

El 'espacio dramático' del poder en el teatro Barroco

Piedad Bolaños Donoso (Universidad de Sevilla)

- I. Introducción. Aclaración de los conceptos:
 - I.1. Barroco.
 - I.2. 'Espacio dramático'.
 - I.3. El poder (abuso del poder).
 - I.3.1. Derecho divino.
 - I.3.2. Razón de Estado.

- II. Abuso del poder en las comedias historiales de Juan de la Cueva.
 - II.1 *Tragedia de la muerte de Virginia y Apio Claudio y El príncipe tirano.*
 - II.1.1. Abuso del poder.
 - II.1.2. Tratamiento de la dinámica amorosa.
 - II.1.3. Didactismo.
 - II.1.4. Visión de la teatralidad: 'espacio dramático'.
 - II.1.4.a. Relato ticsoscópico.
 - II.1.4.b. Muerte 'oída' desde el público.
 - II.1.4.c. Muerte 'vista' por el público.

- III. Derecho moral al tiranicidio. Guillén de Castro y su tragedia *El amor constante*.

- IV. Relato cronístico convertido en drama: *Fuenteovejuna* (Lope de Vega), el Comendador tirano.

- V. Regicidio en manos de Calderón: *Los Cabellos de Absalón*.
 - V.1. Abuso del poder: el incesto (relato ticsoscópico).
 - V.2. Regicidio: muerte 'oída' por el público.
 - V.3. Ambición política: muerte 'vista' por el público.
 - V.3.1 *Muerte de Absalón*, pintura de Lucas Jordano (1634-1705).

- VI. Conclusiones.

El 'espacio dramático' del poder en el teatro Barroco

I. Introducción. Aclaración de los conceptos

Cuando el título de una charla/conferencia, como puede ser el caso presente, encierra términos ambiguos, de por sí o porque pueden ser interpretados con acepciones semánticas diversas según los conocimientos e intereses de los oyentes, es preciso (y cuanto antes) aclarar esas posibles ambigüedades pues así todos nos moveremos en los mismos parámetros y, conjuntamente, podremos avanzar por los mismos derroteros hasta llegar a las conclusiones que, compartidas o no, servirán para dar por concluido nuestro objetivo.

Cual obra dramática se tratara, -tres actos, tres grados de compromiso con el espectador- me propongo ubicar en el tiempo (Barroco) los ejemplos para estudiar un tema (el poder) el cual lo situaré en el lugar o espacio dramático de cada representación. Así habré desvelado las unidades o partes fundamentales con las que se armará este discurso.

I.1. Barroco.

Al emplear el término 'Barroco' quiero hacer alusión a un periodo temporal dentro del campo de las artes figurativas, pero también de la literatura, aceptado por la mayoría de los críticos como se hizo con los términos 'Romanticismo' 'Naturalismo' o 'Modernismo'. Procede del campo artístico y lo he preferido al del Siglo de Oro, primero, por entrar más en sintonía con el curso en el que nos encontramos y, segundo, porque gran parte del vocabulario teatral que se va acuñando a lo largo del Siglo XVII denota su parentesco con la nueva ciencia perspectivista y los trucos visuales armados o pintados en la escena: "apariencias", "mutaciones" "perspectivas"... son todos vocablos que provienen del arte de la pintura y

que nosotros tendremos que utilizar para conseguir nuestro objetivo.

Caracterizar esta época por el triunfo de la complicación sobre la sencillez, no nos interesa; o de lo dinámico sobre lo estático. Es bastante más interesante reconocer este período por la distinta actitud ante la vida de los hombres que lo crearon. Y si esa actitud es, fundamentalmente, religiosa, como fenómeno estético presenta la auténtica síntesis cultural que persiguió el Renacimiento y que no consiguió: trascendentalismo medieval, más vida sensual del Renacimiento se dan la mano en el Barroco. Sociedad religiosa y laica se funden, siendo casi imposible su disolución.

Se presentarán diversos autores que plasmaron el 'ejercicio del poder' en su sentido más negativo: casi podríamos decir que estamos ante una 'estética del horror' como el único remedio contra el abuso del poder en sus diferentes aspectos (político, social, religioso, etc. visualizado, fundamentalmente, en la tragedia, pues es el género elegido), que refleja una estética barroca de la exageración y sorpresa, inventada para asombrar al público con sus efectos –horror, lástima o conmiseración- y medios más diversos; algunos cuantos (como Quevedo al inicio de siglo y Bances Candamo, al final) se preocuparon por plantear el recto ejercicio del poder a través del válido, presentándonos argumentos y personajes políticos dignos de admirar (Quevedo, *Cómo ha de ser el privado*).

Mi elección y predilección por el término 'Barroco' no pretende provocar escisión alguna con los que prefieren el del 'Siglo de Oro' para designar la misma época, como tampoco soy partidaria de establecer límites cronológicos inalterables para cualquier criterio de periodización que utilicemos. Sí deseo dejar muy claro que trabajaré con el teatro "nacional", el que expresa el espíritu del pueblo, como bien dijeron los románticos, aquel que escribieran con un sello inconfundible, aquel que podía ser tachado de "españolista" y "original". Por ello, el tema propuesto para el desarrollo de esta charla, será presentado en diversos autores

pertenecientes –más o menos- a esa época, pero buscando lo peculiar, lo individual que cada uno aporta a la diacronía de la Historia del arte dramático, desde el aspecto práctico de la puesta en escena en los corrales de comedias castellanos.

Y apostando por unos autores que concibieron su teatro como un compromiso con la sociedad: toda 'creación' implica un compromiso moral con el individuo (en primer lugar), y con la sociedad y con los poderes que les gobiernan (en segundo lugar). De aquí la posibilidad de criticar, ponderar, acatar...y tantas otras acciones que Vds. tengan necesidad de manifestar contra el poder de turno que les oprima. Porque, antes o después, el que ejerce el poder, termina casi siempre abusando del mismo. Por ello en nuestras obras nos encontraremos con 'rasgos' que caracterizan al PODER con semas negativos: violencia, arbitrariedad, opresión, horror, afán desmesurado de gobernar por el placer de mandar...; en resumen: el sistema ético ideal dista bastante de la conducta pragmática de los que poseen el poder o aspiran a él.

1.2. 'Espacio dramático'.

El "espacio dramático" es aquel que se configura en cada representación de una obra, en la que los actores interpretan a unos personajes a los que sucede 'algo' en un espacio escénico determinado (por lo que es incuestionable la necesidad de concreción espacial y material, tanto para la lectura del texto literario como para la representación), y que a su vez interpretan un texto literario (previamente escrito o no) y se apoyan, además, en otros códigos o sistemas visuales (tramoya), acústicos, Kinésicos y, sobre todo, en el vestuario; todos estos códigos se nos deben hacer patentes en lo que llamamos 'texto espectacular' y los encontramos bien en el texto A (diálogo entre los personajes: signos figurales o

acotaciones implícitas) o en el texto B (signos auctoriales o acotaciones explícitas).

De este texto espectacular –que nos ha aportado signos “proxémicos” y “objetuales” puestos al servicio de la representación- obtendremos la imagen que vamos buscando en cuanto a visión espectacular de un ‘cuadro’ que difícilmente podremos olvidar.

1.3. El poder (abuso del poder).

El poder, o abuso del poder, en la sociedad del siglo XVII se ejercía desde la persona que ocupaba la cúspide de la pirámide social (político/religioso), el cual se entendió bajo una doble acepción:

1.3.1. Derecho divino.

- 1) bajo el dominio de un rey/príncipe que sale de la tradición ético-cristiana, fijada en *De regimine principum* de Santo Tomás. Se apoya también en la línea del pensamiento platónico, aristotélico y ciceroniano. Y define las características del género político en un tejido textual donde se dibuja la figura del príncipe como la encarnación del bien que, impulsado por el AMOR (con todas las acepciones del término), es o se convierte en un gobernante justo, respetado y concediendo honor con sus actuaciones. Está guiado por la prudencia, la sabiduría, la razón, la medida y la justicia; tiene la ciencia infusa del ‘gobierno’ y conoce mejor que nadie ‘el arte de reinar’; el autodomínio (pues no puede aspirar a gobernar a otro el que no gobierna en sí mismo), es fundamental. La razón y la prudencia, la serenidad e inalterabilidad le llevan a controlar las pasiones y a responsabilizarse en las situaciones difíciles. Y antepone siempre el interés colectivo al suyo propio (pasando

grandes penalidades en el cumplimiento de su tarea que no admite aplazamientos ni descuidos), así como saber perdonar aún a los enemigos, acción por la que adquiere su magnificencia y razón por la que será más respetado por sus súbditos. Está ligado a la divinización del monarca. Es el modelo de conducta que se propone al pueblo pues éste siempre debe imitar a Cristo. El poder reside en la República misma, pero al no ser capaz de ejercerlo esta última, se lo entrega al príncipe, quien lo asume íntegramente: “El Rey es ministro de Dios, no de la República”. El Rey sólo es responsable ante la autoridad del Todopoderoso.

La doctrina del derecho divino se convierte en la base del absolutismo durante los reinados de Carlos V y Felipe II.

Todas estas características modelan la actuación del buen gobernante. Textos teóricos, fundamentalmente la sátira –que fue el género preferido de quienes se dedicaron a la doctrina moral, crítica social, política y religiosa- conformaron las mentalidades de los grupos dominantes y, fundamentalmente, la del Rey.

¿Qué decoro le quedaba al rey David, enamorado de Bersabé, que está dispuesto a dar su honor y honra por esta mujer?:

“Ya, amor, en nada repara:
piérdase mi imperio y tierra,
y con gobierno incapaz
ni me divierta la paz,
ni haga caso de la guerra.
[...]
Esa honrosa servidumbre
del Imperio, cuyo exceso
parece alivio y es peso
hoy, fuera de mi costumbre;
sienta, en mi descuido, asombros
esta Corona eminente,
sirva de adorno en mi frente
y no de peso a mis hombros,
que mucho más me importó
grangear yo para ti
algún rato más, que a mí

el vivir con honra hoy.

(*Comedia famosa Las lágrimas de David*, del doctor Felipe Godínez, f. 62v. col. derecha).

Su pecado, aún siendo cometido contra una mujer, no es disculpable; pero lo que más le duele es que, al ser Rey, la ofensa se la ha hecho a Dios por ser su carácter divino:

“Pequé, pequé, loco y ciego
contra ti solo, Señor,
dirás también fue el error
contra Urías, no lo niego;
pero humilde a tus pies llevo
no a los del hombre porque
como soy Rey, yo no sé
temer si no es a tu nombre,
y, aunque pequé contra el hombre
contra ti solo pequé.

(*Idem*, f. 68r. col. izq.)

Y solo Dios es el que está autorizado a castigar las acciones desviadas de los Reyes. David, cuando tuvo que enfrentarse con su hijo Absalón, se lamenta de su erróneo comportamiento y dice:

David.- ¡Ay Absalón, hijo querido mío,
 cómo procedes mal aconsejado!
 No lloro padecer tu error impío,
 mas lloro que no seas castigado
 de Dios; a Él estas lágrimas envío
 en nombre tuyo, porque perdonado
 quedas de la ambición que a esto te indujo.

