

SOBERANAS DEL PUEBLO GODO EN EL TEATRO ESPAÑOL ÁUREO

BRÆE · TOMO XCVII · CUADERNO CCCXVI · JULIO-DICIEMBRE DE 2017

RESUMEN: En el teatro español áureo hay un importante número de comedias en las que intervienen, como protagonistas o personajes secundarios, varias soberanas del pueblo godo, como la reina Ingunda, esposa de san Hermenegildo, que es presentada en algunas piezas como Everinta, y su tía Gosvinta. También se llevan a las tablas las esposas de Pelayo y Recesvinto, así como la de Bamba (soberana ficticia denominada por Lope y Cubillo como Sancha). El objetivo de los dramaturgos al recrear estos personajes poderosos femeninos es rastrear en el periodo histórico de los godos las profundas raíces católicas de España y mostrar la influencia de estas soberanas en la dimensión religiosa del reino.

Palabras clave: teatro; soberanas; godos; catolicismo; poder.

GOTH QUEENS IN THE SPANISH GOLDEN AGE THEATRE

ABSTRACT: In the Golden Age Theatre there are several plays with Goth queens as protagonists or minor characters, as the Queen Ingunda, wife of Saint Hermenegildo, named in some plays as Everinta, her aunt, the Queen Gosvinta, and the wives of Pelayo and Recesvinto, as well as the spouse of Bamba (a fictional queen named by Lope and Cubillo as Sancha). The main purpose of the playwrights recreating these powerful female characters is to seek in the Goth period the deep roots of the Catholicism in Spain and to show the influence of these queens in the religious dimension of the kingdom.

Keywords: theatre; queens; Goth; Catholicism; power.

A partir del reinado de Felipe II, se idealiza la España del periodo visigodo, presentado como un pasado mítico mediante el que se pretende sacralizar la institución monárquica y exaltar la dinastía de los Habsburgo al emparentarla con la estirpe goda. Por ello, muchos de los dramaturgos españoles vuelven su mirada a esta época para presentarla como el origen de las profundas raíces católicas de España y crear a partir de ella dramas históricos que originen una conciencia nacional. Para ello, recurren a figuras como el rey san Hermenegildo (s. VI) –primer rey santo y protector,

junto a san Fernando, de la Monarquía Católica Española¹ – y a su esposa Ingunda, que tuvo un papel destacado en la conversión de Hermenegildo al catolicismo. Así se refleja en las siguientes obras: *Tragedia de san Hermenegildo*, a cargo de los jesuitas Hernando de Ávila, Melchor de la Cerda y Juan de Arguijo, que fue representada por primera vez en 1591 con motivo de la inauguración en Sevilla del colegio San Hermenegildo²; la lopesca *La mayor corona* (compuesta entre finales de la primera década del siglo XVII y 1621)³; *El primer blasón de España. San Hermenegildo*, de Juan Claudio de la Hoz y

¹ Por petición de Felipe II, el culto de san Hermenegildo en toda la corona española se permitió en 1585, durante el papado de Sixto V, y su canonización oficial tuvo lugar en 1639 a cargo de Urbano VIII. A este respecto y sobre el desarrollo de la imagen de este monarca mártir, se puede leer el interesante trabajo de Isabel Rodríguez Moya, «Los reyes santos», en Víctor Mínguez (ed.), *Visiones de la monarquía hispánica*, Castellón de la Plana, Servicio de Publicaciones de la Universitat Jaume I, 2007, vol. II, págs. 133-170 (págs. 144-148).

² Para profundizar en el contexto de representación de esta obra, véase Jesús Menéndez Peláez y Natalia Fernández Rodríguez, «El teatro hagiográfico en el Siglo de Oro. Encuesta bibliográfica» [en línea], Alicante, Centro Virtual Miguel de Cervantes [30 de mayo de 2016], disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-teatro-hagiografico-en-el-siglo-de-oro-encuesta-bibliografica/> (pág. 3) y Amy Fuller, *Between Two Worlds: The autos sacramentales of Sor Juana Inés de la Cruz* (vol. 100), Cambridge, MHRA, 2015 (pág. 119).

³ Sobre hipótesis respecto a la fecha de composición, representación y contexto de esta comedia, se puede acudir a Stefano Muneróni, *San Hermenegildo as a trope of rhetorical and theological investigation in Spain, Italy and Mexico (1590-1690)* [en línea], Pittsburgh, University of Pittsburgh, 2009 [2 de junio de 2016], disponible en <http://d-scholarship.pitt.edu/9411/>: «The date of first representation is unknown but considering the mention in act III of King Philip III, Queen Margaret, and their son and future heir to the throne Philip IV, one must assume it had to be staged a few years after the birth of Philip IV in 1605» (pág. 131). Posteriormente, añade el investigador: «The story of the martyr of Seville gave Lope the chance to address issues of political and religious actuality. The author was aware that former King Philip II (1556-1598), father of ruling monarch Philip III, had been devoted to Hermenegildo and that the Pope had recently beatified him; he also knew that the cult of the saint was already widespread in Seville; therefore he understood well that the martyrdom of San Hermenegildo carried potential public success. Public devotion for a specific personage, regardless of his official status as saint, was often the main reason why playwrights picked the topic of his life and death» (pág. 135). Y finaliza: «Since *La mayor corona* was most likely written and staged at the end of the first decade of the 1600s, it is also reasonable to think that Lope might have been inspired to compose it after attending a second production of *La tragedia de san Hermenegildo* which took place in the Jesuit college of San Hermenegildo of Seville in 1606» (págs. 138-139).

