



Los godos de Lope (poesía, épica, novela) ·

Adrián J. Sáez

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4918-7289>

Universitá Ca' Foscari Venezia (Italia)

adrianj.saez@unive.it

JANUS 10 (2021)

Fecha recepción: 19/12/20, Fecha de publicación: 25/01/21

<URL: <https://www.janusdigital.es/articulo.htm?id=176>>

DOI: <https://doi.org/10.51472/JESO20211012>

Monográfico

“Formado de varias partes un cuerpo, quise que le sirviese de alma mi buen deseo”: los fragmenta de *La Filomena* (1621). Coordinadores Florencia Calvo y Antonio Sánchez Jiménez

Resumen

El mito neogótico es fundamental en la obra de Lope de Vega, aunque habitualmente solo se estudia en el teatro. Este trabajo pretende examinar el sentido del goticismo en otras parcelas como la poesía, la épica y la novela, para tratar de ofrecer una visión panorámica del Lope godo.

Palabras clave

Lope de Vega; godos; goticismo; identidad nacional; reescritura

Title

Lope's Goths (poetry, epic, novel)

Abstract

Neogothic myth is essential in Lope de Vega's work, even if usually it's been studied in theatre. This work aims to examine the presence and meaning of gothicism in

* Este trabajo se enmarca en los proyectos SILEM II: Biografías y polémicas: hacia la institucionalización de la literatura y el autor (RTI2018-095664-B-C21 del MINECO) coordinado por Pedro Ruiz Pérez (Universidad de Córdoba) y VIES: Vida y escritura I: Biografía y autobiografía en la Edad Moderna (FFI2015-63501-P) dirigido por Luis Gómez Canseco y Valentín Núñez Rivera (Universidad de Huelva).

other fields, such as poetry, epic and novel, in order to offer a panoramic vision of a gothic Lope.

Keywords

Lope de Vega; goths; gothicism; national identity; rewriting



Seguramente nadie como Lope de Vega disfrutara tanto de exhibir e inventar su vida con brillos prestigiosos, en un ejemplo pintiparado de la costumbre de “hacerse de los godos” en el Siglo de Oro, tal y como le critica Góngora en un explosivo soneto (“Por tu vida, Lopillo, que me borres”, núm. 56). De hecho, Lope gustaba de presentarse como “montañés”:

Mas ya la gran montaña, en quien guardada
la fe, la sangre y la lealtad estuvo,
que limpia y no manchada
más pura que su nieve la mantuvo,
primera patria mía...
(*Laurel de Apolo*, 1630, silva III, vv. 231-235)

Además de estas poses de autor bien calculadas (Sánchez Jiménez, 2006: 111-112), en otro sentido los godos y el mito neogótico aparecen en su obra con alcances, formas y funciones diversas que conviene examinar.

LOS TEXTOS GÓTICOS DE LOPE

Para empezar, los godos de Lope se presentan en tres grandes grupos marcados por el género en cuestión y el sentido de cada caso:

1. La comedia *La mayor corona* (h. 1621, atribuida) sobre san Hermenegildo y un tríptico dramático sobre la pérdida de España (*Vida y muerte del rey Bamba*, *El postrer godo de España* y *El capellán de la Virgen, san Ildefonso*), que se redondea a modo de coda con *El primer rey de Castilla* y una pequeña tirada en romance en *El mejor mozo de España* (1610-1611, *Parte XX*, 1625).
2. El romance “A san Hermenegildo”, que se escribe para las justas por la beatificación de santa Teresa (1614) y aparece en dos textos (el *Compendio de las solenes fiestas...*, 1615; y las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, 1634) con mínimas variantes bajo sendas máscaras poéticas (“González el estudiante” y

- Burguillos), y entre ambos aparece en el apócrifo *Romancero espiritual* (1619) (Carreño, 1976: 64).
3. Y una serie de apariciones godas en la *Jerusalén conquistada* (1609), *La Filomena* (1621) y *La Circe* (1624).

Ya hay algunas calas al respecto: abre fuego Case (1969) con un rastreo inicial, siguen Roas (1995) y Pagnotta (2000) sobre la representación dramática del santo rey Bamba, Romanos (1998) da vueltas en torno a *El último godo* y *El primer rey de Castilla*, Calvo (2005) se centra en Favila y su valor emblemático, Madroñal (2017) disecciona el tríptico visigótico-toledano de Lope, Zúñiga Lacruz (2017) presenta un cuadro de todas las reinas godas en la dramaturgia áurea y finalmente se cuenta el panorama de los godos de papel del Siglo de Oro (Sáez, 2019), que —entre otras cosas— tiene en cuenta cinco comedias lopescas, con la atribuida cala en la historia de san Hermenegildo incluida, pero conviene explorar el resto para tener la imagen completa. Así las cosas, a continuación se examina un romance gótico empotrado en una comedia para redondear la galería dramática de Lope y pasar posteriormente a la poesía, la épica y la novela, aunque sea con unos cuantos saltos cronológicos.

