

MITO E HISTORIA EN EL TEATRO DE LOPE DE VEGA

Teresa J. Kirschner y Dolores Clavero



**PUBLICACIONES
UNIVERSIDAD DE ALICANTE**

MITO E HISTORIA EN EL TEATRO DE LOPE DE VEGA

TERESA J. KIRSCHNER Y DOLORES CLAVERO

MITO E HISTORIA
EN EL TEATRO DE LOPE DE VEGA

PUBLICACIONES DE LA UNIVERSIDAD DE ALICANTE

Publicaciones de la Universidad de Alicante
Campus de San Vicente s/n
03690 San Vicente del Raspeig
Publicaciones@ua.es
<http://publicaciones.ua.es>
Teléfono: 965903480
Fax: 965909445

© Teresa J. Kirschner y Dolores Clavero
© de la presente edición: Universidad de Alicante

ISBN: 978-84-9717-077-2

Diseño de portada: candela ink
Composición:

 Espagrafic

Powered by Publidisa

Reservados todos los derechos. No se permite reproducir, almacenar en sistemas de recuperación de la información, ni transmitir alguna parte de esta publicación, cualquiera que sea el medio empleado –electrónico, mecánico, fotocopia, grabación, etcétera–, sin el permiso previo de los titulares de la propiedad intelectual.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	9
TABLA DE COMEDIAS ESTUDIADAS	15
I. LEGITIMACIÓN DIVINA Y LUCHA POR EL PODER EN LA <i>COMEDIA DE BAMBA</i>	17
II. DISCURSO POLÍTICO-SEXUAL EN <i>EL ÚLTIMO GODO</i>	43
III. BASTARDÍA Y LEGITIMIDAD EN <i>EL CASAMIENTO EN LA MUERTE</i>	63
IV. <i>EL CONDE FERNÁN GONZÁLEZ</i> , DRAMATIZACIÓN DE UNA SAGA FUNDACIONAL	81
V. HONOR Y SANGRE EN LA COMEDIA AUTÓGRAFA <i>EL BASTARDO MUDARRA</i>	111
VI. <i>LAS ALMENAS DE TORO</i> , RE-CREACIÓN DRAMÁTICA DE UN ROMANCE	133
VII. TEXTO, CONTEXTO Y SUBTEXTO EN LA COMEDIA AUTÓGRAFA <i>LA CORONA MERECE</i>	151
VIII. TRANSCULTURACIÓN Y REFLEXIÓN POLÍTICA EN <i>LA ENVIDIA DE LA NOBLEZA</i>	179

IX. RAZÓN DE ESTADO Y LEGITIMIDAD CONFLICTIVA EN <i>EL PIADOSO ARAGONÉS</i>	209
X. EL MORO TARFE Y GARCILASO DE LA VEGA: EVOLUCIÓN Y MITIFICACIÓN DE UNA TEMÁTICA	245
CONCLUSIÓN.....	281
COMEDIAS CITADAS DE LOPE DE VEGA.....	291
OBRAS CITADAS	293
ÍNDICE ONOMÁSTICO	301

INTRODUCCIÓN

Gran parte de la crítica consagrada a la dramaturgia de Lope de Vega ha mantenido reiteradamente la muletilla de un Lope creador de un teatro nacional popular, de gran inventiva pero de poco rigor. Otra generalización aceptada sin haberse sometido a mayor análisis ha sido la de que, para la creación de sus dramas histórico-nacionales, Lope se sirvió de materiales recogidos tanto en textos cronísticos como en el romancero. Aunque nadie puede negar que el dramaturgo supo combinar magistralmente fuentes eruditas y populares para que su teatro de temática histórica conectara con los diferentes sectores sociales de su público, no se ha sometido a un examen sistemático el uso que Lope hace de esas fuentes: lo que acepta, lo que rechaza, lo que aporta de manera original y la forma en que todo ello se integra en el entramado y en la concepción escénica de sus comedias. En un proceso de semiosis ilimitada, el texto dramático resultante de esta operación trasciende el nivel de la mera instrucción y/o entretenimiento para enfrentar al público del siglo XVII con problemas vigentes en su propia sociedad y relevantes aún para el público de nuestros días. El análisis riguroso de un corpus de comedias histórico-legendarias que nos permita corroborar estas afirmaciones es la tarea que nos hemos propuesto en el presente trabajo.

Es un interesante fenómeno socio-cultural el que la poesía épica castellana, que, desde los siglos XII a XIV, había estimulado la fantasía de la nobleza feudal, llegara a convertirse en material poético sumamente apreciado por el pueblo en forma de romances. Simultáneamente, esa misma tradición épica se conservó también en la prosificación que los cronistas hicieron de las gestas heroicas castellanas. Así pues, el pasado nacional se mitifica en poemas épicos y narrativas legendarias, y esta mitificación pasa a formar parte del acervo histórico al incorporarse a las crónicas, proceso que se continúa después en la producción dramática del Siglo de Oro.

Por haberla usado Lope como segura depositaria del pasado épico nacional, es de especial interés para nuestros propósitos la que Menéndez Pidal llamó *Primera Crónica General (PCG)*. Este texto, escrito en la segunda

mitad del siglo XIII bajo la dirección de Alfonso X de Castilla, y diseminado en numerosos manuscritos, fue fundamental para la difusión de un material histórico ya muy permeado de narrativas heroicas. Escrito en lengua vernácula y no en latín, fue material de lectura durante siglos, no sólo para un restringido público de eruditos, sino también para muchos españoles razonablemente cultivados. Para su proyecto historiográfico, Alfonso X se sirvió fundamentalmente de los trabajos previos de Lucas de Tuy («el Tudense») y Rodrigo Ximénez de Rada («el Toledano»), quienes, a su vez, habían logrado recopilar toda la historiografía anterior, dando así continuidad a la producción visigoda de las primeras crónicas de la Reconquista.

Los materiales de la *PCG* fueron reorganizados en la primera mitad del siglo XIV para ser incorporados en la que Menéndez Pidal llamó *Tercera Crónica General*, por considerarla erróneamente posterior a la *Crónica de 1344*. Para paliar este error, Diego Catalán prefiere llamarla *Vulgata*. La versión más conocida de esta crónica fue publicada en Zamora en 1541 bajo la supervisión del cronista imperial Florián de Ocampo. Según opinión de Menéndez Pelayo, repetida mecánicamente por subsiguientes investigadores, fue ésta la versión usada por Lope como fuente principal para su teatro histórico. Categóricamente afirma Menéndez Pelayo: «Puesto que tantas veces hemos de tener ocasión de citar la *Crónica general* como principal fuente que es del teatro histórico de Lope, advertimos, de una vez para todas, que Lope sólo la conoció en el texto impreso de Florián de Ocampo, que no es más que una refundición muy tardía de la verdadera *Estoria d'España* mandada escribir por don Alfonso el Sabio»¹.

Conviene aclarar, sin embargo, que, aunque originalmente Ocampo pensaba incluir en su crónica el período gótico, no pudo completar su proyecto porque murió poco después de terminar los cinco primeros libros, publicados en 1541, y que llegaban sólo hasta el dominio romano en la península ibérica. No es correcto, pues, hablar de «la Ocampiana» cuando se aplica esta crónica a períodos históricos posteriores a la presencia romana en España. Fue Ambrosio de Morales, amigo de Ocampo y cronista al servicio de Felipe II, quien se encargó de continuar la obra, publicando en Alcalá, en 1574, diecisiete libros en tres volúmenes que toman el relato en el período romano y lo concluyen con el reinado de Fernando I de Castilla en 1307. Ocampo y Morales produjeron, pues, conjunta y sucesivamente, una de las historias más ampliamente publicadas en la España del XVI, la *Crónica general de España*, texto reimpresso diez veces entre 1541 y 1604, con un número muy substancial de copias en cada impresión.

1. Observación preliminar a la *Comedia de Bamba*, BAE, tomo 195, 12, nota 3.

Por su parte, tanto los romances tradicionales como los cronísticos se beneficiaron para su conservación y mayor difusión del uso creciente de la imprenta. Fue la *Silva de varios romances*, publicada en 1561, la compilación que más contribuyó a la transmisión de estos poemas, proceso que se consolidó con la publicación en 1600 del *Romancero general*, colección de romances selectos que gozó de gran popularidad y que fue reproducida en varias ediciones en sólo unos pocos años.

Lope comenzó a escribir su teatro histórico-nacional plenamente consciente de la multiplicidad de fuentes a su alcance, e hizo uso liberal de ellas, sirviéndose de una fórmula poética que le permitió unir con gran éxito elementos líricos, épicos y dramáticos. El teatro del Siglo de Oro se convierte así en repositorio de la tradición épico-cronística, complementando y expandiendo la difusión de los temas heroicos del pasado. Es por esto, entre otras razones, que los estudiosos que siguen las teorías avanzadas por Antonio Maravall han acusado a este teatro, y en particular al de Lope, de hacerse eco de la estructura socio-política hegemónica.

Poco a poco, la percepción de un Lope fácil y volátil, a más de incapaz de cuestionar el *status quo*, ha sido desmentida por la meticulosa labor, entre otros, de Victor Dixon, Teresa Ferrer, Melveena McKendrick y Juan Oleza. Contribuiremos a esta labor mostrando, mediante el análisis textual de un grupo de comedias histórico-legendarias, hasta qué punto la aproximación lopesca al pasado nacional no es ni casual ni fortuita, sino fruto de una labor de desbroce en función de una idea coherente que sostiene la estructura de cada una de sus piezas.

Desde el punto de vista metodológico, fue decisiva y determinante la elección entre una aproximación totalizadora que incluyera todas las comedias histórico-legendarias nacionales y una aproximación selectiva que incluyera una muestra de las subcategorías que más nos interesaban dentro de este grupo. Dada la enorme producción dramática lopesca, elegimos la segunda línea de acción para así poder prestar la debida atención al análisis de cada comedia discutida y poder seguir de cerca la elaboración de cada una de ellas, tanto en la exposición temática como en la construcción de la puesta en escena.

Nuestra experiencia al intentar estudiar globalmente la función de los sueños y la presencia del personaje colectivo en las comedias lopescas nos permitió comprobar cuán difícil es manejar un corpus tan enorme: la discusión de por lo menos cien comedias fuerza a que toda referencia a una pieza específica tenga que ser escueta y superficial. Sabemos que, al seguir una vía selectiva, nos exponemos a la censura de quienes juzgarán errónea o arbitraria la inclusión o exclusión de tal o cual pieza. Sabedoras del riesgo

al que nos exponemos, pasamos a la descripción de nuestro corpus según lo hemos concebido.

El corpus de piezas elegidas para nuestro estudio consiste en 11 comedias que aluden al período histórico fundacional de la nación en sus distintas etapas: desde el reinado de Wamba (672-680), en la *Comedia de Bamba*, hasta la toma de Granada en 1492 por los Reyes Católicos, en *Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe* y *El cerco de Santa Fe, e ilustre hazaña de Garcilaso de la Vega*. A lo largo de esos ocho siglos, hemos procurado mantener una cierta continuidad en la cronología interior de las comedias, de forma que el lapso mayor es de 173 años (entre el reinado de Fernando III de Castilla en *La envidia de la nobleza* y el de Juan II de Aragón en *El piadoso aragonés*²). El orden de presentación de las comedias en nuestro análisis sigue el orden del período histórico aludido en ellas, de suerte que hemos dedicado un capítulo a cada una de las comedias con la excepción del capítulo X, en el que discutimos conjuntamente, dada su ligazón temática, *Los hechos de Garcilaso* y *El cerco de Santa Fe*.

Además de la necesaria presencia de los Reyes Católicos en el recuento de la saga nacional, hemos considerado imprescindible la incorporación de dos figuras de altura mítico-legendaria, la de Rodrigo (en *El último godo*) y la del conde Fernán González en la pieza de título homónimo. Con la inclusión de *Las almenas de Toro* hemos explorado el nexo que Lope establece entre el material épico, con la materialización en el tablado de un Cid ecuanime y ponderado ante un rey Sancho desorbitado, y su propia elaboración de una imaginada Elvira, valiente y sagaz. Bernardo del Carpio en *El casamiento en la muerte* y Mudarra con los infantes de Lara en *El bastardo Mudarra* redondean el material dedicado a la evocación de los cantares y romances sobre las figuras más prominentes del pasado histórico-legendario. Sólo la figura de María Coronel en *La corona merecida* evoca a un personaje de orden privado, no relacionado con la saga fundacional, pero que transmite la esencia de los valores consagrados en el material épico: valentía, independencia, honestidad, nobleza de miras, autosacrificio para el bien de la comunidad. Asimismo, la inclusión de *La envidia de la nobleza*, junto con las otras dos obras sobre el reino granadino, nos ha permitido investigar la representación del moro en las tablas durante el período en que los moriscos eran expulsados de su solar.

Nuestra aproximación a estas piezas combina el análisis detallado de su temática con el examen de su puesta en escena, puesto que nuestro enfoque metodológico no pierde de vista que el teatro se escribe para ser represen-

2. Para más detalles, véase la tabla cronológica al final de esta introducción.

tado. Los avances propuestos por Alfredo Hermenegildo, John Varey y, en particular, José María Ruano de la Haza sobre los recursos escénicos y la configuración de los corrales y teatros en la España del siglo XVII nos permiten analizar el montaje de las piezas según fue concebido en la época.

Dada la naturaleza de las comedias estudiadas, su contextualización se mueve bajo el marco de tres horizontes históricos distintos: el del período en que su acción se sitúa, el de la época en que Lope las escribió y el de nuestra propia recepción como lectoras del siglo XXI. Es nuestro deseo que la interpretación resultante de este proceso facilite el estudio ulterior de estas piezas que, hoy por hoy, ocupan un lugar periférico en el canon lopesco.

En todos los casos hemos utilizado la edición más fidedigna que nos queda de la comedia. Hemos incluido adrede en nuestro corpus tres comedias autógrafas (*Las almenas de Toro*, *La corona merecida* y *El piadoso aragonés*), lo que nos permitirá discutir las diferencias entre el autógrafo y su respectiva edición en las *Partes*. Dentro del amplio debate sobre la espectacularidad del teatro de corral del siglo XVII, podremos así sustentar y apoyar, mediante el estudio de las didascalias en estos autógrafos, la tesis de que Lope escribió un teatro para ser representado y no para ser meramente oído o leído. El hecho de que sus comedias se editaran y publicaran (con o sin su aprobación) para así llegar a los innumerables lectores de su época y del futuro no desmiente tal aserción, sino que, al revés, la corrobora. Las múltiples ediciones legítimas y piratas de los tiempos de Lope son el resultado del enorme éxito de las representaciones teatrales de sus comedias y de su abrumadora fama como dramaturgo.

Para eludir la constante controversia sobre la fidelidad del texto sobre el cual basar el análisis textual, en la discusión de la espectacularidad nos apoyaremos en el aparato didascálico según aparece en los autógrafos de estas tres comedias. Cuando existan diferencias notables entre el autógrafo y la primera edición, haremos un examen comparativo de ambos analizando el peso de las variantes desde el punto de vista escénico. Es decir, no entraremos en la discusión lingüística de la común substitución, por ejemplo, de un «entren» por un «salen», pero sí haremos hincapié, cuando sea pertinente, en la alteración del orden de entrada de los personajes en escena, en la notación del traje de los personajes, en la actitud de los actores en el tablado o en la supresión o substitución de algún elemento del utillaje. Con ello, podremos mostrar hasta qué punto Lope cuidaba la puesta en escena, como consumado hombre de teatro que era.

Finalmente, hemos escogido nuestras comedias de forma que el período de composición fuera lo más amplio posible. Desde *Los hechos de Garcilaso de la Vega*, compuesta de 1579 a 1583, y primera comedia que nos queda de

nuestro autor, hasta *El piadoso aragonés*, cuyo autógrafo está firmado el 17 de agosto de 1626, 9 años antes de su fallecimiento, distan 47 años. Desde su juventud a su senectud, Lope de Vega se preocupó por recuperar, forjar y renovar las hipotéticas glorias del pasado en unos tiempos cada vez más difíciles para él y para su público. Habló insistentemente del presente mediante el pasado a lo largo de toda su vida, en busca de modelos heroicos, dignos de emulación, y en reprobación de conductas indignas tanto en los altos como en los bajos estamentos de la sociedad.

Este libro lleva años en período de gestación. Su difícil elaboración ha sido en gran parte debida a la enorme distancia entre la Biblioteca Nacional de Madrid, donde se hallan los materiales primarios de Lope de Vega, y la costa Noroeste del Pacífico, donde residimos. Además, para consultar otros materiales sobre el Siglo de Oro, hemos tenido que desplazarnos a las bibliotecas (entre otras) de las universidades de Toronto (Canadá), Chicago, Stanford y Berkeley, así como a la Library of Congress en Washington (EE. UU.).

Han sido muchos los viajes a la Biblioteca Nacional para conseguir nuevos materiales, aclarar dudas, solventar nuevos problemas. Nuestro infinito agradecimiento a los bibliotecarios/as de la Sección del Servicio de Manuscritos, Incunables y Raros, y especialmente al personal del Servicio de Reproducción de Fondos. Jamás se traspapeló una petición, nunca falló un envío.

Hemos tenido la fortuna de haber logrado como ayudantes de investigación a una serie de entusiastas colaboradores, estudiantes en su tiempo, ahora ya todos doctorados e incorporados a la docencia universitaria: Mercedes Durán-Cogan, Jack Fairey, Grisel García-Pérez y Bernardo Schulz. Gracias también a Manuela Gerlach por sus servicios de reproducción de fondos. Nuestro agradecimiento a los profesores Karl Kobbervig y Arsenio Pacheco de la Universidad de British Columbia por su meticulosa lectura de nuestro manuscrito y por sus coherentes sugerencias respecto a éste.