(*Los cabellos de Absalón*, de Calderón, vv. 2.981-2.987)

David, como Rey, sale engrandecido por su actitud para perdonar a sus enemigos, no solamente a su hijo Absalón que se alzó en armas contra él, sino a Joab y Semey, sus capitanes, que incluso favorecieron al insurrecto:

Tú maldiciones y piedras
contra mí animaste fiero;
palabra de no vengarme
en mi vida, te di, es cierto,
y aunque tú arrojaste lanzas [Joab]
y tú piedras esparciendo, [Semey]
los dos me habéis ofendido,
Yo os perdono...no me vengo.

(*Los cabellos de Absalón*, de Calderón, vv. 3.215-3.222)

Pero si han reparado, cuando me he referido a que el Rey 'domina' y 'practica' la razón, he aludido intencionadamente a 'su' razón, porque la RAZÓN, así, con mayúsculas y universal, está solamente depositada en la Iglesia, institución que encarnaba el principio universal de autoridad. Así lo creyó el catolicismo español pues reconoció en ella la voz de Dios, mientras que los luteranos, por ejemplo, negaron que hubiera una iglesia universal y abrieron el camino de la autonomía de la RAZÓN.

Con esta reflexión o excursus quiero advertir que toda la cultura del Barroco fue "cultura del principio de autoridad" y allá, en la cúspide, hallaremos siempre a la Iglesia como tal principio.

1.3.2. *Razón de Estado.*

- 2) El otro concepto del poder de un príncipe es el que se desprende de las ideas políticas de Maquiavelo, ideas expuestas en *El Príncipe* (1531) y que van por un camino distinto del que marca la tradición ético-cristiana. La razón de estado es la base que sustenta todo. El político (Rey, Príncipe, noble,...) llega a creerse obligado a conculcar el derecho por necesidades o conveniencias políticas y está justificado por servir al imperativo del bien del Estado, que es su máximo deber.

La voluntaria búsqueda de dicha justificación es la tenue línea que separa la tiranía del recto ejercicio del gobernante.

He aquí un buen ejemplo. Absalón, por su afán de poder, se ha sublevado contra su padre, el rey David. Las tropas de ambos bandos se encuentran en los alrededores de Jerusalem para enfrentarse. Los capitanes respectivos entienden de forma muy distinta el respeto a su rey: Joab defiende 'la razón de Estado' por encima de cualquier otro poder; para

Ensay el 'poder divino de su Rey' o Príncipe, es lo primero a lo que debe atender:

Ensay.- Por todo el oro del mundo
no le tocara en un pelo; [a Absalón]
que es hijo de mi Rey, y él
nos mandó a todos lo mesmo.

Joab.- Menos importa una vida
aun de un príncipe heredero,
que la común inquietud
de la restante del reino.
La justa razón de Estado
no se reduce a preceptos
de amor: yo le he de matar.

(*Los cabellos de Absalón*, Calderón, vv. 3.137-3.147).

II. *Abuso del poder en las comedias históricas de Juan de la Cueva.*

El primero de los autores en el que vamos a analizar el tema del abuso del poder político y su puesta en escena, será **Juan de la Cueva**. Hemos de saber que la obra dramática de este ilustre sevillano (¿1550?-1610), ha sido tradicionalmente considerada como “la principal precursora de la comedia nueva o lopesca” [Marcel Bataillon]. Pero estos estudios de Bataillon han sido revisados y revisadas sus opiniones sobre el ‘quinientista’, tanto por Rinaldo Froldi como por Juan Oleza que nos han hecho ver que las cosas no son tan simples. Todo ese movimiento teatral anterior a la ‘comedia’ nueva’ se nos aparece como un fenómeno complejo y global cuya dinámica procede de una “lucha por la hegemonía de prácticas escénicas divergentes”, las cuales integran, con orientaciones a veces contradictorias, toda una serie heterogénea de actos sociales: textos, representaciones, compañías, público...Lope de Vega es quien supo sintetizar evoluciones hasta entonces alternativas o paralelas. Y Juan de la Cueva es una de esas prácticas coincidentes y contradictorias, aunque digamos que es una de las más relevantes.

De relevante o significativa podemos calificar su contribución a la 'comedia nueva' e imprescindible para entender el nacimiento del drama histórico de Guillén de Castro o del mismo Lope de Vega, pues supo aunar su peculiar visión de la historia con fines propagandísticos, con el humanismo clasicista (tragedia senequista) que aún reinaba en su época al que le sumó una buena dosis de 'lo popular' (la tragedia del 'horror'), con lo que irá acercándose a la práctica escénica venidera e imperante por casi dos siglos.

Eligió temas de la historia antigua (entre otros) en donde vierte sus preocupaciones políticas, las cuales podemos leer en clave de presente histórico (de Cueva) pues, como en época anterior (Gil Vicente) el papel del poeta sobre la escena fue la de 'legitimar el orden y el poder', o, si lo prefieren, sus discursos importaban para la 'regulación de la sociedad'. Con ello el autor podía conseguir una mayor implicación en el desarrollo de la acción, por parte de los espectadores. Lo pudo hacer por estar viviendo en provincia (como hicieron los valencianos), alejado del centralismo absolutista y con ello plantearse el abuso del poder.

Al ser su teatro, fundamentalmente, de inspiración histórica, podemos ver a través de él esa clara tendencia de carácter didáctico, que se suma a la finalidad estética y hedonista que nos llega gracias a su especial visión de la teatralidad de semejantes acontecimientos, que es lo que, en verdad, ahora vamos buscando. No olvidemos que estas "comedias históricas" fueron las preferidas por muchos de nuestros comediógrafos por dos razones:

- 1) por el decoro implícito de los personajes reales; y
- 2) por la perfección añadida a la historia por el autor en su propósito didáctico ya que, como años más tarde escribiría en su tratado Bances Candamo, *Theatro de los Theatros*, siguiendo muy de cerca la teoría de López Pinciano: "La Poesía enmienda a la Historia,

porque ésta pinta los sucesos como son, pero aquélla los pone como debían ser”, considerando la Poesía superior a la Historia porque la enmienda.

Hizo ver el prof. Juan Matas que los temas preferentemente tratados por Juan de la Cueva fueron ‘la historia’ y ‘el amor’, aunque “no impide –dice– que aparezcan tratados, con más o menos extensión e importancia, otros asuntos –como el honor, la justicia, el poder, la religión, etc.– cuya existencia y funcionalidad está subordinada a vinculada al tema histórico o amoroso”.

No es que no sea cierto lo expresado por este profesor y amigo pero, desde mi punto de vista, presentaría al autor con una exclusiva preocupación y, por tanto, con un gran tema que se vertebra en diversas variantes a lo largo de su producción dramática. Le interesa el **poder político** ejercido por sus gobernantes. Sus actuaciones las presenta justas (por lo que tendríamos a ese rey/príncipe respetado, otorgando a su vez honor con sus actuaciones, guiado por la prudencia, la razón, la justicia, que antepone el interés colectivo al personal...), o injustas convirtiéndose en un tirano y sobre el que podremos ejercer el ‘tiranicidio’ como única salvación y escape a sus maldades, pues no consentiremos el que viole las reglas de convivencia sociales y morales, por el sólo deseo irrefrenable de su poder. “Quien no se gobierna a sí/ mal gobernará a su pueblo” (p. 76) se dirá en *El amor constante*, de Guillén de Castro.

Su ajusticiamiento está más que justificado al ser su muerte una “necesidad para la salud pública de la colectividad”, como dijo el prof. Matas (p. 18). Cuando se llega al abuso del poder, cuando se presencia la destrucción de la necesaria relación que debe existir entre el pueblo gobernado, la corte que rodea al monarca y el soberano mismo, no se puede actuar de otra forma: hay que aniquilar al malvado, alejar sus malévolos caprichos personales para restituir la buena convivencia entre gobernantes

y gobernados. Pues, “El rey, en siendo tirano, / luego lo deja de ser” (*El amor constante*. Guillén de Castro). Entonces está justificado el regicidio. La representación de este ‘mundo’ nos la ofrecerá el autor de forma que nos podamos sentir admirados, conmovidos por los casos de violenta tensión.

II.1 *Tragedia de la muerte de Virginia y Apio Claudio y El príncipe tirano.*

En su obra *Tragedia de la muerte de Virginia y Apio Claudio* (en la que Cueva dramatiza una historia legendaria que se conoce particularmente por las narraciones de Livio y Dionisio de Halicarnaso) y la *Tragedia del príncipe tirano*, es el AMOR (según creen sus protagonistas) o la satisfacción de un deseo que no desean refrenar, sabedores de su poder (según los sufridores o antagonistas), el móvil principal de las acciones. Apio Claudio, uno de los diez regidores romanos o ‘decenviro’, viejo y poderoso, se enamoró de Virginia, doncella romana y paradigma de fuerza moral y espiritual, hija de un capitán romano y, por lo tanto, sometido a su poder. La conquista o tiranía política se proyecta en una conquista sexual, en este caso la violencia contra la pureza de una virgen.

II.1.1. *Abuso del poder.*

Por otro lado, en *El príncipe tirano*, el hijo del rey Argenlao, debido a su longevidad, está cansado y propone al Consejo de Estado pasar sus poderes a su hijo, el príncipe ‘tirano’, sobrenombre que no le viene dado gratuitamente pues muestras ha dado de su vil comportamiento:

Maestresala.- Sabréis que el Príncipe estaba
anoche con Ligurino,
su privado, aquel indigno
de la vida que gozaba;
Rucelo y Porcildo, amados
del Rey, pajes del Secreto,

estaban, como es precepto
a las velas arrimados,
queriendo despabilar;
él, sin ventura, Rucelo,
la una vela, ordenó el cielo
que la viniese apagar.
El Príncipe que lo vio,
lleno de ira, asido de él
con una daga, el cruel,
ambos ojos le sacó;
y al otro que estaba allí
suspirando y sollozando,
de verlo airado, temblando,
sin tener valor en sí.
Se llegó el cruel tirano
y con una vela ardiendo
le quemó, aquel monstruo horrendo,
ambos ojos con su mano;
y añadiendo a esta maldad
otra que no fue menor:
desde el alto mirador
los arrojó sin piedad
(pp. 225-226).

En el momento que tome el 'cetro' no habrá sosiego, ni paz, ni hombre que le estorbe, insinuando estar por encima del mismo Dios:

“Ni Dios en todo el coro soberano
a quien el poder mío
deje en quietud gozar su señorío” (p. 212)

Este atrevimiento no puede considerarse nada más que una ofensa que vendrá castigada a su debido tiempo. El ejercicio del poder ejecutado por la senda de la perdición es lo que le conduce a la muerte. Ésta es la primera vía de dramatización; la otra es el tratamiento de la dinámica amorosa. Al final de la obra se unirán las dos, provocando la 'catástrofe': el castigo del tirano (muerte) y la recuperación del poder por parte del padre que no debía de haberlo cedido.