Mota (principios del siglo XVIII)⁴ y *El mártir del Sacramento, san Hermenegildo* (ca. 1685), de sor Juana Inés de la Cruz⁵. En la obra de Fernando de Zárata *Mártir y rey de Sevilla, san Hermenegildo* (ca. 1650)⁶, también se recrean los problemas religiosos y políticos entre el rey santo y su padre Leovigildo (nombrado como Teobildo), así como la complicada relación entre la esposa de san Hermenegildo –nombrada como Everinta– y su abuela Gosvinta (presentada en la obra como Reina).

Asimismo, a través de los godos se ensalza el inicio de la gloriosa Reconquista española, tal y como sucede en *El Alba y el sol*, pieza de Luis Vélez de Guevara estrenada en 1613, donde interviene la esposa del rey Pelayo (s. VIII) batallando contra el infiel. Finalmente, y también con un interés religioso, Calderón concede un breve papel a la mujer del rey Recesvinto (s. VII) en *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del*

⁴ Rafael Zafra Molina, «El primer blasón católico de España», *Anuario Calderoniano*, 4, 2011, págs. 393-413: «Juan Claudio de la Hoz y Mota, miembro de la llamada escuela dramática de Calderón, debió escribir esta comedia, a mi entender bastante floja, ya a comienzos del siglo XVIII» (pág. 397).

⁵ Sobre la fecha de composición de la obra, se puede consultar Stefano Muneroni, *San Hermenegildo as a trope of rhetorical and theological investigation in Spain, Italy and Mexico (1590-1690)* [en línea], Pittsburgh, University of Pittsburgh, 2009 [2 de junio de 2016], disponible en <http://d-scholarship.pitt.edu/9411/>: «According to Octavio Paz, Sor Juana composed *El mártir del sacramento, San Hermenegildo* between 1680 and 1688. Susana Hernández Arai-co hypothesizes that the date might be 1685 because that year would have marked the eleven hundredth anniversary of the saint's death and, possibly, a public ceremony and a stage representation would have been arranged for the occasion» (pág. 234).

⁶ «*Mártir y rey de Sevilla, san Hermenegildo* fue una de las primeras comedias, si no la primera, que escribió Fernando de Zárata ya en Sevilla, pues estaba concluida hacia noviembre de 1651 (...). Fernando de Zárata eligió hacer la comedia de un santo sevillano cuya devoción estaba en auge en la ciudad. Sobre él se habían escrito pocas obras dramáticas, no obstante la *Tragedia de san Hermenegildo* (...) tuvo un enorme éxito y fue muy representada en Sevilla (...). Fernando de Zárata se sumó entonces al gran interés que despertaba el santo, para llevar a cabo una comedia estrechamente enlazada desde su título con el espectador sevillano. Y aunque no tenemos pruebas documentales de que la comedia se representara en esta ciudad, las numerosas referencias y elogios a la urbe hacen pensar que Fernando de Zárata contaba con que sería llevada a las tablas en su ciudad. Por esa razón elaboró, además, una obra muy del gusto del espectador de su época, con una gran espectacularidad escénica» (págs. 247-248) (Jaime Galbarro García, «*San Hermenegildo*, de Fernando de Zárata: contexto y lecturas de una comedia de santos», en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello (ed.), *Judaísmo y criptojudasmo en la comedia española. XXXV Jornadas de teatro clásico de Almagro*, Cuenca, Universidad de Castilla La Mancha, 2014, págs. 241-256).

Sagrario (compuesta entre 1617 y 1629)⁷, mientras que Lope centra su atención en las complicaciones políticas de su sucesor en *Comedia de Bamba* (1597-1598), donde interviene la reina Sancha, esposa inventada del monarca Bamba (s. VII), cuya muerte supone el inicio de la decadencia del reinado goda. A este matrimonio regio recurre también Álvaro Cubillo de Aragón en la tercera jornada de *Los triunfos de san Miguel* (publicada en *El enano de las musas* en 1654), en la que se ensalza a este arcángel, que apoya a Bamba y Sancha en su ejercicio del gobierno frente a las insidias del demonio⁸.

⁷ Ver Elena E. Marcello, «De Valdivielso a Calderón: *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario*», *Criticón*, 91, 2004, págs. 79-91: «La inspiración de esta obra juvenil de Calderón –compuesta en los años de 1617-1618, según Valbuena Briones, o en 1629, según Hilborn, y, de todos modos, antes de la *princeps* (1637)– recae, como ya han indicado los estudiosos que se han acercado anteriormente a ella, en el poema *Sagrario* de Toledo de José de Valdivielso (1616) y en la obra del Arzobispo Rodrigo, fuente utilizada y citada a su vez en la obra de Valdivielso (...). El asunto de la Virgen del Sagrario, además, había tenido particular relieve en 1616, con ocasión de su traslado a la capilla de Toledo. Sobre el acontecimiento quedan relaciones –*Relación de las fiestas que hizo la imperial ciudad de Toledo en la traslación de la sacra santa imagen de Nuestra Señora del Sagrario* (Toledo, Bernardino de Guzmán, 1616)–, descripciones de la capilla –Pedro de Herrera, *Descripción de la capilla de Nuestra Señora del Sagrario que erigió en la santa Iglesia de Toledo el Illmo. Cardenal don Bernardo de Sandoval y Rojas...* (Madrid, Luis Sánchez, 1617)–, además de los frutos poéticos de quienes se sumaron a la exaltación de la Virgen, como es el caso, ya mencionado, del auto de Valdivielso o del certamen organizado por el cardenal Sandoval y Rojas, promotor de la construcción de la nueva capilla: certamen famoso porque encumbró la pluma de Góngora, quien para la ocasión escribió las octavas “Al favor que san Ildefonso recibió de Nuestra Señora”» (pág. 81).

