

REYES RISIBLES/REYES TEMIBLES: EL CONFLICTO DE LA LUJURIA DEL DÉSPOTA EN EL TEATRO DE LOPE DE VEGA.

JOAN OLEZA

Publicado en en C. Couderc y B. Pellistrandi, "Por discreto y por amigo". *Mélanges offerts à Jean Canavaggio*. Madrid. Casa de Velázquez. 2005, pp. 305-318.

Al maestro Jean Canavaggio

1. Retomando el punto de partida: la re-legitimación de la historia literaria y el rumor de las diferencias¹.

La Posmodernidad ha tenido entre otras la virtud de relanzar el debate sobre la historia, aunque sólo sea para replicar con las tesis a favor de una nueva historia a la provocación lanzada desde diversos frentes de "la muerte de la historia". También la llamada "crisis de la literariedad", en la teoría literaria de los últimos treinta años, ha permitido el desplazamiento de un modelo teórico, el formalista-estructuralista-semiótico, que excluía la historia en nombre de la autosuficiencia del lenguaje literario, lo que ha dado lugar a que ciertas propuestas teóricas, significativamente postestructuralistas, como el Feminismo, el New Historicism o los Estudios

¹ . Este trabajo se apoya en un discurso teórico que he venido madurando a la par que desarrollaba mis investigaciones sobre el teatro de los siglos XVI y XVII. Retomo aquí, por tanto, y como punto de partida, elementos de este discurso tal como apareció en diversas publicaciones, muy especialmente en "Los géneros en el teatro de Lope de Vega: el rumor de las diferencias", en I. Arellano, V. García Ruiz y M. Vitse eds. *Del horror a la risa. los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christan Faliu-Lacourt*. Kassel. Edition Reichenberger. 1994. 235-250. "Claves románticas para la primera interpretación moderna del teatro de Lope de Vega", *Anuario Lope de Vega*, Nº 1, 1995, pp. 119-135, "Del primer Lope al Arte Nuevo", en Lope de Vega: *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*. Ed. de D.McGrady. Estudio Preliminar de J.Oleza. Barcelona. Crítica, pp I-LV. "El teatro clásico español: metamorfosis de la historia", *diablotexto*, Nº 6. 2002, pp. 127-164.

Culturales, se hayan constituido sobre un sentido renovado de la historia. Por último, y a medida que desde las páginas de Fukuyama, Vattimo o incluso Jameson se planteaba la disolución de la conciencia de historicidad en el individuo postmoderno, este mismo individuo, como lector privado, reaccionaba con una demanda abrumadora de novelas y films históricos, de biografías, memorias, diarios y autobiografías, otras tantas formas del relato histórico.

Nuestro fin de siglo ha experimentado una re-legitimación de la historia, y en el ejercicio de esta re-legitimación ha incorporado la conciencia de su propia producción, de manera que cada generación se siente invitada a reescribir la historia tanto como a proseguirla. O si se prefiere: cada generación se siente invitada a acompañar la historia, y la historia literaria, con *su propia* experiencia histórica.

Y viene esto a cuento porque la historia del teatro español ha permanecido demasiado tiempo inamovible, sustentada sobre creencias que se asientan en el Romanticismo alemán, se ratifican en la Restauración por medio de la obra de Menéndez Pelayo, se aceptan, se desarrollan y se potencian con el regeneracionismo noventayochista-novecentista de Menéndez Pidal y sus discípulos, muy especialmente Américo Castro, y hasta los mismos historiadores de la generación de la República, los historiadores del 27, las respetan.

La imagen del teatro de Lope de Vega que la historia literaria nos ha legado ha adolecido, a mi modo de ver, de un exceso de quietismo, y es ese mismo exceso el que ha engendrado un nuevo exceso, esta vez de unilateralidad. A Lope se le ha interpretado fundamentalmente como el creador del teatro nacional, y por tanto todos aquellos rasgos y obras que no se dejaban encerrar en la imagen que sobre el teatro nacional habían forjado los teóricos alemanes (muy especialmente A.W. y F. Schlegel) y los historiadores románticos que adoptaron sus tesis, como Agustín Durán o el Conde de Shack, han sido sistemáticamente excluidos. Asombra comprobar que en una producción tan vasta como la de Lope, la bibliografía crítica se acumula una y otra vez sobre las mismas obras, y que la selección de esas obras recae en gran medida sobre las doscientas que ya seleccionara Menéndez y Pelayo, y cuyo grupo más coherente y numeroso (el 50%) es el basado en las "Crónicas y Leyendas españolas"². No he realizado un estudio estadístico de citas bibliográficas -y espero no llegar nunca a estar tan aburrido como para hacerlo- pero estoy plenamente convencido de que las obras editadas por Menéndez y Pelayo han gozado de un mucho mayor éxito entre eruditos y

Todos ellos puede consultarlos hoy el lector, con mucha mayor facilidad que antaño, en <http://www.uv.es/entresiglos>.

directores de teatro que las que se editaron bajo la coordinación de D. Emilio Cotarelo y Mori, de entre las cuales sólo las que editara previamente Hartzzenbusch gozaron de una popularidad equiparable. Interpretaciones enteras del universo dramático de Lope de Vega, y alguna de las más relevantes, por cierto, olvidan por sistema las 258 obras, en trece volúmenes, de la llamada Nueva Edición de la Academia. He aquí como, casi sin darnos cuenta, la selección -determinada por las circunstancias- y el pensamiento de D. Marcelino se han transmitido a la crítica del siglo XX. Curiosamente -y no deja de tener su lado cómico- buena parte de la crítica de izquierda del XX, muy especialmente la de orientación sociologista, reposa la frente sobre los mismos gustos temáticos y sobre el mismo repertorio de obras que la crítica tradicionalista, neocatólica e ideológicamente conservadora del siglo XIX.