UN POCO MÁS DE TEATRO

El romance godo de *El mejor mozo de España* se presenta en el arranque de la acción, cantado por el gracioso Rodriguillo (con “una guitarra”, acot. fol. 255v) para entretener a la infanta doña Isabel y sus damas¹:

Maldiciendo va Rodrigo
la hermosura de la Cava
por los campos de Jerez,
donde perdió la batalla.
Siguiéndole viene Muza
picando la retaguarda,
con el conde don Julián,
aquel que le trujo a España.
“Maldiga el cielo mis ojos”,
dice el rey, “pues fueron causa
del estrago que padece
por su delito mi patria”.
(fol. 255v)

¹ Cito siempre por las ediciones consignadas en la bibliografía, con ocasionales retoques de ortografía y puntuación.

Rodrigo se las prometía muy felices, pero la reina se duerme y se queda sin premio alguno. Sea como fuere, este poema que el cómico juglar dice ser “un romance [...] hecho” por “cierto poeta en barbecho” (fol. 255v), es un buen ejemplo del conocimiento y la afición a la reescritura lopesca de la tradición romanceril, al tiempo que el asunto neogótico casa bien en una comedia dedicada a los Reyes Católicos, ya que se trata de dos pilares fundamentales del proceso de construcción de la identidad nacional española².

En este sentido, Lope jugaba con ventaja, porque se aprovecha de la gran difusión del romancero para un minirromance centrado en las maldiciones y el arrepentimiento del rey que vale como resumen muy libre de varios romances del ciclo de don Rodrigo: así, se puede considerar una suerte de mosaico de los textos sobre el lamento del monarca posterior a la pérdida de España en la derrota de Guadalete (“Las huestes de don Rodrigo”, especialmente), la huida del campo de batalla (“Ya se sale de la priesa”) y la penitencia posterior (“Después que el rey don Rodrigo”), que —repito— se reelaboran de lejos y sin ningún calco al pie de la letra. A la par, tanto el emisor gracioso —que comparte nombre con el trágico rey— como el comentario sobre el poeta en barbecho y el efecto adormecedor sobre la dama desmontan en cierto sentido la solemnidad de la historia.

Un poema de godos

Frente al punto chistoso del romance de la comedia, el poema “A san Hermenegildo” es un ejemplo muy interesante por la mezcla de burlas y veras, así como por una cierta dimensión metapoética. De buenas a primeras, procede del contexto de unas justas celebradas en el convento de carmelitas descalzos de San Hermenegildo para festejar la beatificación de la futura santa Teresa (1614), en las que Lope fue juez y parte. Y es que, en una muestra de su voracidad característica, se desenvuelve como secretario, autor de la relación final y participante con la máscara del estudiante González, un antecedente directo del licenciado Burguillos (Sánchez Jiménez, 2018: 242-243).

En este contexto, el tema venía dado de antemano:

² El romancero lopesco ha merecido ya exploraciones de valor (Moore, 1935 y 1940; Swislocki, 1996; Pastor Comín, 1998; Sánchez Jiménez, 2014, etc.), pero todavía aguarda un examen como el estudio de Crivellari (2008) para el teatro de Vélez de Guevara. Acerca de las comedias sobre los Reyes Católicos, ver Ryjik (2011: 79-129).

Al que mejor pintare en un romance el martirio de san Hermenegildo, aplicándole al fin al deseo de padecerle que tuvo nuestra santa madre, se le dará un corte de jubón de tela fina (*Compendio*, fol. 12v).

Con estas condiciones, la factura era cosa del poeta y Lope opta por darle un giro burlesco al lance en cuestión, en un buen ejemplo de la poesía religioso-burlesca de la época, que tenía mucho de ingenio (López-Guil, 2011; Sáez, 2013).

Y es que el poema comienza con un resumen del sacrificio de san Hermenegildo (vv. 1-36), condenado a muerte por su padre, el rey Leovigildo (“rey crüel, / nombre que en león comienza”, vv. 1-2), y la ejecución por un verdugo, que se compara con el episodio bíblico de Abraham e Isaac (*Génesis*, 22) donde, al contrario, Dios evita la muerte en el último suspiro. Este inicio sigue perfectamente el proceso de transformación del hijo rebelde y *tyrannus* en paladín de la fe que se desarrolla tanto en la historiografía como en la ficción con especial fuerza a finales del siglo XVI (Sáez, 2016 y 2019: 164-178), gracias al favor de Felipe II para la canonización del santo (1585).