⁸ Las ediciones con las que se ha trabajado y de las que se extraen los ejemplos son las siguientes: Hernando de Ávila, Melchor de la Cerda y Juan de Arguijo, *Tragedia de san Hermenegildo*, en *La tragedia de «San Hermenegildo» y otras obras del teatro español de colegio*, ed. Julio Alonso Asenjo, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1995, vol. II, págs. 479-820; Lope de Vega, *La mayor corona*, ed. Nicolás González Ruiz, en *Piezas Maestras del Teatro Teológico Español*, Madrid, Editorial Católica, 1968, vol. II, págs. 617-686; Juan de la Hoz y Mota, *El primer blasón de España. San Hermenegildo*, en *Comedias de varios autores*, Agustín Durán, s. l., s. a., fols. 266r-311v.; Sor Juana Inés de la Cruz, *El mártir del Sacramento, san Hermenegildo*, ed. Alfonso Méndez Placarte, en *Autos sacramentales (El divino Narciso; san Hermenegildo)*, México, UNAM, 1995, págs. 115-211; Fernando de Zárata, *Mártir y rey de Sevilla, san Hermenegildo*, Valencia, Viuda de Orga, 1763. Ejemplar de la Biblioteca de Menéndez Pelayo: 32.060 [<http://www.cervantesvirtual.com/obra/martir-y-rey-de-sevilla-s-hermenegildo/>]; Luis Vélez de Guevara, *El Alba y el sol*, ed. William R. Manson y C. George Peale, Newark (Delaware), Juan de la Cuesta, 2010; Calderón de la Barca, *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario*, ed. Santiago Fernández Mosquera, en *Comedias 2: segunda parte de comedias de*

LA REINA INGUNDA

Ingunda (¿?-584) es una reina visigoda de origen franco y, por tanto, de religión católica. Es desposada con el rey san Hermenegildo (564-585) –hijo del monarca Leovigildo y de su primera esposa Teodosia–, que abandona el arrianismo y se convierte a la fe católica. Esto supone un duro enfrentamiento con su padre y madrastra, Gosvinta, muy intransigente en cuestiones de índole religiosa⁹.

La reina Ingunda desempeña en las diversas obras en las que participa un papel destacado, ya que es ella quien siembra en el monarca Hermenegildo la semilla de la fe católica. Así lo explicita el joven soberano en *Tragedia de san Hermenegildo (TSH)*¹⁰:

Calderón de la Barca, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2007, págs. 479-557; Lope de Vega, *Comedia de Bamba*, ed. David Roas, en *Comedias de Lope de Vega*, Lleida, Milenio, 1997, vol. I-1, págs. 561-685; Álvaro Cubillo de Aragón, *Los triunfos de san Miguel*, ed. Maribel Martínez López, Vigo, Academia del Hispanismo, 2014.

⁹ El arrianismo es la doctrina de Arrio, que niega la consustancialidad del Verbo, esto es, la divinidad de Cristo. Para profundizar en este asunto y en el desprecio de Gosvinta al catolicismo, se puede consultar la obra del ya citado investigador Stefano Muneróni, *San Hermenegildo as a trope of rhetorical and theological investigation in Spain, Italy and Mexico (1590-1690)* [en línea], Pittsburgh, University of Pittsburgh, 2009 [2 de junio de 2016], disponible en <http://d-scholarship.pitt.edu/9411/>: «According to Gregory of Tours, Goswintha was (...) furious about having a Catholic person in her family (...). Her hatred for the Catholic faith ran deep because of what had happened to her own daughter after she married a Catholic. Following the matrimonial policies so common in that period, Gailswintha, one of queen Goswintha's daughters from her marriage to Atanagildo, was given as a bride to Catholic King Chilperico. Gailswintha converted to Catholicism to guarantee religious and political homogeneity, and Chilperico promised to renounce his many wives and concubines in return. However, instigated by his former mistress Fredegunda, the king ordered the assassination of Gailswintha. The sorrow of losing one of her children caused Goswintha to develop a deep-seated distrust and hate for all Catholics» (pág. 20).

¹⁰ «Para Dávila fue decisiva la aportación de Ingunda a la conversión de Hermenegildo (...); sin embargo, Morales atribuye no menor valor en esta cuestión a la contribución de Leandro, arzobispo de Sevilla y tío del Príncipe, quien en la *TSH* actúa como consejero político-religioso (...). El relieve otorgado a Ingunda, que permanece mucho tiempo en escena, acompañada por sus azafatas o con el Principito (...), tiene la específica función de provocar el enternecimiento del público (en este sentido son desgarradoras las escenas de su despedida) (...). No otro es el extraordinario realce que adquiere la aciaga suerte de la reina, quien, incluso después de ida y muerta, se hace presente mediante la carta que nos informa de sus trabajos, adversidades y sufrimientos (...): el autor abruma al público con elementos patéticos» (pág. 441) (Julio Alonso

HERMENEGILDO El grano que plantó Ingunda
 fue la fe de Jesucristo;
 y, después que no resisto,
 aunque de tierra infecunda,
 algún fruto al fin se ha visto (vv. 436-440).

Esta nueva profesión religiosa de Hermenegildo va a suponer un gran sufrimiento para el matrimonio regio, tanto para el joven monarca, que sufre las acometidas de su padre, dispuesto a matarlo, como para Ingunda, que ha de soportar las constantes agresiones de su abuela y suegra:

INGUNDA Testigos de este rigor
 son aquestos cardenales,
 que conservan las señales
 de aquel grande desamor,
 con que siempre me trataba,
 no como a su nieta y nuera,
 mas, como si yo no fuera
 reina, sino vil esclava (vv. 1948-1955).