A pesar del no desconocimiento de la maldad de su hijo, se lleva a cabo el traspaso de poderes pues solamente el hijo, por el simple hecho de serlo y dada la incapacidad para enseñar a gobernar, es el que debe asumir

la corona. Es posible que ejerza su ministerio con dignidad. Con esta decisión Juan de la Cueva, como otros dramaturgos del Siglo de Oro, se muestra conocedor y partidario del carácter innato de la ciencia del buen gobierno, cuyo origen se pierde en una larga tradición. Entre líneas leeremos la defensa de Cueva de una monarquía de carácter hereditaria pues delegar el peso del gobierno en alguien que no lo ha recibido por herencia natural, puede ser el gran fracaso de la Historia.

II.1.2. Tratamiento de la dinámica amorosa.

En las dos obras de Cueva que estamos analizando, tenemos dos hombres –uno viejo y otro joven- ejerciendo su poder, mostrando el abuso de su poder sobre dos mujeres de las que creen haberse enamorado, y subrayo el término ‘creen’ pues al ser un amor no correspondido, sino robado por la fuerza del poder, la mujer sabe perfectamente que se está hablando de otra cosa, no de amor. Así, dice Teodosia en el *Príncipe tirano*:

Desvarío y no amor es,
que ese amor, rey poderoso,
es del mío diferente,
porque el mío no consiente
un deseo tan dañoso.

(p. 261).

Para ellos, será el AMOR, ese sentimiento incontrolable, poderoso y tiránico, el que se ha aposentado de forma caprichosa en sus corazones; tiene todas sus características: “es capaz de domar la braveza de un león” (*Virginia*, vv. 6-7); “ni el gran Júpiter pudo domesticar su saña” (*Virginia*, 7-8); “ni siquiera el dios Marte lo doblegó con su espada y fuerte escudo” (*Virginia* vv. 9-10)...: por todas ellas y otras muchas, el amor es ‘injusto’ ‘fiero’ y tirano’, además de ‘ciego’.

II.1.3. Didactismo.

El hombre es consciente del poder que este sentimiento ejerce en las personas que lo sienten; pero, al igual, Apio Claudio sabe que, debido a su edad, no es lo mejor que le podía pasar:

¿Qué gloria has conseguido, qué provecho
qué triunfo, qué renombre, qué corona
de poner mi vejez en tal estrecho?
(Virginia, vv. 19-21).

ni por su posición social

¿no ves que será en mí mayor vicio,
cuanto es mayor la potestad que tengo
que en los que se permite tu ejercicio?
(Virginia, vv. 25-27)

le interesa caer en las redes de este seductor Dios. Esta fría reflexión debería de haber sido lo suficientemente convincente para dejar de pensar en la causa de esta perdición, previendo el daño que podrá venir encima:

Virginia es quien mi ánimo corrige
movido del deseo poderoso,
la que me instiga y con afecto aflige;
ella me trae sujeto y temeroso,
sin osar descubrir mi ardiente llama
a quien me pueda procurar reposo.
Si el temor de perder mi honor y fama
es causa que yo muera, si ya muero
por encubrirme y el Amor me llama,
no me parece que será el primero
a quien Amor rindió...
(Virginia..., vv. 37-47).

No fue el primero, ni será el único al que rinda el Amor, o, por mejor decir, la *concupiscentia carnis* que será el resorte primario de la 'lujuria'. Y una vez que se ha apoderado ésta de la voluntad del individuo es capaz de acometer los mayores e insolentes atropellos al no ser correspondido. Y es en este estado y momento en el que se nos presenta el príncipe tirano: acomete el mayor atropello contra la honra de una mujer y el honor de su marido. A Teodosia, la enamorada del príncipe, le ordena que abandone a Calcedio, su prometido. Así lo debe comunicar Ligurino, su privado:

Vuelve a Teodosia y dile que concluya
en mi demanda y deje ya a Calcedio,
que por esta alma mía, que ya es suya,
le juro que ella sea solamente la que adore,
aunque el cielo me destruya.

(El príncipe..., p. 237)

El mensajero llega a su destino. Y haciendo gala de unos modales impropios de un hombre –por penetrar hasta la habitaciones íntimas de una mujer sin su consentimiento- le trasmite en estos términos el mensaje que lleva de su señor:

1) le ‘recuerda’ de quién proviene el mensaje:

Teniendo conocimiento
del absoluto poder
del Rey, quiero proponer
de mi venida el intento,
y suplicote que a oírme
no estés punto divertida,
porque le importa la vida
al Rey, y a mí el admitirme.
Ya sabes, Teodosia bella,
del Rey la ardiente pasión,
tu desdén y su afición,
tu crueldad y su querella.

(El príncipe...p. 240)

Si se ha presentado con esta carta de naturaleza el amado: ‘absoluto poder del Rey’, ‘su afición’, ‘su querella’ y, sobre todo, ‘su ardiente pasión’, nada positivo podemos esperar: alguien que está sometido a la ‘pasión’ (= “...perturbación o afecto desordenado del ánimo” DRAE), calificando este afecto tanto de ‘desordenado’ como ‘ardiente’ (= “...que causa ardor o parece que abrasa” DRAE), no demandaba nada más que una respuesta positiva, pues le ‘importa la vida del Rey’.

2) Una vez que le ha refrescado la memoria, pasa al punto central del recado:

Envíame a que te diga
que des lugar a su amor,
dejando aparte el rigor
que da fuerza a su fatiga.

Se ha de dejar de 'desdenes', crueldades', rigores' porque ya es hora de atender su petición:

Que repudies a Calcedio,
porque su mal sin remedio
acabe y su pena ardiente.

(*El príncipe...*, p. 241)

3) El mensaje del emisario no termina con la estricta embajada de su señor: de su cosecha añade una precisión subjetiva y advierte a la mujer algo que nosotros podemos considerar 'la anticipación del fin'. Es decir, el poder absoluto del soberano podrá imponerse y, si no accede por las buenas, podrá conseguirla por la violencia, por la fuerza:

Ligurino.- Esta sola es mi embajada:
concede lo que demando;
no quieras por fuerza y mando
ser a hacerlo forzada.

(*El príncipe...*, p. 241)

Ligurino sabe muy bien con quién está tratando y teme no amedrentarla: una mujer casta no podrá ser movida de su firme intención de permanecer fiel a su esposo que, para mayor deshonor, el Príncipe y él son primos hermanos. Por ello, Teodosia subraya en varias intervenciones, cuál es su respuesta, para que no haya confusión:

Que lo que de mí desea
no será mientras viviere,
porque estimo en más mi honra –dice-
que la vida ni otra cosa,
pues viviré gloriosa
cuando muera en tal deshonor.

(*El príncipe...*, p. 241)

Intención que resume, para informar a su marido, de esta escueta manera:

Que le vea y que te deje,
y que al momento me aleje
de ti do pueda el gozarme.

(*El príncipe...*, p. 243)

Si fueron tajantes y contundentes las palabras de Teodosia, no son menos las del esposo que ordena a Ligurino que vuelva ante su señor

Con tal respuesta de mi:
que mude su parecer,
porque en los casos de honor
los vasallos y el señor

son iguales en poder.
(*El príncipe...*, p. 243)

¿Esa respuesta dio? -dice el Príncipe- ¡Muera Calcedio,
Muera, y Teodosia en mi poder sea puesta!
Este ha de ser mi último remedio
y así el mal tendrá fin que me molesta.
(*El príncipe...*, p. 244)

Si el 'príncipe tirano' se ha servido de uno de sus hombres para ayudarse a conseguir su objetivo, de igual procedimiento se servirá Apio Claudio para conseguir el amor de Virginia. Este hombre, de más edad y, por tanto, también más reflexivo, reconoce que puede haber un problema dado que :
“no conviene/de Amor el fuego en quien gobierna imperio” (vv. 47-48),
pues no tendrá más que pedir lo que desea para conseguirlo.

- a) ORDENA a uno de sus súbditos –y, por tanto, obligado a obedecerle- que mienta, que diga lo que no es cierto, toda vez que no ha conseguido persuadir, con buenas palabras, a su enamorada. Es cierto que, en primera instancia, este criado transmite el deseo de su señor con buenas palabras: “te ruega el que manda / otorga su petición” (vv. 235-236). Y ante la negativa de la mujer se manifiesta con más rudeza, aportando personalmente su opinión:

Deja aparte ese odio ciego
y esa voluntad se tuerza
con quien puede hacer por fuerza
lo que te pide por ruego.
(*Virginia*, vv. 245-248).

Este quebrantamiento de la voluntad lo ejercerá el criado –Marco Claudio- sobre el que el amo descarga toda actuación negativa para conseguir su fin deleznable, dado que conoce la fidelidad de su servidor.

- b) PREVARICA al dictaminar que sea su criado (tal como lo habían acordado) el que custodie a Virginia hasta que se pruebe lo contrario de lo que alega el criado:

De tantas voces y rumor dejaos
y entendedz que es ley justa, acuerdo honesto,
que Marco Claudio lleve aquesta esclava,
en tanto que otra cosa se probaba.

(*Virginia*, vv. 737-740)

Con estas dos actuaciones impropias de un buen gobernante cree que podrá conseguir su objetivo. Ni tan siquiera la invocación de Icilia, prometido de Virginia, que apela a la justicia divina, detendrá su actuación:

Y si a su llanto huyes el oído
y menosprecias todas estas cosas,
dioses hay que juzgando están del cielo
tu ánimo, a los cuales de ti apelo.

(*Virginia*, vv. 769-772)

No importándole ser también MENDAZ para no dar a conocer su verdadero objetivo. Por lo que responde a Icilio: “Si aguardas de los dioses la justicia/ellos harán lo mismo que yo hago” (vv. 773-774). Sentencia que no pudo por menos que ser apostillada por el hombre que más sufrió la humillación y deshonra de su prometida. Y son estas palabras, de nuevo, de Icilio, las que nos sugieren la ‘anticipación’ del fin del drama: “nunca a nadie hicieron injusticia / y así, de ésta, tendrás el justo pago” (vv. 775-776).

Como todo juez corrupto, no rectifica sus decisiones, sino todo lo contrario, se ratifica en ellas: “con razones ni lástima no evitas/ mi sentencia rectísima, que espera/ gloria...”(vv. 1253-1255). Este abuso de poder, este dictaminar una sentencia injusta, a sabiendas que lo es, no puede sino ser castigado por la condena más fuerte: la muerte. La catarsis ha de estar al nivel de la ofensa. Esa ‘sentencia rectísima’ que dice haber dictado Apio Claudio (que su criado se lleve a su casa a Virginia para así poder él gozarla), por la que espera pasar a la posterioridad (que ‘espera gloria’ –dice-) tendrá su acción paralela en la actuación de Virgino, padre de Virginia; él también piensa que será famoso, que pasará a la historia y, por tanto tendrá vida, si le quita la vida a su hija antes de que sea violentada por el malvado:

Y porque de Virgino no se ofenda
la gloria, daré vida a mi hazaña
con quitarte la tuya, ¡oh hija amada!
pues no serás, muriendo deshonrada”

(Virginia..., vv. 1261-1264)

Acciones paradójicamente contrarias pero sólo si se observan desde el mismo plano: una acción injusta en la tierra –como es darle muerte a una inocente- puede concederle la vida honrosa que toda familia busca para convivir con sus vecinos. La ‘fama’ que su vida adquiriría con su muerte, al ser su hazaña puesta de ejemplo por los siglos, como mujer virtuosa, es la vida que espera conseguir su padre a través de su muerte:

Porque los casos de honor
los vasallos y el señor
son iguales en poder

dijo Juan de la Cueva en *El príncipe tirano*. Y este concepto de la igualdad de todos los hombres en los casos de Honor/Honra es lo que acerca su teatro al de Lope de Vega o al de sus continuadores.