Sin embargo, el tono solemne de la historia se corta radical y sorpresivamente con una intervención en directo del locutor poético:

Pero ¿quién me mete a mí
en negocio para escuelas?
Latines para romances
es hablar griego en Illescas.
Pinten, príncipe de España,
otros famosos poetas
vuestra hermosura en la cárcel,
vuestra fe, vuestra paciencia,
los ángeles que os animan,
y que por los aires siembran
maná de lirios azules
y cándidas azucenas;
que yo, poeta adocenado,
solo tomaré licencia
para pintar los verdugos
de vuestra heroica tragedia. (vv. 37-52)

Con una buena dosis de comicidad, el estudiante González descarta el tema del santo godo por impropio para “romances” (con dilogía entre ‘composiciones poéticas’ y ‘en castellano’, vv. 37-40) y remite a otros colegas de pluma para todas las excelencias habitualmente relatadas de san Hermenegildo (el encierro, su exhibición de virtudes y la apoteosis), en un

comentario que apunta a la popularidad de la historia en el panorama poético coetáneo y marca distancias como poeta humilde (“adocenado”, v. 49), que únicamente se queda con la parte de la muerte.

Sigue un retrato grotesco del verdugo “sayón” encargado de la tarea (vv. 53-92), así como la descripción un tanto cómica de la muerte del santo (vv. 93-108), que queda como “una granada abierta” (v. 102) y un apóstrofe final a la beata Teresa (vv. 108-124), según se establecía en las normas de juego:

Este espectáculo vivo
mirando estaba Teresa;
Teresa, mujer de chapa;
Teresa, madre y doncella.
Del hacha tenéis codicia;
pues, madre, tened paciencia,
que habéis vos de ser un hacha
que alumbre toda la iglesia.
Que a morir vos de siete años,
no hubiera esta tarde fiesta
en el convento del Carmen,
ni tanto poeta hubiera,
tanto que los hijos vuestros,
si no es que Dios lo remedia,
como a otros comen piojos,
se han de comer de poetas.

Pese a la potente dimensión visual que se podría relacionar con un cuadro hagiográfico contemplado por Teresa (Rozas y Cañas Murillo, 2005: 405), Arellano (2019: 747) sostiene con razón que se trata más bien de un recuerdo del comienzo del *Libro de la vida*, donde se refieren sus tempranos deseos de sacrificio a la edad de seis o siete años espoleados por la lectura de “vidas de santos” (p. 120). En este contexto, el locutor poético invita a la joven aspirante a santa a tener calma en su deseo de imitación, con una antanaclasis (“hacha” como ‘arma’ y ‘vela’, con el valor de guía) que recupera por un momento la solemnidad del encomio y engarza con el presente de las justas. Después, eso sí, el romance acaba jocosamente con la segunda nota metapoética: junto a la defensa precedente del castellano para los romances sin complicaciones cultas (vv. 39-40), se lanza una crítica contra la sobreabundancia contemporánea de poetas (vv. 120-124).

Esta variante remite al goticismo español, castellano y madrileño con el que Lope participa (con romances y el *Isidro*, 1599) en la querrela del Tajo, en la que defiende un estilo llano contra la herejía poética andaluza, ofrece una prosapia digna para Madrid contra sus sombras árabes y reclama

la ciudad como su territorio poético (Sánchez Jiménez, 2018: 93-94, 113 y 156-160; y 2019).

Una épica goda

Los dos ejemplos vistos quedan en nada frente a los godos de la *Jerusalén conquistada*, que cuenta con la ventaja de la épica y su sobresaliente dimensión nacional (Sánchez Jiménez, 2013 y 2016: 288-292). En este poema heroico, con el que Lope trata de dar el do de pecho en el rey de los géneros, se pretende encomiar el papel de los españoles en la Tercera Cruzada (1187-1191) junto con las hazañas contemporáneas, en una ligazón que une lo antiguo con lo moderno.

Lope revela claramente su propósito en el prólogo “Al conde de Saldaña”: “yo le he escrito con ánimo de servir a mi patria tan ofendida siempre de los historiadores extranjeros y, por culpa de las pasadas guerras de los moros, tan falta de los propios” (11). Pero, junto a la clásica labor de compensación entre las hazañas hispánicas y la falta de relatos historiográficos oportunos, se añade un mentís a Tasso (acusado en su *Gerusalemme liberata* de “no haber puesto [...] español alguno”, 15) y especialmente se quiere ir más allá para destacar el contexto negativo (dominación musulmana y reconquista) en el que los españoles respondieron a la santa misión: “tanto mayor honor se les sigue a los españoles cuanto mayor era el peligro de dejar sus reinos [...] pasaron a la conquista de la Tierra Santa muchos españoles, aunque ocupados en las guerras de los vecinos moros” (12).

Dentro de este proyecto, Lope refiere las aventuras cruzadas y echa constantemente mano de la historia para ir hacia delante y hacia atrás: así, hace desfilar ejemplos de la “fiera gente” de España (numantinos, carpetanos, saguntinos, libro VI, estrofas 11-13), traza conexiones con el presente (de Lepanto a una invitación a la acción a Felipe III, XX, 157-158) y hasta recuerda la empresa americana con una significativa exclamación en la *marginalia* (“¡Qué bien se prueba esto en las conquistas del Nuevo Mundo!”, VI, 11), así como los godos, que no podían faltar a la hora de definir el carácter y la historia de los españoles, por supuesto.