Estos versos reflejan los problemas históricos que surgieron por motivos religiosos entre Ingunda y Gosvinta, que había sido la principal valedora de su nieta para desposarse con Hermenegildo y convertirse en soberana de la Bética:

Cuenta Gregorio de Tours que Ingunda, al llegar a la corte de Toledo, fue acogida con gran alegría por su abuela Gosvinta, pero que las cosas cambiaron rápidamente cuando la reina trató de convencer a su nieta para que abjurase de su fe católica y abrazase el arrianismo. La tenaz negativa de Ingunda desató la ira de Gosvinta, quien no dudó en recurrir a la violencia para tratar de que renunciase a sus creencias. Tras agarrarla por los pelos y tirarla al suelo, la molió a patadas y después ordenó que, tal y como estaba, llena de sangre, fuese desnudada y arrojada a la piscina bautismal para rebautizarla en el arrianismo. Leovigildo decidió

Asenjo, «Introducción» a su edición crítica *Tragedia de san Hermenegildo*, en *La tragedia de «San Hermenegildo» y otras obras del teatro español de colegio*, Sevilla, Universidad, 1995, vol. II, págs. 435-478).

entonces alejar de Toledo a Hermenegildo y a su esposa. Confirió a su hijo primogénito el gobierno de la Bética y, una vez instalados en Sevilla, Ingunda logró que su marido se convirtiese a la ortodoxia, tras lo cual se autoproclamó rey, rebelándose contra su padre. Según esta versión, fue el diferente credo religioso que practicaban ambas damas reales lo que motivó el estallido de una sublevación que convirtió a Gosvinta en enemiga de Hermenegildo y de su nieta¹¹.

A pesar de las agresiones que padece, la soberana Ingunda se mantiene firme en la fe católica, tal y como se refleja en *El primer blasón de España*: «Cante sus triunfos la Iglesia, / llore su ruina el contrario, / la fe católica viva, / y muera el bando arriano» (fol. 279v). Estas palabras se concretan en su participación en la batalla contra el hereje: «Ven a alentar las escuadras, / que yo por aquesta parte, / voy a acaudillar gallarda / unas tropas que en vil fuga / se ponen ya desmandadas» (fol. 293r).

Este carácter fuerte de la soberana se manifiesta incluso en los momentos más duros, como en su destierro, al convertirse junto a su hijo en rehén de Roma, estado que ayuda a Hermenegildo en la batalla contra su padre con esa condición. Así se lamenta Hermenegildo de la suerte de su esposa en *El mártir del Sacramento*:

HERMENEGILDO	¿Yo he de entregar a mi esposa? Primero seré yo mismo el que se entregue a la muerte.
INGUNDA	¿Qué es esto, dueño querido? ¿Así un ánimo real se vence de los peligros? ¿Qué haces por Dios, si no vences por Él tu mayor cariño? Si así lo dispone Dios, ¿por qué tú has de resistirlo? ¡Dichosa yo, que padezco por tan superior motivo! (vv. 777-788).

¹¹ M.^a del Rosario Valverde Castro, «Mujeres “viriles” en la “Hispania” visigoda: los casos de Gosvinta y Benedicta», *Studia historica. Historia medieval*, 26, 2008 (ejemplar dedicado a: *Mujeres y Edad Media. Nuevas perspectivas*), págs. 17-44 (pág. 25).

Esa misma serenidad evidencia la reina Ingunda en *La mayor corona*: primero, al compararse con la valiente Judit al recibir amenazas de muerte – «Vestiréme / de bodas; ricas sandalias / me calzaré, por que piense / Betulia que soy Judit, / victoriosa de Holofernes» (pág. 645)–; esa valentía se concreta poco después en su deseo de lanzarse a la batalla junto a su esposo para defender la religión católica («Si yo voy a vuestro lado, / morir por la fe me toca», p. 658). Segundo, cuando su hijo de apenas dos años es decapitado por orden de su suegro y recibe su cabeza en una bandeja; de esta forma alienta a su esposo Hermenegildo ante esta cruenta visión: «Alma es mía este ángel bello / como vuestro, y sufro y callo, / y pues triunfamos en ello, / cantad a Dios el ganallo / y no lloréis el perdello» (p. 672). En tercer y último lugar, cuando admite la pena capital confiando en la gloria postrera:

INGUNDA Si aquí esperara, perdiera
de esta victoria el laurel.
Austria soy; viva en España
el nombre de Austria por mí,
dándole, rubí a rubí,
alma a la mayor hazaña,
en mí comience la fe
a esmaltar su sangre en ella,
que, como cándida estrella,
memoria inmortal me dé (pág. 674).

De esta forma, a través de la soberana se ensalza también a la Casa de Austria, estandarte supremo de la fe católica por la que ella padece, estableciéndose así desde los orígenes un estrecho lazo entre monarquía y catolicismo.

Tan solo se representa a Ingunda flaqueando ante los embates políticos y religiosos en dos momentos. Uno de ellos, en *Tragedia de san Hermenegildo*, cuando se lamenta amargamente por el tremendo peso que supone el gobierno:

INGUNDA ¡O, cuántas veces le pesa
al que de un reino se encarga,
pues, cuando toma su carga,
echa de ver cuánto pesa!
Que el reino y el señorío
de suyo es carga pesada,

cuánto más siendo pesada
por ajeno desvarío (vv. 1744-1751).

Este sufrimiento será valorado por su pueblo, que, a través de Axarafe, reconoce los esfuerzos de la soberana en defensa de la religión verdadera:

AXARAFE Vívanos tal reina, viva,
 pues ha sido con su fe
 la paloma que a Noé
 le trujo el ramo de oliva;
 la que, con ligero vuelo
 y con celestial reclamo,
 nos trujo en el pico un ramo
 del Axarafe del cielo (vv. 1924-1931).

El segundo momento de debilidad se encuentra en *El primer blasón de España*, donde la reina, para salvar a su esposo de la muerte, lo insta a renunciar públicamente a su fe, aunque lo anima a seguir profesándola en secreto. Hermenegildo se niega en rotundo: «¡El cielo me favorezca! / Esposa, hermano, vasallos, / no vuestro afecto pretenda / impedirme una corona / que tan gloriosa me espera» (fol. 308v). Poco después del martirio de su esposo, Ingunda, que sí había fingido su conversión al arrianismo para lograr su libertad («Advierte mi esposo que yo / ya con la misma cautela / estoy libre», fol. 308r), es tragada por la tierra como castigo por semejante sacrilegio: «A qué aguarda mi furor, / que no me traga la tierra (*Húndese*)» (fol. 31v).