El triunfo del mal no es un buen ejemplo. El castigo del malvado debe ser presentado con todo detalle y crudeza posible. No nos interesa tanto saber si llevó a cabo sus perversas intenciones, sino que estas inadecuadas inclinaciones amorosas que han convertido en un monstruo al que se dejó arrebatarse por ellas, deben ser castigadas: “Pague con muerte la maldad que ha obrado/ porque los tales tomen escarmiento” (*Virginia...*, vv. 1523-1524). Palabras que ratifican la opinión que anteriormente vertíamos sobre el didactismo del teatro de Juan de la Cueva.

II.1.4. Visión de la teatralidad: ‘espacio dramático’.

Pero también hemos referido esa ‘especial visión de la teatralidad’ de estos acontecimientos. No podemos dejar de recordar que el autor podía optar por una de las tres modalidades existentes para la teatralización del momento más crucial de todo el drama. Ese espacio dramático lo pudo dibujar con:

II.1.4.a. Relato ticoscópico.

- 1) la 'narración' de lo que el monarca tirano ha realizado fuera de la escena. Lo solemos conocer como relato ticoscópico y estará en muchas ocasiones en boca del mensajero fiel. Éste puede intervenir en el relato y añadir 'algo' de lo que piensa respecto a lo sucedido, al igual que hacía cuando llevaba los recados de su señor. Prima esta modalidad sobre la 3º que les presentaré (la gesticulación) pues a través de la expresión se vierten hacia fuera casos de extremada tensión en la experiencia humana de las cosas y de los otros hombres, como defendió José Antonio Maravall.

II.1.4.b. Muerte 'oída' desde el público.

- 2) el tirano da muerte fuera de la escena, fuera de la vista del público, (o le dan muerte), siguiendo la práctica escénica propuesta por Aristóteles y Horacio. Se prefiere una comunicación exclusivamente auditiva, amplificadas en sus efectos por gritos, por lo que será el sentido del 'oído' el que intervendrá fundamentalmente para la configuración del espacio dramático del poder y sus consecuencias.

II.1.4.c. Muerte 'vista' por el público.

- 3) se dará muerte en escena al tirano ante los ojos de los espectadores, olvidándose el modelo aristotélico y en contra de la preceptiva literaria del Siglo de Oro. La Kinesia será fundamental, imponiéndose a todo otro tipo de código: La poco convincente como tópica frase "muerto soy" debería de estar de sobra ante el espectáculo visual que 'disfruta' el espectador.

Y todo ello en un 'escenario' vacío porque en España, en estos corrales de comedia, no se practicaba ninguno de los tres tipos de escena vitruviana: la trágica, la cómica o la satírica.

¿Y cuál de las tres vías mencionadas fue la preferida por Juan de la Cueva? Cuando les hable de uno de los rasgos más característicos de los dramas de Cueva podrán Vds. tener fácilmente la respuesta. Se trata de su excesiva dependencia de la palabra, o si lo prefieren –con palabras de Juan Matas- que sus dramas “adolecen de una excesiva incontinencia verbal, de una carga literaria que termina por imponerse sobre la misma acción teatral, que no vemos representada en la escena, sino que su presencia se nos manifiesta a través de los diálogos, de los parlamentos de los personajes que frecuentemente nos remiten a sucesos pasados o futuros, mientras que en el presente tampoco se actúa, sino que se habla” (p. 35).

No vamos a cuestionar ahora que la voluntad docente que guiaba al autor fuera la que le impulsaba a rechazar la ambigüedad y que prefiera sacrificar la 'teatralidad' a favor de la claridad expositiva. No es este el tema que nos deba preocupar. Nosotros no podemos juzgar nada más que el resultado final y ese resultado nos hace pensar en una falta de habilidad para montar un espacio dramático.

Por una parte, las intervenciones de sus personajes no proporcionan información sobre las unidades ni de lugar ni de tiempo; este hecho nos ayuda a poder decir que sus temas puedan ser atemporales y que los hechos presentados puedan ser considerados como universales. Pero por otra parte, la escasa información ofrecida por el texto A y que no existe acotación alguna, obliga al lector/espectador a 'imaginar' constantemente los diversos espacios dramáticos de cada obra.

Los signos proxémicos del 'cetro' y la 'corona', iconos del poder real, nos ayudan a imaginar la acción de *El príncipe...* en las dependencias propias del palacio y más, concretamente, en el salón del trono, pues debe

ser allí donde el Rey recibirá a sus súbditos cuando quieren exponerle sus problemas. Allí transcurre la primera jornada, en un día cualquiera del reino de Calcos. Al día siguiente –inicio de la 2ª jornada- se procede a la coronación del Príncipe y con ella la pérdida de la libertad de todo un reino, apoderándose de él la muerte por doquier: alguna habitación contigua al salón real, por donde circular y despachan los diversos consejeros, se transforma rápidamente o, por mejor decir, cede su espacio dramático al salón regio donde tendrá lugar el acontecimiento político: trasvase de poder del padre al hijo. La intervención real entregando los símbolos del cetro, corona y espada, además de ser obligado el hijo a jurar que guardará los 'estatutos' del reino, serán los elementos físicamente imprescindibles para la puesta en escena. La trampilla o escotillón practicado en el escenario será imprescindible, pues la aparición premonitoria de la "figura del Reino": "Que del Estigio reino me parece" (p. 231) dice el propio Rey, debe hacerse por ese orificio, tal como ya expuso el prof. Shergold cuando analizó los elementos imprescindibles que debían poseer los corrales sevillanos. Y son los actos 3º y 4º los que presentan varios espacios dramáticos (habitaciones interiores) pero sobre todo, predomina el salón real. Allá está siempre el Príncipe, ya rey, que espera le sea relatado, narrado, un acto de violencia que ha ordenado que lleve a cabo su privado Ligurino. Dice el Príncipe:

LIGURINO "Cuéntame de qué modo fue cumplido
 mi mando, si excediste o traspasaste
 de lo que te fue en esto cometido.
Fui a los archivos cual, señor, mandaste
del gran templo de Marte y con violencia
los abrí, de la suerte que ordenaste.
Tomé todos los libros y en presencia
del pueblo, que ya junto me cercaba,
alterado en confusa competencia,
y al fuego ardiente ante sus ojos deba
las exenciones, libertades, fueros
y sus franquezas en la llama echaba.
Acudían los nobles caballeros

y, viendo el daño “oh, Júpiter” decían:
“¿do te escondes, do están tus rayos fieros?”
Esto diciendo en ira se encendían
y sin sentido al fuego se arrojaban
y, asidos a los libros, perecían;
otros, por do las llamas se apartaban,
por entre el humo espeso, asiendo de ellos,
los rostros y las manos se abrasaban;
otros, viendo que no podían haberlos,
que el fuego con más fuerza iba creciendo,
y que ya estaba convertido en ellos,
a mí con voces se venían rompiendo
el Cielo, amenazando mi osadía,
y a las armas mil de ellos acudiendo...”
(pp. 234-235)

Como señala la profa. Ly, este dúo entre el privado y el Príncipe, está fabricado de modo admirable pues, mientras el primero describe con todo detalle y complacencia el ‘horrible júbilo’, el Príncipe saborea, casi en silencio, aprobando la evocación, la destrucción más espantosa, horrorosa de todo lo que las llamas alcanzaban. Se combinan matices negativos en el más amplio sentido de la palabra ‘horror’ y positivos, por el placer de la destrucción, sin adentrarnos en el placer monstruoso del aniquilamiento por el fuego.

El otro espacio dramático que representa la ‘libertad’, la ‘expansión’ la ‘falta de ataduras’ y que es el jardín, será donde se encuentre Teodosia. Allí llegará Ligurino a darle el mensaje de su señor y Rey todo poderoso. La breve referencia del texto A es con lo que contamos, pero no podemos descartar que en el espacio escénico (tablado) se hubieran puesto algunos iconos propios del espacio dramático que necesitamos. Dirá Teodosia:

“por este fresco jardín
quiero salir a espacirme,
por ver si puedo alegrarme
y a mis congojas dar fin (p. 239)

Y tras esta localización volvemos a Palacio donde el Príncipe sigue ordenando ejecuciones y restando libertades a sus súbditos. Estos hechos

serán referidos a su padre, el rey viejo, que no podrá por menos que expresar:

“¡Oh tiránico, oh fiero, oh injusto mando!
¿Qué su maldad a tanto se demanda?
Dime presto do queda, iré volando
a impedir una cosa tan infanda” (p. 247)

Y es el momento de responder el Paje a la pregunta de su Rey para decirle, para narrarle, con otro extenso monólogo, las grandes crueldades de su hijo:

“En su alto mirador queda aguardando
a ver la crueldad que hacer manda,
en donde hizo otra que no hay hombre
que tal haga, ni furia a quien no asombre.
Subió, como te digo, a ver la suerte
de los cuitados que a morir envía,
y dio a su ama Merope tal suerte
que admira oír crueza tan impía.
Pasó del modo que diré y advierte
si cosa igual se ha hecho en tiranía
de tirano ninguno, porque entiendo
que no ha nacido monstruo tan horrendo.
En el airoso mirador estaba
la triste ama, con el propio intento
de ver la ejecución que se acercaba
de los dos, por su injusto mandamiento
[...]
“¿Así lloras, traidora, lo que hago
y lo que es a mi alma gozo inmenso?
Tú llevarás el merecido pago,
porque así tus maldades recompensó”.
Esto diciendo ¡oh riguroso trago,
que el alma se me arranca cuando pienso
cómo la hizo sin piedad pedazos
y a un tierno nieto que tenía en los brazos” (pp. 247-248).

Estamos pues, como han podido comprobar, ante un teatro para “oir” al igual que ocurrió con la producción dramática del primer Lope en donde todavía no han adquirido total madurez todos los posibles mecanismos de ilusión teatral (anterior al de la ‘comedia nueva’ que siempre se ha mantenido que fue un teatro para “ver”). En estas dos tragedias que estamos examinando desde el punto temático del ‘poder’ (abuso del poder)

y su puesta en escena, no podemos mostrar ni hacer visible las escenas de terror en las que el poderoso se sobrepasa en sus funciones, si no es desde la 'palabra' del personaje: no existen iconos, símbolos ni, en general, marcas de representación insertas en los textos. A pesar de saberse que el teatro es el espacio más idóneo para provocar en el público el 'asombro' y el 'espanto'. En ningún momento se ha utilizado la técnica de tramoya, ni el término "apariencia" que hubiera alertado al lector/dramaturgo de la función ilusionista del decorado barroco, un simple engaño a los ojos que es la realidad en la que se mueven los representantes.