No obstante, sin el apoyo recibido continuada y repetidamente por las instituciones académicas canadienses, no hubiésemos podido llevar a cabo este proyecto: nuestra gratitud, pues, a la Oficina del Decanato y al Departamento de Humanidades de la Universidad Simon Fraser; al Canada Council por las becas Killam recibidas y al SSHRCC (Consejo de Humanidades y Ciencias Sociales de Canadá), que nos concedió también dos becas (Standard Research Grants) para seguir nuestra investigación sobre la dramaturgia lopesca.

TABLA DE COMEDIAS ESTUDIADAS

Capítulo	Título	Período histórico aludido		Año de composición
1	<i>Comedia de Bamba</i>	672-680	Wamba	1597-1598
2	<i>El último godo</i>	710-711	Rodrigo	1599-1603 (¿1599-1600?)
3	<i>El casamiento en la muerte</i>	791-842	Alfonso II de León	1595-1597 (prob. 1597)
4	<i>El conde Fernán González</i>	955-958	Sancho I de León	1606-1612
5	<i>El bastardo Mudarra</i>	970-995	Garci Fernández de Castilla	27 abril 1612 Autógrafo
6	<i>Las almenas de Toro</i>	1065-1072	Sancho II de Castilla	1610-1619 (¿1610-1613?)
7	<i>La corona merecida</i>	1158-1214	Alfonso VIII de Castilla	1603 Autógrafo
8	<i>La envidia de la nobleza</i>	1217-1252	Fernando III de Castilla	1613-1615
9	<i>El piadoso aragonés</i>	1447-1461	Juan I de Navarra y II de Aragón	17 agosto 1626 Autógrafo
10	<i>Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe</i>	1491	Reyes Católicos	¿1579?-¿1583?
11	<i>El cerco de Santa Fe e ilustre hazaña de Garcilaso de la Vega</i>	1491	Reyes Católicos	1596-1598

I

LEGITIMACIÓN DIVINA Y LUCHA POR EL PODER EN LA *COMEDIA DE BAMBA*

1. BAMBA Y LA HISTORIOGRAFÍA SOBRE LOS GODOS

El tema de la legitimidad dentro del sistema monárquico y de la resultante estructura social aparece repetidamente en las comedias de Lope de Vega, reflejándose, en unas de una forma preeminente y en otras de forma más secundaria, distintos matices y ángulos de esta amplia temática.

Caben en esta perspectiva las piezas la *Comedia de Bamba*¹ y *El último godo*, dado que Bamba y Rodrigo son los únicos reyes visigodos cuyas vidas suscitaron el suficiente interés como para dar lugar a narrativas de cierta extensión, las cuales terminaron en una tradición popular de la que se hace eco el romancero. No tiene, pues, nada de extraño que Lope quisiera aprovechar esta tradición para escribir dos comedias directamente conectadas entre sí por presentar lo que podríamos llamar el prototipo y antitipo del paradigma monárquico. Bamba es el rey perfecto, el ideal imposible pero deseable del príncipe cristiano, cuyo modelo debe intentar seguir todo monarca responsable de su oficio; Rodrigo, por el contrario, encarna los vicios e imperfecciones que acechan al gobernante que sólo piensa en su propio engrandecimiento y satisfacción.

Además, ambas comedias remiten a la base misma de la construcción historiográfica del concepto de España que, a lo largo de la Edad Media, se fue desarrollando y perfilando hasta su solidificación en los siglos XV y XVI con la instauración del estado-nación regido por un único rey, el monarca en su sentido literal. En la persona del monarca se unifica el pueblo, que, a partir de ahora, será protegido de las tiranías locales nacidas del sistema señorial y de sus abusos. Su seguridad queda garantizada por el rey, quien, aunque

1. Publicada en la *Parte Primera* de las comedias de Lope (Valladolid: 1604). Seguimos la edición de David Roas en *Comedias de Lope de Vega, Parte I*, Tomo I.

absoluto en el sentido de gobernante único, reina por la gracia de Dios y, por consiguiente, sólo de acuerdo con los preceptos divinos. Es ésta la fuente de su legitimidad y lo que hace que la autoridad regia se base en la razón y no en la fuerza. Así pues, nación y monarquía van mano en mano, puesto que ambas nociones enfatizan la idea de unidad: las libertades locales dan paso a la centralización y los poderes dispersos y limitados al poder ilimitado del monarca, aunque con las restricciones antes aludidas.

La historiografía peninsular ensalzó y mitificó la labor llevada a cabo por la monarquía visigoda al considerar a los godos precisamente como los primeros unificadores de las gentes de la península. Esta tarea mitificadora empezó pronto, con Juan de Biclaro (c. año 590) e Isidoro de Sevilla (c. año 625), quienes transformaron al pueblo godo de bárbaro, heterodoxo e invasor de un vasto imperio romano cristiano, según la percepción hostil de los historiadores imperiales, en protagonista histórico, como futuro constructor de un nuevo imperio cristiano occidental. Esta transformación fue posible gracias a la conversión de Recaredo en el año 589, hecho que permitió situar la historia gótica en un contexto providencial (Wolf: 1-23).

La visión de los godos que emerge de las piezas históricas de Lope parece responder a estas ideas. Como conquistadores de la provincia más occidental del imperio romano, son una fuerza de la naturaleza que irrumpe incontenible para vivificar un imperio en decadencia. Serán ellos quienes darán una identidad nueva a los hispano-romanos, la de españoles, puesto que, por primera vez en su historia, la península estará unida en una monarquía independiente. «La pérdida de España» a los musulmanes no hará sino fortificar este sentido de identidad en quienes se consideran herederos de la monarquía desaparecida. Son muy frecuentes en estas comedias de Lope las referencias a «los godos» y a la «sangre de los godos» como expresiones apreciativas de personajes dignos del nombre de españoles de pro. Con todo, los cronistas, y el mismo Lope, no pueden por menos que ofrecer una valoración ambivalente de la actuación histórica de este pueblo: los defectos de los visigodos son muchos, pero son los propios de una raza aristocrática que no se inhibe de mostrar que el más fuerte es el mejor, principio que se manifiesta claramente en sus mortales luchas para alcanzar el poder.

La *Historia Wambae*², escrita ya en tiempos del rey por el obispo de Toledo, Julián, relata los principales eventos desde el 1 de septiembre del

2. También conocida como *Historia Rebellionis Pauli Adversus Wambam* e *Historia Excellentissimi Regis Wambae*.

año 672, día de la muerte de Recesvinto³ y ascenso del nuevo rey, hasta la rebelión del conde Paulo en la Galia Narbonense y su supresión a finales de septiembre de 673 (Collins 1977: 39). Esta corta narrativa fue retomada por otros cronistas medievales hasta llegar a la *Primera Crónica General (PCG)*, una de las fuentes consultadas por Lope⁴. Además de esta crónica, el dramaturgo utilizó otras tradiciones poéticas sobre Bamba, tomándolas del *Valerio de las historias eclesiásticas y de España*, obra publicada en 1487 por Diego Rodríguez de Almela, capellán y cronista de Isabel la Católica. Es aquí donde aparece elaborada toda la leyenda fantástica del humilde origen de Bamba y los hechos maravillosos de su elección como rey por mandato divino (Menéndez Pelayo, BAE, tomo 195, 12-13; Roas 1995: 192-193).

A estas fuentes reconocidas por la crítica, creemos poder añadir la *Crónica General de España de 1344 (Cr 1344)*, hasta ahora no mencionada por los expertos con relación a esta comedia. En efecto, aunque Menéndez Pelayo sostiene que la leyenda de Bamba labrador es tardía y que no hay «el menor indicio de que en el siglo XIII existieran tradiciones poéticas acerca de este rey» (Menéndez Pelayo, BAE, tomo 195, 12), Diego Catalán ha mostrado ampliamente que dicha leyenda ya aparece en cierto *Libro de las generaciones*, refundición de un *Liber Regum* compuesto por un monje navarro hacia 1200, y cree muy posible que la leyenda misma anduviera acompañando al *Liber Regum* ya desde 1217-1223 (*Cr 1344*, LX). Aunque sólo conocemos el *Libro de las generaciones* en una copia del siglo XV hecha en Pamplona por Martín de Larraya, la versión de la leyenda de Bamba que reproduce es igual a la que aparece en el ms M de la *Cr 1344*, por lo que para Catalán no hay duda de que el conde de Barcelos, compilador de dicha crónica, tuvo presente un *Libro de las generaciones* análogo al de Larraya (Catalán: 356). La *Cr 1344* sería, pues, la primera obra conservada en la que se narra extensamente la leyenda. Por razones que expondremos más adelante, creemos que Lope debió de tener a la vista alguna copia de la redacción de esta crónica (si es

3. Lope llama al histórico Recesvinto Recisundo, lo mismo que se hace en la *Primera Crónica General* y el *Valerio*. Le llamaremos Recisundo al referirnos al texto lopesco. Por cuestión de consistencia, hacemos lo mismo al aceptar la grafía «Bamba» al denominar al rey Wamba. Sin embargo, llamamos al prelado de Toledo Ildefonso, no Ilefonso como en la pieza.

4. La versión de la *PCG* consultada por Lope sería la de Ocampo-Morales, básicamente idéntica a la de la crónica alfonsí por lo que a la leyenda de Bamba se refiere. También Mariana trata la dicha leyenda en su *Historia General de España*, escrita unos veinte años después de la de Morales y siguiendo en líneas generales la narrativa de la *PCG*. Para las implicaciones políticas y éticas, así como las diferencias de discursos políticos, contenidas en las versiones de la leyenda que presentan tanto Morales como Mariana, remitimos a los comentarios de McNair en su excelente estudio sobre la presente comedia (cap. 3, 134-198).

que no fue el mismo *Libro de las generaciones*), elaborada hacia 1400, texto mucho más difundido que la redacción original de 1344⁵.

Además, hay que recordar el romancero, aunque sólo conocemos tres romances sobre el tema, los números 578, 579 y 580 en Durán⁶, el segundo de los cuales está basado, al parecer, en la pieza de Lope (Roas 1995: 193-194). El dramaturgo dará preferencia a la leyenda sobre la anécdota histórica que se recoge en las crónicas, arreglando y recogiendo materiales de fuentes distintas para remachar en este caso su propósito de presentar a Bamba como elegido por Dios para beneficio del pueblo visigodo.

2. ESTRUCTURA

Contrariamente a la opinión de David Roas en el «Prólogo» a su edición de *Comedia de Bamba*, en la que critica «la construcción no demasiado cuidada» y «sus versos iniciales, a todas luces innecesarios» (Roas 1997: 565), y a la de Menéndez Pelayo (Menéndez Pelayo, BAE, tomo 195, 16), quien también considera irrelevante el principio de la comedia, que se remonta al reinado de Recesvinto (años 649 a 672), demostraremos, mediante la discusión de la puesta en escena, la coherencia estructural de la pieza.

La estructura gira en torno a la lucha por la corona de España en época de los godos. Muestra el paso del poder del rey Recisundo, con el cual se abre la comedia, al conde Ervigio, con el cual se cierra. La parte central desarrolla la vida y muerte del rey Bamba, cuyo reinado transcurre entre el de los dos anteriormente nombrados. Lope sigue, pues, el orden histórico-cronológico de los reinados.

Nuestro escritor dispone el material de su pieza en cuatro núcleos dramáticos. En la primera jornada sienta las bases de la misión providencial de la monarquía visigoda y prepara al espectador para su encuentro con Bamba, el hombre elegido directamente por Dios para ser rey, y que, como el mismo Cristo, del cual es obvio trasunto, es de origen humilde y no de regia estirpe. La segunda jornada contiene la invasión mora, y la tercera trata de dos traiciones, la de Paulo, al unirse al levantamiento de los godos desafectos a Bamba para proclamarse rey, y la de Ervigio, quien asesina a Bamba para arrebatárle el trono.

5. Para todo lo referente a la transmisión de la leyenda de Bamba, véase Catalán: 355-360. El texto de la leyenda contenido en la *Cr 1344* (en sus dos manuscritos castellanos M y U) puede leerse en *Cr 1344*, 86-89. El del *Libro de las generaciones*, en Catalán: 357-360.

6. A lo largo de nuestro trabajo hemos consultado la versión del *Romancero General* preparada por Agustín Durán entre 1849 y 1851. Seguimos, por consiguiente, la numeración de Durán para los romances estudiados.

A este enfoque de orden temporal, Lope sobreimpone una temática, la de alabanza de aldea y menosprecio de corte, al recoger la leyenda que hace de Bamba un villano. La tensión creada por el binomio rey-villano reclama particular atención a la elaboración del atuendo, puesto que sirve aquí para exteriorizar y ejemplificar ciertas divisiones y tensiones en la sociedad de los godos y, por extensión, también en la del propio Lope.

La función social del traje está claramente reconocida en numerosas sociedades y rituales. En la *Comedia de Bamba* Lope usa el vestido como un elemento reiterativo sobre el cual apoya la estructura de su pieza. Los distintos vestidos y accesorios descritos en las didascalias o en el diálogo, además de cumplir con la función ornamental y/o deíctica de atraer la atención del espectador al personaje (y, a menudo, de un personaje a otro), cumplen también en esta pieza una función metateatral. Sirven de urdimbre de trasfondo en la que se reflejan las sutiles relaciones entre las distintas esferas sociales, puesto que «los signos relacionados con la ropa y otros integrantes del atuendo son materiales cargados de valor simbólico por su estrecha conexión con las prácticas culturales y con la ideología del momento» (Juárez: 248). La evocación, en diferentes momentos de la obra, de distintas vestimentas sirve también para trabar la acción en una serie de ecos y resonancias.

Además, Lope escoge una localización específica, la ciudad de Toledo, donde tiene lugar gran parte de la comedia. Mas esta ciudad no es la antigua capital de los godos, sino el Madrid contemporáneo de Lope, lo que provoca una serie de anacronismos tan burdos como las repetidas referencias a la usanza de los coches de caballos (vv. 184, 1083, 1085 y 2150)⁷.

A la visión de la pudiente clase defensora de la alta nobleza palaciega, representada en la comedia por el rey Recisundo, Paulo, el conde Ervigio y demás aristócratas, se opone la figura antitética y antiheroica de Bamba, representante de la tercera y anónima clase del labrador. Como tal, al comenzar la pieza, Bamba es un humilde campesino, pacífico, aferrado a su terrón, casado con una tosca labriega y dedicado a los menesteres de la labranza. La tarea de Lope en la *Comedia de Bamba* consistirá en cómo presentar y transformar a ese personaje, en apariencia de tan poco lucimiento, para que pueda entrar en el juego del poder.

7. Dada la pobre calidad del texto que ha llegado hasta nuestros días (Roas 1997: 566-568), es difícil evaluar hasta qué punto Lope es responsable de estas y otras incongruencias que trascienden el nivel de simples errores de transcripción.

3. PUESTA EN ESCENA

Jornada I: Búsqueda de un sucesor

En deliberado contrapunto estructural, la jornada primera ofrece la alternancia de una serie de cuadros que representan eventos simultáneos en la corte de los godos y en la aldea en la que vive Bamba, lo que sirve para introducir a los distintos candidatos que pueden asumir el mando del reino.

El primer cuadro se abre en la corte toledana del rey Recisundo, presentado como rey modélico: «cristiano y valeroso» (v. 33), dispuesto a luchar contra el «fiero hereje» (v. 48). El discurso que el rey dirige a los nobles palatinos proclama la adhesión de la monarquía visigoda a un cristianismo ortodoxo que no admite herejías, y su mención a Dios, «precioso y gran monarca» (v. 25), deja clara la relación Dios-rey que justifica la monarquía teocrática. Los nobles godos responden entusiasmados al programa de su cruzada: «Salgamos, Rey famoso, a la campaña;/ toca a marchar, a recoger empieza/ tus soldados valientes y cristianos,/ y mueran los pelagios y arrianos» (vv. 53-56). Por ello, Recisundo ensalza la labor de San Ildefonso, el infatigable luchador contra herejes cuya labor se vio recompensada con la casulla que la Virgen María le entregó en pago por su devoción. Este hecho milagroso, que se relata con todo detalle, sirve para que, ya de entrada, el público se entere de los antecedentes visigodos de la defensa de la virginidad de la madre de Cristo y de la encendida devoción mariana del pueblo español, que así pueden retrotraerse a los orígenes mismos de una España unificada tanto en lo político como en lo religioso.

En contraposición a la atmósfera de júbilo con que se celebran en la corte de Recisundo las señales de aprobación del cielo a su política de expulsión de herejes, Ervigio, casado con la prima del rey, es presentado como codicioso y blasfemo, ya que se queja de que el cielo frustre sus ambiciones políticas: «pues cuando entendí reinar/ heredando a Recisundo,/ hijos le quiso dar» (vv. 200-202). En un soliloquio, expresa su envidia por no haber conseguido la «corona española» (v. 205) a pesar de su alto nacimiento. Con ello Lope introduce ya varios temas centrales de su pieza: legitimidad, ambición y lucha por el poder.

Ervigio representa todo lo que el rey no debe ser, ya que la autoridad regia, por ser instituida por Dios, no admite el ejercicio arbitrario de la voluntad del rey, quien debe en todo punto beneficiar a sus súbditos. A la arrogancia de Ervigio se opone la *humilitas* cristiana que debe observar el rey, y que San Isidoro considera fundamental en su visión de la monarquía (Canning: 19). Junto a la humildad, debía también mostrar el rey clemencia y paciencia, virtudes todas ellas de las que Ervigio patentemente carece.

En un cambio rápido de lugar, entran en escena Bamba y su esposa Sancha, «vestidos de villanos» con «unas alforjas» (581), según la acotación. El énfasis en su apariencia campesina, tanto en el traje como en el utillaje, corre parejo con el anterior énfasis en la suntuosidad de los trajes cortesanos (Atanagildo iba vestido de «godo galán» [577]). Al vestido cortesano, símbolo aquí de la ambición y del derecho de poder de la clase aristocrática, Lope antepone el traje campesino, mucho más sencillo, menos ostentoso pero claro indicador de otro tipo de nobleza, basada, no en el nacimiento, sino en el merecimiento.