Y sin embargo, a medida que uno deja esparcir sus lecturas a lo largo y a lo ancho de la producción dramática del Fénix, a medida que uno abre el abanico -y también la jaula- de las obras más citadas por historiadores y críticos, a medida que uno se interna en los géneros no canónicos, la impresión de polifonía -para decirlo con Bajtín- va socavando esa interpretación totalitaria, unívoca, ideologizada, de un Lope popular y españolísimo, genial creador de un sistema teatral sustentado sobre la propaganda de la monarquía absoluta, de la legítima dominación de la gran nobleza, del imperio de la ortodoxia católica, y entregado con ardor militante a adoctrinar a un supuestamente homogéneo e interclasista pueblo español de los corrales con ejemplares casos de honra y leyendas míticas heredadas de la épica y del romancero. Y es que a menudo, y paradójicamente, son los mismos historiadores de la literatura quienes tienden a inmovilizar la obra de un autor en una imagen fija, destilan "un Lope" esencial (o "un Galdós", o "un Valle-Inclán", o "un Lorca") en función de sus intereses estéticos o ideológicos - también de las necesidades didácticas, es obvio - e ignoran el que debería ser el primer mandato del historiador - Nietzsche diría que del filósofo: aceptar el incesante flujo de la vida y sus mutaciones, advertir cuánto se truecan las cosas. No hace todavía demasiados años Michel Foucault asentaba sobre esta exigencia - y sobre alguna más menos aceptable - su propuesta de una nueva forma de trabajar la historia, que retornara a la persecución de lo histórico en su acontecer concreto, en sus ámbitos particulares e irreductibles, en su poder cambiante y transgresivo.

Pero volviendo a Lope, ese Lope que nos legó la historia canónica del teatro español, ese Lope encarnación del espíritu de un pueblo y de una casta, martillo de infieles, rebeldes y

2. Excluyo de este cómputo los Autos, Coloquios y Loas de los tres primeros volúmenes. De las 203 piezas restantes, 99 corresponden a "Crónicas y leyendas dramáticas de España".

heterodoxos, poco tendría que comunicarnos a nosotros, espectadores al filo del segundo milenio. La paradoja es que al público letrado de finales del siglo XX Lope tenía otras cosas que decirle, y sin duda las ha dicho.

Para escuchar todas estas cosas que el teatro de Lope, y en general el teatro español del siglo XVII, tiene que decirnos a nosotros, basta con dejar aflorar la pluralidad ideológica y artística de ese vasto continente dramático, y comprobar entonces que cada una de las tesis de la interpretación casticista-popularista-nacionalista, transmitida por Menéndez y Pelayo, alimentada en el Centro de Estudios Históricos, y ratificada por la interpretación progresista-sociologista de los años 60, cada una de estas tesis, digo, puede ser replicada desde el interior mismo de la producción dramática de Lope y de sus compañeros de viaje, y así ha comenzado a suceder en algunas de las propuestas epistemológicamente innovadoras de los últimos treinta años³. La única condición necesaria consiste en que quien ejerce la lectura esté dispuesto a captar lo que las interpretaciones todavía dominantes en la historiografía teatral española no quisieron captar: el rumor de las diferencias.

A mi modo de ver las cosas tres son los lugares de privilegio desde los cuales puede captarse este rumor. En el primero quien tiene la palabra es la biografía moral del propio Lope, pues no soy en absoluto partidario de que el ascenso del lector al protagonismo de la historia literaria arroje al autor al limbo: pese a Foucault, para quien a fin de cuentas no importa quién habla en un discurso sino el discurso mismo, o pese a quienes como Roland Barthes han declarado la muerte del autor junto con tantas otras, Lope de Vega sigue importando, y no es ni mucho menos lo mismo el joven Lope que el del ciclo de senectud, y entre ambos se extiende un número suficiente de años como para poner bajo sospecha la uniformidad de su discurso.

El segundo de los lugares de privilegio lo constituyen los géneros teatrales. Lo que afirman los dramas históricos puede ser contestado desde los dramas legendarios, de historia antigua o de historia extranjera; la comedia palatina tiene una libertad imaginativa capaz de todas las sorpresas; hay una comedia pura, de carácter urbano, en la que quedan en suspenso muchos de los principios morales de las tragicomedias de la honra, etc. etc.

³. Para una revisión de las aportaciones teóricas a la interpretación de la comedia nueva desde los años 60 vid. M. Vitse, "La poética de la comedia. Estado de la cuestión" y J. Oleza, "El nacimiento de la comedia. Estado de la cuestión", en J. Canavaggio, ed. *La comedia*. Seminario de investigación del curso 1991-1992 en la Casa de Velázquez, Madrid. 1995. Posteriormente, el artículo ya citado "El teatro clásico español: metamorfosis de la historia", *diablotexto*, Nº 6. 2002, pp. 127-164, plantea una evaluación crítica de los trabajos que en los años 60-70 cambiaron el horizonte de nuestro teatro clásico, en la que se incluye ya un homenaje a la tarea de estudiosos como R.Froldi o J.Canavaggio.

El tercer lugar de privilegio viene dado por las múltiples encrucijadas de una producción que desde el punto de vista filosófico se despliega con una argumentación casuística, fiel reflejo de una diversificada experiencia humana cada vez más librada a sí misma, cada vez más consciente de su relatividad, lo que provoca que unas obras actúen de contrapeso de otras, de manera que lo afirmado en algunos casos es puesto en cuestión, discutido, contestado o negado en otros tantos. Adentrarse en el laberinto que los distintos casos de experiencia trazan obliga a abordar la conexión de esta casuística argumental con las claves del pensamiento filosófico barroco que le subyace, y que sigue estando en buena medida por explorar.