El momento de máxima tensión dramática, cuando las dos mujeres – Doriclea y Teodosia, en *El príncipe tirano*- se ponen de acuerdo para quitarle la vida al príncipe, antes que él las deshonor, se presenta en boca de Teodosia, la de mayor edad y autoridad (de aquí que sea ella la que tome la iniciativa para matarlo), con total desnudez, incluso yo diría 'parquedad' verbal, frente a lo que en otras ocasiones nos había acostumbrado el autor, que incluso podía pasar perfectamente desapercibida la acción. Se le ha dado muerte fuera de la escena, con toda discreción verbal y ninguna referencia acústica. Dirá Teodosia:

“No cumple, Doriclea, más tardanza,
pues ya sin vida al crudo rey dejamos.
Vamos, do está tu padre y mi marido,
aprieta, antes que el caso sea sentido” (p. 267)

Y serán las palabras de otros personajes las que tengan que venir a reforzar esos escasos versos ticscópicos para percatarnos de lo sucedido. Así, el paje al ser preguntado por Ligurino, el criado fiel del Príncipe, sobre qué ha ocurrido, le contesta con esta bella metáfora: “Que de la vida queda el rey desierto” (p. 267), por lo que no tiene más remedio que preguntar: “¿Quién le ha muerto?...” (p. 267).

Bien es cierto que no estaba 'de moda' representar en el escenario la muerte de ningún rey, por muy tirano que fuese; pero tampoco, cuando se

da muerte a otros personajes en el escenario, no se derrochan expresiones lingüísticas (o hay parquedad) que nos describan o pinten la muerte cruel del mismo. Cuando Ligurino, por ejemplo, recibe la muerte a manos de Teodosia, dice:

“Yo te haré que pases por la suerte
que pasó dignamente el rey tirano
¡Muere con él!

Ligurino.-

¡Oh brazo duro y fuerte,
que el fin me ha dado con su golpe insano! (p. 268).

Se ha pensado y ansiado tanto esa acción que ya no sorprende al público el momento propio de su realización. Antes al contrario: llega incluso a servir de relax de la angustiosa tensión mantenida dada la atrocidad de los acontecimientos.

De igual forma se presenta el desenlace en *Virginia*. Numitorio, tío de Virginia, poniendo a Dios por testigo, jura:

“...de jamás quitar de encima
barba ni ropa hasta que en castigo
al injusto jüez con muerte oprima.
Juro serle tan áspero enemigo
que con remedio humano no redima
su vida infame, porque el mundo sienta
la muerte de Virginia y nuestra afrenta”(1298-1304)

Y en efecto, aunque en el espacio dramático no se presencia, sino que se alude a un tiempo ‘pasado’, sabemos que “Apio Claudio está en dura cárcel puesto” (1329); pero este castigo no es más que un mal paliativo de la justicia humana y ésta, en tantas ocasiones, puede ser falible. Su ‘vida infame’ no merece nada más que la muerte, resolución que toman los nuevo jueces y que están prontos a ejecutarla. Una humillación de tal naturaleza no podía consentirla ni sufrirla aquel que había sido ‘casi’ Dios. Su orgullo fiero le empuja a quitarse él mismo la vida, no sin antes pronunciar un excelente monólogo catártico en el que la presencia de expresiones con connotación negativa resumirán el estado anímico de este tirano, vulnerador de la justicia: potestad opresa, persona deshonrada y

presa, maldad, vicio, infame vida, hecho tan atroz y fiero, de toda esperanza desespero...Al final, se dará muerte en escena: “¡...Pues muere Appio Claudio, muere, muere / No se vengue de ti quien mal te quiere!” (p. 128), probablemente en el espacio que ocupaban las escenas de interior (vestuario femenino) normalmente, dado que en un momento determinado el Edil dirá que se saque fuera (es decir, ante los ojos de los espectadores) pues han de leerle la sentencia, en su presencia, a pesar de estar ya sin vida. Es por ello por lo que “la palabra”, icono textual, signo auditivo, la que se apodera del espacio escénico dramático y elimina casi toda presencia de los iconos visuales. **Estas dos obras son textos prácticamente desnudos de cualquier teatralidad que pueda apoyarse en lo visual.** “De ahí, como dice Alfredo Hermenegildo, la importancia de “oir” a los personajes, de “escuchar” sus disertaciones y discusiones alrededor de los varios problemas que se dramatizan y, sobre todo, en torno a la concepción y al ejercicio del poder político”.

III. Derecho moral al tiranicidio. Guillén de Castro y su tragedia El amor constante.

Puesto que ya conocemos el tratamiento que Juan de la Cueva da al tema del ‘tiranicidio’ y hemos dicho que fue el precursor de los dramáticos españoles, sin el que no podríamos entender a continuadores como Guillén de Castro (1569-1631), es obligado que nos acerquemos ahora a este autor para comprobar si ha habido evolución en el tratamiento del tema y su representación dramática. Lo haremos a través de una de sus primeras obras, redactada en los últimos años del siglo XVI: *El amor constante* . Como bien apunta Juan Oleza en la ‘Introducción de este volumen, esta obra es “de pleno derecho, una tragedia [...] Ambiente fabulosos y palatino.

Tiene un interés muy particular su puesta en escena del debate ideológico contemporáneo sobre el derecho moral al tiranicidio” (p. XXIV).

La revisión del mismo problema, así como la visualización dramática de esta acción, es lo que nos mueve a acercarnos a este autor para así poder avanzar cronológicamente por el siglo XVII.

Al igual que en casos anteriores, es el AMOR la razón, o, por mejor decir, la ‘sinrazón’ de toda la acción dramática. Un rey de Hungría, casado, suspira por otra mujer:

“A Nísida quiero, y muero
porque el alma no la quiera,
y a ti quererte quisiera,
y por eso no te quiero.
Mas el rigor de mi estrella
es tan infelice y fuerte,
que ni me deja quererte
ni que deje de querella.
Con esto debes pensar,
porque mi mal no te asombre,
que **no está en mano del hombre**
el querer y el olvidar,
y que **estoy de pena loco,**
llamando la muerte apriesa;
y sabe Dios que me pesa
de no quererte (p.13)

En este pasaje nos vienen dadas las claves de los problemas que se desarrollarán más tarde: el rey ama a otra mujer, que no es la suya; el ‘fatum’ es tan fuerte que no se puede luchar contra él; tiene, por tanto, perturbadas sus facultades, como hombre y como Rey que desea su propia muerte, hecho reprobable a todas luces por el ‘decoro’ de su personal real.

En los inicios de la fábula el Rey mantiene algún respeto a su mujer, la reina, pues le dice:

“...yo he dicho que la quiero,
mas no que quiero gozalla:
que, aunque es verdad que la adoro
sería muy mal efecto
perder a Dios el respeto
y perderte a ti el decoro” (p.15)

Pero ¿quién es Nísida? La esposa del infante Celauro, hermano del rey, que desde hace 15 años por orden de su propio hermano permanece en prisión. Pero este matrimonio fue en secreto y el Rey, aunque sospecha algo, no puede asegurarlo. Para comprobarlo dará la libertad al infante y podrá comprobar lo que, sólo el pensarlo, le aterra: Nísida pertenece a Celauro, del que, incluso, tiene un hijo.

El primer planteamiento político viene por boca de Nísida que se pregunta:

“¿Puede un Rey...
[...]
... forzar el libre albedrío,
que Dios no quiso forzar?
[...]
Bien puede darme la muerte” (p.28)

Y es cierto. Dado que la “ley es injusta” y a sabiendas que ella es la parte más débil, cuando le pregunta el Rey “¿es razón que muera un rey?” (p. 33), Nísida, sin titubear un segundo, responde: “Si es tirano, poco importa”. Sus palabras no la retraen, sino todo lo contrario pues es tal furia la que suscitan en su pecho que siente que ha de morir o se ha de matar. No hay nada que le haga cambiar de opinión y su testarudez, incluso, sorprende a la propia reina que, porque el Rey no muera, sufre el agravio de su honor:

Reina.- [...] Mas ¿ha de quedar la vida
de un rey cerca de la muerte?
No es razón.
Nísida.- ¿No? Pues ¿qué ley
puede obligarme en rigor
a que a costa de mi honor
sustente la vida un rey?
Y más la de un rey, o un hombre,
que a la razón dio la mano:
que a un rey, en siendo tirano,
pueden quitalle ese nombre” (p. 38).

La llama de la pasión cada vez está más encendida y el Rey ha de reconocer hasta dónde está dispuesto a llegar: será “Tarquino de esta Lucrecia” (p. 38).

La primera escena en la que el rey empieza a convertirse en Tarquino es cuando el duque, padre de Nísida, se enfrenta con él. Nos encontramos en Palacio. El Duque “con la espada desnuda” –dice la acotación- se enfrenta al rey que reconoce en la mano del duque: “¿contra mí desnuda espada? (p.39). Ante la llamada de auxilio a sus criados, dice la acotación: “Salen algunos criados, y el Rey toma la espada del uno y dale en la cabeza al duque” (p.39). Este texto B viene ratificado por los versos que recita el duque (texto A):

“Hiere, Rey, una cabeza
que de tu parte lo ha sido
[...]
Sale esta sangre que ves
a darme honrados despojos
porque viéndola tus ojos,
te acuerdes que limpia es.” (p. 40)

El Duque, ensangrentado, no queriendo enfrentarse a su Rey, pero con la espada en actitud ofensiva, viene a ser reforzado por la presencia de Celauro, con la espada igualmente desnuda, que se enfrenta a su Rey y hermano, por defender al anciano Duque, padre de la mujer a quien ama. El Rey y sus criados, que debían cumplir orden de darles muerte, y ellos a su vez defendiéndose, debió de ser una de las escenas más vivas y emotivas de la obra en la que las palabras de muerte, sangre, venganza,...cambian de bando tan rápidas como el mismo aire que hiere con la venganza y desesperan el honor y la honra de la más firme mujer.

Una segunda ocasión en la que la ‘muerte’ está cercana, se presentará en el jardín, lugar donde se encontraron los enamorados y en donde se hizo presente también el Rey. Al ser reconocido el infante, Celauro, el Rey ordena su muerte. Será Leónido, un joven que admira al Infante, el que le

defenderá y dará muerte, fuera del escenario, a los criados del Rey y persiguiendo a éste aparecen de nuevo en el escenario: el Rey en el suelo y Leónido a punto de matarle. Le detiene el brazo un comentario que sale de la boca del Rey: “Darme en tierra –dice- es villanía” (p.61), además de exhortar Celauro a Leónido para que no lo haga. Incluso ofrece su pecho o su cabeza para que acometa el golpe y no hiera al Rey. Por parte de Leónido se invocan y espetan todos los males que reúne la figura del Rey, tantas y de la profundidad de la que comento. Dice:

“Si eres, como dice, rey,
¿es muy bueno que los reyes
nos pongan y quiten leyes,
y no sepan guardar ley?” (p. 64)

Esta conversación, regicida en ocasiones y otras en defensa de la ley natural (sobre todo por Leónido), invitan al Rey a que abandone ese espacio (el jardín), subiendo a su caballo que, atado a un roble le espera. La acotación sólo dice “Vase el Rey” pues es posible que ante el público en el escenario, no tuviera que tener el caballo, pues puede estar el ‘roble’ donde está atado el caballo, fuera de la visión del espectador al tratarse de un espacio abierto –aunque limitado- como era el jardín.