El contraste campo/ciudad se refuerza con la evocación de la comida lugareña (pan, cebolla, olla, cabra salpresa, abundancia de ajos [vv. 210-234]) y la idealización de la pureza de la vida campestre expresada por boca de Bamba: «Más precio mi soledad/ y mi casa derribada/ que los palacios famosos/ de los reyes» (vv. 218-221). Lope empieza a perfilar así el carácter de su protagonista: a la envidia del cortesano Ervigio se opone la generosidad del labriego Bamba. Si, a nivel nacional, los grandes como Ervigio ambicionan la corona, a nivel local, los campesinos ambicionan la alcaldía de su pueblo lugareño. Mas si Ervigio cree que se le debe la corona por su parentesco con Recisundo, Bamba no aspira a la alcaldía, porque reconoce que en su aldea hay «hombres de más asiento» (v. 274). El dramaturgo hace a su protagonista generoso y enamorado de su esposa a la vez que muestra su madurez e inteligencia al considerar que ser rey conlleva «una carga de gran peso» (v. 244) por la responsabilidad que el puesto encierra.

De esta suerte, Lope empieza a dar cuerpo y sustancia al Bamba santo de la leyenda y semi-santo de las crónicas, haciéndole joven, en contra de la realidad histórica, y dotándole de voz e ideas propias, e incluso de sentido del humor. Humaniza al personaje, que, de otro modo, se percibiría como demasiado ajeno a la realidad del resto de los mortales, y lo presenta en su simple rusticidad como amante esposo de la todavía más simple Sancha, viviendo una vida feliz de labrador contento con su suerte.

Un nuevo cambio escénico y estamos otra vez en Toledo y en plena crisis palaciega. Acaba de fallecer repentinamente el rey Recisundo dejando a un hijo, Teodoro, que, por tener sólo cuatro años, no puede gobernar. No sólo Ervigio, sino los demás nobles palatinos exhiben sin recato su desmedida ambición de hacerse con el trono a la muerte de Recisundo, compitiendo todos ellos entre sí de manera pueril y haciendo gala de sus méritos personales⁸. Así es como los distintos contrincantes (Rodulfo, Atanarico, Ervigio)

8. Nada se dice ni en la *PCG* ni en Morales de estas disputas, pero el romance 578 de Durán, que versifica el texto del *Valerio*, las describe precisamente como lo hace Lope.

empuñan la espada (585), en pleno escenario y en palacio, en defensa de sus supuestos derechos. A esa querella se suma otro pretendiente, Atanagildo, o sea que son cuatro los godos que se creen con derecho a la corona gracias a su alta alcurnia. Su disensión y falta de consenso queda plasmada visualmente en el tablazo: a la hora de sentarse dejan vacío el asiento de en medio, ya que éste sería el del trono («Asiéntanse y dejan vacía la silla de en medio» [588], dice la didascalia). Ante este estado de cosas, el viejo Ataúlfo, el más sensato de los godos y, sin duda, por inspiración divina, propone que sea el Papa quien escoja al nuevo rey de entre los cuatro pretendientes.

Un punto que Lope introduce por su cuenta (y que es de interés porque volverá a tocarlo en *El último godo*), es que Ervigio aduce a favor de su legitimidad que el trono le corresponde porque su mujer es prima-hermana del rey, a lo que Rodulfo responde: «mujer no puede heredar:/ tu intención es torpe y vana» (vv. 374-375). A la caracterización negativa de Ervigio se añade así su ilegitimidad, por estar sus razones basadas en una herencia matrilineal que le descalifica. Parecería como si el concepto del pueblo godo como depositario de virtudes recias y viriles fuera incompatible con la idea de que el acceso al trono pueda estar remotamente asociado con las mujeres.

Mientras los godos supuestamente van camino de Roma, el juego escénico se desplaza a los alrededores de la aldea de Ircana, donde vive Bamba. Éste sale en escena, vestido igualmente de campesino, como en el cuadro anterior, pero esta vez «con una destreal» (590) en mano para cortar leña. Al igual que las alforjas de antes, estos accesorios sirven para enfatizar la rusticidad campestre. La destreal funciona, además, en este caso, como contrapunto a las espadas esgrimidas por los nobles en el cuadro anterior, ya que el hacha, en ocasión, puede convertirse en arma.

Pero aquí la destreal no es un signo de violencia (como lo fueron las espadas esgrimidas por los nobles), sino signo de paz y armonía, puesto que el bondadoso Bamba está cortando una carga de leña para una viuda necesitada. Más adelante, y en este mismo cuadro, el público podrá apreciar aún más su lado caritativo y religioso al regalar Bamba su capa (v. 649) a un pobre caminante (lo que remite a la media capa que regaló San Martín [v. 1184]); al llorar de puro sentimiento ante la mención de la pasión de Cristo (vv. 677-680); y al comprar y orar ante una estampa de San Ildefonso, quien va ataviado con la casulla que le regaló la Virgen (vv. 681-696).

El fervor mariano de los godos queda reflejado en la evocación del manto cubierto de estrellas de la Virgen (vv. 120-121) y, en particular, en la famosa casulla del prelado Ildefonso (v. 134; vv. 136-140), con la cual se abre la comedia y que se retoma hacia finales de la jornada primera con la descripción

de la estampa religiosa que compra Bamba a un vendedor ambulante, pues se dice:

Bamba:
que al obispo toledano
la Virgen le dio un capote.
Estampero:
¿Es la casulla que dio
a Iñefonso soberano
María y su santa mano? (vv. 683-690)

La casulla (a la que se alude de nuevo en la jornada tercera [vv. 1982-1983]) es equivalente a un ideograma cultural (Durán-Cogan: 93-105), para el público toledano en particular y, por extensión, para el resto de los espectadores católicos de la época. Ejemplifica emblemáticamente la fuerza del fervor mariano, centrado en la sede de la monarquía visigoda.

A esta pintura de un Bamba campesino que, a su vez, es la de un cristiano ejemplar, se sumará su transfiguración en personaje mítico-legendario con la intervención de elementos sobrenaturales que intentarán mostrar (a él mismo y al público) que es un ser especial: «Cae una corona de flores»; «Cae otra corona»; «Caen dos coronas juntas»; «Aparece un brazo con una corona dorada» (590-591), dicen las distintas didascalias, a medida que toda suerte de portentos premonitores del futuro destino tienen lugar en pleno escenario ante los ojos de los espectadores. Mas a la voz misteriosa que desde dentro del teatro le ofrece a Bamba la corona dorada, éste responde negándose a aceptarla, puesto que, según él, «a la corona y al sol/ es bien mirallos de lejos» (vv. 563-564).

Con todo, cuando un niño al que llevan en brazos (596) a bautizar dice «Bamba es Rey» (v. 708), Bamba empieza a presentir y a aceptar que algo extraordinario está ocurriendo («Del niño y de la corona/ algún misterio se saca» [vv. 715-716], dice aquél). La inocencia del niño y el acto religioso del bautizo («Salen a modo de bautizo, con un plato y un jarro y una vela y una villana con un niño» [596]) aumentan la credibilidad en cuanto a la procedencia de los portentos. Lo que podía haber sido producto de sospechosa magia negra parece haberse transformado en milagro del cielo.

El Sexto Concilio de Toledo explicitó en el año 638 que sólo un godo de buen carácter podría ser rey, eliminando también a personas no libres y tonsuradas. El elegido debía ser noble y católico, estar libre de ambiciones personales, ser justo y dedicarse al bien del reino (Reilly: 34). Son éstas las cualidades que Bamba posee en alto grado, pero la comedia, lo mismo que todas las fuentes que se acogen a la leyenda, así como el romance 578 de

Durán, del que Lope toma versos enteros⁹, hacen que el rey tenga un origen humilde, de modo que claramente encarne esa virtud cristiana que el rey ideal debe observar. En las secuencias escénicas de la primera jornada, la conexión entre el mundo cortesano y el mundo campesino, a pesar de representarse en cuadros separados, ha empezado a establecerse con la repetición de ciertas imágenes, de ciertos elementos de utillaje, de ciertas técnicas de montaje y de ciertas palabras que se usan en ambos ámbitos, de modo que Bamba y su mundo no parezcan totalmente aislados.

Si la nobleza goda no pudo ponerse de acuerdo sobre la concesión de la corona, el campesinado sí se pone de acuerdo en nombrar a Bamba alcalde. Al unísono, con la voz rotunda del personaje «Todos», animan a Bamba a que acepte la vara de alcalde: «Tomalde, Bamba, tomalde» (v. 621): y luego reiteran: «Sois el mejor de los buenos./ Tomalde, Bamba, tomalde» (vv. 625-626). Esta voz unísona de consenso contrasta con la voz unísona de discordia del cuadro anterior, pues, ante la pregunta de Ataúlfo de «¿Quién puede mejor aquí/ ser rey de todos?», los pretendientes (mediante el personaje «Todos») responden también conjuntamente: «Yo» (vv. 398-399).

El bastón de mando de alcalde campesino revierte también a otro bastón que vimos en la corte («Teófilo con un bastón de general, como que viene de guerra y de camino» [584]), a la vez que el uso del verbo «tomar» en «tomar el palo de alcalde» recuerda el uso del mismo verbo por la voz sobrenatural cuando incita a Bamba a que tome la corona: «Voz: Toma. Bamba: ¿Tomarte? Eso no» (v. 541).

A su vez, la religiosidad que vimos en el rey Recisundo es paralela a la de Bamba, pues ambos van a oír misa (vv. 169 y 607) y sienten especial devoción por la Virgen María y el prelado Ildefonso. Trono, religión y virtudes masculinas, particularmente las cualidades guerreras, quedan así relacionados de manera un tanto problemática con la visión idealizada del rey manso, humilde y santo que se presenta como modelo tanto en los tratadistas medievales como en la comedia. Históricamente, la elección del rey por los magnates en la España visigoda se llevaba a cabo en base a su prestigio militar y carisma, el número de sus seguidores y su capacidad de recompensar

9. Son los cuatro primeros versos del largo romance (vv. 920-979) que Lope pone en boca de Atanagildo, cuando éste explica a Bamba las razones de su elección, los que coinciden con los del 578 de Durán, publicado por Timoneda en 1573 en su *Rosa gentil*, y que comienza: «En el tiempo de los godos/ que en Castilla rey no había/ cada cual quiere ser rey, /aunque le cueste la vida». El resto de ambos romances difiere ya. El de Timoneda contiene mucha más información comprimida, mientras que Lope puede permitirse ser más prolijo en detalles, ya que tiene todavía toda la comedia por delante para informar a su público de las subsiguientes circunstancias de la vida de Bamba.

a los nobles. El mismo Bamba histórico, último de los grandes reyes visigodos, fue elegido porque su reputación estaba basada en su habilidad militar, reputación que consolidó en los ocho años de su reinado (de 672 a 680).

En el cuadro final de la primera jornada, para cuando la acción se abre en Roma, a donde los godos han viajado, la aparición de un ángel en pleno escenario (597), mientras el Papa ora, no sorprende al espectador, dado que anteriormente ya se habían observado una serie de actos maravillosos. El ángel, como explícito mensajero de Dios, anuncia al Papa el nombre del elegido, Bamba, quien estará arando la tierra con un buey rojo y otro blanco. Termina la jornada, con los godos dispuestos a obedecer la revelación divina y prestos a regresar a España en busca del incógnito Bamba, con la bendición de Dios y del Papa (v. 761).

Jornada II: El elegido de Dios

La jornada segunda también está estructurada con una alternancia bipartita, pero aquí el retrato sincronizado no es entre el mundo campesino y el cortesano, sino entre el mundo autóctono cristiano y el mundo musulmán invasor.

El cuadro primero es el del encuentro entre los godos errantes y Bamba, a quien eventualmente encontrarán arando tal y como vaticinó el ángel. Llevan un año recorriendo España en busca del Bamba predestinado («Salen los godos buscando a Bamba» [598], dice la acotación con la cual se abre la jornada segunda). Lo vislumbran de lejos: «Si no me engaño, está entre aquellos álamos» (v. 785), dice Rodulfo, uno de los godos. Mientras éstos salen a buscarle, cambia el enfoque de la lejanía a la inmediatez con la entrada en escena de «Bamba con una aguijada» (600) en la mano, con la cual ha ido encaminando a sus dos bueyes. De nuevo elogia la armoniosa y sencilla vida campesina, contrastándola con la vida cortesana:

Ténganse allá los reyes
su reino poderoso
que yo con mis dos bueyes
me hallo más ufano
que si fuera señor del suelo hispano,
al lado de mi Sancha,
que ni mi honor ofende ni lo mancha. (vv. 828-834)

No obstante, la selección de Bamba, por muy divina que sea, no encaja de pleno con las expectativas de los aristócratas godos. Aunque se le acepta por ser «santo» y «justo», se le critica, desde un principio, la impropiedad de su humilde procedencia de «villano» (vv. 657-658). Frente a frente, por

fin, Bamba ante la nobleza goda, no acepta éste que le rindan homenaje (vv. 687-688) y se niega rotundamente a aceptar el nombramiento de rey.

Crónicas y leyenda, así como Lope, coinciden en señalar la falta de entusiasmo mostrada por Bamba ante su elección, pero en la pieza su rechazo de los honores y responsabilidades políticas se enfatiza hasta conferir al personaje cualidades de sabio estoico que percibe claramente el otro lado de la superficie dorada de las glorias de este mundo. Un nuevo milagro tiene que ocurrir («Florece el agujada» [605], dice la didascalia) para remachar la inevitabilidad predeterminada del nombramiento de Bamba y para que éste se rinda al designio de Dios en un bello soneto, en el cual recuerda a una serie de héroes bíblicos libertadores de sus pueblos.

Lope, siguiendo el texto de la leyenda, remite a episodios de relatos bíblicos (como el que Bamba sea encontrado arando, remedo de la elección de David, o como el que la agujada de Bamba florezca lo mismo que la vara de Aarón) para que quede claramente percibido el marco providencialista en que se inscribe el destino de la monarquía visigoda. Como nuevo Moisés, Bamba debe conducir a su pueblo, lastrado por su violenta naturaleza, hacia la tierra prometida de la unidad y el buen gobierno. Por ello, su resistencia inicial a aceptar ser nombrado rey acaba por ceder humildemente ante el mandato divino. En cambio, en la *Historia Wambae*, Bamba acepta no tanto por los ruegos de los nobles como por sus amenazas, aunque ya se señala allí que su elección tuvo más que ver con la decisión divina que con la aclamación popular (Collins 1977: 41). No cabe duda de que el Bamba histórico recelaba posibles reacciones hostiles a su nombramiento, y de que tomó precauciones para que no se le imputara que había usurpado el trono movido por la ambición, puesto que pospuso hasta diecinueve días la ceremonia de unción (*PCG*, cap. 513, 284); pero, una vez coronado, los nobles juraron serle leales, Paulo y Ervigio incluidos.

Más Sancha, que entra ahora en el escenario «con una cesta» con la «comida» para los dos (606), no sabe nada de lo ocurrido ni entiende lo que está pasando hasta que Bamba le anuncia que ahora él es rey y ella será «reina» (v. 1047). Sancha no es santa ni pretende serlo. Siempre ha tenido interés en vestirse bien y en subir en la escala social: con anterioridad se imaginaba ya con una «cofia nueva» (v. 269) al hacerse alcaldesa y se había dejado mimar por Bamba, quien había prometido traerle «tres varas de paño/ para cuerpos» (vv. 302-309). No es de sorprender, pues, que lo primero que Sancha note sean «los galanes vestidos» (v. 1027) de los caballeros godos, que toma por «danzantes» (v. 1028). En cuanto se da cuenta de su cambio de posición, pregunta: «¿No me han de poner a mí/ otro vestido galán/ de damasco o tafetán/ u de terciopelo?» (vv. 1069-1072). El traje refleja la categoría social y

las telas que pide Sancha para su vestido son ricas y costosas, fuera del poder adquisitivo de una simple campesina.

Esta escena, llena de humor por las salidas disparatadas e inocentes de Sancha, sirve de contrapunto al pundonor y a la innata sobriedad majestuosa de Bamba, quien antes había ya rechazado la vida cortesana equiparándola con el «traje» y el «bullicio» (v. 804), y quien ahora explica a los nobles godos de modo un tanto enigmático:

que aunque así me veis villano,
no imaginéis que el linaje
puede desdorar el traje
si el linaje es cortesano;
que, aunque me veis de este modo,
debajo de la corteza
hube valor y nobleza
de alguna sangre de godo. (vv. 871-879)

Termina el cuadro en pleno apogeo con la partida de Bamba hacia Toledo escoltado por los nobles godos con el vitor de «¡Viva Bamba, nuestro rey!» (v. 1092).

Un brusco cambio escénico nos lleva a la corte de Alicán («Sale Alicán, rey moro, y Paulo, griego, y acompañamiento»), anuncia la acotación [608]). Paulo es introducido en la pieza en esta escena en la que está tramando con el rey moro el reparto de España. Su odio hacia este país es desmedido e inexplicable dentro de los términos de la comedia¹⁰, aunque parece estar motivado simplemente por la envidia y por una ambición insaciable que encuentra su obstáculo precisamente en Bamba, al que claramente identifica con España. Su transformación de histórico godo (Reilly: 45) en griego es significativa, por apuntar, por el mero hecho de su nacionalidad, hacia una caracterización de traidor que era ya un estereotipo en la literatura medieval caballeresca¹¹, pero Lope inventa libremente todo lo relativo a esta alianza entre Paulo y Alicán. El renegado griego Paulo ofrece poner al rey moro

10. Podría ser una oscura referencia anacrónica a la presencia bizantina en la península, dada la caracterización de Paulo como griego. En 551 Justiniano recibió una irresistible oferta de Atanagildo a cambio de ayuda militar contra Agila. El resultado de la intervención bizantina en esta disputa tan visigoda fue el establecimiento de un enclave imperial a lo largo de la franja sureste de la península, desde Cartagena a Medina Sidonia. La presencia bizantina sobrevivió hasta el tercer decenio del siglo VII, cuando, durante el reinado de Sisebuto, el *dux* Suintila, más tarde elegido rey, expulsó definitivamente a los bizantinos de sus posesiones en la costa sur (Collins 1991: 144-145; y Thompson: 320-334).