En esta conferencia me centraré precisamente en este tercer frente, remitiendo los otros dos, el de la biografía intelectual de Lope y el de los diversos géneros de su teatro, a otras publicaciones ya realizadas.

2. Una tesis cuestionable. Casos y contracasos de la lujuria del déspota.

Según un consenso muy generalizado entre los historiadores del teatro español el derecho a la honra del vasallo no reconoce más límite que el de la voluntad real, situada más allá de toda legislación humana. J.A.Maravall, uno de los más coherentes defensores de esta tesis, se sorprende de encontrar en el teatro lo que no encuentra en la novela ni mucho menos en los moralistas y escritores políticos de la época. Esta divinización del rey, sea cual sea su conducta, contradice multitud de páginas de Mariana, de Molina, de Suárez, de Rodrigo de Arriaga, etc. En el teatro "la venganza contra el rey, por ofensas que éste haya cometido contra el honor del vasallo, no es legítima, porque siendo el honor un principio en defensa del orden social establecido y uno de los valores que en éste se integran, la acción vindicativa o de resistencia contra el rey vendría a ser un ataque contra el orden social mismo, en su punto de apoyo más fundamental, y por tanto más grave que la ofensa por aquél cometida."⁴ Y Ramón Menéndez Pidal, exactamente en la misma línea de argumentación, aduce la doctrina expuesta por Jerónimo de Carranza en su *Destreza de las armas* (1571): el ofendido no puede matar al ofensor cuando éste es una "persona universal, necesaria a la comunidad o ejército, como el rey o el capitán" y razona el maestro de la épica la consecuentemente necesaria subordinación de la dignidad individual al bien común.

Este planteamiento tiene por consecuencia convertir en centrales, dentro del modelo canónico del teatro barroco, aquellas obras en las que el rey atenta contra la dignidad, esto es, contra

la honra de uno de sus vasallos, y el desenlace exige buscar en el reparto algún culpable que no sea el rey, y castigarlo ejemplarmente. Escribe J.A. Maravall:

"Hasta en patentes casos de tiranía por parte de un príncipe soberano, es "obligación de la ley" respetarle, sostiene Rojas Zorrilla, y en un supuesto tal, su solución es que para salvar el honor no puede hacerse otra cosa que eliminar a aquella persona -esposa, hija, hermana, etc- que viene a ser causa involuntaria de la ofensa, aunque ella sea inocente y se encuentre sin la menor culpa; o bien eliminarse uno mismo, después de lo cual la realeza se reconocerá intacta e inmaculada, porque inhumanamente está por encima de la ofensa. Tal es la tesis, tan brutal como significativa, de *También la afrenta es veneno*, drama escrito en colaboración por Vélez de Guevara, Coello y Rojas Zorrilla. Lope, en *La estrella de Sevilla* o en *El duque de Viseo*, desarrolla doctrinalmente la misma concepción de la cruel grandeza del absolutismo monárquico que, como observa Vossler, no permite ninguna rebeldía, ni la menor protesta de la libertad contra la injusta acción del rey. Añadiremos, como un comprobante más, que también Moreto hace suya tal doctrina. También él nos dice que ante la ofensa del rey no cabe resistencia: sólo cabe, por librarse de ella y salvar el honor, suprimir, por inocente que sea, la causa ocasional que le hace al rey incurrir en tiranía. No otra es la tesis de *Primero es la honra*: "que es mi rey el que me ofende/ y es su deidad soberana."⁵

Una obra muy característica, dentro de este mismo esquema, sería *La locura por la honra* de Lope, pieza en la que el marido deshonorado, una vez ha matado a la esposa adúltera, perdona la vida, en nombre de la patria, al adúltero, que es el heredero del trono, pues:

“ más vale, aunque caballero
soy de tan alto valor,
que yo viva sin honor
que Francia sin heredero”.

Muy consecuente con ello, y para no tener que soportar vivir con deshonor, decide volverse loco. Menos mal que al final el rey, que es nada menos que el gran Carlomagno, casará al delfín adúltero con la hermana del agraviado y a éste con la infanta D^a Blanca, hermana del delfín, compensación más que suficiente para que el conde Floraberto recupere su cordura y repare su honor perdido. Todo se arregla, pues, menos la adúltera sacrificada, que no hubo quien la reparara.

Hasta aquí la exposición de una tesis bien arraigada en nuestra historia de la literatura, de la que se podrían seguir aduciendo citas y ejemplos epigonales. Permítanme ahora ponerla en duda.

4. J.A.Maravall, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Madrid, 1972.

Pongamos, por ejemplo, al lado de esa hermosa tragedia que es *La locura por la honra*, quizá la obra de Lope que mejor sostendría la tesis citada, otra obra de idéntico planteamiento, la también trágica *El marqués de Mantua*, verdadero contracaso de *La locura por la honra*, y tan es así que los personajes son los mismos y sacados del mismo sitio, los romances carolingios. En una y otra obra nos encontramos a Carlomagno y a su delfín Carloto, y en una y otra obra Carloto atenta contra el honor de un noble vasallo del rey, a cuya esposa desea y asedia, ayudándose de la complicidad de una dama cortesana. En *La locura por la honra* la esposa consiente el asedio y deja entrar al delfín en su alcoba, en *El marqués de Mantua* la esposa resiste y entonces el delfín decide eliminar al marido para eliminar obstáculos. En *La locura por la honra* el conde Floraberto, receloso del delfín, regresa de improviso de una cacería a su hogar y sorprende al delfín indefenso, adelantándose a sus planes. En *El marqués de Mantua* es el delfín quien se adelanta a los planes del marido, lo atrae a una cacería y lo asesina. Es como si Carloto, entre una y otra comedia, hubiese aprendido la lección y no quisiera cometer en *El marqués de Mantua* las imprevisiones que cometió en *La locura por la honra*, siempre que se olvide el pequeño inconveniente de que *El Marqués de Mantua* es anterior a *La locura por la honra*. Pero si en *La locura por la honra* el delfín escapa del castigo por la mediación del propio ultrajado, que calma la cólera del Rey contra su único hijo varón y heredero de la corona, en *El marqués de Mantua* Carloto es denunciado ante Carlomagno por la viuda y por su tío, el Marqués, y Carlomagno hace prender y ejecutar al heredero, a pesar de la oposición nada menos que del paladín Roldán, que es enviado al destierro por protestar. Aquí la demanda de Sevilla y del Marqués de Mantua se imponen sobre el tan cacareado principio del bien común representado por el heredero: la impresionante escena final consagra la venganza de la sangre agredida. Carloto es degollado. El emperador hace mostrar su cuerpo a los espectadores.