El mito neogótico se presenta según cinco formas en la *Jerusalén conquistada* de Lope: 1) una catarata de pequeños guiños sueltos un poco por todas partes, 2) una minimagen pictórica (IX, 28), 3) la genealogía gótica de Alfonso VIII (VI, 15), 4) un relato de la pérdida y restauración de España (VI, 25-89), y 5) una comparación final dentro del recuerdo de la historia de la judía de Toledo (XIX, 138-140).

Por de pronto, el conjunto de pequeñas referencias góticas se puede dividir en rápidas evocaciones históricas de personajes y fundamentalmente una larga serie de etiquetas góticas con las que se establecen relaciones y continuidades de todo tipo con los godos: dentro de las figuras, priman los reyes godos de España (con Egidio al frente, IV, 64; VII, 47; VIII, 39; XIV, 151; y XVI, 15; pero también “Recisunto o Recisvinto”, que aparece por la “imperial ciudad” de Toledo y se explica en la nota al margen que era “rey godo de España, pío, católico y estudioso de las sagradas letras”, IV, 44), e igualmente hay un par de figuras norteñas (el bárbaro Atila, archienemigo de los godos, se presenta curiosamente como “Hércules godo en la primera cuna”, II, 48; la enumeración de “etesios, francos, dinamarcos, godos”, IV, 109; los bárbaros que hicieron huir al emperador Decio, V, 85; Totila como *nom de guerre* para Federico Barbarroja, por “un rey de los godos “por la crueldad en Italia llamado azote del cielo”, V, 97; el rey Radagaso, V, 150; la reina Amalasunta como *paragone* de Ismenia y su asesino Teudio, VIII, 40 y IX, 28); luego, la galería de reyes españoles que se quieren comienza con el rey Ramiro (“restaurador divino” de las “glorias de los godos” eclipsadas por la marea africana, II, 10), Garcerán Manrique (“con sangre de españoles y de godos”, VII, 64), los siete infantes de Lara (“godo terror de la africana silla, XV, 8), el capitán Bellídez (“biznieto y sangre de los godos”, XV, 12), Alfonso VIII (“reliquias de los godos”, XV, 37), dos caballeros castellanos (“en armas godos, en valor romanos”, XV, 97), Pedro Ponce de León (“Pedro en hazañas, como en sangre godo”, XIX, 16) y Ricardo I de Inglaterra (“famoso inglés, resplandeciente godo”, XX, 103), así como “cien soldados navarros” que “decendían / de la primera sangre de los godos” (IV, 56). En esta amplia cadena gótico-hispánica, destaca la polivalencia de los godos como mito para todos los reinos peninsulares (castellanos, navarros, etc.), el hibridismo gótico-romano como reflejo de unión de dos modelos gloriosos para la construcción de la identidad nacional (XV, 97), que más adelante se redondea con los vascones y astures (VI, 73), y la síntesis del proceso de asimilación: “todos eran españoles godos” (XIX, 6)³.

En un segundo lugar, en la *Jerusalén conquistada* hay un pasaje alegórico (con la Fama, la Envidia y otras entidades en danza) que, después de ciertas idas y venidas, se desplaza a la casa del Agravio, donde se contempla un museo de pinturas que en el que se describen fugazmente algunos cuadros centrados en adulterios, dolores, vituperios y ofensas: junto a varios de tema clásico (el triángulo amoroso Venus, Marte y Vulcano, Cupido, el Minotauro, Medea, Orfeo, IX, 19-20, 25, 27), se presenta una

³ Sobre la memoria de Roma, ver Fernández Albadalejo (2015); para el mito neogótico con sus fases, ver Sáez (2019: 55-79).

sección heterogénea. Esta es la octava, introducida por dos marcas de visualidad:

Víase allí también David vengado
del Amonita y del cruel repudio
Tamar, y en otro cuadro retratado
Rodrigo triste y el feroz Teudio;
el griego Agemenón en Troya armado
y el Teucro Paris con diverso estudio,
solicito en guardar la hurtada joya
(sin ser Lucrecia) destrucción de Troya (IX, 28).