11. Ya la *PCG* explica que, a pesar de ser de buen linaje, a Paulo «non se le auien aun olvidado las malas artes daquela su yent dond el uiniera» (cap. 514, 284). El convertir a Paulo en noble griego fue, al parecer, invención del Tudense, y de él pasó al Toledano y a la *PCG*

«dentro en Toledo» (v. 1004), explicando la ruta y el plan de la invasión. El rey Alicán, persuadido, exclama: «¡Hoy he de ser tu rey, felice España!» (v. 1164), palabras con las que se cierra este cuadro y que revierten al vitor final de «¡Viva Bamba!» del cuadro previo.

Mientras los moros están preparando su invasión, Bamba se apresta a tomar las riendas del reino. Ya se había anunciado que se había dispuesto un traje para él (v. 1087), y es así como ahora sale en escena «Bamba, vestido de cortesano y espada», junto a los «godos» que le rodean (610). El cambio de vestido de Bamba es particularmente notable. Ahora lleva el mismo atuendo que el de los nobles. Significativa es también su espada de caballero, que ningún campesino puede esgrimir. Pero si su traje es el de un aristócrata, su comportamiento no lo es. Su celo religioso le lleva a exponer una humildad fuera de la norma al insistir en entrar descalzo en la catedral, incluso cuando viene bajo palio (vv. 1199-1200; 1240), y su extrema intolerancia hacia otras religiones le lleva a negar la belleza del Alcázar: «No es bueno, porque, aun pintado,/ aborrezco lo judaico»¹² (vv. 1191-1192). El antijudaísmo de Bamba (parecido al de Sancho Panza o al de los vecinos de Fuenteovejuna) refleja anacrónicamente su prurito campesino de cristiano viejo ante una nobleza supuestamente contaminada.

Otro cuadro y nos encontramos en el campo enemigo: «torna a salir, de la manera que entraron, el rey Alicán y Paulo y moros» (613). Mientras Bamba está embebido en la vida y milagros de los santos toledanos (lo que da pie para que aluda de nuevo a la casulla de San Ildefonso [vv. 1717-1720]), el rey Alicán ha llegado a España dispuesto a destrozar el país, que cree débil por «tener un Rey villano» (v. 1264). Lope inventa la alianza entre Paulo y Alicán, creando así un episodio que, como el de Teodoredo más adelante, prefigura acontecimientos que se precipitarán en *El último godo*. La actitud despectiva y sangrienta del rey moro asusta incluso a Paulo, quien no logra

(Roas 1995: 199). También en el romance 580 de Durán, atribuido a Sepúlveda, se dice que Paulo era «un caballero de Grecia».

Para algunas autoridades tardías y poco de fiar, Paulo era romano, pero era ilegal que un romano fuera rey de España, y Julián, en su *Historia Wambae*, nunca sugiere que el levantamiento de Paulo fuera ilegal en este aspecto (Thompson: 226). Morales, por su parte, cree que Paulo debía de estar emparentado con Chindasvinto y Recesvinto, y de ahí sus aspiraciones al trono (Morales 1577: 165). Parece, pues, que la rebelión de Paulo no estuvo basada en causas sociales más complejas, sino que fue resultado de disputas y ambiciones personales entre godos.

12. Al parecer, el Bamba histórico siguió una insólita política de favorecimiento a los judíos, a los que concedió cargos en la administración de los bienes del fisco. Fue ésta una de las razones que le alienaron el apoyo nobiliario (Martín: 67).

calmarle. El grito de Alicán, «¡Armas! ¡Húndase España! ¡Guerra, guerra!» (v. 1271), cierra el cuadro.

Ignorantes del peligro que les amenaza, los godos están recreándose. «Sale Bamba y Sancha muy galanes, y Sancha con una corona dorada y godos de acompañamiento, y Bamba con una gola y unas espuelas doradas [...]», explicita la acotación. Presenciamos a Bamba ejerciendo ya como rey. Por un lado, le vemos a él, y ahora también a su esposa, Sancha, vestidos suntuosamente como los reyes que son. Por el otro, presenciamos su ineptitud y falta de costumbre en la usanza de tales trajes, puesto que incluso ignoran el vocabulario pertinente (la corona es una gorra dorada, según Sancha, y Bamba no recuerda la palabra «gola» porque, obviamente, no la había usado con anterioridad).

No obstante, si el traje le cae grande, el cargo no. Bamba muestra su generosidad en la corte al igual que la había mostrado en la aldea: regala tierras y títulos a los caballeros de su séquito y a las damas al servicio de Sancha. Más importante aún, recibe con toda pompa y honor al niño Teodoredito, incidente de aportación original de Lope¹³. En la comedia se presenta a Teodoredito como niño de cuatro años al que ciertos nobles habían escondido tras el nombramiento de Bamba por miedo a que éste ordenara su muerte. Conscientes ahora de la equivocación cometida al calibrar el carácter del nuevo rey, traen al hijo de Recesvinto a presencia de Bamba. Entre niño y adulto se establece de inmediato una relación de gran simpatía mutua, hasta el punto de que Bamba se autoconstituye en «tutor» de Teodoredito¹⁴ hasta su mayoría de edad (vv. 1365-1375) y hace que se siente en el sillón del trono («Tomad el lugar de en medio/ que os viene por justa ley» [vv. 1387-1388]). Sancionada por el

13. Aunque no está claro que Recesvinto dejara a su muerte hijo alguno, ya en la *Crónica de Alfonso III* se habla de un cierto Teodofredo, hijo de Chindasvinto, a quien su padre abandonó cuando todavía era de tierna edad (Wolf: 163). En *De Rebus Hispaniae* aparece ya como hijo de Recesvinto (Roas 1995: 194, nota 20), y así lo presentan también tanto la *PCG* (cap. 552, 306) como el *Valerio*, aquí como niño de un año (Menéndez Pelayo, BAE, tomo 195, 12). Es en este último texto en el que se explican las peleas entre los godos por el acceso al trono a la muerte de Recesvinto, precisamente porque la edad del niño Teodofredo le incapacita para reinar, dato que no aparece ni en la *Cr 1344* ni en el *Libro de las generaciones*.

14. Las tintas positivas con que Lope presenta a Teodoredito coinciden con el juicio sobre este personaje que se desprende de *El último godo*, donde se le menciona como padre de Rodrigo. La presente comedia prefigura su destino trágico, puesto que el niño que Bamba «adapta» con tanta alacritud no llegará nunca a reinar, sino que será cegado por Ervigio precisamente para evitar su acceso al trono. Mediante esta conexión entre el Teodoredito niño de la *Comedia de Bamba* y el triste adulto de *El último godo* se percibe con claridad el contraste de actuaciones y calidad moral entre Bamba y Ervigio, y también Paulo, uno y otros representantes estereotipados de paradigmas contrapuestos.

recto juicio de Bamba, parece darse así prioridad a la sucesión de tipo hereditario por encima de la electiva.

Justo en este momento augurador de paz en el reino, por haber puesto Bamba de lado a bandos y a rivalidades, llega a escena «un ciudadano» (618) que anuncia el asalto de Cartagena por las fuerzas de Alicán, guiadas por Paulo. Bamba, a pesar de su carácter pacífico, reacciona inmediatamente llamando a las armas con el mismo arrebato y valor guerrero que se esperaría de todo rey de linaje aristocrático.

El último cuadro es el de la confrontación entre las huestes invasoras islámicas, bajo el liderazgo del rey Alicán y de Paulo, y las tropas godas encabezadas por Bamba. Con la representación del ataque (con la voz de Alicán que dice desde dentro: «Todo se queme, y se atale./ ¡Muera España! ¡Guerra, guerra!» [vv. 1451-1452]) y del contraataque (en el cual el campo español toca «al arma» [620] y grita también desde «dentro»: «¡Armas, armas! ¡Cierra, España!/ ¡Muera esta pagana gente!» [vv. 1489-1490], en un anticipo del espíritu de la Reconquista), Lope representa la batalla de una forma global. Luego, reduce el enfoque al combate singular cuando, según las didascalias, «sale Bamba tras el rey Alicán, con las espadas desnudas y rodela» (620), y cuando seguidamente aparece también en el tablado «Paulo con la espada desnuda y una adarga» (621). La desnudez de la espada connota la lucha violenta en el campo de batalla, mientras que las rodela y la adarga son implementos guerreros indicadores de la lucha que se está llevando a cabo. Los moros creyeron que los godos serían fácil presa por estar regidos por un «rey villano» (vv. 1472 y 1478), mas, tras perder la batalla, al rendirse Alicán ante Bamba, concede aquél lo equivocado de su criterio: «Villano dijeron que eras,/ yo te llamo el mismo Marte» (vv. 1495-1496).

Bamba, como rey defensor del cristianismo, ha salido vencedor. Éste es su momento cumbre como líder de su pueblo. Mas, en un arranque sorprendente, quizás movido por su profunda caridad cristiana y deseo de paz, decide, no tan sólo perdonar al rey Alicán y al renegado Paulo, sino que además invita a este último a que se incorpore a su corte. Esta acción muestra la ceguera política de Bamba, al no darse cuenta de hasta qué punto el deseo del poder moviliza las acciones de cuantos le rodean. Obviamente Bamba coopera activamente con la Providencia para que se cumpla su destino. Lejos de terminar con un grito de victoria honrando a Bamba, el segundo acto se cierra con la exposición del rencor de la nobleza goda hacia su rey debido a la rehabilitación y reintegración de Paulo en la cristiana corte toledana:

Al fin, por nuestro castigo,
un villano nos deshonra,
y ensalza, engrandece y honra

a un extranjero enemigo.
Cielo santo y soberano,
decidme: ¿son justos modos,
que así abandona los godos
un fermentido villano? (vv. 1565-1572)

Jornada III: Los codiciosos del poder

La puesta en escena de la última jornada está estructurada en una alternancia de cuadros que tienen lugar dentro y fuera de la sede del poder, la corte de Toledo. La acción está dominada por una serie de traiciones (por parte de Paulo, junto a Rodulfo y Teófilo, y por parte de Ervigio, con su aliada Doña Blanca) que conllevan el levantamiento de tierras periféricas del reino así como el regicidio dentro del palacio mismo.

Comprobamos cómo el rechazo altanero del liderazgo de Bamba proviene de fuentes progresivamente más cercanas a él, de modo que el cerco opresor se ciñe más y más a su alrededor. Del ataque procedente de las fuerzas foráneas de Alicán y sus huestes, que presenciamos en la jornada anterior, se pasa ahora en esta última jornada al rechazo por parte de la distante población autóctona, para finalizar en el repudio de Bamba por parte de la élite de la nobleza goda de su propio séquito.

De acuerdo con esta configuración, la jornada tercera se abre en la corte de Toledo con el rey Bamba, Paulo, Rodulfo y Ervigio en escena (624). El rey, encandilado por las melosas palabras de Paulo, quien sigue fiel al estereotipo del griego que engaña con su hábil retórica, ante la noticia del levantamiento de los habitantes de la «Gótica» (v. 1600) por no querer servir a un «bárbaro villano» (v. 1603), da el bastón de mando de general de las fuerzas armadas a Paulo. Éste es el mismo bastón de defensa del reino que el noble godo Teófilo había obtenido en la jornada primera.

Es ahora cuando Lope conecta, a su manera, con las narraciones cronísticas, no las legendarias, que relatan la sublevación de la Narbonense, aunque en la comedia no se especifica dónde se ha producido la sublevación ni quién la dirige. El que Bamba ponga a Paulo a la cabeza del ejército a cargo de contener la sublevación suscita todavía más resentimiento entre los godos, que no conciben que un advenedizo extranjero con claros antecedentes de traidor sea favorecido a sus expensas. «Villano al fin de pensamientos viles,/ pues hace caso dese tan ruin hombre» (vv. 1617-1619), explica uno de ellos. Secretamente empiezan a confabular. Ervigio podrá ahora justificar su futura actuación basándose en esta decisión de Bamba.

Entran en escena seguidamente «Bamba y Sancha y algunos godos de acompañamiento, y un criado con muchas medidas y una vara de me-

dir» (625), y más tarde llega también «un batidor con una moneda» (627). Presenciamos al rey en pleno apogeo administrativo del reino, implementando juiciosamente la estandarización de medidas, tasas y monedas. Mas Bamba no está satisfecho. En la intimidad de su conversación con Sancha expresa su malestar:

Después que mudé de estado,
mi doña Sancha, he mudado
de condición y librea.
Después que de labrador
ya me olvidé, no me hallo
ni bueno para vasallo
ni bueno para señor (vv. 1635-1641),

para resumir luego: «Mejor me hallaba en mi aldea» (v. 1714). A pesar de no sentirse a gusto en la corte, los amantes esposos mantienen aposentos separados, ateniéndose al protocolo real, tal como lo indica la acotación: «Vase cada uno por su puerta» (628).

La acción se desplaza ahora fuera de Toledo. Con la llegada de un «ciudadano» que se dirige a «Paulo, Teófilo» y «Rodulfo» (628) se consolida la guerra civil, puesto que Paulo, apoyado por los otros dos godos, y traicionando la confianza que Bamba había depositado en él, se une a aquellos insurrectos que tenía que haber castigado. En Paulo crea Lope la réplica anticipada del conde don Julián. Ambos participan de una calidad abstracta que no necesita de explicaciones: su pertenencia al estereotipo del traidor, el Judas despreciable pero necesario para el cumplimiento del plan divino.

Importa notar que la causa de tal insurrección es siempre la misma: se niega la legitimidad del poder a un labriego al que se califica de «grosero» (v. 1728) y repetidamente de «infame» (vv. 1739; 1763; 1774). No se discute jamás la efectividad de Bamba como rey a pesar de que los espectadores lo han visto regir con pericia. La cuestión de clase es tan poderosa que los grandes de la península prefieren un noble extranjero a un villano autóctono. Lo que es más, Paulo despacha la elección divina de Bamba reinterpretando el mensaje del ángel al Papa en favor suyo, y define la austeridad de la corte presente, no como un honorable modelo digno de seguir, sino como resultante de la falta de refinamiento de un campesino. Por lo tanto, anuncia ya de antemano su licencioso programa de «regocijos», «fiestas» y otros «placeres» cortesanos (vv. 1849-1862). Después de haberse tomado la decisión de atacar Toledo, termina el cuadro con el grito, primero por el personaje «Todos» (vv. 1852-1853), y luego por Teófilo, de «¡Paulo viva, Paulo viva!/ ¡Bamba muera, Bamba muera!» (vv. 1873-1874).

La acción, sincronizada con la del cuadro anterior, se desplaza a la sala de audiencias de Toledo, donde podemos comprobar cómo Bamba cumple su más importante función regia, la de juez («Sale Bamba como que sale a audiencia, y una mujer y un hombre y Cardencho dándole unos memoriales, y los va tomando Atanarico, godo» [632], apunta la didascalia). Anteriormente ya habíamos presenciado a Bamba ejerciendo los distintos papeles que le corresponden como rey: lo habíamos visto como guerrero defensor del reino, como protector de la economía y comercio, y, ahora, como impartidor de justicia.

Los casos discutidos en la audiencia tienen particular interés, puesto que remiten a aquellas esferas legales que requieren corrección no solamente en tiempos de los godos sino, por extensión, en los propios tiempos de Lope: con el primer memorial se apoya la aplicación de la justicia de forma imparcial sin privilegiar a los allegados al trono; el segundo memorial alude a la discriminación entre ricos y pobres con el caso del pobre encarcelado durante nueve años por no poder pagar sus deudas. El último memorial, por pertenecer a Cardencho, vecino del pueblo de Bamba, ayuda a que Bamba se reconecte con sus raíces rústicas, a la vez que anuda esta última jornada con la primera con la recapitulación del niño que le llamó rey (v. 1966) y de su amor «a María y a Ilefonso» (v. 1983). Le queda a Bamba aún un último e importante papel que cumplir para cubrir la gama de asuntos atendidos por un monarca: el de garantizador de los derechos de la Iglesia en su reino. Ejecuta ese privilegio con el prolijo reparto de los obispados que ya se registra en la *PCG* (caps. 527-535).

Ignorante aún de la insurrección que se avecina, la llegada de «un vizcaíno con una carta» (629), que trae a Bamba las noticias de la traición de Paulo, lo fuerza a salir rápidamente de Toledo. Deja a Sancha y las riendas del gobierno al cuidado nada menos que del pérfido Conde Ervigio, mientras que él mismo dirige el ejército que luchará contra el usurpador. El nombramiento de Ervigio, como el de Paulo antes, indica la incapacidad de Bamba para juzgar la malicia humana, pero es condición necesaria para que se cumplan los designios divinos.

La *Historia Wambae* habla de la expedición punitiva contra los vascones, llevada a cabo por Bamba en la primavera de 673, en el curso de la cual el rey recibió la noticia de la revuelta en la Septimania, dirigida por el conde de Nimes y el obispo de Maguelonne (Thompson: 219). Bamba envió parte de su ejército para sofocar la rebelión, poniendo a Paulo a su frente, pero, en lugar de llevar a cabo su cometido, el líder se unió a la rebelión y se hizo elegir rey en Narbona. Tras una marcha forzada, Bamba avanzó hacia la Narbonense tomando una serie de ciudades hasta llegar a Nimes, la última

en caer (Reilly: 45). Es así como la acción dramática se desplaza, en un nuevo cuadro, a una ciudad fortificada (no identificada en la pieza) del reino gótico, en la cual «Paulo, Teófilo y Rodulfo» (640) están derrochando bienes en «mujeres», «deleites y placeres» (vv. 2144-2152), sin atender las necesidades de la guerra. Lope trata la corta pero nefasta actuación de Paulo en su papel de rey espurio de tal modo que convierte al personaje en el modelo de rey demonizado que se repetirá en Ervigio y Rodrigo:

No hay mayor gusto que ser
señor solo y absoluto,
que es grande cosa el poder
y la posesión y fruto
de todo un reino coger. (vv. 2134-2138)

Si Bamba tiene un concepto claro de su misión, basado en la justicia entendida como servicio al pueblo, Paulo encarna el absolutismo de tipo despótico y arbitrario: *Rex legibus solutus*. A los ojos irresponsables de Paulo es precisamente este poder absoluto lo que hace deseable la condición de rey. Mas los ociosos entretenimientos de Paulo y sus colaboradores pronto concluyen con la llegada de «un ciudadano» (640), quien anuncia la derrota de sus tropas por las de Bamba. Este modelo de virtudes tiene también sus límites de paciencia, y así lo vemos ahora entrar furioso en escena a los pies del muro, «con una espada desnuda en la mano y una rodela» (642) (o sea, vestido de guerrero como en la batalla de la segunda jornada). Su ira estalla ante el comportamiento del hombre a quien tanto había favorecido. Reclama a Paulo vivo a cambio de perdonar a todos los vecinos de la ciudad, mientras grita: «No soy, cual os informaron,/ toscos, villanos, groseros./ Español soy de nación;/ godo soy, que no griego» (vv. 2208-2211).