Así es como se cortó la brillante carrera del delfín de Francia. Alguien podría replicar que por muy heredero del trono que fuese Carloto, el verdadero principio de la autoridad y del bien común lo representaba el Emperador. De acuerdo: aun así el emperador prefiere arriesgar la continuidad de la corona, y por tanto el supremo bien público, según la teoría Menéndez Pidal-Maravall, antes que cometer una injusticia con un vasallo suyo.

Pero continuemos.

El marqués de Mantua es una tragedia, una hermosísima tragedia, y tragedia y hermosa lo es *La estrella de Sevilla*, sea o no de Lope, que para nuestra argumentación es lo mismo, puesto que se escribe siguiendo la traza elaborada por Lope a partir de 1596, y que he estudiado a raíz de la puesta

5. J.A.Maravall, *La cultura del barroco*, Barcelona, Ariel, 1975, 270.

en escena de mi versión de *La Estrella* por la Compañía Nacional de Teatro ⁶. Busquémosle algunos contracasos, como hemos hecho con *La locura por la honra*. Un contracaso de *La Estrella* observado ya por los primeros estudiosos de Lope es el de *La niña de plata*: ambas obras han sido frecuentemente relacionadas y comparadas por la crítica, pues la situación inicial es muy semejante, casi idéntica, pero mientras *La Estrella* se resuelve en tragedia, *La niña de plata* lo hace en comedia. No insistiré por lo muy conocido de este paralelismo de planteamientos y de este contraste de desenlaces, señalaré sin embargo otro contracaso evidente, y sin embargo no observado por la literatura crítica, me refiero a *El lacayo fingido*, pieza de hacia 1600. Aquí es el rey de Francia, y no el rey de Castilla y León, Sancho el Bravo, como en *La Estrella de Sevilla*, el que anda locamente enamorado de Rosarda, una dama de su corte que está comprometida a casarse con el duque Rosimundo, como Estrella estaba comprometida con D. Sancho Ortiz de las Roelas. Si Estrella tenía un hermano, D. Busto Tabera, Rosarda tiene un tío, el Marqués, y ya se sabe que en la comedia barroca un tío vale tanto como un hermano, o casi, en cuanto a guardar el honor familiar se refiere. Si el rey, en *La estrella de Sevilla*, viene a frustrar los planes matrimoniales de Estrella y Sancho Ortiz, el rey, en *El lacayo fingido*, espera al día antes de la boda de Rosarda para provocar un incendio en su casa y aprovechar la confusión subsiguiente para hacer raptar a la joven. Y si en *La estrella de Sevilla* el rey utiliza a Sancho Ortiz, el amante de la joven protagonista, para matar al hermano de ésta, Busto Tabera, su futuro cuñado, impidiendo así, de paso, la boda del ejecutor con su amada, en *El lacayo fingido* el rey utiliza a Leonardo, el verdadero amante de Rosarda, de quien es correspondido, para raptarla, interponiéndose de igual manera en sus amores y utilizando como cómplice y como instrumento de su acción criminal al amante de la dama.

Pero si *La estrella de Sevilla* escenifica la condición tiránica del rey y le contrapone la desautorización moral de toda una ciudad, aunque después de dejar rodar los excesos de la lujuria real hasta el asesinato y la tragedia, *El lacayo fingido*, - o su casi paralela *Obras son amores*, mucho más tardía (1613-18), pero que tiene el mismo planteamiento argumental - trata la prepotencia del rey como desafuero que puede ser superado, neutralizado, gracias a la industria de los súbditos, y en especial de la dama-donaire, Leonora, quien desafía al rey, le vence en ingenio y como consecuencia de ello desarma su poder tiránico, de *rey ruín*, que ha utilizado la violencia y no el derecho y que ha olvidado las leyes en interés de sus deseos.

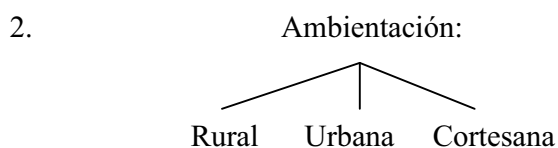
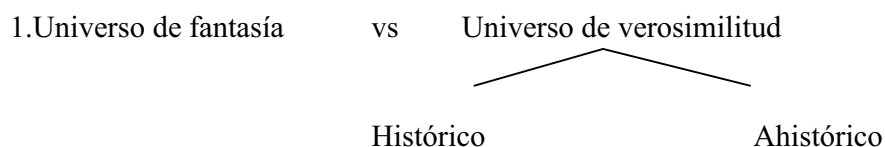
⁶ "La traza y los textos. A propósito del autor de *La Estrella de Sevilla*". C. Strosetzki ed. *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*. Madrid-Francfurt. Iberoamericana. Vervuert. 42-68. El punto 2 de este trabajo retoma las conclusiones de aquél.