En medio de los victoriosos David y Tamar (respectivamente vengados de los amonitas y de la violación de Amón, *II Samuel*, 10, 1-19 y 13, 1-39) y del enfrentamiento entre Agamenón y Paris durante la guerra de Troya por Elena, se encuentra el retrato doble de “Rodrigo Triste” junto al “feroz Teudio” (o Teodato, rey de los ostrogodos), que en una nota erudita se dice que era “rey godo ingrato”, porque “a Malasunta, por quien lo era, la hizo matar” (XIV, 28): ambos comparten pintura porque tienen en común una acción pasional y violenta (la violación de la Cava, el uxoricidio de Amalasunta) que provoca la invasión y perdición de sus reinos, con lo que valen como *exempla ex contrario*. Así pues, el cuadro de los dos reyes góticos es tan inventada como sorprendente y constituye otra cala más del rico universo pictórico de Lope (ver Sánchez Jiménez, 2011).

Más canónico dentro del tratamiento habitual del mito gótico y del patrón épico es la presentación del rey Alfonso VIII de Castilla en el parlamento de Sirasudolo, hermano del rey Saladino, para prevenirlo de los futuros peligros que lo amenazan pese a su estado de confianza:

Pregunta por Alfonso de Castilla,
último decendiente de Pelayo,
que desde sus montañas a la orilla
del Tajo fue del moro español rayo;
verás como en suspensa maravilla
teñido el rostro de mortal desmayo,
el África le mira, y de horror llena
en la silla de Orán a Cartagena” (VI, 15).

Y es que el truco por antonomasia del proceso de formación de la identidad nacional era justamente la construcción de una continuidad gótico-castellana-española que protagoniza el rey don Pelayo, en el que se hace coincidir la herencia astur-goda y del que se hacen descender a todos los monarcas españoles.

Furioso por las palabras de su hermano, Saladino busca a un “español de buen entendimiento” (VI, 22) para que refiera “qué origen tuvo el reino castellano, / la patria, el ejercicio en que se emplea, / la vida y nombre al peregrino hispano” (VI, 23) y la respuesta de Dinardo —pues así se llama— traza un completo repaso de España (VI, 23-89), que significativamente hace comenzar en Toledo (VI, 23-24), ya que “del origen castellano / [...] dieron los godos el primero” (VI, 26). Si la advertencia del persa ofrecía la primera parte de la historia, el español presenta —con la fuerza de la primera persona— la continuación hasta el presente del poema épico, que comprende la pérdida de España por el rey don Rodrigo (VI, 29-72) y el inicio de la reconquista (VI, 73-89) hasta el rey Alfonso VIII.

En las dos caras de la moneda Lope demuestra conocer bien la historia de los godos, pues realiza una síntesis muy detallada de diversas tradiciones y versiones, al punto que esta secuencia gótica de la *Jerusalén conquistada* vale por un puzle perfecto de la historia de la muerte y resurrección de los godos: por el lado de la cruz, el relato de la derrota de los godos está —como siempre— protagonizado por don Rodrigo, nombre que provoca “lágrimas” por “el patrio horror y el vergonzoso miedo” (VI, 29), y Lope une el episodio de transgresión de “la portentosa cueva de Toledo” y la terrible profecía de la invasión en “un lienzo” (VI, 29-33), el desviado enamoramiento del rey y el cortejo a Florinda que funciona como lección de gobierno (la Cava, VI, 34-43), el deseo de venganza de don Julián y la invasión que lleva al “incendio fatal de toda España” (VI, 44-51) y las batallas que acaban con el poderío godo (VI, 52-63, con la traición de los aliados del rey), más la huida, muerte y epitafio de don Rodrigo (VI, 64-71, con el texto sepulcral en riguroso latín) y el freno de la invasión musulmana por Carlos Martel (VI, 72); a su vez, por el lado de la cara, se representa la reacción inmediata de don Pelayo (“el niego del godo Chisdasvinto”) a partir de la victoria de Covadonga (“una batalla milagrosa”, donde “venció la gente bárbara animosa / volviéndose sus flechas a sus pechos”, VI, 73-76) y su descendencia (el breve Favila, “Froila ilustre”, “Mauregato infame”, Veremundo, Ordoño, Ramiro, “el magno Alfonso” y demás) hasta Alfonso VIII (VI, 77-82) y un encomio del bravo carácter español (VI, 83-89).

El elogio patriótico, que da vueltas sobre la valentía nacional, se abre así:

Teme a español, que todas las naciones
hablan de sí, y al español prefieren;
español tiene en obras las razones,
todos grandezas de español refieren;
español vence en todas ocasiones,
todos del español defensa quieren,

el español no envidia, y de mil modos
es envidiado el español de todos (VI, 83).

Pero también considera el uso y abuso de la nobleza gótica:

Entre ellos hay tal precio en la nobleza,
que el que más vil y bajamente nace
disimular procura la bajeza,
y hasta que se hace noble se deshace;
lo que no hizo en él naturaleza,
con artificio y con dineros hace,
y cuando más el vulgo le murmura,
mas parte en la república procura.
No hay hombre por humilde que se halle,
que no deje su nieto caballero,
que puesto que le noten en la calle,
al fin conocen que es valor primero;
si un pobre tiene razonable talle,
vístese bien y con mirar severo,
y un apellido que a quien quiere toma
se iguala con los Césares de Roma (VI, 84-85).