Ante sus amenazas de arrasarlo todo, «Asómase a una ventana del muro un ciudadano»¹⁵ (642), quien, en nombre de los veleidosos godos, acepta los términos del trueque. El muro, que estaba representado por un lienzo que cubría «los antepechos de los corredores y el vestuario» (Ruano de la Haza y Allen: 439), tiene en este caso una apertura que sirve de ventana. El uso del muro ayuda a diversificar la acción visualmente y a hacer la entrega de los traidores más espectacular, puesto que, al ser canjeados por la libertad de la ciudad rendida, cada uno de ellos entrará en escena «con una soga» (642) puesta ya en el cuello.

La confrontación entre Paulo y Bamba no deja de tener su dramatismo, ya que este último, al no estar movido por la ambición y el deseo de poder,

15. Véase la referencia específica a la ventana del muro en Ruano de la Haza y Allen: 440.

no comprende en su desespero la razón de la bajeza de Paulo. Su «ira justa» lleva a que en el texto lopesco, lo mismo que en el *Valerio*, Bamba quiera ser inclemente con Paulo, «que ya en inmenso rigor/ he trocado mi amor blando» (vv. 2284-2285). Con todo, el rey todavía se resiste a ser tan riguroso como pretende, y difiere una sentencia inmediata poniendo a los usurpadores en prisión, medida que Paulo rechaza con orgullo satánico, pidiendo la muerte: «que ya mi alma maldita/ quiere seguir la compañía/ que en los infiernos habita» (vv. 2316-2318). El cuadro termina con el anuncio por «un criado» (645) de que la «gótica ciudad» (v. 2330) viene para recibirle bajo palio¹⁶.

La acción regresa a Toledo en otro cuadro sincronizado con el anterior. Mientras Bamba está solventando la crisis del reino poniendo fin a la insurrección de las tierras góticas, Ervigio, instigado por Doña Blanca (645), aviva su antigua pasión de reinar, con las consecuencias que de ello se van a seguir.

Queda en la comedia un episodio más para que se cumpla el destino de Bamba mártir, y es en esta parte donde Lope difiere radicalmente tanto del *Valerio* como de la *PCG* y Morales, pero no de la *Cr 1344*. Los tres textos primeros coinciden en que Ervigio suministró a Bamba una pócima que le privó temporalmente de la memoria y le dejó en condiciones tales que tuvo que abdicar del trono e ingresar en el monasterio benedictino de Pampliega. En cambio, la versión de la leyenda contenida en el ms M de la *Cr 1344*, así como la del *Libro de las generaciones*, presenta la muerte de Bamba como lo hace Lope, es decir, envenenado por Ervigio. Sin embargo, hay muchos detalles en estos dos textos que no cuadran ni con la versión del *Valerio* ni con la de Lope. Por otra parte, el ms U de la *Cr 1344* reproduce un texto prácticamente exacto al del *Valerio*. Desgraciadamente, este manuscrito queda truncado en lo referente al final de Bamba, pero, dado el obvio parentesco entre los dos textos, es de suponer que acabaría del mismo modo que lo hace el *Valerio*, es decir, con la supervivencia de Bamba tras haber bebido el narcótico. Todo ello nos lleva a enmendar la opinión de Roas de que Lope «construye un nuevo final para el rey» (Roas 1995: 207), ya que es muy posible que el dramaturgo hubiera tenido a la vista, no sólo el *Valerio*, sino también la *Cr 1344*, que le ofrecía el final que prefirió para sus propósitos.

Para esa muerte espectacular, Lope crea un ambiente fantástico y premonitorio mediante la invención de «Mujarato, moro cautivo» (646), quien,

16. No se monta el recibimiento (como tampoco se montaron las escenas guerreras anteriormente) ni tampoco se verá en escena el escuadrón de Bamba (v. 2515), lo que lleva a especular que Lope, al escribir su comedia, tenía en mente para su representación a una compañía pobre en cuanto al número de actores y a los recursos de utilaje.

usando de sus artes mágicas, persuade a Ervigio, poco necesitado de persuasión, por otra parte, de que su destino es que «sin pagar ningún tributo,/ te verás rey absoluto/ de toda la fuerte España» (vv. 2376-2378). Poco comentario necesitan estas palabras para concluir qué tipo de rey anticipa ser Ervigio. Mugarato actúa a modo de subconsciente del que ha de ser sucesor de Bamba, articulando sus pensamientos en el eficiente programa que debe seguir Ervigio para eliminar a quien estorba sus ambiciones. Lope hace que el moro diabólico no se contente con pensar en inutilizar a Bamba para el trono, sino que afirme rotundamente: «Que con ciertas yerbas puestas/ en el caldo o la bebida/ has de dar fin a su vida» (vv. 2395-2397). Además de revelarle que logrará ser nombrado rey tras haber dado muerte a Bamba, pronostica la invasión musulmana con la historia de la Cava y la renovación de España desde Pelayo hasta «un fuerte Felipe,/ segundo en la Casa de Austria» (vv. 2454-2455). Mugarato predice así certeramente el futuro de la monarquía visigoda y hasta de la historia de España, con lo que Lope prefigura de nuevo acontecimientos que, como la invasión musulmana, se desarrollarán en *El último godo*. Tras prometer pintar en un lienzo lo que acaba de contar, «Vase Ervigio y el esclavo por un cabo y doña Blanca por otro» (650), para así mostrar al público la separación de sus estancias.

Cambio de cuadro y encontramos al «rey Bamba, solo» (650) en las cercanías de Toledo, alejado de su escuadrón. Está andando de regreso de su campaña militar victoriosa, con ansias de descanso y de ver a su querida Sancha, hasta que sale a su encuentro «Atanarico» (651), quien le cuenta la muerte dada a los tres traidores. Lope trata con brevedad los detalles del castigo, que varían en las distintas fuentes¹⁷. En el texto del *Valerio* es la justicia de la corte la que sentencia que a los traidores «les sacasen los ojos e muriesen por ello» (Roas 1995: 200). Tampoco en la comedia se implica directamente al rey en la decisión final, o, al menos, el texto es ambiguo en

17. En la *PCG* es Bamba quien decide el tipo de castigo que se ha de dar a los traidores: «Fizo tresquilar en cruz a Paulo et a sus companneros, et raer le las baruas, et sacar les los oios, et uestir les de margas por fonta et desonrra et poner los en somo dunos camellos, descalços et malandantes. Et a Paulo, que era por mayoral de los otros et se alçara por rey, pusieron le una corona de pez en la cabeça, et yua delante de todos, et los otros em pos el uno em pos otro atados en una soga» (*PCG*, cap. 525, 294). Sin embargo, en este texto los culpables no son ejecutados, sino que «fueron metidos en carcel pora siempre». La *Historia Wambae* también relata la entrada oprobiosa de Paulo y sus compañeros en Toledo, calvos, afeitados, descalzos y en carros tirados por camellos (Thompson: 225-226). Sin embargo, Morales enmienda el texto de la *PCG* acogiéndose precisamente a la crónica del obispo Julián, quien no dice que a los traidores se les sacaran los ojos, sino sólo que «se les hizo la calua cruel» (Morales 1577: 169). Como es bien sabido, entre los godos la decalcación y la tonsura inutilizaban automáticamente a un individuo para la función regia. Es esto lo que, al parecer, sucedió a Bamba tras haber tomado la famosa pócima adormecedora.

este punto, puesto que Bamba es informado por Atanarico de que «Al campo los llevaron desta suerte¹⁸/ donde les dieron sus castigos muerte./ A Paulo le pusieron la cabeza/ en una escarpia para más rigores» (vv. 2528-2531).

Otro corte rápido y, por fin, llegamos al último cuadro, el cual, como al principio de esta tercera jornada y al principio de la pieza misma, tiene lugar en el palacio de Toledo, sede de la corte real y centro de poder del reino godo. En el tablado se encuentran Ervigio y Mugarato, el cual está mostrando al primero el lienzo que ha pintado a petición suya. Antes de depositarlo dentro de un cofre que se esconderá en una cueva sellada en Toledo, lo despliegan al público (652) y describen ambos de viva voz la historia gráficamente registrada en el lienzo del moro Muza, la Cava y la pérdida de España a los moros. Lope modifica de este modo la tradición que atribuía a Hércules el tabú que pesaba sobre la cueva en cuestión, y atribuye a Ervigio tanto la idea del lienzo como el que haya de quedar encerrado en una cueva en la que nadie osa entrar. Mugarato predice también que el tabú será roto por Rodrigo, de lo que se seguirá la pérdida de España, y concluye su función de agorero asesino dando a Ervigio las yerbas que ha de poner en la bebida de Bamba para causarle la muerte.

Seguidamente, «vase el esclavo y entra Bamba con una corona en la cabeza y una ropa» (653). Importa notar su atuendo: la corona mantiene visible y explícita su realeza mientras que la larga y holgada vestidura implica la intimidad casera, puesto que el monarca se halla en sus habitaciones privadas. En cuanto se «queda Bamba solo» (653), comienza a invocar a Dios y a rezar. Se siente fatigado y culpable por haber descuidado las cuestiones del espíritu al haber estado demasiado embebido en el gobierno de la nación: «yo no nací para rey,/ sino para labrador» (vv. 2616-2617).

«Siéntase en una silla y hace como que duerme, y sale un ángel» (655). Este ángel enviado del cielo que acompaña a Bamba sirve de contrapunto a Mugarato, hechicero, pagano y acompañante de Ervigio. Estamos de nuevo ante un sueño premonitorio que revierte claramente al ángel que se le apareció al Papa en la jornada primera. El relato del ángel cumple también con la función providencial de anunciar al público y a Bamba mismo su inminente muerte. Como en el caso de Mugarato, el emisario de la divinidad se encarga de hacer ver a Bamba los eventos que terminarán con la monarquía visigoda, sólo que ahora tales eventos se perciben como catástrofe necesaria para la regeneración final y resurrección del espíritu godo en una nueva España unificada, no como el triunfo de la «famosa prosapia» y de la «gente admirable y rara» (vv. 2410 y 2430) seguidora de Mahoma que describió Mugarato. Para

18. Se refiere a que irán descalzos, algo que sí había sido deseo expreso de Bamba.

el ángel, la «triste y noble España» yace en el suelo caída y sujeta por el moro soberbio que le dará muerte «con aquella fiera espada» (vv. 2679 y 2685)¹⁹. Al mismo tiempo, revalida el estado de santidad que acompaña al rey.

A partir de este punto, se precipita la acción. Al despertarse Bamba agitado y con «notable sed» (v. 2716), acude «doña Sancha» (657) para atender a su esposo, mientras Ervigio «sale» (657) para regresar de inmediato «con un jarro de agua y una toalla» (657). En cuanto Bamba bebe el agua que le entrega Ervigio, se «abrasa» (v. 2735) envenenado. No obstante, acepta el designio divino: «Por inspiración de Dios/ supe que Dios quiere y manda/ que a Ervigio le deis el cetro/ y la corona de España» (v. 2747) y, como en la ocasión de su elección, los godos aceptan la decisión del cielo.

Bamba siempre se ha sujetado a la voluntad divina, sabiendo que no es sino instrumento de ella y que su sacrificio es pequeña cosa si le conduce a la vida eterna. Bamba muere²⁰, mártir de la ambición de su némesis, en escena y ante el desconsuelo de Sancha, que queda al dudoso amparo de Ervigio, mientras que éste se respalda, no en los designios de la protectora Providencia divina, sino en los de la díscola rueda de la Fortuna. Su visión del destino humano en términos paganos y contingentes le hacen ciego a lo ilusorio de una satisfacción que le lleva a la muerte espiritual.

4. CONCLUSIÓN

Lope deja en claro que Bamba entiende, a pesar de, o quizás a causa de, su origen humilde, que la autoridad regia emana de Dios y no del hombre que la ostenta: *Rex Dei gratia*, según la fórmula que resultó fundamental para las futuras concepciones medievales de la monarquía. Las leyes divinas limitan el poder del monarca, quien ha de pensar siempre en el bienestar de sus súbditos y no sólo en el suyo propio. Es esta idea de la función regia en términos tradicionales y cristianos la que Lope dramatiza sirviéndose de la historia y la leyenda ejemplar de Bamba. Al escoger la versión de la leyenda que convierte a Bamba en mártir, Lope contribuye eficazmente a la tradición popular del culto a los santos, de gran importancia social, no sólo en la

19. Con toda probabilidad se representaba la caída de España como una transparencia en el vestuario.

20. Es de interés señalar que una de las razones que se han dado para explicar la conspiración que eliminó a Bamba como rey es la de que su política de situar en puestos de responsabilidad a siervos y libertos no fue bien aceptada en una sociedad cuya legislación los separaba nítidamente de los hombres libres y, en especial, de los privilegiados (Martín: 67).

Edad Media, sino también en el Barroco²¹. Los santos, con su ejemplaridad, suponían una garantía de solidez y protección contra las fluctuaciones y contrariedades de la historia humana, y muchos de ellos fueron precisamente regentes nacionales históricos derrotados o asesinados, de modo que, tras de sus tronos celestiales, devenían símbolos humanos del Salvador crucificado. El que Mújarrato haya establecido la conexión de Bamba con todos los otros reyes cristianos de España convierte al rey godo en el antepasado glorificado que simboliza el monarca eterno e ideal capaz de mantener la identidad y continuidad de la institución monárquica por encima de contingencias e imperfecciones. Además, al ser conectado con un antepasado semi-legendario, el rey presente gana en prestigio y popularidad, haciéndose representante de todos los grupos sociales por igual y contribuyendo a aglutinarlos en una identidad común.

Lo que ya no queda tan claro es que Lope creyera en la posibilidad, o incluso en la conveniencia, de que ningún rey mortal debiera responder sin puntualizaciones a la imagen ideal encarnada por el santo Bamba. Un rey mártir en aras a sus nobles principios tenía indudable valor simbólico como parangón de conducta ética intachable, pero difícilmente podía ofrecerse como ejemplo de actuación recomendable para el gobierno de la nación. El Bamba histórico, aunque de noble estirpe, fue un rey enérgico que intentó romper el cerco nobiliario, apoyándose sobre todo en el ejército y en la asamblea general del pueblo visigodo, para así hacer frente a las manipulaciones de los palatinos. En el Bamba de Lope, las virtudes y condición social de este hombre santo quedan intrínsecamente ligadas a sus fallos políticos, puesto que su bondad y su origen humilde le incapacitan para moverse con soltura entre las intrigas y la corrupción cortesanas. Aunque gobierna bien, lo hace dentro de los límites de su conocimiento de la administración a nivel local, y su mismo amor al prójimo, tan cristiano, le impide actuar con la eficacia, cruel si se precisa, que capacita al líder político para eliminar los peligros que acechan al bien común. Si, por una parte, su innata nobleza de espíritu le convierte en el perfecto representante del ideal caballeresco, que emergerá ya claramente formulado en el siglo XII, por otra, su origen humilde, que tanto se subraya en la pieza, le invalida para actuar con éxito en una esfera política que le es totalmente ajena.

Aunque surgido de la nada para llegar a ostentar el cargo máximo en la sociedad visigoda, no ha accedido a él por su propio esfuerzo o por una vo-

21. A fines del siglo XVI, tanto la monarquía como las autoridades eclesiásticas realizaron notables esfuerzos para lograr la canonización de figuras españolas, esfuerzos que dieron fruto en el siglo XVII, «siglo de las canonizaciones españolas» (ver Dandele: 178).

cación irresistible de mando, al modo del «príncipe nuevo» de Maquiavelo. Al contrario, como él mismo repite, no tiene ambición política. Continuando con el paralelo maquiavélico, el príncipe nuevo está siempre consciente de la precariedad de su situación, por lo que necesita «entrar» de manera provisional en la esfera del mal cuando el bien común, no su propia satisfacción, lo requiere (Machiavelli, XVIII, 56)²². De esta disposición flexible carecen tanto Bamba como Paulo y Ervigio, el uno por ser esencialmente virtuoso y los otros por ser esencialmente malévolos. La caracterización de los principales personajes de la pieza en términos inevitablemente esencialistas elimina a todos ellos, Bamba incluido, a pesar de nuestras simpatías, de la posibilidad de ser ofrecidos como modelo de actuación política eficaz en los quehaceres de un mundo imperfecto.

22. Podría preguntarse si en esta pieza Lope no está planteando ya de manera velada una problemática que concierne a la dicotomía monarca cristiano ideal/monarca observador de la razón de estado. Bamba es el representante paradigmático del primero, mientras que un ejemplo claro del segundo lo presentará el dramaturgo, como veremos más adelante, en uno de los personajes de *El piadoso aragonés*.