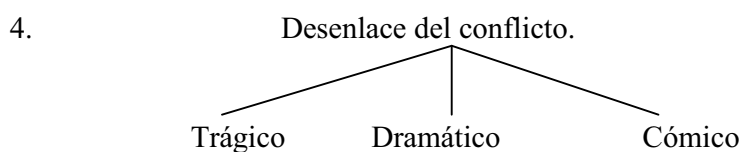
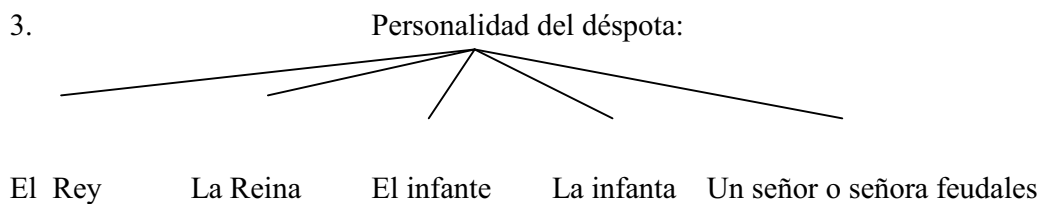
La inteligencia de la dama-donaire convierte en burla lo que llevaba camino de tragedia.

Y es que a los dramas - tragedias o tragicomedias - del poder tiránico, habrá que empezar a contraponer las comedias del poder ridículo, o burlado. Y a los reyes temibles, los reyes risibles.

La estrella de Sevilla y *El lacayo fingido* son respectivamente la tesis y la antítesis de un conflicto típico dentro de un teatro que, lejos de la uniformidad ideológica que se le supone, se recrea en una dialéctica de múltiples posibilidades.

Cuando la primera versión de *La Estrella de Sevilla* se escribe, entre 1608 y 1617, Lope había explorado a fondo el conflicto de la lujuria del déspota, hasta convertirlo en el eje de todo un archigénero, latente bajo distintos géneros. Entre tragedias palatinas de universo imaginario como *Carlos el perseguido* y *La fuerza lastimosa* (ambas con déspota femenino y víctima masculina), o *El marqués de Mantua* y *La locura por la honra* (con déspota masculino), dramas históricos como *La Estrella de Sevilla* (de déspota masculino) y comedias como *El lacayo fingido* (déspota masculino, intriga de comedia de fantasía y dama donaire), pueden encontrarse casos intermedios, tal el de *La Condesa Matilde*, drama que llega al borde mismo de la tragedia para acabar proponiendo una conciliación, en la que el deseo tiránico del Rey se transforma en proyecto de matrimonio, o como *La niña de plata*, en que la voluntad de violación del príncipe cede ante la elocuencia de la dama y se transforma en voluntad de pacto y de colaboración. Y si del ámbito de fantasía de las comedias y tragedias palatinas, o del cortesano y urbano de los dramas históricos, nos trasladamos al ámbito rural, allí nos encontraremos con nuevas representaciones del conflicto, con *Peribáñez y el comendador de Ocaña* (1605?), con *Fuenteovejuna* (1611-13), o con *El mejor alcalde el Rey* (1620-23). Puede trazarse con bastante precisión un mapa de este territorio conflictivo, con sus múltiples rutas posibles.





Un variado mapa, en suma, pero de un mismo territorio, aquel en que los abusos amorosos del hombre o la mujer que ostentan la autoridad son tratados como abusos de poder, pues consisten siempre en la violación de los derechos individuales o colectivos del vasallo. Son un acto de despotismo que constituye la fuerza en derecho, que usurpa la obligación de lo justo por los privilegios del gusto del tirano. El archigénero de la lujuria del déspota, sea cual fuere el rango de los personajes implicados, o la modalidad del género utilizada, supone la puesta en escena de un discurso que ejerce la crítica del poder, una crítica que no pone en cuestión la fuerza misma del poder, su derecho a administrarse de forma absoluta - no le pidamos al teatro lo que no se podía pedir ni a la filosofía, ni a la teoría política de la época -, pero sí su mal uso, su abuso, su arbitrariedad, su atropello.

3. *El Rey por semejanza*. La crítica del poder tiránico y la defensa de los derechos del vasallo.

La tercera y última parte de mi trabajo apunta a aportar un nuevo elemento a esta dialéctica, lo suficientemente significativo como para que no suponga un caso más sino un fundamento más. En efecto, alguna de estas obras se atreve a señalar posibilidades extremas al archigénero de la lujuria del déspota, abre perspectivas inexploradas, inimaginables casi, incluso prohibidas, al

imaginario colectivo de los espectadores. Debo reconocer, en este sentido, que no conozco otra pieza tan osada, en su planteamiento del conflicto⁷, como el drama - la tragicomedia - *El rey por semejanza*, obra de la que se conserva copia manuscrita en la Biblioteca Nacional (Ms. 14967, procedente de la biblioteca de D. Agustín Durán), cuyo frontispicio la atribuye a Grajales, pero cuyo Acto II queda asignado a Lope. Cotarelo, que la editó⁸, pensaba que era de Lope, y Morley y Bruerton, que la datan entre 1597? y 1603, la consideran “de dudosa autenticidad”. Sea o no de Lope, bajo su indudable signo (“con mi patrón” diría él) está escrita, y contiene todos los rasgos de la primera época del autor.

Su historia nos interesa por su irreverencia y por la capacidad de apurar hasta lo inaudito el esquema conflictivo que hemos venido considerando. Permítanme recordarlo.