Hay tres detalles de interés en la relación del doble movimiento de caída y recuperación de España: primeramente, Lope no dice nada sobre la penitencia del rey Rodrigo frente a la cuidadosa compilación de los diferentes lances de la historia y se contenta con apuntar su final vergonzoso (“corrido de su fin murió en secreto”, VI, 66), tal vez como muestra de *damnatio memoriae*; segundo, se saca a relucir entre medias “la tragedia extraña” de los infantes de Lara que tanto gustaba a Lope, y que compara con la desgracia nacional (“cuya muerte dudo / si fue más perdición que la de España”, VI, 80); y, tercero, en cierto sentido se construye una novedosa relación gótica para el Cid (“el tronco de Pelayo propagando, / crio a Ruy Díaz, gloria, y maravilla / de España”, VI, 81), que casa bien con la tendencia omnívora y polivalente del mito neogótico.

Por fin, en un excursus amoroso dentro del poema patriótico (“amor en las historias lisonjero, por disculpa nos da que en ella estamos”, 109) en el que se cuentan los amores entre Alfonso VIII y Raquel (XIX, 109-154, asunto que Lope ya toca en *Las paces de los reyes y judía de Toledo*, 1610-1612, *Parte VII*, 1617), la judía de Toledo se defiende de las acusaciones de los cortesanos trazando una comparación entre su historia de pasión correspondida y la violación de la Cava (XIX, 138-140), que, además de defender su amor (“amada amé”), significativamente llama “godos” a los castellanos (XIX, 138), casi en una nueva historia dentro de la historia. En

suma, la *Jerusalén conquistada* es una épica tan goda como española: o, si se quiere, es un poema heroico hispano-gótico.

Otros guiños góticos

En cambio, en *La Filomena* y *La Circe* apenas se hallan cuatro y tres apariciones godas, respectivamente. Dentro de la serie poética filomenesca, la “Descripción de La Tapada” abre con un elogio del duque de Braganza por su herencia con “alemán” y el “godo” (vv. 499-500), entre otras cosas. Seguidamente, en el poema “A don Diego Félix Quijada y Riquelme” (epístola IV) se cambia de tercio para lanzar una crítica contra la moda del momento y burlarse de la presunción de honra y la aparatosa vestimenta goda, que jocosamente se compara con la moda musulmana:

Aquí todos caminan de portante,
 todos pretenden, y presumen todos
 en premio fugitivo honor constante.
 No sé quién puso a los galanes godos,
 que más parece sarraceno traje,
 y más con las muñecas en los codos.
 (vv. 82-87)

A su vez, las dos menciones tópicas de “El jardín de Lope de Vega” (epístola VIII) apuntan a un tiempo remoto según una fórmula fijada (“tiempo de los godos”) y un nuevo eco a los amores de Rodrigo y la Cava que sorprende en el contexto:

Dicen que fue del tiempo de los godos.
 ¡Notable calidad en cosas mías!
 ¡Venturas hay por peregrinos modos!
 [...]
 Aquí dicen algunos que a la Cava
 forzó el último godo. ¿Quién creyera
 que tal memoria en mi jardín estaba?
 (vv. 82-84 y 151-153)

Ya en *La Circe*, vienen primero dos menciones habituales al origen gótico como prueba de nobleza y la fórmula para referirse a una época pasada:

Pues no hay ninguno que no quiera ser, por nacimiento, godo; por entendimiento, Platón, y por valentía, el conde Fernán González (*La desdicha por la honra*)

[...] había reyes en Alcalá, en Jaén, en Écija, Murcia y otras partes de las Españas que poseían por la inundación de los árabes en tiempo de los godos (*Guzmán el Bravo*).

Entre medias, se presenta un posible e interesado origen gótico de la casa de Guzmán, otra forma de “hacerse de los godos” que se asimila al proceso de búsqueda de etimologías alemanas para descartar el infame origen árabe⁴:

En una de las ciudades de España, que no importa a la fábula su nombre, estudió desde sus tiernos años don Félix, de la casa ilustrísima de Guzmán, y que en ninguna de sus acciones degeneró jamás de su limpia sangre. Hay competencia entre los escritores de España sobre este apellido, que unos quieren que venga de Alemania, y otros que sea de los godos, procedido de este nombre “Gundemaro” (*Guzmán el Bravo*).