Otra de las escenas más violentas y de un gran patetismo, se visualiza en el salón del trono. Los Grandes del reino han sido convocados por el Rey pues éste quiere comunicarle que ‘repudia’ a su mujer y a su hija la ‘deshereda’. ‘Crueldad’, ‘tiranía’, ‘extraña cosa’...son las expresiones más comunes que salen de las bocas de esos Grandes del reino. Pretende el Rey colocar en su lugar al Duque y a su hija Nísida. Pero al negarse ellos por seguir fieles a la Reina , el Rey, ciego de ira, ordena:

“Llevad al duque cruel
adonde solía estar
y llevad también con él
su hija al mismo lugar.
Cárguente, pues me condenas,
de cadenas y de hierros,
como me cargas de penas” (p. 81)

Pero no interesa al Rey tenerlos encerrados: él persigue los favores de Nísida y ha de forzarla a elegir entre su vida o entregarse al Rey.

“Salen el rey y el Duque, maniatado y con una cadena, y Nísida, y tres criados, con dos fuentes, en la una, una daga y en la otra un vaso de veneno”, dice la acotación.

La crueldad y la tiranía del Rey será puesta en evidencia en esta escena en la que quiere vengarse de la familia por despreciar el favor que les había hecho el Rey. Se le ordena al padre que “mueva en su favor los labios” para que su hija le obedezca y sea suya; pero la aseveración más gratificante que escucha el rey, por boca del Duque, es ésta:

“Mas vence en esta jornada
en un tirano homicida,
una maldad adquirida
a una nobleza heredada” (p. 85)

La situación no puede ser más tensa; le dice el Rey a Nísida:

“Aquí el escoger te toca:
mira cuál tiene por bueno,
el ardor de este veneno
o el aliento desta boca,
que reina te puede hacer,
como tu valor merece” (p.86)

Todo tipo de razonamiento pronuncia Nísida y cada uno de ellos hace más daño al Rey. Las palabras de fortaleza que le inyecta el padre y el repudio que le provoca la sola presencia de su rey, le impelen a elegir el veneno, aunque eso signifique poner fin a su vida. El rey, entonces le ofrece el veneno que, dice:

“con mi aliento te lo doy
porque te mate más presto” (p. 87).

El recuerdo de Celauro la detiene unos segundos; el rey se alegra...; su padre se desconsuela pensando que le falta valor a su hija; cuando ya está a punto de beber, el propio rey se arrepiente...; y una vez que lo ha

bebido sale el rey de la escena pronunciando estos versos que son el adelantamiento del fin:

“Todo lo pienso acabar,
pues mi esperanza acabó,
para al fin morirme yo
de cansado de matar” (p. 92)

Quedan solos padre e hija y no puede ser más patética la escena en la que Nísida confiesa a su padre los pecados de juventud: le hace saber que tuvo un hijo y que el padre de la criatura es el Infante Celauro, dueño de su corazón. En ese instante se presenta Celauro y toda la escena se impregna de un romanticismo como no se había visto en la obra, marcado por esas admiraciones, interrogaciones, frases entrecortadas... de la pareja.

Llega el momento de la muerte de Nísida, pues el veneno ha terminado por hacer su efecto. Celauro saca su espada para matarse, pero lo detiene el Duque. Su furia la dirige contra su enemigo y tirano hermano. Pero los criados del Rey le alcanzan primero a él. Le llega la muerte en manos de Leónido, que se descubrió ser su hijo y de Nísida. La acotación “Corre una cortina Leónido y parecen en unas andas Celauro y Nísida, muertos, y el Duque a sus espaldas”, completan el cuadro triste y patético de la obra, resumiendo todo lo ocurrido. Será rematada esta visión con la muerte del Rey que sucederá en el mismo escenario. dice la acotación “Dale, y cae a los pies de Celauro y Nísida; llegan los Grandes y gente a querelle matar, y el Duque le ampara” (p. 112).

Leónido.- “Toma traidor!
Rey.- ¿Ay, rey triste!
Leónido.- La licencia que me diste
para matarte h e tomado.
Rey,- Justo castigo me envía
el cielo” (p. 112).

La función didáctica está ya explicitada; ahora sólo se cuestiona haber sido muerto el rey por un ‘villano’. Pero su matador es solo ‘en apariencia’ , ‘por el vestido’, un villano pues Leónido es hijo del propio Infante Celauro.

Esta tragedia termina con un final feliz por el casamiento de la hija del Rey con Leónido. Con un final muy convencional y forzado pues la heredera legítima del trono es una mujer a la que los nobles no quieren pues prefieren un varón para que les gobierne. Leónido aceptará el reino y recibirá la corona de su mujer para poder gobernar.

IV. *Relato cronístico convertido en drama: Fuenteovejuna (Lope de Vega), el Comendador tirano.*

Los hechos ocurridos el día 23 de abril de 1476 en el pueblo de Fuente Ovejuna, fueron trasladados a la escena por Lope de Vega (*Fuenteovejuna*). Convirtió el autor un relato cronístico en un drama, pero el cómo se presentaron las escenas de abuso del poder, por parte del Comendador, en el drama, es lo que perseguiremos, pudiendo desvelar y anticipar que siguieron participando, en gran medida de sus primigenias fuentes: la mayor parte de las mismas, por no decir todas, vienen relatadas en boca de personajes que estuvieron presentes en los hechos pero que, a los espectadores nunca dejaron presenciar en 'vivo' y en 'directo'.

El Comendador, como dice Juan María Marín, “aparece como un anacrónico y perfecto tirano que infringe el código ético al que está obligado: proteger y honrar a sus vasallos, buscar el bien común” (p. 34). Por boca del Alcalde, Esteban, sabemos que:

“La sobrada tiranía
y el insufrible rigor
del muerto Comendador,
que mil insultos hacía,
fue el autor de tanto daño.
Las haciendas nos robaba
y las doncellas forzaba,
siendo de piedad extraño” (vv. 2.394-2.401).

cualidades todas que adornaban la persona de un indeseable y razones más que sobradas para acabar con su persona. Cuando los RRCC preguntan al Regido por la persona de Fernán Gómez, el comendador, dice:

“En Fuente Ovejuna creo,
por ser su villa, y tener
en ella casa y asiento.
Allí, con más libertad
de la que decir podemos
tiene a los súbditos suyos
de todo contento ajenos” (vv. 688-694)

Las vejaciones que el pueblo sufrió son recordadas por todos, pero quizás no tengamos tan fresca y clara la última de sus acciones violentas que acometió contra Frondoso, el marido de Laurencia. Nos encontramos en el interior de la Casa del Comendador. No hay ninguna acotación que nos describa esa sala. Dicen:

Comendador.- De ese cordel que de las manos obra
quiero que le colguéis, por mayor pena.

Frondoso.- ¡Qué nombre, gran señor, tu sangre cobra!

Comendador.- Colgalde luego en la primera almena”

(vv.1.847-51)

sin dar tiempo a que se cumpla la orden pues el pueblo amotinado derribó las puertas de su casa para darle muerte tanto a él como a sus criados cómplices. El salir con las manos atadas, sobrándole un cabo de cuerda para suspenderlo “en la primera almena”, que debía de estar en los muros que cercaban su casa, era una escena más que factible, llena de verosimilitud pero que no llegamos a contemplar al producirse el asalto a su morada, como hemos dicho.

Es entonces cuando las acciones de mayor violencia vienen relatadas ticoscópicamente o las escuchamos, pues se producen fuera del escenario, por voces interiores que se escapan y llegan a los espectadores, como es el caso de darle muerte al Comendador:

Dentro. Esteban ¡Muere, traidor comendador!
Comendador- ¡Ya muero!
¡Piedad. Señor, que en tu clemencia espero!
(vv. 1.894-1.895)

Pero eso es todo lo que el espectador conoce de lo que ocurrió en Fuenteovejuna. Tendremos que trasladarnos a otro espacio más selecto para 'escuchar' y libremente 'imaginar' la acción violenta que el pueblo ejerció contra el Comendador, basado en el poder moral que le otorgó el comportamiento tiránico de su señor y el poder físico proveniente de la suma de voluntades movidas por la venganza y el rencor.

Por boca de Flores, criado del Comendador, se relata a los RRCC lo sucedido a su señor:

“De Fuente Ovejuna vengo,
donde, con pecho inclemente,
los vecinos de la villa
a su señor dieron muerte.
[...]
Mira que su sangre a voces
pide que tu rigor prueben” (vv. 1.960-2.013)

Por parte del Rey se promete castigar a los culpables “para ejemplo de las gentes” (v. 2.021).

Fue tal la alegría del pueblo por los acontecimientos acaecidos que marcharon todos a la plaza del pueblo para reafirmar su postura, para consensuar su acto, punible pero, sobre todo, para disfrutar de la libertad que sabía podía tener corta vida. Les preside “la cabeza de Fernán González en una lanza” y, mientras tanto, cantan y bailan los labradores. Una situación más macabra y paradójica no podemos encontrar, hasta que el propio Esteban, el alcalde, repara en ello y orden: “quita la cabeza allá” (v. 2.069). Tras la muerte del tirano, que ha debido de suceder en las tinieblas de la noche, comienza el amanecer y, con el sol, la esperanza de un nuevo día y una nueva vida.

Pero antes de terminar la obra topamos con otra situación o escena de abuso del poder: un juez llegó a la villa de Fuente Ovejuna y sometió a

'tormento' a varios, de sus habitantes. La representación de 'esos' tormentos fue solventada dramáticamente por la imaginación del espectador que no hacía más que 'oir' las preguntas y las respuestas de los torturados. así como las indicaciones del tipo de tormento que a cada uno aplicó que era comentado por los personajes presentes en la escena, a modo de eco de réplica, a modo de 'apuntador' dieciochesco.

"*Voces dentro.* Frondoso [...] Voces parece que he oído,
y son, si yo mal no siento,
de alguno que dan tormento.
Oye con atento oído (vv. 2.199-2.257)

¿Han reparado en esa frase 'oye con atento oído'? ¿no creen que el poeta quiere reforzar el único sentido que puede participar en este momento crucial del abuso del poder, con dos formas verbales: un imperativo, y un participio, pero que a su vez hace alusión al pabellón auditivo que hemos de poner 'atento' cual animal que levanta su pabellón auditivo para prestar atención?

No hay nada más que contente al espectador que el poder cada uno de ellos conformar en su imaginación el tipo de tormento que nuestros personajes podría soportar.