El Rey Antíoco de Asiria, tan fogoso como todos los reyes anteriores, fueran de Francia o de Castilla, anda tras los pasos de una dama de la corte. La Reina lo sorprende y como es habitual en estas obras lo incordia con sus celos. El Rey contesta con grosería, tanta que llega a darle públicamente un bofetón. La Reina, imperdonablemente ofendida, jura vengarse, como en la vieja épica medieval.

“Morirá el Rey, ¡vive el cielo!”

Y ni corta ni perezosa encomienda el magnicidio a Roberto, su primo, y le promete casarse con él si lo ejecuta.

“Mata al Rey, que aunque es señor,
en venganza de mi agravio,
no es ser, Roberto, traidor.”

Roberto, como Carloto en *El Marqués de Mantua*, aprovecha la circunstancia de una cacería para asesinar al Rey. Roberto es consciente de la gravedad moral de su delito:

“Maté a mi Rey natural,
mi Rey era, no lo niego;
que, aunque Amor me tiene ciego,
confieso que es grave mal.”

⁷ Tan osada he dicho, no tan radical, pues en este aspecto es difícil superar las tragedias de Virués, como *Atila furioso*, *La cruel Casandra* y, sobre todo, *La Gran Semíramis*, y las del joven Guillén de Castro, como *El amor constante* o *El caballero bobo*.

⁸ . Cito por su edición. Madrid. Academia Nueva. II.

Y más adelante califica su crimen de “hazaña vil y espantosa”. También la Reina es consciente y llega a arrepentirse de haberlo ordenado, con argumento tan razonable como el que sigue:

Pero ¿qué agravio fue dar
a una mujer un marido
un bofetón, de pesar
y de cólera movido,
para mandarle matar?

El “vulgo desenfrenado” por la noticia de la muerte del Rey, así como los grandes del Reino, movidos por la sospecha de que ha sido la Reina la instigadora y Roberto el ejecutor, acuden a palacio y detienen a Roberto.

Entretanto llega también a palacio, por otra vía, un joven labrador que viene huyendo de su padre por no tener que rebelarse contra su opresión y afrontarlo. Altemio, que así se llama, está tan harto de la vida rústica como aquel Juan, protagonista de *El caballero de Illescas*, y como él alienta de gozo al verse libre por fin de “cabras y bueyes”. El lo que quiere es llegar a ser hidalgo “aunque la vida me cueste”. A fin de cuentas él es “hombre de bien”, así que poco “dista el Rey de mí”.

Ocurre sin embargo que este Altemio se parece como una gota de agua a otra al Rey difunto. La Reina se horroriza al verlo en palacio, creyendo que es el Rey y que ha venido disfrazado de labriego para averiguar la verdad del atentado. Decide ella disimular y se adelanta para abrazarle y recibirle como a su Rey y a su esposo, ante la estupefacción del rústico que la toma por loca. Poco a poco la Reina cree comprobar que es un labriego de un lugar de Asiria muy apropiadamente llamado El Espinar, y que no miente. Entonces decide jugar su baza: le propone hacerlo pasar por Rey. Cuando llegan los grandes del Reino a detenerla por asesinato, en nombre de “el reino todo”, “sale Altemio vestido de Rey” y se hace reconocer por unos y otros, incluso por el príncipe Jacobo, su supuesto hijo. Así acaba el primer acto.

En el segundo asistimos a la exhibición de las grandezas políticas de Altemio, que componen un programa que habrían firmado muchos arbitristas. Convertido en Rey, como Sancho en gobernador de la Insula Barataria, desempeña el papel con una rectitud, una devoción y una justicia que faltaban por completo en la actuación de su predecesor. Invierte sumas importantes en restaurar iglesias caídas, anula las rentas y privilegios concedidos a “su” privado, concede una generosa pensión vitalicia a un soldado mutilado en la guerra, recorta el salario excesivo de “su” truhán o tercero, rechaza firmar los decretos en blanco que le trae “su” privado y lo despide de la

corte, finalmente se enfurece al conocer las quejas de su pueblo por los muchos “tributos e imposiciones, / agravios y vejaciones” a que le someten los grandes del Reino.

Los cortesanos que contemplan sus decisiones, se hacen cruces de tanta y tan extraña mudanza:

“Ayer un Sardanápalo,
pródigo, injusto y vicioso;
hoy Trajano virtuoso.
¿Hoy tan bueno, ayer tan malo?”

Otros comentan que ha entregado las casas de placer a los religiosos, que ya no sale de noche “a inquietar la ciudad y sus doncellas”, que ha sustituido las mercedes superfluas a los nobles por limosnas a los pobres, y los banquetes por oraciones y ayunos. “Este sí es Rey verdadero”, sentencia la opinión, unánime.

Hasta las relaciones con la Reina cambian. Altemio la corteja como nunca la cortejó el Rey auténtico. La Reina cree que finge, pero él protesta: él la ama de verdad y sospecha que ella le corresponde. Ella lo desmiente: se limita a cumplir su papel de esposa enamorada ante la corte. El insiste. Ella, muy duramente, lo coloca en su sitio:

“Pues vuelve a mirarte y mira
que eres un villano tosco,
Altemio, y que te conozco.
Y todo esto es mentira”

A solas, Altemio reflexiona sobre sí mismo:

“¿Qué es aquesto? ¿Quién trocó
mis humildes pensamientos
en locos atrevimientos
y a mí de mí me sacó?”

Y en este último verso hay una apuesta formidable para el mundo barroco: ¿es posible romper el “yo soy quien soy” que tanto fascinaba a Américo Castro, y cambiar la personalidad con la fortuna? ¿O la vida es un sueño y los cambios de estado y de fortuna para nada rozan el ser profundo del hombre? Es fácil comprobar qué ambigua puede llegar a ser la respuesta de Lope si se lee una obra como *El caballero de Illescas*, tan relacionada con la que comentamos.