Finalmente, para cerrar este repaso hay un último guiño gótico en la epístola “A don Plácido de Tosantos” (II), para el que compone un elogio que principia con la evocación del refugio de los godos en Asturias, que casa bien por tratarse del obispo de Oviedo:

Antes que os vais, señor, a vuestra silla,
 puesta en el trono de la gran montaña,
 defensa de la sangre de Castilla,
 donde los pocos godos que en España
 de la africana inundación quedaron,
 que del mortal poder nos desengaña,
 sagrado ilustre en su aspereza hallaron
 con las reliquias santas y ornamentos,
 que donde agora están depositaron.
 (Epístola II, vv. 1-9)

⁴ Covarrubias secunda esta ascendencia nórdica: “Nombre de casas muy ilustres en Castilla; parece haber traído origen de Alemania, porque en la lengua de aquel país ‘goudman’ o ‘gousman’ vale tanto como buen hombre” (*Tesoro de la lengua castellana o española*). De esta tendencia gótica de la historiografía del momento da fe Mariana (*Historia general de España*, Toledo, Pedro Rodríguez, 1601, V, 1, fol. 259) escribe: “en la lengua castellana, de la cual al presente usa España, compuesta de una avenida de muchas lenguas, quedan vocablos tomados de la lengua de los godos”. Ver Giménez-Eguibar (2016) para la campaña de limpieza lingüística, que suele recurrir al griego.

Un Lope gótico: final

Al margen del orgullo de las hidalguías norteñas que saca a relucir una y otra vez, Lope conocía perfectamente el mito neogótico y sabía sacarle mucho partido como una de sus armas principales. Este repaso prueba que hay godos del primer al último Lope, que se concentran en un pequeño ciclo de comedias historiales y en la *Jerusalén*, pero se presentan igualmente en toda forma poética (del romance de ocasión a la silva cortesana) y hasta en alguna pequeña cala novelesca: de este modo, Lope hace buena la distribución genérica habitual de los godos, que prefieren la épica y el teatro, se multiplican en la poesía y tienden a evitar la novela. En general, el patrón lopesco abraza cuatro variantes fundamentales: una larga serie de guiños góticos de pasada, la conexión gótico-castellano-española con valor nacional, la dimensión metapoética que relaciona con cuestiones de campo literario, estilo y *self-fashioning*, y finalmente la variante cómica, que —más allá de las tópicas burlas por las presunciones nobles— se ve en el giro burlesco de la historia del santo rey Hermenegildo. Por todas estas razones, Lope era verdaderamente de los godos.



Bibliografía

- Arellano, Ignacio (ed.), L. de Vega, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2019.
- Calvo, Florencia, “Teatro y emblemática: Favila y los modelos de gobernantes en el teatro histórico de Lope de Vega”, en *Estudios de teatro español y novohispano: Actas del XI Congreso de la AITENSO (Buenos Aires, septiembre 2003)*, M. Romanos, F. Clavo y X. González (eds.), Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2005, pp. 139-152.
- Carreño, Antonio, “Perspectivas y dualidades pronominales (yo-tú) en el *Romancero espiritual* de Lope de Vega”, *Revista de Filología Española*, 58 (1976), pp. 47-68.
- Case, Thomas E., “Some Observations on the Reference to the Goths in the Dramas of Lope de Vega”, *Revista de Estudios Hispánicos*, 3 (1969), pp. 67-89.
- Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, e I. Arellano y R. Zafra (eds.), Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2006.

- Crivellari, Daniele, *Il "romance" spagnolo in scena: strategie di riscrittura nel teatro di Luis Vélez de Guevara*, Roma, Carocci, 2008.
- Fernández Albadalejo, Pablo, "Lecciones de Roma: monarquía y patria común en el reinado de Felipe III", en *Antonio Manuel Hespanha entre a história e o direito*, C. Nogueira da Silva, Â. Barreto Xavier y P. Cardim (eds.), Coimbra, Almedina, 2015c, pp. 263-277.
- Giménez-Eguibar, Patricia, "Attitudes towards Lexial Arabisms in Sixteenth-Century Spanish Texts", en *Spanish Language and Sociolinguistic Analysis*, S. Sessarego y F. Tejedo Herrero (eds.), Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 2016, pp. 363-380.
- Gitlitz, David, "El mejor mozo de España de Lope: montaje de un mito nacional", en *El escritor y la escena: Actas del I Congreso Internacional de la AITENSO (Ciudad Juárez, 18-21 marzo 1992)*, Y. Campbell (ed.), Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1993, pp. 129-135.
- Góngora, Luis de, *Sonetos*, ed. J. Matas Caballero, Madrid, Cátedra, 2019.
- López Guil, Itziar, *Poesía religiosa cómico-festiva del bajo Barroco español: estudio y antología*, Berna, Peter Lang, 2011.
- Madroñal, Abraham, "Historias de godos (tres comedias de Lope de Vega sobre la historia antigua de Toledo)", *Cuadernos de Teatro Clásico*, 32 (2017), pp. 265-293.
- Mariana, Juan de, *Historia general de España*, Toledo, Pedro Rodríguez, 1601 [Ejemplar de la Biblioteca de Catalunya, signatura Res 209-4º, disponible en Google Books, en red].
- Moore, Jerome A., "Note on Lope de Vega and the Romancero", *Hispanic Review*, 3.3 (1935), pp. 245-247.
- Moore, Jerome A., *The "Romancero" in the Chronicle-Legend Plays of Lope de Vega*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1940.
- Pagnotta, Carmen, "Menosprecio de corte y alabanza de aldea en la *Comedia de Bamba*", en *Lecturas críticas de texto hispánicos: estudios de literatura española del Siglo de Oro*, M. Romanos y F. Calvo (eds.), Buenos Aires, Eudeba, 2000, vol. 2, pp. 187-193.
- Pastor Comín, Juan José, "Sobre el romancero musical de Lope de Vega", *Anuario Lope de Vega*, 4 (1998), pp. 297-310.
- Ryjik, Veronika, *Lope de Vega en la invención de España: el drama histórico y la formación de la conciencia nacional*, Woodbrige, Tamesis, 2011.
- Roas, David, "Lope y la manipulación de la historia: realidad, leyenda e invención en la *Comedia de Bamba*", *Anuario Lope de Vega*, 1, 1995, pp. 199-208.