También la temprana muerte es el cruel destino que aguarda a la soberana en *Tragedia de san Hermenegildo*: el vasallo Celio relata el penoso viaje de destierro de Ingunda y su hijo y su agonía por el dolor que le causa estar lejos de su marido, al que advierte en una misiva, tras una revelación divina y poco antes de morir, que ha de ser martirizado (vv. 7102-7203). Su destierro, así como el martirio de su esposo, los ofrece Ingunda a Dios, humillándose y postrándose de rodillas ante Él (acot. al v. 5031) para mayor gloria de la religión católica. En el resto de piezas, la soberana también es condenada al destierro junto a su pequeño hijo.

Ingunda destaca, por tanto, de acuerdo a los textos analizados, por dos cualidades: primero, por su carácter fuerte manifestado de forma belicosa a través de su participación en la batalla o su deseo de hacerlo, según se recoge en *El primer blasón de España* y en *La mayor corona*; segundo, por su serenidad y firmeza –con la citada salvedad de *El primer blasón*– ante las desgracias sufridas por practicar la religión católica. Este

talante de la soberana suscita en los que la rodean, incluso en sus propios enemigos, admiración y aprecio, como explicita el monarca Leovigildo en *Tragedia de san Hermenegildo*, quien no puede dejar de apenarse por la pérdida de la «sabia sobremanera y avisada» (v. 7415) reina Ingunda.

EVERINTA Y REINA (TRASUNTOS HISTÓRICOS DE INGUNDA Y GOSVINTA)

En la obra de Fernando de Zárata *Mártir y rey de Sevilla, san Hermenegildo*, que también dramatiza la conversión y martirio del joven rey sevillano, intervienen las reinas Everinta –trasunto histórico de la analizada Ingunda– y su abuela, nombrada como Reina (se trata de la mencionada Gosvinta).

La pieza se inicia con la llegada de Hermenegildo tras una gran victoria bélica al palacio de su padre Teobildo –histórico Leovigildo– y su madrastra –histórica Gosvinta–. El joven relata los hechos acontecidos durante la batalla y la visión de la Santísima Trinidad, lo que ha supuesto su conversión al catolicismo. Su padre, tremendamente enojado, lo relega del puesto de mando y lo despoja de las insignias reales (pág. 5). La reina se posiciona a favor de su esposo y en contra de su hijastro: «Que el que hace guerra a su rey / no merece su clemencia» (pág. 18).

La única que permanece al lado de Hermenegildo es su mujer Everinta, quien también profesa la fe católica y ha sufrido por ello numerosas agresiones de su abuela y soberana:

EVERINTA	La reina, que de Arriano tenazmente sigue el yerro, con tenaz persecución asaltó mi noble pecho, oprimiendo mi clausura sin venerar el precepto que se debe a la corona de mi padre Feliberto (pág. 6).
----------	--

La joven reina, en un largo parlamento en el que, para destacar su valentía, se nombra a sí misma como Judit, al modo en que lo hace la recreada por Lope («Yo la primera he de ser / (...) / Judit del pueblo de Dios», pág. 7), insta a su esposo a que resista firme en la fe católica y pelee por sus derechos dinásticos. Para lograr este doble objetivo –aniquilar la herejía arriana y alcanzar el trono que legítimamente les

corresponde— cuentan con el auxilio de la Virgen, que los alienta y apoya ante las insidias del Demonio, posicionado, a su vez, junto a los herejes Teobildo y su esposa.

A pesar de la mediación de Leandro —histórico obispo de Sevilla— en las fuertes discusiones entre ambos matrimonios regios, el rey Teobildo termina declarando la guerra a su hijo por no abrazar de nuevo el arrianismo. Si bien Everinta no participa en la batalla —a diferencia de la reina Ingunda de *El primer blasón*— sí arenga a sus soldados a luchar por la fe católica y a resistir los embates de los herejes hasta la llegada de su marido:

EVERINTA Soldados, hoy tiemble el mundo
de vuestro valor heroico;
defended con los trabucos
esos escollos de Marte,
hasta que el planeta rubio
rompa de la horrible noche
el negro manto nocturno.
No puede tardar, soldados,
Hermenegildo, a quien pudo
el valor de los romanos
obligar a este descuido:
con el socorro vendrá
vuestro príncipe (pág. 20).

Finalmente, tras perder la batalla, Hermenegildo y su esposa son condenados a morir degollados. Ambos reciben este martirio exaltando aquello que niegan los arrianos (la divinidad de Cristo y el misterio de la Santísima Trinidad):

HERMENEGILDO Señor Divino, por vuestra preciosa sangre,
humildemente os suplico
mi espíritu recibáis.

EVERINTA Dios inmenso, Uno y Trino,
mi espíritu en vuestras manos
encomiendo (pág. 27).

Así pues, las dos soberanas que intervienen en esta obra de Zárata se presentan como mujeres firmes en sus convicciones religiosas y como apoyo de sus maridos: la

reina alienta a su esposo Teobildo en la lucha contra su hijo, al que condena a muerte por su abjuración del arrianismo; la soberana Everinta, por su parte, con mayor presencia escénica que su abuela, exhorta a Hermenegildo a que luche para expandir la religión católica y acepte la condena a muerte por mantenerse firme en su fe.

Estos dos personajes femeninos presentan, por tanto, importantes similitudes: firmeza en las convicciones religiosas e influencia sobre sus maridos para batallar por sus creencias; sin embargo, la fe que profesan las connota de forma opuesta: negativa en el caso de la reina madre y positiva en el de Everinta.