Altemio se dedica a poner en práctica un audaz programa político autoritario y reformista, que hace sospechar que esta obra fue escrita muy poco después de la muerte de Felipe II y del

acceso al trono de Felipe III, a manera de ideario ofrecido al nuevo monarca. Altemio convoca a los grandes del Reino y al príncipe, para darle a éste una lección de gobierno. Una vez reunidos les exige que, dada su riqueza, compartan con él sus rentas. Se niegan los nobles, aduciendo que eso sería pagarle un tributo y convertirse, por tanto, en pecheros, cosa que,

“no da honra, pero infama
nuestra grandeza y blasón”

El Rey les exige cumplir su voluntad. Pero los nobles le contestan que ya puede querer la cabeza lo que a todo el cuerpo no agrada. El Rey les interpela entonces:

“¿Sabéis que soy vuestro Rey?”

Y ellos contestan:

“Nosotros grandes del Reino”.

Y el Rey:

“Sí, pero yo sólo reino”.

Y el Marqués:

“Ajustándote a la ley”.

Y Altemio:

“Esto es ser Rey. ¿Quién os da
licencia para atreveros
a tan grandes desafueros?”.

Pero los nobles se van y le dejan con la palabra en la boca. El príncipe se echa las manos a la cabeza: ¿es así como el Rey quería enseñarle a gobernar? Altemio le recomienda paciencia. A estas alturas del segundo acto Altemio está dispuesto a todo y juega fuerte en los distintos frentes.

Cuando insiste en hacer suya a la Reina y ésta vuelve a resistirse, Altemio le declara:

“baste, hablemos claro, baste.
El Rey soy, a quien mandaste,
tirana Reina, matar”.

Queda la Reina angustiada por la duda, aunque sabe que cualquiera que sea la verdad ella ha de pagarla:

“Pues si es el Rey, por mi error
no está segura mi vida;
si Altemio, seré querida,
pero a riesgo de mi honor.

Porque gozarme un villano
con título de mi esposo,
es caso vil y afrentoso.

...

Perdida soy. ¿Qué he de hacer?”

No menos espantados están los grandes del Reino, pues Altemio ha hecho levantar en mitad de la plaza un cadalso enlutado y lujoso, ha mandado traer un verdugo y a dos frailes confesores, y ahora los convoca a su presencia. Los nobles, temblando, aceptan compartir con el Rey sus rentas y pagarle cuantos tributos considere oportuno imponerles. EL Rey entonces contesta:

“Yo os trato como vosotros
tratáis a vuestros vasallos.”

A fin de cuentas son los grandes del Reino los que han enseñado al Rey cómo imponer cada día nuevos tributos a sus vasallos, con el “cuchillo al cuello”, de manera que “no es mucho que con tan diestros/ maestros yo haya aprendido”. El irónico sermón de Altemio concluye así:

“Tratad, conde amigo, vos,
a vuestros vasallos bien,
y trataréos yo tan bien
como me lo manda Dios”.

El acto acaba entre las alabanzas que tan recto proceder suscita, incluida la afirmación del príncipe, que ha aprendido así a gobernar sin privados, con autoridad indiscutida, con mano dura para con los nobles y con protección paternal para su pueblo.

El tercer acto comienza con un nuevo dato para la intriga. La Reina, acorralada por Altemio, se las arregla para hacerse traer al padre del usurpador a la corte, y los somete a un imprevisto careo. Altemio, después de confundir a su propio padre y a la Reina, haciéndoles creer que no es Altemio sino el difunto Rey, se niega a seguir el juego, pues no quiere que “digan de mí unos y otros/ que sé gobernar a otros/ y a mí no sé gobernarme”, de manera que acaba por reconocer a su padre (Riseo se llama) y su verdadera identidad de villano. Es éste el momento que la Reina elige para confesarse a sí misma rendida y enamorada por tanta nobleza. Y éste el momento en que decide llevar el juego hasta el final, pero ya no sólo por conveniencia política, sino también, y sobre todo, por conveniencia amorosa:

“A mí me importa esforzar
que éste es el Rey, y no Altemio,

aunque lo niegue, si el premio,
de amor quiero gozar”.

El padre regresa al pueblo, y Altemio acepta seguir haciendo el papel de Rey, aunque con una inquietante sospecha:

“Este miedo, este temor
me hacen torcer la ley,
porque un pastor con valor
y pensamientos de Rey
ni será Rey ni pastor.”

Y las pruebas se le acumulan a este pastor que desconfía de su derecho y de su capacidad para reinar. Ahora es el príncipe heredero el que sin encomendarse a Dios ni al diablo visita y ama a una dama “en sus brazos y en su cama”, según denuncia de un cortesano. El rey manda prenderlo y encerrarlo en una torre. La Reina se opone. Un vivísimo diálogo entre ambos y en público está a punto de consumar la ruptura entre los dos.

Otra prueba que se le presenta recuerda aquellas obras de Lope que escenificaban el tributo de las doncellas, como *Las famosas asturianas* o *Las doncellas de Simancas*. El rey Antíoco había firmado un tratado de paz con el Sultán de Egipto que resultaba gravosísimo para los intereses de Asiria, y es de suponer que también para los del propio Sultán, pues entre otras muchas condiciones humillantes el Sultán solicitaba cada año “treinta doncellas para servicio y regalo de su persona”. En opinión de Altemio mucho regalo era éste, pues indignado exclama:

“¿Yo treinta esposas de Cristo
para esclavas del demonio?”

Y rompe el tratado en mil pedazos, desafiando al embajador del sultán que se encomienda a Mahoma sin hacer caso de que a Mahoma le faltaban todavía muchos siglos para nacer . Altemio declara la guerra a los moros por no querer dejar en sus manos a las treinta doncellas.