- Romanos, Melchora, “La dramatización de la temporalidad en dos comedias históricas de Lope de Vega”, en *Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996)*, M.^a C. García de Enterría y A. Cordón Mesa (eds.), Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1998, vol. 2, pp. 1407-1414.
- Rozas, José Manuel, y Jesús Cañas Murillo (ed.), L. de Vega, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burgillos*, Madrid, Castalia, 2005.
- Sáez, Adrián J., “La vuelta del camino o la máscara de Demócrito: apostillas de poesía religiosa burlesca”, *Versants: revue suisse des littératures romanes*, 60.3 (2013), pp. 71-82.
- Sáez, Adrián J., “De traidor a santo: las transformaciones del príncipe Hermenegildo en el teatro (siglos XVI-XVII)”, en *Grandes y pequeños de la literatura medieval y renacentista: Actas del V Congreso Internacional de la SEMYR*, E. Blanco (ed.), Madrid, SEMYR, 2016, pp. 605-623.
- Sáez, Adrián J., *Godos de papel: identidad nacional y reescritura en el Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 2019.
- Sánchez Jiménez, Antonio, *Lope pintado por sí mismo: mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega*, London, Tamesis, 2006.
- Sánchez Jiménez, Antonio, *El pincel y el Fénix: pintura y literatura en Lope de Vega*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2011.
- Sánchez Jiménez, Antonio, “Quevedo y Lope (poesía y teatro) en 1609: patriotismo y construcción nacional en *La España defendida* y *La Jerusalén conquistada*”, *La Perinola*, 17 (2013), pp. 27-56.
- Sánchez Jiménez, Antonio, “La batalla del romancero: Lope de Vega, los romances moriscos y *La villana de Getafe*”, *Anuario Lope de Vega: texto, literatura, cultura*, 20, 2014, pp. 159-186. [En red.]
- Sánchez Jiménez, Antonio, *Leyenda negra: la batalla sobre la imagen de España en tiempos de Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 2016.
- Sánchez Jiménez, Antonio, *Lope de Vega: el verso y la vida*, Madrid, Cátedra, 2018.
- Sánchez Jiménez, Antonio, “Lope en 1605: fuentes y ríos de la polémica gongorina”, en *Controversias y poesía (de Garcilaso a Góngora)*, M. Blanco y J. Montero (eds.), Sevilla, Universidad de Sevilla, 2019, pp. 147-171.
- Santa Teresa de Jesús, *Libro de la vida*, F. Sebastián Mediavilla (ed.), Madrid, RAE, 2014.
- Swislocki, Marsha, “Lope de Vega entre romancero y comedia: *El conde Fernán González*”, en *Mira de Amescua en candelero: Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del*

- Siglo de Oro (Granada, 27-30 octubre de 1994)*, A. de la Granja y J. A. Martínez Berbel (coords.), Universidad de Granada, Granada, 1996, vol. 2, pp. 497-506.
- Vega, Lope de, *La Circe*, ed. A. Sánchez Jiménez, F. Calvo y C. López Lorenzo, en preparación.
- Vega, Lope de, *La Filomena*, ed. A. Sánchez Jiménez, F. Calvo y C. López Lorenzo, en preparación.
- Vega, Lope de, *Jerusalén conquistada*, en *Poesía, III*, ed. A. Carreño, Madrid, Biblioteca Castro, 2003.
- Vega, Lope de, *Laurel de Apolo*, ed. A. Carreño, Madrid, Cátedra, 2003.
- Vega, Lope de, *El mejor mozo de España*, en *Parte XX*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1625, fols. 253-274r [Ejemplar de la BNE, signatura R/13871, disponible en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, en red].
- Zúñiga Lacruz, Ana, “Soberanas del pueblo godo en el teatro español áureo”, *Biblioteca de la Real Academia Española*, 97.316 (2017), pp. 633-653.