LA ESPOSA DE PELAYO

En *El Alba y el sol*, Vélez de Guevara recrea cuestiones bélicas, religiosas y amorosas a través de una aguerrida montañesa llamada Alba y del matrimonio regio formado por el rey Pelayo (s. VIII) y su esposa, nombrada como Reina y que históricamente responde al nombre de Gaudiosa.

La primera intervención de esta soberana se produce en el segundo acto. Su ropaje –casaca de hombre, sombrero y espadín– refleja su carácter varonil, lo que la legitimará para asumir su misión como reina. Su capacidad de liderazgo se confirma mediante la arenga lanzada a un grupo de «unos ochocientos hombres» (v. 1946) para que batallen junto a su marido en contra del moro: «Mas yo, con vuestra ayuda y de mi esposo, / a quien llevo el socorro que estáis viendo, / de tanto pecho ilustre y generoso / que el sarraceno yugo viene viendo, / pretendo destruir el riguroso / peso que vive España padeciendo» (vv. 1924-1929).

Tiempo después, esta aguerrida mujer es informada por el pastor Alarico, quien se dirige a ella como «Heroica Pantasilea» (v. 2106) para subrayar su carácter bizarro, de que su marido ha sido jurado como monarca, de modo que ella pasa a ostentar el título de reina. Si bien esto la enorgullece, no puede evitar sentir una punzada de celos al descubrir que la propuesta de jurar a Pelayo como rey procede de la hermosa y valiente Alba. A pesar de sus certeras sospechas respecto al cariño que se profesan la joven y su esposo, procura apaciguar sus recelos y acude presto en ayuda de Pelayo y de España, asumiendo sin dilación su deber como soberana: «¡En tu busca voy, esposo, / con gente, con alma y vida, / y aunque soy reina, no reinen / en mí celos y fatigas!» (vv. 2214-2217).

La soberana no aparece de nuevo en escena hasta el verso 2680, cuando se inicia la lucha contra los moros. Una vez más, aparece exhortando a sus huestes, no solo con palabras, sino con acciones aguerridas, ya que se sitúa en primera línea de batalla¹²:

REINA ¡Pelayo, en tu amparo vengo,
 impreso todo el amor,
 borrados todos los celos,
 porque se acuerda la dicha
 cuando se olvida el tormento!
 ¡A ellos, guerra! ¡Arma, arma!
 ¡Venidme, todos, siguiendo! (vv. 2725-2731).

Este coraje de la soberana es reconocido por su esposo Pelayo, quien no duda en afirmar que gracias a su valiente acción ha podido sobrevivir a la dura batalla contra el infiel: «Hoy puedo decir que debo / la vida a vuestro valor» (vv. 3084-3085).

Según lo analizado, la reina astur no asume un papel protagonista, ya que este es desempeñado por la pareja Alba-Pelayo, a los que une un sentimiento amoroso contenido y el deseo de vencer a los moros que habitan el norte de la península. No obstante, la soberana cumple unas funciones muy destacadas en la obra: su presencia responde, por una parte, al interés del dramaturgo por reflejar la importancia histórica del auxilio aportado por la reina en la victoria contra los moros en los inicios de la Reconquista y su papel en defensa de la religión católica. Por otra parte, Vélez de Guevara introduce esta figura para crear una fuerte tensión entre Alba y Pelayo, que se profesan un amor que no se consuma por respeto a la soberana. Ambos vencen sus pasiones, dando ejemplo de su altura moral, del mismo modo que lo hace la reina, quien no vacila en ensalzar a la valerosa Alba, aliada en la batalla contra los moros y contrincante en el campo amoroso: «¡Notable / mujer!» (vv. 3189b-3190a). Todos los rasgos que adornan a la soberana –valor, hermosura, capacidad de liderazgo, altura moral, entre otros– la legitiman para erigirse como reina y ejercer este puesto al lado de su esposo.

¹² Vélez de Guevara recrea una batalla histórica que tuvo lugar en Liébana: «Se supone que cuando Pelayo derrotó a los musulmanes en Covadonga, la reina Gaudiosa se encontraba en Cosgaya. Allí supo la derrota de los árabes y lanzó contra los restos de su ejército un ataque de los montañeses. Ese lugar, cerca de Espinama (en Liébana, Cantabria), se denomina los Campos de la Reina a causa de esta acción protagonizada por Gaudiosa» (<http://el.tesorodeoviedo.es/index.php?title=Gaudiosa>).

REINA GODA DE *ORIGEN, PÉRDIDA Y RESTAURACIÓN DE LA VIRGEN DEL SAGRARIO*

La obra calderoniana *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario* sitúa la primera jornada en la época de reinado del visigodo Recisundo (el histórico Recesvinto, s. VII) y la enmarca en la legendaria historia de la Virgen del Sagrario de Toledo: Calderón recrea la aparición de santa Leocadia a san Ildefonso en el templo toledano presidido por la Virgen, que se presenta a su vez, poco después, ante san Ildefonso para entregarle una casulla¹³.

Al monarca Recisundo le acompaña su mujer, nombrada como Reina. Esta interviene brevemente tan solo en dos escenas. Primero, pide a san Ildefonso que le informe sobre el origen de la talla de la Virgen toledana:

REINA ¿Qué origen esta santa imagen tiene?
 Que, habiendo vos tan su devoto sido,
 quién duda que el principio habréis sabido,
 que este pueblo ha ignorado;
 alumbrad mi ignorancia y mi cuidado (pág. 487).