V. Regicidio en manos de Calderón: Los Cabellos de Absalón.

Llegamos a **Calderón** y con ello al final de nuestro recorrido histórico. Nos detendremos en su gran tragedia *Los cabellos de Absalón* una de las varias obras en las que Calderón denuncia el abuso del poder en el aspecto político, so capa de venganza del incesto cometido por Amón a su hermana Tamar. Nos pondremos en situación haciendo un breve resumen argumental. El Rey David, caracterizado como rey cristiano y no como rey hebreo, vuelve victorioso al alcázar de Sión, después de haber

derrotado a Amón, en la ciudad de Rabatá. La victoria la ha conseguido gracias a la ayuda de Dios y de su general Joab. Le felicitan y abrazan sus hijos: Salomón, Absalón, Adonías y Tamar. El único que falta a este recibimiento es su hijo Amón, el mayor de todos. La razón de su ausencia la conocerá por boca de su criado Aquitofel, que comenta:

Amón, tu hijo, señor, ha muchos días
que ha dado en padecer melancolías
y tristezas tan fuertes,
que por no ser capaz de muchas muertes,
enfado de la luz del sol recibe,
con que entre sombras vive;
y aún está sin abrir una ventana,
ni ver la clara luz y soberana.
Amón, al fin se aborrece,
que el natural su intento le apetece:
ningún médico quiere
que le entre a ver; y, en fin, Amón se muere
de una grave tristeza,
pensión que trae la Naturaleza” (vv. 87-100)

Todos irán a buscar a Amón a sus aposentos. El rey David le reprocha su comportamiento y se extraña que el príncipe heredero de Israel sea vencido por una ‘pasión’:

¿Tanto a una pasión se rinde,
tanto a una pena, que absorto,
confuso, triste, afligido,
no les permite a sus ojos
la luz del día, negando
la entrada a sus rayos de oro? (vv. 159-164)

cuando él, con su heroico valor, debería resistir “constante, osado y brioso” (v. 156) a los ceños de la fortuna y a los oprobios de los hados.

Padre y hermanos tratan de saber las razones que le mantienen en ese estado. Todos sus hermanos se compadecen de él, todos menos Absalón, porque

“... si él se muere
quedo yo más cerca al solio;
que a quien aspira a reinar
cada hermano es un estorbo” (vv. 215-218)

pensamiento que ratifica su hermana Tamar pues sólo ella y Absalón son hermanos de padre y madre.

En tanto, Tamar vuelve a la habitación de su hermanastro Amón para intentar conocer la causa de su enfermedad y le solicita poder **oírlo** “..como tú sientes”, mientras que él podrá **mirar** “...como yo lloro” (vv. 359-360). La insistencia de Tamar tiene sus frutos y al fin consigue saber parte del secreto de Amón:

“Yo amo, Tamar; mi dolor
amor imposible es”. (vv. 401-402)

Pero esta confesión no satisface a Tamar que le arranca esta otra:

“Tú eres el dueño que quiero,
tú la gloria por quien muero,
tú la causa por quien lloro,
tú a quien explicarte ignoro,
tú la deidad a quien aspiro,
tú la belleza que admiro,
tú la hermosura que vi.
Compadécete de mí,
hermoso imposible,
tan rendido a ti me ves
que me ves morir por ti” (vv. 454-464)

Saber el mal que acosa a su hermano no es ningún consuelo, pues no puede ayudarlo. Se marcha de su lado con la intención de no volver a verlo jamás. La curiosidad de su criado Jonadab ha hecho que, escondido, se entere del mal que tiene su señor y será el que le aconseje aquello que Amón estaba deseando escuchar:

“,,, una rara
industria tu amor prevenga
para forzarla a que venga
y viéndola aquí...” (vv. 587-590)

Y será esa ‘rara industria’ la que provocará el incesto, gracias al abuso de poder que ejercerá Amón sobre su hermanastra.

V.1. Abuso del poder: el incesto (relato ticoscópico).

La primera industria que pone en práctica es solicitar al rey David que su hermana Tamar sea la que le lleve los alimentos a su habitación, por ver si se le abre el apetito. Serán las tres últimas secuencias del Acto I las que recogerán el álgido momento del incesto: una habitación de palacio real, un lecho, varios músicos, damas con las más ricas y variadas viandas, bebidas y todo ello acorde con un vestuario fastuoso, no solo de Tamar sino del propio Amón y personajes secundarios, por tratarse de criados del rey.

El 'cuadro' pictórico que las palabras de nuestros personajes dibujan, es más que revelador para apostar por las relaciones entre el teatro y la pintura. Al igual que alía Calderón la música con la pintura pues "disuena[n] más a lo lejos" (v.928), dado que le interesa no tener testigos en la violación de Tamar y saca a los músicos de la escena para solo, de tanto en tanto, sumarse nuestro protagonista a los acordes y mensajes lanzados por los músicos.

La escena que cierra este Acto I prepara las mentes de los espectadores para el nefasto desenlace que ha de producirse:

Amón.- No he de dejar de gozarte;
Jonadad, cierra al momento.
Jonadad.- Ya está la puerta cerrada.
Tamar.- Mira el riesgo.
Amón.- No le temo.
Tamar.- ¡Padre! ¡Señor! ¡Absalón!
Amón.- Tu voz ya no es de provecho (*estén cantado*)
con esta dulce armonía.
Tamar.- Pues daré voces al cielo.
Amón.- El cielo responde tarde.
Tamar.- Pues mataráte este acero (*sácale la espada*)
si me sigues, porque yo
fuerza mucha y valor tengo.
Amón.- Al sacarla me has herido;
y aunque puede ser agüero,
ya no temo cosa alguna
cuando esta violencia intento.
La he de seguir, ya una vez
declarado, pues cierto...

Él y música.-

Que no tiene amor
quien tiene silencio. *Éntranse.* (vv. 969-988)

Éstos son los últimos versos de la Primera Jornada. Cuando se inicia la Segunda apenas ha transcurrido tiempo y no se ha cambiado de lugar o espacio dramático: seguimos en la estancia de Amón, donde los dos hermanos discuten por esa acción de abuso de poder que se ha cometido en la persona de Tamar:

“¿Dónde iré sin honra, ingrato,
ni quién me querrá acoger,
siendo mercader sin trato
deshonrada una mujer? (vv. 1020-1023)

Debemos deducir que la escena propiamente del incesto no ha sido ofrecida a los ojos de los espectadores. Se intuye, utilizando Calderón un instrumento inmejorable de economía dramática para la creación de espacios sin acudir a su articulación en escena. El comportamiento ‘tirano’ de Amón será censurado por su hermana Tamar que se despide amenazándole con su pronta venganza. Y si así se lo prometió tal cual lo cumple. Tamar llega a la estancia principal de Palacio. Allí se encuentran el rey David y sus hermanos. El llanto y la desesperación hacen prestarle la máxima atención y relata lo ocurrido:

“Estaba el hambre en el alma,
y en mi desdicha guisó
su desvergüenza, mi agravio:
sazonóle la ocasión;
y sin advertir mis quejas,
ni el proponerle que soy
tu hija, Rey, y su hermana,
su estado, su ley, su Dios,
echando la gente fuera,
a puerta cerrada entró
en el templo de mi fama
y sagrado de mi honor” (vv. 1190-1201)

Tras esta descripción de los acontecimientos, fundamentalmente desde el punto moral y olvidándose de la agresión física, Tamar ruega a su padre

“justicia os pido de un traidor,
de su ley y su hermana violador” (vv. 1258-1259)

V.2. Regicidio: muerte ‘oída’ por el público.

La venganza a su ofensa la encuentra Tamar en manos de su hermano Absalón. Será él el que prometa vengar la deshonra sufrida por su hermana y allá, en el campo, en la casa a la que había invitado a todos sus hermanos y hermanastros, es donde encontrará la oportunidad de dar venganza a Tamar.

Calderón ayuda al ‘lector’ ‘dramaturgo’ para su puesta en escena: con ayuda de una apariencia que podría presentarse en la escena interior¹ (vestuario de mujeres) dice: “Descúbrese una mesa con un aparador² de plata y los manteles revueltos; Amón echado sobre ella con una servilleta, ensangrentado”.

Antes de tener esta visión de la muerte de Amón, *dentro*, sin presenciarlo el público, se había escuchado esta conversación entre los hermanastros:

Absalón.-	La comida has de pagar dándote muerte, villano.
Amón.-	¿Por qué me matas, hermano?
Absalón.-	Por dar venganza a Tamar” (vv. 1831-1834)

¹ No sería ni la primera ni la última obra que utiliza este espacio. Así, en *Las tres justicias*, de Calderón, en una de las acotaciones se lee: “Abre las puertas, que serán las de en medio del teatro, y vese a don Lope, hijo, como dado garrote, y un papel en la mano, y dos velas a los lados” (Obras completas ed. A. Valbuena Briones, Madrid, 1969, I, p. 709)

² “La credencia o mesa donde están las vajillas para el servicio y las mismas piezas de oro y plata se llaman todas juntas aparador” (Covarrubias, *Tesoro de la lengua Castellana o Española*, Madrid, Turner, 1974, p. 130).

V.3 Ambición política: muerte 'vista' por el público.

La no visión de lo sucedido está acorde con esa regla de oro por la que no se podía dar muerte a un rey o príncipe en escena; Amón, al fin y al cabo, era el mayor de los hermanos y, en su día, habría recibido el reino de manos de David. Esa desagradable visión se ha evitado pero no se puede dar satisfacción plena a la venganza de la hermana si no es entrando físicamente en contacto con la sangre del agresor:

“Para ti hermana, se ha hecho
el convite: aqueste plato,
aunque de manjar ingrato,
nuestro agravio ha satisfecho:
hágate muy buen provecho.
Bebe su sangre, Tamar;
procura en ella lavar
tu fama, hasta aquí manchada.
Caliente está; tú vengada,
fácil la puedes sacar.
A Gesur huyendo voy,
que es su Rey mi abuelo y padre
de nuestra injuriada madre.
Tamar.- Gracias a los cielos doy,
que no lloraré desde hoy
mi agravio. Absalón valiente.
Ya podré mirar la gente,
resucitando mi honor;
que la sangre del traidor
es blasón del inocente.
Quédate, bárbaro ingrato,
que en venta lo tiene puesto:
sepulcro el deshonesto
en la mesa, taza y plato.
Absalón.- Heredar el reino trato.
Tamar.- Guiénte los cielos bellos.
Absalón.- Amigos tengo, y por ellos
como dijo Tenca ayer,
todo Israel me ha de ver
en alto por los cabellos” *Vanse y cúbrese la apariencia.*
(vv. 1835-1864)

Y esta profecía, entendida correctamente, cosa que no hizo Absalón, es la que nos ofrece, al final de la obra, la más hermosa imagen en la que Absalón muere, llevado por su ambición política. Dice la acotación:

“Descúbrese Absalón, como pendiente de los cabellos, con tres lanzas atravesadas”. No hemos presenciado el momento de su justo castigo pero su tiranía, sus atrocidades no podían quedar impunes.

La ‘ingeniería’ escenográfica para representar este gran momento, lleno de patetismo (pues es lo que caracteriza a la tragedia) hubo de ser extraordinaria pues, aunque no se dice cómo se debía de hacer, todos debían de conocer la iconografía pictórica que representaba este pasaje bíblico:

Absalón.- “.....Yo muero
puesto, como el cielo quiso
en alto por los cabellos,
¡sin el cielo y sin la tierra,
entre la tierra y el cielo!

Joab.- Israelitas, suspended
los repetidos acentos,
y venid todos, venid
a ver tan raro portento.

Salen todos.