II

DISCURSO POLÍTICO-SEXUAL EN *EL ÚLTIMO GODO*

1. INTRODUCCIÓN

El último godo, tragicomedia que Lope escribió entre 1599 y 1603 (tal vez de 1599 a 1600), según Morley y Bruerton, es también conocida bajo el título *El postrer godo de España*, con el cual apareció en la edición de la *Octava parte de las comedias de Lope de Vega*, publicada en Madrid en 1617. Sin embargo, al reimprimirse esta pieza en Zaragoza, en 1647, en la *Parte XXV*, ya se la tituló *El último godo*, probablemente por ser éstas las palabras con que concluye la pieza. Aunque, por cuestiones de consistencia en la discusión del trasfondo histórico, nos referimos siempre al texto de la versión de la *Parte VIII*, hemos conservado, no obstante, el título de *El último godo*, bajo el cual la pieza es mejor conocida¹.

Además, en la discusión del aparato didascálico, dado que ni la versión de la *Parte VIII* ni la de la *Parte XXV* fueron revisadas por Lope y que ambos textos están plagados de erratas², hemos optado por un amalgamamiento de acotaciones que incluye las de ambas versiones y que sigue de bastante cerca (aunque no duplica en su totalidad) la cuidada edición de Menéndez Pelayo de la colección de la Biblioteca de Autores Españoles, en espera de que salga a luz en el futuro una edición crítica de la obra.

El tema de «la destrucción de España» estimuló en gran manera la imaginación de cronistas y escritores, dando lugar a una extensa tradición textual de la que Lope se sirve para la composición de esta comedia. Según Menéndez Pelayo, Lope conocía bien la llamada *Crónica sarracina*, escri-

1. Así se titula en la edición de Menéndez Pelayo de la Biblioteca de Autores Españoles y en la de Federico Carlos Sáinz de Robles de la colección Aguilar.

2. Véanse los comentarios de Menéndez Pelayo y de Sáinz de Robles a sus ediciones.

ta por Pedro del Corral en el siglo XV³, pero aquí utiliza preferentemente la versión de la leyenda según queda recogida en la *Ocampiana* (es decir, Ocampo-Morales), y, sobre todo, el texto del morisco granadino Miguel de Luna, *Historia verdadera del rey don Rodrigo y de la pérdida de España* (Menéndez Pelayo, BAE, tomo 195, 25 y 35)⁴. También Lope se nutre del romancero acudiendo a algunos de los romances más populares sobre esta temática, a su vez reelaboración de episodios del texto de Corral o del de la *PCG* que se prestaban a la dramatización.

A pesar de la fácil accesibilidad del texto de Lope en tiempos actuales y de la resonancia mítica de los tres protagonistas presuntamente responsables de la invasión mora de España, la pieza ha recibido relativamente poca atención crítica⁵. La única excepción es el riguroso estudio de Susan Niehoff, quien, en su libro *El último godo and the Dynamics of Urdrama*, publicado en 1987, analiza la tragicomedia desde un punto de vista religioso-figurativo. Esta investigadora se fija en los aspectos soteriológicos presentes en el texto de Lope para concluir que la obra invita al espectador a reelaborar los eventos de la historia secular como si estuvieran inscritos en un guión católico.

Apartándonos radicalmente de esta línea de análisis, nuestro estudio va a tener en cuenta el modo en que los textos literarios interactúan con el campo de creencias y prácticas aceptadas culturalmente. De forma particular nos fijaremos en el uso simbólico del cuerpo humano como *locus* en el que se inscriben las representaciones de los sistemas sociales y sus estructuras de poder, aunque somos conscientes de que las abstracciones nunca reflejan la variedad de identidades sexuadas individuales que se producen en la realidad. Mediante referencias sexualizadas materializadas en una serie de montajes simbólicos, se nos ofrece en esta comedia una visión de la monarquía y del destino de España que conecta nítidamente con presupuestos de la ideología nacionalista de los siglos XVI y XVII.

Nuestros conceptos de lo masculino y lo femenino nacen de aquellas abstracciones que, partiendo del hecho biológico incontrovertible de la sexualidad, se aplican con frecuencia incluso a objetos no sexuados, de mo-

3. Esta divulgadísima novela, de la que se conservan varios manuscritos del siglo XV, fue escrita hacia 1430 y publicada en Sevilla en 1499 con el nombre de *Crónica del Rey don Rodrigo*. Hay varias redacciones y reimpressiones del siglo XVI. Hemos utilizado la copia impresa en 1587 depositada en la Biblioteca Nacional.

4. Hemos consultado la copia de la Biblioteca Nacional, publicada en Valencia en 1606, que se titula *La verdadera historia del rey don Rodrigo*.

5. Véase el artículo de Araluce así como el estudio que más recientemente le ha dedicado McKendrick, 49-52. Para un interesante paralelo entre ciertos personajes y eventos de esta pieza con otros de la monarquía de Felipe III, consúltase McNair, 214-233.

do que el mundo físico, el social e inclusive el espiritual quedan fuertemente sexualizados. A lo largo de la historia de la cultura europea occidental, los tratados clásicos de Aristóteles, Hipócrates y Galeno sentaron las bases, supuestamente científicas, sobre las que considerar las diferencias sexuales. Inevitablemente, estas autoridades no se limitaron a exponer en términos neutrales el resultado de sus especulaciones, sino que todos ellos utilizaron un lenguaje evaluativo. A pesar de desacuerdos y ambigüedades, su conclusión de que las mujeres son menos perfectas que los hombres sirvió, junto con otros discursos misóginos, para justificar la subordinación de la mujer respecto al hombre, dejando así la puerta abierta a un debate que se prolonga hasta nuestros días.

2. TRASFONDO HISTÓRICO-CRONÍSTICO Y ROMANCERIL

En *El último godo*, la subordinación y/o depreciación de lo femenino queda ya expuesta de entrada en el discurso pronunciado por Rodrigo al ascender al trono⁶. Puesto que Lope plantea de inmediato, y de forma totalmente original, el problema de la legitimidad de Rodrigo como rey de los godos, conviene considerar, aunque sea someramente, el complicado sistema visigodo de acceso al poder, viciado por lo que Gregorio de Tours llamó el «morbo gótico» (Martín: 49), es decir, la costumbre de asesinar o incapacitar para el mando al rey precedente⁷.

Las dos tendencias dominantes, pero contrapuestas, para regular el acceso al poder eran, por una parte, la germánico-militar, favorable a la elección del jefe más capacitado en el plano militar, y, por otra, la romano-administrativa, partidaria del sistema hereditario (Martín: 49). Ya los mismos monarcas habían tratado de asegurar la sucesión de sus hijos o miembros de su familia mediante el sistema de la asociación al trono, medida que resultaba eficaz cuando estaba apoyada por la fuerza militar, pero que fracasaba sin semejante apoyo, dando lugar a sublevaciones armadas dirigidas por los nobles que se consideraban lesionados en sus derechos al trono. El IV Concilio de Toledo, celebrado en 633, llegó finalmente a una solución de compromiso, fijando por primera vez de modo oficial el carácter electivo de la monarquía,

6. Aunque este discurso dramatiza el seco relato de Morales, en el que se explica la sucesión al trono de los últimos reyes godos (Morales 1577: 198-199), es idea original de Lope el ponerlo en boca de Rodrigo para justificar su acceso a la corona. Es también de entera invención de nuestro autor el énfasis que Rodrigo pone en la transmisión patrilínea como condición necesaria para ese acceso.

7. Collins, por su parte, cree que Gregorio de Tours es un historiador poco fiable que deliberadamente distorsionó su relación de los conflictos sucedidos en la España goda en esta época y cuya versión de la historia visigoda está llena de prejuicios (Collins 1991: 152).

elección que quedaba encomendada conjuntamente a magnates y obispos (Martín: 57).

Rodrigo, a quien Lope introduce cuando acaba de acceder al trono tras haber cegado a su antecesor Vitiza, justifica su actuación haciendo historia de las circunstancias que le condujeron a tan violenta medida. El argumento que esgrime está basado en que la corona pasó ilegítimamente del rey Bamba a Ervigio. Tras haber éste envenenado al «santo» Bamba (Fol. 115v), asoció entonces al trono a su hija, casada con Egica y madre del depuesto Vitiza⁸. Por su parte, el infame Vitiza privó a Teodofredo de sus derechos sacándole los ojos. Rodrigo ataca a Ervigio diciendo que «de reyes/ fue descendiente por mujer» (Fol. 115v), y está claro que, a su vez, Vitiza también ha obtenido la corona por vía materna. Por el contrario, los derechos de Rodrigo, como hijo de Teodofredo, han sido adquiridos patrilínealmente. Rodrigo insiste en que el reino es suyo porque ha pasado «de padre a hijo, no por yerno o tío» (Fol. 115v), dejando en claro la importancia que ha de darse al paso directo de los derechos al trono sin interferencia alguna de parientes maternos, ya que si Vitiza reinó fue gracias a que su padre, Egica, yerno de Ervigio, había adquirido sus derechos a través de su mujer. Puesto que los godos que escuchan a Rodrigo son sus partidarios, todos están de acuerdo en que ha actuado no sólo justamente sino con el consenso divino, pero el expediente histórico es bastante más confuso, debido precisamente a la parcialidad de las fuentes. Lo que está claro es que la suerte del reino hispano-godo, minado o no por estas discordias internas, estaba ya echada, y que el proceso de su ruina a manos de los ejércitos musulmanes avanzaba a marcha acelerada⁹.

8. Lope continúa sosteniendo aquí la versión de que Bamba fue envenenado por Ervigio, como ya vimos en la *Comedia de Bamba*. En 687 Ervigio abdicó a favor de su yerno Egica (688-702), asociado al trono por su matrimonio con Cixilona, hija de Ervigio. A la muerte de éste no parece haber habido oposición significativa a que le sucediera su hijo Vitiza (702-710). Sin embargo, para evitar la posibilidad de que la sucesión dinástica se consolidara, a la muerte de Vitiza se produjo una revuelta que presentó dos candidatos al trono, Rodrigo (710-711) y Agila II (710-714). Ambos candidatos fueron destronados por la invasión musulmana, que eliminó a Rodrigo casi inmediatamente y a Agila algo más tarde (Reilly: 49).

9. En opinión de Collins, la historia de la España visigoda se ha estudiado insuficientemente, y se han venido repitiendo una serie de tópicos sobre la supuesta decadencia que se refleja en los últimos reinados. Nuevos descubrimientos arqueológicos y diplomáticos dan un balance mucho más positivo. Para Collins, un logro extraordinario de los reyes godos y sus consejeros, en especial una serie de excelentes obispos, es el que en una tierra tan diversa cultural y geográficamente lograran imponer su autoridad central y crear estructuras e instituciones que se mantuvieron desde 589 hasta 711 (Collins 1991: 144 y 149). Sin embargo, ésta es la opinión revisionista de un historiador actual. Morales no duda de que la causa principal de la destrucción de España fue la degeneración del vigor y fuerza de los godos y el desorden social y moral que precipitó la ira de Dios (Morales 1577: 198).

a) Transgresiones al código nobiliario

En el texto de Lope se percibe claramente la inseguridad de Rodrigo, que queda expresada en su ansiedad por legitimar, a los ojos de la nación, su acceso a la monarquía. Su autoridad está desde el principio comprometida por su dependencia manifiesta de la cámara de nobles que le ha ayudado a obtener el trono, y esta inseguridad le llevará a concentrar su energía en el intento de transformar su poder precario en total autoridad real, tratando de liberarse de las tenazas de sus electores. Históricamente los electores acostumbraban a exigir compensación por el apoyo prestado al monarca elegido, y si éste no se la concedía, le combatían para obtener por la fuerza lo que no les otorgaba de grado. Por ello, para afianzar su posición, y siguiendo la lógica del discurso masculinista, Rodrigo intentará atreverse a lo que sus antecesores no osaron, táctica arriesgada y transgresiva que, de haber tenido éxito, podría quizás haber reforzado su prestigio y autoridad ante los ojos de sus partidarios, pero que va a tener resultados catastróficos.

Su primera transgresión consiste en la rotura del tabú que rodeaba a la cueva de Hércules, la llamada casa encantada de Toledo, fuertemente sellada durante siglos por cerraduras y candados. Legendariamente fundada por Hércules el Fuerte cuando conquistó y pobló España, el héroe griego había dejado en esta casa «grandes encantamientos» (Corral: 20)¹⁰. La labor fundacional y civilizadora de Hércules será por tanto subvertida por Rodrigo, el cual, en contra de los consejos de sus hombres (quienes atribuyen su deseo de entrar en la casa a la codicia), y en contra de los avisos del cielo, responde arrogante que si otros no se atrevieron a entrar en ella debió de ser por cobardía (Fol. 117r, col. B). Como es bien sabido, la entrada en la cueva no le depara la sabiduría o los tesoros supuestamente buscados, sino que le presentará en vívidas imágenes perturbadoras la ya inminente presencia islámica en la Península.

Es Corral quien trata de este episodio con mayor prolijidad y detalles fantásticos. En su relato, el único abiertamente favorable a Rodrigo, el rey rompe el tabú porque «siendo hombre de gran coraçon queria saber de todas las cosas como eran» (Corral: 20-21). En este texto Rodrigo se asemeja en su atrevimiento y deseo de conocimiento al mismo Hércules, y su transgre-

10. Véase el relato que la *PCG* hace de este episodio en su cap. 553. Para la supuesta labor fundacional llevada a cabo por Hércules en España, referimos a los caps. 4-8 de esta crónica. Tanto Corral como el romance 583 de Durán tratan el episodio de modo muy semejante a como lo hace Lope. En cambio, tanto en el texto de Luna como en el de Morales, la cueva se abre después de que la hija del conde Julián ha sido forzada (Luna: 42-44; Morales 1577: 202).

sión bien puede interpretarse de modo más positivo que negativo. Con todo, incluso en esta narrativa no hay duda de que Rodrigo desoye los consejos de los nobles palatinos y actúa en claro desacuerdo con ellos. El episodio es, además, crucial porque determina los acontecimientos subsiguientes y separa a un Rodrigo pre-lapso, por así decir, del post-lapso marcado ya por este acto de desobediencia.

Volviendo a la comedia de Lope, en la segunda de sus transgresiones, Rodrigo ignora de nuevo los consejos de los nobles al elegir como esposa a la cautiva Zara, hija del rey de Argel. Desde el momento en que Rodrigo pone los ojos en la bella Zara, queda él mismo cautivo de amor. Sin perder un instante en reflexiones, propone a su prisionera que abandone su religión, «que en fin no es ley» (Fol. 118v), ofreciéndole a cambio la salvación de su alma, la propia persona del rey e incluso España (Fol. 118v). Puesto que Zara está muy bien dispuesta a hacerse cristiana, dejando además en claro que esta idea ya estaba en ella antes de la propuesta matrimonial de Rodrigo, la admonición de los nobles afectos al monarca no puede estar basada en razones de diferencia religiosa. En efecto, a lo que objetan es a que el rey no haya buscado entre sus vasallos mujer de su misma sangre. La respuesta de Rodrigo: «No quiero suegro que me inquiete el reino,/ no quiero tener hijos de vasallos» (Fol. 119r), muestra de nuevo el deseo de mantener su independencia frente al control nobiliario¹¹, pero con ello arriesga la enajenación del apoyo de sus partidarios. Sin embargo, los godos no tienen nada que temer directamente de Zara. Ella es sólo una mujer-trofeo que Rodrigo puede exhibir haciendo gala de la capacidad para traspasar límites religiosos y étnicos que es prerrogativa del conquistador. Una vez convertida al cristianismo con el nombre de María, Zara quedará totalmente asimilada a la cultura visigodo-cristiana y a su sistema patriarcal, única forma de que lo femenino pueda ser valorado positivamente.

La conducta atropellada e irresponsable de Rodrigo se va a manifestar una vez más en su tercera transgresión. Pronto aparecen en escena el conde don Julián y su hija, de nombre Florinda, al igual que en el texto de Miguel de Luna¹². Dada su necesidad de prestar al rey servicios militares en la frontera,

11. Aplicada esta referencia a los tiempos de Lope, bien podría verse en ella una velada alusión a los intereses que presidían las redes familiares nobiliarias. El problema que plantea el patronazgo para el buen gobierno de la nación es cuestión que asoma en varias de las piezas estudiadas de Lope, y es particularmente aplicable a las circunstancias del gobierno de Lerma.

12. Morales puntualiza que ningún historiador de autoridad da nombre a la hija del conde Julián, aunque admite que el de «La Cava» está ya muy aceptado por tradición popular (Morales 1577: 201). Es así como también la llama siempre Corral. En el texto de éste es

Julián considera que su hija estará más segura, lejos del peligro musulmán, si ella, a su vez, ofrece sus servicios a la reina. Irónicamente, las palabras de Julián: «las honras quedan bien/ en las manos de los reyes» (Fol. 121r, col. B), se van a ver pronto desmentidas por la realidad. La honra de Florinda, y en consecuencia la de su padre, quedará muy mal parada bajo la supuesta protección real, pero las mujeres, siempre perdedoras en relaciones de poder desiguales, aunque motivo de preocupación constante para sus familiares masculinos, son también piezas necesarias en las transacciones políticas. La posición de Julián en la corte se beneficiaría de la proximidad de su hija a la reina; pero, además, las palabras del conde reflejan las ideas políticas desarrolladas por los canonistas a lo largo de la Edad Media, según las cuales el monarca, como cabeza del cuerpo político, era responsable de la salud de los miembros que componían la corporación.

Una vez solo, tras la salida de escena de Florinda y su padre, el rey monologa sorprendido de que su amor por Zara se haya acabado tan pronto. Descubre, además, que el vacío dejado por Zara ha sido ya ocupado por Florinda y se asombra de la perturbación que una simple mujer puede causar en el ánimo de un rey:

Yo por querer transformarme,
en ella como mujer,
llego en mirándola a hallarme,
porque ella tiene mi ser,
y así me obliga a turbarme (Fol. 122v, col. A).

En el contexto de una sociedad patriarcal y guerrera, la retórica amorosa empleada por Rodrigo conlleva su feminización, al quedar esclavo de una pasión que lo coloca en situación de inferioridad respecto a Florinda. A los argumentos y porfiada resistencia de su presa, Rodrigo objeta: «Ni quiero lo que no es justo,/ por ser rey, sino pasión/ justa de un amor injusto» (Fol. 122v, col. B). Ella es el espejo en que se mira y se ve reflejado, extraña identificación que la misma Florinda le reprocha en términos tomados del discurso misógino: «Señor/ ¿la fuerza de un grande amor/ consiste en obedecer un rey a una vil mujer?» (Fol. 123r, col. A).