Las últimas escenas redundan —como en las comedias de santos— en ponderar la magnificencia del Rey Altemio, nuevo Trajano, frente a la de del Rey Antíoco, tiránico Nerón. Es así como compensa con generosidad extremada a una doncella a la que se le acusa de haber violado una noche (fue hazaña de Antíoco, su doble), pues:

“Vale mucho, Aurelio amigo,
la honra de una mujer.”

Y así condena a garrote a un sicario que viene a cobrar el servicio que le hizo al Rey Antíoco, que cual Rey David le había encomendado matar a un capitán para poder forzar a su mujer.

Y así devuelve los diezmos que Antíoco había arrebatado a la Iglesia, causa por la que todo un Rey de Asiria había sido excomulgado.

Y así sale a combatir a los moros, acompañado del Príncipe y de todo el pueblo asirio que canta sus alabanzas comparándolo a Alejandro Magno, a Ulises, a Ciro...ni un sólo hombre ha quedado en la ciudad. ¿Ni un sólo hombre?, pregunta la Reina, y ella misma contesta:

“¿Pues qué hacemos las mujeres?

Muramos donde los hombres”.

Pero antes de ponerse en marcha hacia el campo de batalla, la Reina, que ha seguido las últimas acciones de Altemio con admiración creciente, encuentra un momento para mostrar a los espectadores su perplejidad:

“¡Que diese el cielo a un villano

tan levantados matices!

Ya no sé lo que me digo.”

Perplejidad que cede pronto el paso a la resolución:

“Amor, Altemio es mi esposo.

Tremola, amor, tu bandera,

que mejor es, caso llano,

un villano, si es de ley,

con pensamientos de rey,

que un rey con los de villano.”

El encuentro del ejército de los hombres, encabezados por Altemio, con el de las mujeres, liderado por la Reina, marca la apoteosis de la última escena. A Lope o a quien le (re)escribió la comedia el entusiasmo épico le lleva a perder los estribos de la medida, y hace exclamar al Rey de los asirios un

“¡Al arma, San Jorge!”

que pondría los pelos de punta a cualquier historiador. Una acotación nos dice: *dase la batalla dentro y luego salga Altemio tras algunos moros*. Altemio, en escena, cual nuevo Hércules, nuevo Rodamonte, o nuevo Roldán furioso, a elegir, grita mientras corre a los moros:

“No mato más con la espada;

un tronco es de más provecho.

Aguardad, moros cobardes,
que agora a matar comienzo”.

Y una nueva acotación reza: *arranca un tronco de un árbol*. Acto seguido todos gritan “¡Victoria!”, como no podía ser menos. Y dice una nueva acotación: *salgan los cristianos triunfando*.

Entonces la Reina se dirige a Altemio:

“Advertid que sois mi esposo”

Altemio le hace reparar:

“...mirad bien,
señora, que soy Altemio.”

La Reina contesta entonces:

“Muy bien sé que Altemio sois,
pero a Altemio es a quien quiero.”

Vuelto hacia los espectadores, Altemio despide la comedia:

“Aquestos, señores, son
parte de los grandes hechos
de Altemio, que vino a ser
Rey por semejanza, siendo
un humilde labrador.”

Lope o quien fuere se ha negado en este caso a otorgar un desenlace que difumine el atrevimiento de su texto. En muchas otras obras se habría descubierto al final que Altemio no era el rústico pastor que parecía sino el hijo de un Rey o de un gran señor que arrebatado en su infancia a su familia, se había educado entre labriegos o con una identidad cambiada (*Los Prados de León, Ursón y Valentín, Las burlas de amor, El remedio en la desdicha, El príncipe inocente, El bastardo Mudarra...*) Nada de esto: la obra consagra múltiples transgresiones.

La primera y no la menor, es el asesinato de un rey en escena, rey que es constantemente comparado a Nerón, y que reúne en sí los pecados característicos de los tiranos de Lope, y muy particularmente del Sancho el Bravo de *La Estrella de Sevilla* : la impiedad, la lujuria, la dejación del gobierno en manos de privados, el favoritismo en beneficio de los grandes del Reino, la expoliación de los pobres, la injusticia, la prepotencia con que deshonra a sus súbditos, el asesinato por caprichos personales...

La segunda es el tremendo fraude político que supone sustituir a un Rey legítimo por un actor, fraude promovido por la propia Reina para evitar la acción de la justicia, y sustentado posteriormente en perjuicio de los derechos del heredero al trono, que quedan usurpados.

La tercera es el ascenso de un rústico pastor a la condición de rey, ascenso legitimado con el éxito político-militar y con la más completa adhesión de los súbditos: el Rey por la gracia de Dios, como se dice en un momento dado de la comedia, es suplantado con ventaja por un rey por méritos propios, es decir, por un rey que se hace a sí mismo.

La cuarta de estas transgresiones pero no la última, es aquélla que se centra en la actuación de la Reina: el delito de asesinato que comete no sólo no es castigado, sino que es premiado con la felicidad. Ella, la única que conoce el fraude, lo utiliza políticamente, y vencidos sus iniciales reparos, y sobre todo la resistencia de una honra que se niega a aceptar como esposo al hombre que ni lo es ni podría reunir nunca las condiciones de serlo, asume finalmente la situación nacida del crimen y se entrega plenamente a ella. La fortuna les premiará con la felicidad. Cuando doscientos cincuenta años más tarde Barbey d'Aurevilly publique su relato *Le bonheur dans le crime*, que premiaba con la impunidad, con la belleza y con la dicha a una pareja de asesinos, toda Francia se estremecerá escandalizada. Desgraciadamente no sabemos cual fue la reacción de los espectadores de *El Rey por semejanza*, pero probablemente se divirtieron.

JOAN OLEZA

Universitat de Valencia.