Esta pregunta, que refleja el interés de la soberana en todo lo concerniente a la fe, permite al santo relatar los legendarios hechos en torno a su misterioso origen. Posteriormente, la reina tiene la suerte de ser testigo de uno de los más famosos milagros ocurridos en el templo toledano presidido por la Virgen: la aparición de santa Leocadia a san Ildefonso agradeciéndole su firme defensa del dogma de la virginidad de Santa María. La reina alaba a la mártir –«¡Salve, de alabanzas llena, / oh, rosa, cuyo candor / salpica sangre divina!» (pág. 495)– y se une a las muestras de júbilo por el milagro del que ha sido testigo:

ILDEFONSO Celebramos este día,
 al compás de su alegría
 tanta gloria, gozo tanto.

UNO ¡Qué maravilla!

¹³ Sobre estos hechos relacionados con la Virgen del Sagrario, patrona de Toledo, ver Rodrigo Jiménez de Rada, *Historia de los hechos de España* [siglo XIII], ed. Juan Fernández Valverde, Madrid, Alianza, 1989 (libro II, capítulo 22).

- OTRO ¡Qué espanto!
- REY ¡Qué placer!
- REINA ¡Y qué alegría! (pág. 498).

REINA SANCHA EN LA *COMEDIA DE BAMBA* Y EN *LOS TRIUNFOS DE SAN MIGUEL*

La obra de Lope *Comedia de Bamba* recrea algunas anécdotas históricas en torno al rey Bamba, sucesor del mencionado Recesvinto, como sus reticencias a ser elegido monarca y las principales medidas adoptadas durante su reinado. El dramaturgo introduce en este contexto histórico-legendario a una esposa inventada del monarca, Sancha, que sube a las tablas por primera vez junto a su marido vestida de aldeana, estamento al que pertenecen. El diálogo mantenido entre ambos permite reflejar dos cualidades esenciales del futuro monarca. Por una parte, su humildad, dado que, a pesar del interés de Sancha en verlo asumir la alcaldía, no se considera digno de tan alto cargo:

- SANCHA ¡Ay, Bamba! Si os hiciera
el pueblo alcalde, ¡por san,
que yo la alcaldesa fuera,
y una cofia nueva hiciera
para el día de san Juan!
- BAMBA Bamba en su vida será
alcalde, que yo bien siento
el valor que en Bamba está,
porque ese cargo se da
a hombres de más asiento (vv. 265-274).

Segundo, su capacidad guerrera, adormecida por el amor que siente hacia su mujer:

- BAMBA Tanto amor os he cobrado
que mil veces he dejado,

por solo no os olvidar,
 de pasarme allende el mar
 y al rey servir de soldado;
 que os prometo que me dan
 los soldados tal contento...
 Yo os juro, Sancha, ¡por san!,
 que me alboroto si siento
 el son de «taparatán» (vv. 285-294).

La segunda aparición de Sancha en escena adquiere una gran importancia, puesto que desvela ante los nobles –sin intención de hacerlo– el nombre de su marido y, por tanto, del que ha de ser, según decisión divina, nuevo monarca del pueblo godo:

SANCHA ¡Bamba, venid a comer,
 que se enfría la comida!

RODULFO Bamba le llamó.

BAMBA ¡Ya voy!

ATAÚLFO Bamba le llamó; pues, godos,
 luego obedezcamos todos
 a nuestro santo rey hoy (vv. 861-866).

La escena de vasallaje de los nobles ante Bamba permite al dramaturgo reflejar la gallardía de Sancha, que piensa que pretenden llevarse a su esposo a la guerra, por lo que intenta evitarlo recurriendo incluso a la fuerza: «No es razón / que me dejéis viuda así. / (Entretenedlos ahí / mientras voy por el lanzón. / Y si no, dad a correr, / que yo aquí los detendré)» (vv. 1017b-1022). Tras conocer la intención de los nobles de jurar a su marido como monarca, Sancha es informada por el propio Bamba de que ahora le corresponde también a ella ejercer como soberana:

SANCHA Y yo ¿qué tengo de hacer
 si vos sois rey?

BAMBA ¿Qué? Ser reina,
que donde el marido reina
también reina la mujer (vv. 1045-1048).

De esta forma se refleja, por una parte, el importante papel de la mujer del monarca, quien también ha de contribuir al buen ejercicio del gobierno; por otra, la personalidad sencilla de la futura soberana, que desconoce cuál es el comportamiento más adecuado en situaciones protocolarias y cortesanas. Por ello, por ejemplo, confunde la corona que le han obligado a portar con una extraña gorra dorada:

SANCHA Hanme puesto en la cabeza
aquesta gorra dorada,
con muchas piedras pintada,
siendo toda de una pieza.

BAMBA ¿No veis, Sancha, que es corona?

SANCHA ¿Para qué, decid, es esta?

BAMBA Esta sola lleva puesta
del rey la real persona (vv. 1277-1284).

La última intervención en escena de Sancha permite enfatizar el desasosiego que siente el monarca ante los continuos desvelos que supone gobernar, recurriéndose para ello al tópico del menosprecio de corte y alabanza de aldea:

BAMBA Mucho sabe el que desea
la soledad y aborrece
la corte.

SANCHA ¿Mal os parece?

BAMBA Mejor me hallaba
en mi aldea (vv. 1710-1713).

Así pues, doña Sancha adquiere una función subordinada a la del rey goda Bamba, ya que solo aparece en escena en compañía de su marido y como soporte esencial en

su ejercicio del gobierno. La función esencial de esta reina es remarcar la personalidad humilde y el carácter guerrero de su esposo, además de introducir un sesgo cómico debido al cambio radical de vida de estos dos villanos tras ser jurados como soberanos. Las cualidades fundamentales de Sancha, de acuerdo a lo analizado, son, junto a su carácter gallardo, la humildad y sencillez.