También en Corral la hija del conde don Julián se defiende de Rodrigo en porfiada contienda verbal. Su situación es difícil y paradójica. Atrapada en las ironías del código patriarcal, por una parte, no quiere desobedecer a

Rodrigo quien pide al conde don Julián que traiga a su hija a la corte para servir a la reina, petición a la que el conde accede halagado (Corral: 21). La mayoría de los romances de este ciclo también llaman del mismo modo que Corral a la hija del conde Julián. El 590 de Durán es el primero en llamarla Florinda.

su padre, a quien prometió que complacería al rey prestándole los servicios que requiriera, pero, por otra, el complacer al rey en esta petición supondría su deshonor y la de su padre. Ninguna de las versiones de la leyenda puede escapar a la profunda ambivalencia en que están envueltas la caracterización de Florinda/Cava y su situación al servicio de un rey lascivo.

En la comedia de Lope, intentando separar nítidamente su persona privada de la pública, Rodrigo piensa que la fuerza de la pasión amorosa es razón suficiente para atropellar a Florinda y traicionar la confianza que Zara y don Julián han depositado en él. Florinda le recuerda su responsabilidad de rey: «Pues cómo quieres que digan/ que quiebras el juramento/ con que los reyes se obligan» (Fol. 123r, col. B).

Lope ha tratado con frecuencia en sus comedias el problema del rey, cuya conducta disoluta se asocia con su incapacidad para reconocer el derecho de sus súbditos. Rodrigo está aquí muy cercano, no sólo a la figura del libertino, sino también a la del tirano contra quien sería lícito que se levantaran sus súbditos atropellados. En esta pieza, aunque ejercido desde fuera, el castigo vendrá motivado por la venganza de dos padres ofendidos, don Julián, padre de Florinda, y el rey de Argel, padre de Zara¹³, quien no se resigna fácilmente a la claudicación religiosa y cultural de su tornadiza hija. Rodrigo no ha comprendido que la separación que busca entre sus dos personas no es tan fácil como cree, y que si el honor masculino depositado en las mujeres es tan precario se debe precisamente a los ataques masculinos a los cuerpos en que se encierra. La distinción entre rey-hombre y rey-institución¹⁴ se esfuma en *El último godo*, puesto que la conducta transgresiva del rey contamina a todo el cuerpo político y a la tierra misma de España.

A este respecto es de interés señalar cómo cada vez que Rodrigo cae bajo el hechizo de una mujer pone a España a su disposición, como si el reino que le está encomendado fuera otro cuerpo de mujer más del que puede disponer

13. En Luna el padre de Zahra (grafía con la que el nombre aparece en este texto) muere pronto, abrumado de pena, al enterarse de la boda de su hija con Rodrigo y de su conversión al cristianismo (Luna: 35). Lope refuerza la idea de que la invasión musulmana es producto de una venganza privada, creando un paralelo entre la situación de Julián y la del rey de Argel.

14. Es oportuno observar que ya en las teorizaciones medievales y renacentistas se recurre a una metáfora corporal para conceptualizar esta distinción. Referimos al estudio de Kantorowicz, en el que se trata exhaustivamente la idea de «los dos cuerpos del rey» mediante la que se concibe y expresa su doble aspecto de cuerpo humano individual y de cuerpo político, símbolo éste de la corporación que compone el reino.

como le plazca. No sólo lo hizo así con Zara¹⁵, a la que, a fin de cuentas, propuso matrimonio, sino que repite el ofrecimiento con Florinda:

Florinda casado soy,
pero soy rey y deseo,
esto busco y esto doy.
España es mía y será
harto más tuya que mía. (Fol. 122, col. B)

Pero, a pesar de las repetidas referencias al sometimiento de Rodrigo a Florinda, lo cierto es que el control de la situación está en su mano, como se ve cuando, una vez satisfecha su pasión, aparta a Florinda de su lado con disgusto. La mujer, para Rodrigo, funciona como mera mercancía sin valor individual alguno. Una vez usado, el objeto pierde todo su atractivo.

b) La caída de Florinda

Lo que no queda tan claro en *El último godo* es si Florinda ha consentido libremente o no a las pretensiones del rey, espinosa y decisiva cuestión que todos los textos examinados tienen grandes dificultades en solventar. En la carta que envía a su padre, dice ambiguamente que la piedra quebrada de su sortija, «siendo tan casta y bella», por sus pecados cayó sobre ella «el estoque real» (Fol. 123v, col. A). Lo que sí percibimos son sus repetidos y tardíos reproches de mujer despechada, formulados de nuevo mediante ataques a la masculinidad de Rodrigo: «Hombre que ya no lo eres/ pues la palabra quebraste/ en que por mujer llegaste/ a igualarte a las mujeres» (Fol. 124v, col. B).

Aunque en el texto de Luna se dice explícitamente que Florinda fue forzada, añade después el autor «según pareció después en el hecho que hizo» (Luna: 36). El hecho en cuestión consiste en que la joven escribe una carta a su padre explicando su deshonor mediante la metáfora de la piedra de su sortija, una esmeralda, sobre la que cayó «el estoque real» (Luna: 37), episodio e imágenes de los que Lope se apropia para incorporarlos a su comedia.

Corral, siempre diferente y verboso, se complace en presentar al personaje femenino en un «antes» y «después» de la caída que tiene paralelos con la presentación del Rodrigo pre y post-lapso que discutimos con anterioridad,

15. «Le ofrezco/ la salvación del alma, y después della/ a España, que es lo más que puedo darle» (Fol. 118v). También en Luna, Rodrigo persuade a Zahra para que se convierta al cristianismo con la promesa de que «La tomaría por muger, y que la haría señora de sus reinos» (Luna: 35). Sin embargo, al contrario que en Lope, es esta promesa la que aquí motiva a Zahra a la conversión. La reiteración de la promesa, esta vez a Florinda, no aparece en Luna.

aunque en el caso de la joven su transgresión, claro está, se presenta exclusivamente en términos de conducta sexual deshonorosa. Antes de su desgracia, la Cava, nombre que, como dijimos, es el que se le da aquí siempre, era «muy buena donzella», «de buen seso y de quantas buenas costumbres que podiesen ser halladas en muger» (Corral: 21). Cómo este dechado de perfecciones se transforma de pronto en la mujer maldita responsable de todos los males de España es problema que Corral no puede resolver convincentemente. En un pase de prestidigitación, consigue transferir toda la responsabilidad de la seducción de la Cava a ella misma, ya que en los argumentos con que intenta defenderse de Rodrigo inscribe un discurso misógino tanto más demoledor por estar puesto precisamente en boca de una mujer. Para evitar que Rodrigo lleve a cabo su propósito, la Cava intenta mostrarle que la contienda es desigual, dado que las mujeres son seres «de liviano seso» cuya frágil naturaleza no puede salir triunfante en semejante confrontación. Además, si se rindiera a las demandas del rey, serían las mismas mujeres las que le achacarían a ella toda la culpa (Corral: 82). De las palabras de la Cava se pasa pronto a una voz autorial que, emergiendo del texto, pontifica inmisericorde sobre las argucias y trampas de que se valen las mujeres para lograr sus propósitos: «ca la qualidad de las mugeres es de tal condición, que por cualquier cosa que les hagan que no les venga en plazer como querrian aborrescen todos los bienes que hasta ende han auido» (Corral: 84). Tras semejante reducción del carácter femenino, que, sin embargo, encapsula perfectamente el sentir de tantos miembros de la colectividad, nada sorprende ya que, cuando Rodrigo finalmente viola a la Cava, añada Corral: «Empero tanto sabed que si ella quisiera dar voces, que bien fuera oyda de la reyna, mas callose con lo que el rey quiso hazer» (Corral: 83).

Lope, operando bajo una tradición textual tan sobredeterminada, evade pronunciarse sobre la cuestión del consentimiento de Florinda o falta de él. Elude astutamente un dictamen necesariamente problemático, pero quizás se hace eco del espíritu que anima a un romance anónimo en el que también Rodrigo pone a disposición de Florinda su cetro y su corona:

[la Cava]
 dicen que no respondió,
 y que se enojó al principio;
 pero al fin de aquesta plática
 lo que mandaba se hizo.
 Florinda perdió su flor,
 el rey quedó arrepentido...
 Si dicen quién de los dos
 la mayor culpa ha tenido

digán los hombres «La Cava»,
y las mujeres «Rodrigo». (Durán: 586)

En versión popular, encontramos en este romance un interesante anticipo de las teorías sobre la pragmática del texto que pone de manifiesto cómo la lectura no es nunca neutra ni abstracta, precisamente por realizarse a través de cuerpos sexuados.

En última instancia, poco importa en la comedia si Florinda ha consentido o no. Incluso sin tal consentimiento, el mero hecho de su violación inscribe la deshonra permanentemente en su cuerpo. Además, por oscuros designios del plan divino, nació ya predestinada para ser la ruina de la España goda. Malhadada desde su más tierna infancia, lo primero que dijo cuando aprendió a hablar fue «Nací para mal de España» (Fol. 124r, col. A), y, como su padre refiere, ya «un astrólogo dijo,/ que de una torre muy alta/ se había de echar Florinda» (Fol. 124r, col. A)¹⁶. A Rodrigo, a pesar de sus muchos errores y transgresiones, se le dará la oportunidad de buscar, tras su derrota, refugio con un ermitaño. Tendrá amplia oportunidad de meditar hasta el resto de sus días sobre el muy barroco tema del desengaño humano y, suponemos, de arrepentirse cristianamente de sus errores¹⁷. Florinda, en cambio, asume masoquistamente su papel de «mala mujer», culpable de ser poseedora de un cuerpo maldito por atractivo, como ya expone el mismo Julián: «que una hija hermosa a veces/ es destrucción de una casa» (Fol. 123v, col. B). Visión que se perpetúa en el *Tesoro* de Covarrubias, bajo «Cava»: «Fue hija del conde don Julián, por cuya causa se perdió España, como es notorio de lo que las historias así nuestras como de los árabes cuentan. Y su verdadero nombre dicen haber sido Florinda, pero los moros llamáronla Cava, que vale cerca dellos tanto como mujer mala de su cuerpo, que se da a todos».

3. ESCENIFICACIÓN ESTRUCTURAL

La exposición tripartita de las tres transgresiones de Rodrigo se duplica en la exposición también tripartita de los tres personajes femeninos: el personaje

16. Nada se dice de estas predicciones en Luna, aunque el episodio de la muerte de Florinda arrojándose de una torre está evidentemente tomado de este texto (Luna: 102). En Corral, la Cava muere, de forma bien pedestre, «de una espina de un pescado que le entró entre la uña y la carne» (Corral: 203). No es de extrañar que Lope rechazara esta opción.

17. Todo lo referente a la muerte de Rodrigo, tras haber tomado refugio y solaz espiritual con un ermitaño, está tratado con gran detalle en Corral (124 y 217-218). Tras su penitencia y el terrible auto-castigo que le conduce a la muerte, Dios lo lleva a la gloria. Aunque Lope también absuelve al Rodrigo arrepentido, trata acertadamente esta cuestión de forma mucho más escueta y eliminando aspectos truculentos, pero sin duda consciente del conocimiento que el público tenía de ellos a través de los romances.

de Zara, mora, convertida tras su bautizo en la cristiana María, es espejo de la reina fiel que llega a morir mártir por su nueva fe; queda ésta representada en claro contraste con la denigrada y suicida Florinda-Cava. Dentro de esta escala de valores queda todavía por examinar la última figura del trío femenino: el curioso personaje de Solmira, hermana de Pelayo, que aparece únicamente en el acto tercero¹⁸. Portadora de un nombre que conlleva todas las cualidades positivas asociadas con la luz, Lope nos ofrece en Solmira una variante de la pastora esquiva y autosuficiente, una mujer varonil en la que las cualidades masculinas son alabadas desde una perspectiva doble: primero por su calidad intrínseca, pero, sobre todo, por estar puestas al servicio de la virginidad y de los valores cristianos.

Pero si Solmira es grandemente celebrada por sus cualidades viriles de guerrera invencible, su resistencia a los avances amorosos del gallardo moro Abraidos hace que estas cualidades se instalen firmemente en el cuadro de las virtudes específicamente femeninas. En el contexto de la defensa cristiana contra el invasor, es virtuoso y supuestamente normal que una mujer resista bravamente por razones políticas y religiosas a un admirador de buena planta. Lo anormal y peligroso sería que, dando satisfacción a deseos aberrantes, traicionara la integridad del clan y sus valores. Cuando el moro Abraidos¹⁹ se queja de que Solmira, no sólo no corresponde a su amor, sino que además usa la espada certeramente contra sus hombres, Solmira responde: «No soy basilisco yo,/ sino mujer noble y casta» (Fol. 135r, col. B). Y cuando ella sola se bata bravamente contra varios moros, dirá orgullosa: «Huid canalla cruel/ que aunque yo no soy Pelayo,/ soy tan bueno (sic) como él» (Fol. 134v, col. A). El que Solmira termine matando a Abraidos es celebrado

18. El personaje de Solmira no existe en los romances. Aunque, como veremos, hay una tradición cronística que menciona a la hermana de Pelayo, el nombre y la caracterización con que la dota Lope, joven autosuficiente y totalmente opuesta a cualquier relación amorosa con el moro, son totalmente novedosos.

19. Morales, de modo semejante al relato de la *PCG*, cap. 565 (aunque rectificando el dato de esta crónica que hace a Manuza cristiano), habla del capitán Manuza, gobernador moro de Gijón, de quien era súbdito Pelayo. Enamorado Manuza de la hermana de Pelayo, se casa con ella aprovechando la ausencia de éste. A su regreso, el agraviado hermano la saca a escondidas de la casa de Manuza huyendo con ella a las montañas. A partir de ese momento comienza a preparar la resistencia cristiana (Morales 1586: 2). Corral también trata este episodio de forma parecida, pero con mayor abundancia de detalles. Aquí se llama Lucencia a la hermana de Pelayo, nombre que sin duda inspira el de la Solmira de Lope. En Corral, el enamorado de Lucencia, con la que consigue casarse «por arte o por fuerza», es rey de Gijón y cristiano convertido al Islam. También en este texto Pelayo y Lucencia logran huir (en este caso con la ayuda de Dios) a las montañas de Asturias (Corral: 144, 168 y 198). Como se ve, los episodios clave de esta interpretación de la historia de España quedan siempre marcados por la mancha del deseo sexual.

en la pieza sin ambages, y hasta los mismos moros relatan el hecho con asombro y admiración: «Tu famoso alcaide Abraidos/ que esto parece imposible/ a manos de una mujer/ su fiero espíritu rinde» (Fol. 135v, col. B).

Solmira no permanecerá en su gloriosa libertad, sola y sin dueño, por mucho tiempo. En el cierre de la comedia, Pelayo va a proceder sin dilación a la integración de su hermana en el sistema patriarcal, asociándola al único papel legítimamente femenino, el sexual reproductor. La pieza se cierra con la concesión de su mano a Ilderigo, de quien nada habíamos sabido hasta este momento oportuno, un estado de cosas que Solmira acepta encantada: «Noble marido me has dado» (Fol. 136v, col. B). Es de imaginar que la virilidad de emergencia mostrada por Solmira no tendrá ya necesidad de ejercerse. Dada la seguridad y protección que de ahora en adelante le ofrecerán tanto su noble marido como el revitalizado reino del que va a ser cabeza su hermano, la gallarda guerrera se transfigura en una complaciente dama palaciega.

La puesta en escena está totalmente integrada en la estructura de la pieza y contribuye a resaltar las diferencias entre estas tres figuras femeninas, ya que las distintas facetas de las personalidades de Zara, Florinda y Solmira se desarrollarán en las tablas con todo aparato.

La primera vez que sale a escena Zara es presentada como una bella y joven princesa mora, hija de Benadulfe, rey de Argel. Está rodeada de sus deudos moros celebrando la verbena de San Juan a orillas del mar²⁰. Ésta es una noche cálida, relacionada con el solsticio de verano, que invita a la fiesta y a la voluptuosidad. «Salgan con panderos y tamboriles, de zambra, algunos moros, Abembúcar y Zara», dice la acotación (*Parte XXV*, 371)²¹. El relajamiento y recreo concuerdan con la visión estereotipada e idealizada del moro en tiempos de paz. La música y el lirismo de la canción, «Vamos a la playa/ noche de San Juan» (Fols. 116r, col. B y 116v, col. A), incitan al abandono sensual y espolean los deseos amorosos de Abembúcar por Zara. Mas ésta prefiere no comprometerse porque, según ella misma dice, «en esta noche de San Juan/ sólo de holgarnos tratemos» (Fol. 116v, col. B).

20. En este episodio Lope elabora, amplifica y dota de lirismo un episodio que se narra de forma mucho más sucinta en Luna (Luna: 34). En este texto, los amores de Zahra y Mahometo Gilhayr, hijo del rey de Túnez, tienen lugar mucho más tarde, cuando ya se han producido las primeras acometidas islámicas y Zahra ha caído prisionera en ausencia de Rodrigo. Lope debió de encontrar reparos a este amor adulterino que presenta Luna, por lo que hace que Zara y Abembúcar sean una pareja de enamorados antes de que ella conociera a Rodrigo. Lo que sí aparece en el texto de Luna es la condición de que se convierta al cristianismo que impone Zahra a Mahometo para acceder a sus amores, condición que el moro cumple antes de ser ambos degollados (Luna: 66-69).