Ensay.- ¡Qué espectáculo tan triste!
Tenca.- Cumplió su promesa el cielo

[...]
Sale Tamar

Tamar.- Crueles hijos de Israel
¿qué estáis mirando suspenso?
Aunque merecido tengan
ese castigo los hechos
de Absalón ¡a quién, a quién
ya no entenece **el verlo?**
Cubridle de hojas y ramos,
no os deleitéis en suceso
de una tragedia tan triste,
de un castigo tan funesto...” (vv. 3160-3188)

La obra termina con ese cuadro patético (‘triste’, ‘funesto’,...dice Calderón) que exige la preceptiva. La ‘representación’, a vista de los espectadores, de este suceso conocido por los oyentes (Tirso de Molina, *La venganza de Tamar*), importaba no tanto por el suceso sino por su tratamiento dramático. Debía de ser ‘visualizado’ por un público y de él dependía el éxito o fracaso del autor. Un árbol o ramas en las que se enredaran los cabellos de Absalón era fácil de llevar a la escena; las lanzas

‘atravesadas’ en el cuerpo de Absalón requería algo más de técnica, como el hacer un cuerpo de cartón piedra, de tamaño natural, que se confundiera con el personaje. Todo por buscar que el sufrimiento entre por la ‘vista’ y no por el oído, como ha ocurrido en otras ocasiones. En esta obra no se ha necesitado ninguna ‘relación’ para conocer la tragedia del desenlace final. El ver este espectáculo hubo de enternecer a todos y los hábiles tramoyistas hubieron de ayudar a Calderón para sorprender al espectador. Para que el ‘horror’ se transmitiera por la visualización de la ‘apariencia’³. Aunque de esta obra no se ha documentado su puesta en escena, probablemente por el tema del incesto, no cabe la menor duda que hubiera necesitado de aquellos trucos escenográficos y efectos visuales a los que el autor tenía acostumbrado al espectador de la época.

VI. Conclusiones

Como han podido comprobar, no todos los textos literarios ofrecen el mismo grado de información del espacio dramático: en las primeras obras analizadas no existen ‘acotaciones’ por lo que toda la información la debemos extraer del texto A; a medida que pasa el tiempo, el diálogo (texto A) va ofreciendo cada vez menos información sobre el texto espectacular, a favor del texto B. Por ello el ‘director’ (‘autor’ en el Barroco) o comediógrafo –que es como les gusta a los directores que les llamentará que poner cada vez más de su parte para el montaje, dado que el sistema “indéxico” de la palabra ya no dibuja –mediante sus propias referencias- el espacio escenográfico. Esta relación y, a su vez, estrecha dependencia, la vio con claridad Alfredo Hermenegildo, y la expresó en estos términos:

³ Es una de las once posibilidades que presenta Wardropper para transmitir el horror a los espectadores (Cfr. “El horror en los distintos géneros dramáticos del Siglo de Oro”, *Criticón*, 23 (1983), pp. 223-240).

“La mediatización del director y de los actores pierde eficacia en la medida en que se aumenta la presencia del autor en las didascalias [acotaciones]”⁴.

La suma de los códigos y la interpretación de los mismos (más o menos correcta) proporciona al espectador el cómo se ha concebido un texto y cómo se ha percibido dramáticamente y, puntualmente podremos visualizar (‘imaginariamente’ primero, y, a medida que pasan los años, ‘realmente’) el tema que nos hemos propuesto como objeto de esta charla: el abuso del poder, el ejercicio del poder que, por más siglos de historia que tiene nuestra civilización, siempre ha existido, siempre se ha practicado: en formas y grados diversos, en sentido positivo o negativo, pero será el abuso del poder el que hemos tratado de poner en evidencia en esta conferencia para buscar su correlato en la representación plástica de la misma escena.

V.3.1 Muerte de Absalón, *pintura de Lucas Jordano (1634-1705)*.

A veces es difícil saber qué fue o existió primero; la imagen pictórica/escultórica que se trasladó al teatro, o a la inversa. Observemos el cuadro de Lucas Jordano (1634-1705), pintado pensando en el mismo tema bíblico, y ya me comentarán Vds. No nos detendremos en esa minucia pues no llegaremos a resolver el dilema, pero sí queremos dejar bien claro que la ‘interrelación’ entre las artes siempre existió y el **teatro es el arte de la palabra que perfila las imágenes.**

⁴ Alfredo Hermenegildo, “Del icono visual al símbolo textual: *El auto de la Pasión* de Lucas Fernández”, en *Bulletin of the comediantes*, XXXV (1983), pp. 31-46;p. 35.

BIBLIOGRAFÍA

AAVV: *Le pouvoir monarchique et ses supports idéologiques aux XVI –XVII siècles*. Paris. Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1990.

AAVV: *Le pouvoir au miroir de la littérature en Espagne aux XVI et XVII siècles*. Sous la direction d'Augustin Redondo. Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000.

AMADEI-PULICE, María Alicia: "Realidad y apariencia: valor político de la perspectiva escénica en el teatro cortesano", *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro* (Madrid, 8-13 junio de 1981). Ed. a cargo de Luciano García Lorenzo. Madrid, CSIC, 3 tomos, 1983. T. III , pp. 1519-1531.

BANCES CANDAMO, Francisco de: *Theatro de los Theatros de los passados y presentes siglos*. Prólogo, ed y notas de Duncan W. Mar, London, Tamesis Books Limited, 1970.

BLECUA, Alberto: "El concepto de 'Siglo de Oro' ", en *Signos viejos y nuevos. Estudios de historia literaria*. Ed. y apéndice bibliográfico al cuidado de Xavier Tubau. Barcelona, Crítica, 2006, pp. 31-88.

BENASSAR, Bartolomé: *L'homme espagnol. Attitudes et mentalités. XVI-XIX siècles*, Paris, 1975.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro: *Los cabellos de Absalón*. Estudio y edición por Helmy Fuad Giacoman. Estudios de Hispanofila. Department of Romance Languages. University of North Carolina, Madrid, Castalia, 1968.

BATAILLON, Marcel: "Simples réflexions sur Juan de la Cueva", *Bulletin Hispanique*, XXXVII (1935), pp. 329-336. Reeditado y traducido en *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid, Gredos, 1964, pp. 206-213.

CANAVAGGIO, Jean: "Nuevas reflexiones sobre Juan de la Cueva", *Edad de Oro*, XVI (1997), pp. 99-108.

Cueva, Juan de la: *Comedias y tragedias*, publicadas por la sociedad de Bibliófilos Españoles. Madrid, 1917, 2 tomos. T. II. *Virginia y Apio Claudio*, pp. 77-129; *El príncipe tirano*, pp. 210-269.

CUEVA, Juan de la: *La muerte del Rey Don Sancho y reto de Zamora. Comedia del degollado*. Ed. de Juan Matas, León, Universidad de León, 1997.

ESCUADERO, Juan Manuel: "Espacio rural versus espacio urbano en las primeras comedias de Lope de Vega", en Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro, Eds. F. Casal, C. González y M. Vitse. Actas del VII Coloquio del Geste (Toulouse, 1-3 de abril de 1998), Universidad de Navarra/ Iberoamericana / Vervuert, 2002, pp. 209-229.

ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio: "Los dramas del poder en el teatro de Calderón" en: <http://oldww.upol.cz/res/ssup/hispanismo2/estebanez-dramaspoder.htm>
Consultado el 11 de febrero de 2008.

FROLDI, Reinaldo: *Lope de Vega y la formación de la comedia*. Salamanca, Anaya, 1968.

GALINDO CARRILLO, M^a Ángeles: *Los tratados sobre educación de príncipes (siglos XVI y XVII)*. Madrid, CSIC, 1948.

GODÍNEZ, Felipe: *Comedia famosa Las lágrimas de David*, Madrid, Antonio Sanz, 1751.

GRANDA, Juan José: "Escenografía y dirección escénica", *El teatro en Madrid (1583-1925)*, pp. 37-49.

GUILLÉN DE CASTRO, *Obras completas*, I, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1997, pp. 1-116.

HERMENEGILDO, Alfredo: "Fray Luis de León y su visión de la figura del rey", 13, *Letras de Deusto* (1983), pp. 169-177.

HERMENEGILDO, Alfredo: "Del icono visual al símbolo textual: *El auto de la Pasión de Lucas Fernández*", en *Bulletin of the comediantes*, XXXV (1983), pp. 31-46;p. 35.

HERMENEGILDO, Alfredo: *El tirano en escena (Tragedias del siglo XVI)*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2002.

LIDA, Raimundo: "Cómo ha de ser el privado: de la comedia de Quevedo a su 'Política de Dios', *Letras Hispánicas. Estudios esquemas*. México, Fondo de Cultura Económica, 1958, pp.149-156.

LISÓN TOLOSANA, Carmelo: *La imagen del Rey (Monarquía, realeza y poder ritual en la Casa de los Austrias)*, Madrid, Espasa Calpe, 1991.

LY, Nadie: "El lenguaje del horror en el teatro de Juan de la Cueva", *Criticón*, 23, (1983), pp. 65-88, p. 72.

MARAVALL, José Antonio: *La cultura del barroco: análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel, 1975.

OLEZA, Juan: "Hipótesis sobre la formación de la comedia barroca", *Cuadernos de Filología*, III, (1981), pp. 9-44.

QUEVEDO, Francisco de: *Política de Dios y Gobierno de Cristo*. Ed. de James O. Crosby. Madrid, Castalia, 1966.

SAAVEDRA FAJARDO, Diego: *Idea de un príncipe político cristiano representada en cien empresas*. Ed. de García de Diego. Madrid, Clásicos Castellanos, 1959.

SHERGOLD, N.D.: "Juan de la Cueva y los primeros teatros de Sevilla", en *Archivo Hispalense*, 2ª época, tomo XXIV,(1956), pp. 57-63.

SOLÓRZANO PEREIRA, Juan de : *Emblemata regio política...* Salamanca, Universidad, 1994;

TIERNO GALVÁN, Enrique "El principio de autoridad en el Barroco español", *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro* (Madrid, 8-13 junio de 1981). Ed. a cargo de Luciano García Lorenzo. Madrid, CSIC, 3 tomos, 1983. T. III, pp. 1695-1700.

VEGA, Lope de: *Fuenteovejuna*. Ed. de Juan María Marín, Madrid, Cátedra, 1985.

WALTHAUS, Rina: "Entre Diana y Venus: mujeres castas y mujeres fatales en el teatro de Juan de la Cueva y Cristóbal de Virués" [<http://home.planet.nl> Consultado el 16 de febrero de 2008].

WALTHAUS, Rina : "Mujer, honor y violencia: el tema de Virginia en el drama español del Siglo de Oro", en : <http://home.planet.nl/~pagklein/rina/aiso3.html> consultado el 16 de febrero de 2008. Está publicado en : Ignacio Arellano, María del Carmen Pinillos, F. Serralta, Marc Vitse (eds.), *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la Asociación Internacional "Siglo de Oro"* (Universidad de Toulouse Le Mirail, Toulouse, 1993), Pamplona/Toulouse, Griso-Lemso, 1996, vol. II: Teatro, pp. 423-428.

WARDROPPER, Bruce W.: "El horror en los distintos géneros dramáticos del Siglo de Oro", *Criticón*, 23 (1983), pp. 223-240.