Álvaro Cubillo de Aragón, basándose en el texto lopesco, también introduce este matrimonio regio en la tercera jornada de su obra *Los triunfos de san Miguel*¹⁴, aunque en esta ocasión el papel de Sancha es más reducido. La soberana recreada por Cubillo se limita, primero, a instar a su marido a que acepte la alcaldía de su pueblo:

- | | |
|--------|---|
| BAMBA | ¿Y es bueno que en mí veáis
una carga tan pesada? |
| SANCHA | Esta pesada agujijada
pesa más y la lleváis. |
| BAMBA | Sancha, el mandar es servir.
Dejar la vara procuro. |
| SANCHA | Por mi santiguada os juro
que no lo he de consentir (vv. 1962-1969). |

Segundo, a rezar a san Miguel para que guíe a su esposo en el ejercicio del gobierno, una vez elegido monarca:

- | | |
|-------|--|
| BAMBA | Sancha, aunque mudé de estado,
el mismo soy. No esperéis
novedad en lo que os amo.
Sentaos conmigo a reinar,
y con igualdad partamos |
|-------|--|

¹⁴ Para más información sobre esta pieza, se puede acudir a Maribel Martínez López, «*Los triunfos de san Miguel*, de Álvaro Cubillo de Aragón», en M.^a Luisa Lobato y Fernando Domínguez Matito (eds.), *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Frankfurt am Main/Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 2004, págs. 1289-1301.

del cetro y corona el peso,
del gobierno los cuidados.

Siéntanse los reyes en sillas.

SANCHA Yo, señor, con oraciones
os ayudaré, rogando
al arcángel san Miguel
os asista (vv. 2381-2391a).

Será este arcángel el que remarcará en la parte final de la pieza esta importante función religiosa de la soberana, que ha de dedicarse a orar para el bien del reino:

MIGUEL Prosigue, Bamba, y gobierna
el reino que Dios te ha dado.
Sancha te ayude, de suerte,
que para el breve despacho
esté Bamba en el audiencia
y Sancha en la iglesia orando (vv. 2602-2607).

CONCLUSIONES

Las obras analizadas se componen y llevan a las tablas durante unas décadas de importante tensión religiosa debido a la expansión del protestantismo y a la ruptura de Inglaterra con la Iglesia de Roma. Mediante ellas, se pretende reforzar la misión católica de la institución monárquica española. Por ello, como se apuntaba al inicio, los dramaturgos centran la atención en la época visigoda, donde se encuentran episodios relevantes –y de gran potencialidad dramática– tales como el suceso de la decapitación de san Hermenegildo por orden de su padre, el rey Leovigildo, tras el que se producirá poco después, con su hermano Recaredo en el trono, la conversión oficial de toda España a la fe católica. Este hecho histórico, interpretado en clave religiosa desde mediados del siglo XVI¹⁵, se presenta como origen de la gran monarquía católica española.

¹⁵ El cronista real Ambrosio de Morales, en *Crónica general de España* (1557), establece como causa esencial de los sucesos bélicos entre Leovigildo y Hermenegildo la conversión de este al catolicismo y su defensa de esta fe.

Otro episodio de gran relevancia que también se recrea es el inicio de la Reconquista, esto es, la lucha contra el infiel. A través de estos sucesos, los dramaturgos enfatizan la estrecha relación entre los orígenes nacionales de la monarquía española y la religión católica. Y es precisamente en este ámbito religioso donde adquiere una gran importancia la figura de la soberana, quien destaca por su especial dedicación a cuestiones devocionales, así como por sus funciones de confidente y consejera del monarca¹⁶.

Por ello, junto a los soberanos godos, se lleva también a las tablas a sus esposas, ficticias o históricas, que desempeñan un papel importante en asuntos religiosos. Así, como ejemplo exponencial de figura que lucha contra la herejía, los dramaturgos recurren a la histórica reina Ingunda –nombrada como Everinta en la obra de Zárate–, esposa de san Hermenegildo y firme defensora del catolicismo. Frente a ella se sitúa su tía Gosvinta, quien emerge como soporte esencial de la secta de Arriano. Ambas reinas, connotadas de manera positiva y negativa, respectivamente, influyen de forma decisiva sobre sus esposos en cuestiones doctrinales.

En lucha contra los moros se presenta a la reina goda en *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario* y a Gaudiosa en *El Alba y el sol*, donde se recrea la batalla de Liébana, en la que asume un papel de mujer varonil –fuerte y valiente–, contribuyendo de manera decisiva a la derrota del infiel en la guerra liderada por su esposo Pelayo. En esta pieza, además, este personaje regio femenino permite introducir el recurrente enredo amoroso (triángulo Alba–Pelayo–Reina), muy del gusto en el teatro barroco.

Finalmente, como contraste con esta época gloriosa de los inicios de la Reconquista, Lope dramatiza en *Comedia de Bamba* la complicada etapa de reinado de este último monarca godo, que encarna los atributos característicos del buen gobernante, como son el temor de Dios, la humildad y la prudencia, entre otros. La ficticia reina Sancha, que introduce ciertas notas cómicas a través de su sencillez y rusticidad, propias de una humilde villana, se presenta como el más fiable sostén de su esposo en el siempre difícil ejercicio de gobierno. Cubillo también enfatiza la función de apoyo al monarca por parte de su esposa, que, como remarca el arcángel san Miguel, se realiza, fundamentalmente, mediante la oración.

¹⁶ Si se quiere profundizar en las múltiples funciones que desempeña la reina, se puede acudir a la obra de Ana Zúñiga Lacruz, *Mujer y poder en el teatro español del Siglo de Oro: la figura de la reina*, Kassel, Reichenberger, 2015.

Así pues, a través de estos personajes poderosos femeninos los dramaturgos no solo subrayan las profundas raíces católicas de España, ligadas a la institución monárquica, sino que reflejan, asimismo, la indispensable función de la figura de la soberana en la dimensión religiosa y espiritual del reino.

ANA ZÚÑIGA LACRUZ
Universidad de Navarra