21. La variante en la *Parte VIII* es menos explícita: «Salen músicos y Abembúcar, y Zara» (Fol. 116r, col. B).

Esta escena funciona en oposición a la de su conversión en el mismo acto. El cambio de Zara-mora a María-cristiana queda plasmado en las tablas mediante la pompa de un montaje espectacular (Kirschner 1998: 55-58) dedicado a su bautizo: «Salgan al bautismo con aguamanil, trayendo los caballeros música, y detrás Zara a bautizar, el rey Rodrigo con ella; éntrense con el mismo aparato»²² (Fol. 119v, col. A). Este montaje es enteramente visual, puesto que ocurre mientras Abembúcar percibe desde lejos la procesión que cruza el tablado. Zara pasa, pues, silenciosamente por las tablas, aunque no cabe duda de la sinceridad de sus sentimientos porque anteriormente, cuando Rodrigo le propuso matrimonio, la habíamos oído ya pronunciarse a favor de hacerse cristiana: «Sin premio tan notable deseaba/ antes de ahora ser cristiana» (Fol. 118v). Además, como se contará luego, Zara ahora va «vestida al traje español» (Fol. 120v, col. A), lo que resalta su cambio de argelina a española y de mora a cristiana.

A partir del segundo acto, Zara es identificada en las acotaciones por «Reina» (Fol. 126r, col. B en adelante), no por Zara (como antes) o por María (que es el nuevo nombre que ha tomado en el bautizo). Ello refuerza la premisa de que ha sido aceptada como cónyuge real e integrada a la corte de Rodrigo. Según la percepción de los godos, tal como la declara Armildo, «y no hay por qué, siendo mora,/ sus vasallos se disgusten./ Que antes ha acertado el rey,/ para que su imperio dure» (Fol. 120v, col. B).

Así se explica que el acto tercero vaya encabezado con la acotación «Abembúcar y la reina, ya cautiva, y moros» (Fol. 130r). Los dos dialogan porque Rodrigo ha huido y sus vasallos andan en desbandada, y también porque Abembúcar continúa enamorado de Zara, a pesar de ser ella una reina cristiana. Pero pronto Abembúcar se convertirá al cristianismo por amor a María y ambos van a caer presos en manos de los moros invasores, que los consideran traidores por haber abandonado la fe de su nacimiento. Como consecuencia, Abembúcar, bajo el nombre cristiano de Juan, y Zara, bajo el de María, son someramente degollados por las huestes moras.

Lope pone de relieve su pasión y muerte mediante la sorpresa de un cuadro que se deja ver con el abrir y cerrar de la cortina del vestuario: «Descubren los dos mártires descabezados y un ángel detrás con dos guirnaldas, en dos manos»²³ (Fol. 132r, col. A). Las cabezas decapitadas era el truco de montaje más popular de la época (Ruano de la Haza y Allen: 531-534). El efecto de los cuerpos descabezados tiene que producir el estremecimiento de terror (tan afín a la mentalidad de la época) y alterar los sentimientos del especta-

22. Esta acotación no aparece ni en la *Parte XXV* ni en la versión de Sáinz de Robles.

23. Esta acotación tampoco aparece en la *Parte XXV*.

dor: «Bravo espectáculo es,/ a compasión me ha movido» (Fol. 132r, col. A) apunta el conde Julián, mientras que la aparición del ángel con las dos guirnaldas, una para Juan y otra para Zara, proclama su consagración en la vida eterna. Con ello, Zara queda transformada en reina-mártir, completamente integrada en el discurso religioso-cristiano promovido por Pelayo y los montañeses, ya plasmado en una escena anterior (también sita en el vestuario) con su adoración de las reliquias conservadas en las peñas de Oviedo (Fol. 131r, col. A).

Si Zara pasa de la connotación negativa de princesa mora y cautiva a la positiva de reina cristiana y mártir, Florinda se transformará también, pero en movimiento contrario, de positivo a negativo. Aparece por primera vez en el acto primero («Salen el Conde don Julián y Florinda, su hija, y Leosindo» [Fol. 120r, col. A]), cuando el rey Rodrigo se ha casado con la bautizada Zara y ésta ha sido nombrada reina. La joven, «noble y hermosa» (Fol. 120r, col. B), llega a la corte acompañando a su padre. Durante su entrevista con Armildo, portavoz y representante del rey Rodrigo, se comporta de una forma mesurada y comedida. Como la perfecta y obediente hija que es, ante el deseo de Julián de dejarla en la corte al servicio de la reina y bajo la tutela del rey, responde: «Os debo servir y amar,/ señor, de cualquier manera» (Fol. 121r, col. A); y más tarde asegura: «Vuestra voluntad es ley,/ y el silencio mi obediencia» (Fol. 121r, col. B).

El primer cambio en la presentación de Florinda ocurre cuando entra de nuevo en la escena final del acto primero, en la que el rey se prenda de la inocente joven recién llegada a su corte. Si bien en la escena anterior se la denominó únicamente por el nombre de Florinda, cuya raíz «flor» la vincula simbólicamente con la castidad, la juventud, la belleza e incluso con la «fugacidad de las cosas» (Cirlot, bajo «flor»), aquí se la denomina, en la acotación, con el doble apellido de «La Cava Florinda»²⁴ (Fol. 122r, col. A), como si se dudara ya del estado de desarrollo moral del personaje. Aunque en esta escena ella se resiste a los avances sexuales del rey, que llega a avasallarla en pleno escenario («Cógela en llegando» [*Parte XXV*, 383], dice explícitamente la didascalia²⁵), la escena y el acto terminan en interrogante y de forma abierta, porque, ante la huida de Florinda, el rey decide perseguirla. La ambivalencia en la caracterización de la joven persiste en toda esta escena: a pesar de ser identificada en las didascalias como «Florinda», Rodrigo, al dirigirse a ella en sus parlamentos, a veces la llama Florinda y a veces Cava, con la carga sexual que esta última denominación representa.

24. «Florinda» en la *Parte XXV*.

25. La didascalia en la *Parte VIII* es más mesurada: «Cógele la mano» (Fol. 122v, col. A).

Para cuando sale de nuevo Florinda a escena en el acto segundo, ya sabemos, por la carta que ha escrito a su padre, en la que le ha mandado la sortija con la piedra quebrada, que ha perdido su honor a manos de Rodrigo. «Salgan la Cava y el rey» (Fol. 154v, col. A), dice escuetamente la acotación. En una magnífica escena de confrontación entre Rodrigo y Florinda en la que ella se queja despechada del abandono que sufre, Rodrigo de nuevo alterna en su apelación: «Cava, Cava, mi señora, /¡Ah, Florinda!» (Fol. 125r, col. A).

La confusión en cuanto a la figura de Florinda continúa, pues cuando Julián regresa a la corte de Rodrigo y ella entra en escena, la acotación anuncia: «Florinda salga con luto» (Fol. 126v, col. B); mas cuando se marcha dice: «Vanse Julián y la Cava» (Fol. 127r, col. A). Como explica ella misma, la pérdida de su honra queda expresada en el vestido que lleva: «Padre, la muerte es mi honra,/ y este luto es por la injuria» (Fol. 127r, col. A).

Por fin, tiene lugar la escena magistral²⁶ de la caída de la Cava desde la torre, a finales del acto segundo (Fols. 128r, col. B y 128v, cols. A y B). En un proceso conjuntamente de exteriorización y de abstracción, el montaje simbólico de la caída física de la Cava evoca su caída moral, a la vez que pone de manifiesto la caída política de España bajo el liderazgo de Rodrigo con el apoyo de sus deudos godos²⁷.

En efecto, al abrirse la comedia, el ufano Rodrigo arenga a sus partidarios desde el trono («Siéntase Rodrigo en una silla, los demás en unos

26. Para la discusión de esta escena, véase además Kirschner 1998: 52-53.

27. Lope parece resistirse a evaluar la figura de Florinda en términos totalmente negativos, ambigüedad que se mantiene en el tratamiento que concede a la muerte del personaje. Aunque el suicidio es reprochable desde la perspectiva cristiana, hay una cierta calidad heroica en la forma en que Florinda asume su destino trágico de chivo expiatorio sobre el que se proyectan los pecados de su comunidad. Es de interés señalar el paralelo entre la interpretación de la caída de la monarquía visigoda centrada en la violación de Florinda y la de la caída de la monarquía romana centrada en la violación de Lucrecia. La matrona romana, violada por el hijo del rey Tarquino, también se suicida para no tener que vivir en la deshonra. Sin embargo, las consecuencias de ambas violaciones y suicidios son notablemente diferentes en las dos narrativas. Lucrecia denuncia públicamente el acto criminal antes de suicidarse, dando así lugar al levantamiento en masa del pueblo romano que expulsa a Tarquino de Roma. La valentía de Lucrecia al exponer públicamente su humillación tiene resultados positivos para el pueblo romano y también para las mujeres, puesto que la denuncia de Lucrecia condujo a la introducción de severas leyes contra la violación. En el caso de Florinda, la acusación a Rodrigo la lleva a cabo privadamente, puesto que sólo su padre tiene noticia de ella, y las consecuencias negativas, basadas en la venganza privada, llevan inexorablemente a la destrucción de la unidad política lograda por los godos. Lo que es también común en ambas narrativas es el énfasis dado a la relación entre la conducta personal del gobernante, especialmente en lo que se refiere a la pasión amorosa desbocada, y el estado de salud del país que gobierna.

banquillos» [*Parte XXV*, 370]). Al pronunciarse «legítimo heredero» de la corona de España, inmediatamente sus vasallos godos lo invisten como rey: «Pónenle la corona y toma el cetro». Pero, apenas Rodrigo los toca, caen al suelo: «Cáigasele la corona, y el cetro» (Fol. 116 r, cols. A y B), prediciéndose así desde el principio de la comedia la caída inminente del dominio godo bajo el de los moros. Este pronóstico se repite por segunda vez con el mensaje que Rodrigo encuentra en la cueva de Hércules («Sale Rodrigo mirando un lienzo y leyendo» [Fol. 117v, col. A]) y se pone de manifiesto por última y tercera vez al arrojarse la Cava hacia su muerte y perdición.

Así se pronuncia desde arriba del segundo corredor del teatro, que emula la torre:

cuando veo que he de ser
de todos llamada Cava,
y que este mi nombre acaba
de España gloria y poder,
en extremo arrepentida,
acabar quiero mi vida. (Fol. 128v, col. A)

Con la caída espectacular desde la torre y a vista del público, pero no hacia el tablado sino hacia el interior de la pared del teatro (Ruano de la Haza y Allen: 442-443), como se advierte en la acotación, «Échase tras del teatro porque acá sería lástima, porque se haría mucho mal» (Fol. 128v, col. B), Lope logra fundir en una sola imagen la carga ideológica y política que va ligada a la sexualidad femenina. Florinda-Cava-España deshonradas, invadidas, perdidas, vituperadas al amparo del misógino código que penaliza a la mujer y a lo femenino mientras que glorifica al hombre y a lo masculino.

Si la figura de Zara está ligada principalmente a la religión y la de Florinda a la política, la de Solmira hay que vincularla particularmente con la tradición literaria (y en algunos casos real) de la mujer varonil. Suplantando a La Cava, que se suicidó a finales del acto segundo, irrumpe en las tablas en el acto tercero, inmediatamente después que María ha sido degollada. Única representante del sexo femenino a partir de este punto en un trasfondo uniformemente masculino, Solmira es rescatada por su hermano Pelayo, quien entra en escena «vestido de moro, con dos espadas» (Fol. 132r, col. B), infiltrándose así en el campo enemigo. Tan pronto como alcanza una de las dos espadas que le entrega su hermano, Solmira arremete en pleno tablado en contra de los moros que la están guardando:

Pelayo:	Toma, Solmira, esta espada, que hoy habemos de morir.
Solmira:	¿Eres mi hermano?
Pelayo:	Yo soy

Solmira: ¡Mueran, mueran!
 Zulema: ¡Oh Mahoma!
 Pelayo: ¡Pégales bien!
 Solmira: ¡Bien les doy! (Fol. 132v, cols. A y B).

Versión femenina del rudo y gallardo Pelayo, se nos presenta ahora un proceso inverso del que aconteció con Rodrigo. Si bien este último se «feminizó» en su contacto con Zara y Florinda, perdiendo los atributos de mando, aquí es la mujer la que se masculiniza en su contacto con Pelayo, adquiriendo la personalidad de guerrero arrojado con los atributos subyacentes de destreza, valor, temple y demás.

Cuando Solmira reaparece en escena, continúa batallando espada en mano, («Salga Solmira, y otros moros acuchillándose»²⁸) (Fol. 134v, col. A). Este papel sigue manteniéndolo en su confrontación con Abraidos y en el momento de la victoria del bando cristiano, en que su nombre aparece junto a los de los vencedores que rodean al heroico Pelayo («Salgan Pelayo, Ilderido (sic), Solmira, Adulfo, Anagildos» [Fol. 136v, col. A]).

No obstante, una vez la paz restaurada, la rebelde y batalladora Solmira tiene que ser metamorfoseada en la Solmira cortesana, controlada por su hermano, el rey. Su domesticación tiene lugar durante la escena del triunfo final, en la que ella está presente. Su persona, con su consentimiento, es usada por Pelayo como prenda para recompensar los servicios de Ilderico, su futuro esposo.

El ciclo de las tres opciones femeninas se ha completado: de honorable y mártir (María) a deshonorada y perdida (Cava), se ha llegado a una Solmira honrada y casada, o sea puesta bajo el tutelaje de un marido al que debe obediencia. La Solmira libre, independiente y soltera no podía mantenerse una vez el orden prevalente ha sido establecido.

4. APOTEOSIS FINAL Y CONCLUSIÓN

La feminización de Rodrigo, sobre la que tanto se insiste en esta pieza, es tanto más repudiable en el contexto de una sociedad militar en la que las cualidades viriles se valoran por encima de todo. El abandono del rey a su pasión amorosa tiene por resultado su descuido del reino, lo que le encontrará totalmente desprevenido para hacer frente a la acometida musulmana. Es entonces cuando el paradigma de lo masculino, tan deslucido hasta la fecha, será milagrosa y reciamente ocupado por Pelayo, rescatador del cristianismo y de la monarquía visigoda. Su caracterización en la pieza nos lo presenta co-

28. Tanto la *Parte XXV* (408) como Sáinz de Robles (656, B) dicen: «acuchillándola».

mo la antítesis del cortesano adulator e intrigante. Sin querer tomar parte en conspiraciones palatinas, reside en las fragosidades montañosas de Asturias, paisaje con el que Pelayo se identifica, prefiriendo pieles de animales salvajes a sedas y artificios. Presenta así la imagen arquetípica del rudo godo que describe con entusiasmo Morales en su *Crónica General de España*: «Su vestido ordinario eran forros de diversas pieles de animales» (Cabranes-Grant: 124). En oposición al incauto Rodrigo, quien cree que la amenaza musulmana será fácilmente contrarrestada, Pelayo parece vivir en perpetuo estado de vigilancia. Su valentía y sentido de servicio a los ideales cristianos y heroicos se manifiesta tanto en su defensa del solar patrio como en la de su hermana Solmira, cuando ésta es raptada por el moro Abraidos. Con sólo unos pocos montañeses medio desnudos, «bárbaros y rudos,/ mas que pelean como mil leones», según palabras del enemigo (Fol. 132v, col. A), y con burdos «dardos» (Fol. 131r, col. A) como arma de defensa, será el único miembro de la aristocracia goda que podrá contener el avance arrollador del Islam al alcanzar la victoria de Covadonga.

Por estos pasos se llega a la apoteosis final, que tiene lugar con la aparición de Pelayo, solo en escena, apostrofando a una España personificada («España entre y córrese una cortina en que se vea un lienzo con muchos retratos de reyes pequeños» [*Parte XXV*, 411]) en un monólogo exaltado encapsulador del mensaje político. Para lograr el cierre oportuno Lope conecta con pericia el final de la comedia con el comienzo, en el que Rodrigo había justificado ante los godos su acceso al trono. Si a Rodrigo se le entregó una corona y un cetro precarios tras dudosas maniobras políticas, a Pelayo se le corona unánimemente en escena con el laurel de una victoria ganada en buena lid y por sus propios méritos («Sale toda la compañía con ramos, Ilderico con el laurel y corónenle» [Fol. 136v, col. A]). Es Pelayo quien se declara ahora piedra angular sobre la que se construirá la nueva España, y fénix que renace de las cenizas de Rodrigo. La muerte de éste se percibe como necesaria para este proceso de purificación y renovación que anticipa un futuro glorioso, proceso en el que las esencias nacionales cristianas y guerreras están materializadas en la sangre de los godos. Además, con la colección de cuadros de monarcas, introducida sea por Lope mismo sea por el autor de comedias que representó la obra²⁹, se está intentando equiparar el lustre del providencial ascenso de Pelayo al trono en el pasado remoto con el de la monarquía reinante.

Sin embargo, y a pesar de este final que consolida el triunfo de valores eminentemente patriarcales, Lope logra introducir una innovación en su co-

29. Esta didascalia no aparece en la *Parte VIII*.

media que rompe hasta cierto punto las extremas dicotomías de la tradición textual a la que se acoge. Con la creación de Solmira se nos presenta un modelo de mujer que supera, aunque sólo sea provisionalmente, la sofocante pasividad de Zara y Florinda, y hasta el de la misma hermana de Pelayo, según las fuentes historiográficas. Independiente de carácter y tan hábil en la contienda como el mismo Pelayo, según se nos dice explícitamente y se nos muestra en escena, se le ofrece al espectador la insólita oportunidad de contemplar a una mujer en un papel heroico, reservado exclusivamente a los hombres. Su mismo matrimonio, aunque evidentemente preparado por su hermano sin duda por razones políticas, cuenta al menos con la total aprobación de Solmira, quien, también sin duda, debe constatar las evidentes ventajas de esta «unión de iguales». De este modo, el discurso masculinista, puesto de manifiesto en la comedia en tantas ocasiones, pero especialmente enfatizado al pronunciar Rodrigo su discurso de ascenso al trono, puede incluso leerse a una luz irónica y queda contrarrestado mediante la carismática presencia y la independencia de actuación de una representante del sexo femenino que, dentro de los inevitables límites, rompe el estereotipo que tan eficazmente personifican tanto Florinda como Zara.