

© 1978

JORGE E. SORENSEN

ALL RIGHTS RESERVED

EL USO DE TEMAS HISTÓRICO-TRADICIONALES
EN TIRSO DE MOLINA: LAS TRES COMEDIAS DEL VIEJO TESTAMENTO

By

Jorge E. Sorensen

A DISSERTATION

Submitted to
Michigan State University
in partial fulfillment of the requirements
for the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

Department of Romance and Classical Languages

1978

9113743

ABSTRACT

EL USO DE TEMAS HISTÓRICO-TRADICIONALES
EN TIRSO DE MOLINA: LAS TRES COMEDIAS DEL VIEJO TESTAMENTO

By

Jorge E. Sorensen

El análisis de las refundiciones del material bíblico que hace Tirso en La mejor espiquera, La mujer que manda en casa y La venganza de Tamar provee una valiosa aproximación al estudio de su obra dramática. Su talento artístico se hace notorio en estas piezas cuando se considera que en su elaboración el poeta ve limitada su inspiración por los parámetros establecidos no sólo por preceptistas y dramaturgos de la época, sino también por la ortodoxia católica. No obstante estas restricciones, Tirso produce tres comedias de gran valor artístico sirviéndose de una genial recreación de los protagonistas y de una nueva estructuración de la narrativa bíblica. Sus versiones del material original así logradas le permiten proyectar la esencia dramática que él supo descubrir en las historias originales, esencia cuya interpretación está inseparablemente ligada a un contexto didáctico.

Una comparación de las fuentes bíblicas con los dramas descubre algunas de las pautas del proceso creativo en Tirso. Las versiones bíblicas de las historias de Rut, Jezabel y David representan una tendencia descriptiva en la narración de los sucesos historiados. Por ello, el énfasis en el relato está encaminado a presentar un mero recuento de lo que acontece en detrimento de la caracterización de los protagonistas. Y es precisamente este aspecto que no trata el material bíblico el que explora Tirso al concentrar su atención en la recreación de sus personajes. Para hacerlo se aprovecha de las sugerencias que le

provee una inteligente lectura de la Biblia y de los estudios exegéticos a los que tenía acceso como teólogo. Mediante la elaboración meticulosa de la información así obtenida, Tirso dota a sus personajes de una vitalidad ausente en el texto bíblico y los presenta como seres que muestran su perplejidad ante los dilemas que deben arrostrar. De este modo, sus obras revelan un contenido didáctico más profundo y diverso que el de la versión del Viejo Testamento porque reflejan una realidad universal y humana que va más allá del caso particular que se representa.

De las tres comedias, La mejor espigadera se destaca por las libertades que se toma el poeta en su creación y por el énfasis que pone en la estructuración de la obra, en la cual la caracterización hace un papel relativamente secundario. El carácter singular de este drama se explica si se tienen en cuenta las escasas posibilidades dramáticas que ofrece Rut en la narración bíblica. Tirso comprende esta limitación que le presenta el material original y apela a exégesis rabínicas del Libro de Rut para dar mayor profundidad a su versión. Su interpretación de la historia sugiere una nueva faceta a la protagonista al presentarla como una pecadora que sólo después de haber sufrido un revés que precipita su "desengaño" se transforma en la virtuosa Rut del Viejo Testamento.

La mujer que manda en casa y La venganza de Tamar siguen de cerca las versiones originales y se destacan por la esmerada caracterización de los protagonistas. En estas obras Tirso hace evidente su talento dramático en la agudeza con que capta la esencia de la narración bíblica y en la realización del potencial implícito en ella. El diseño que, en su creación dramática, teje el poeta en la trama original hace explícitas las fuerzas que mueven a sus personajes y la

Jorge E. Sorensen

compleja interdependencia que existe entre la conducta de todos ellos.

Las tres obras tratadas reflejan la habilidad con que Tirso crea personajes de gran vitalidad y verosimilitud psicológica, así como su preocupación didáctica, evidente en una interpretación del material bíblico que busca explorar la verdad más íntima que se oculta tras los eventos historiados.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.	1
CAPÍTULO I: TEORÍAS POÉTICAS SOBRE EL USO DE LO HISTÓRICO.	12
CAPÍTULO II: LA MEJOR ESPIGADERA	46
CAPÍTULO III: LA MUJER QUE MANDA EN CASA	79
CAPÍTULO IV: LA VENGANZA DE TAMAR.	127
CONCLUSIÓN.	172
BIBLIOGRAFÍA.	177

INTRODUCCIÓN

La producción dramática española de los siglos XVI y XVII hace evidente una notoria preferencia entre los autores de la época por temas y personajes que se hallan enraizados en la tradición y en la historia. Una revisión de la obra de Lope de Vega y Tirso de Molina, por ejemplo, descubre un gran número de comedias para las cuales ambos hallaron su inspiración en fuentes tales como el Romancero, la Biblia, la historia y la literatura sacra y profana.¹ La frecuencia con que los dramaturgos apelan a este tipo de material requiere la atención de los críticos en lo que concierne a este aspecto de la obra dramática del Siglo de Oro con el fin de clarificar, en lo posible, las pautas dentro de las cuales tiene lugar este fenómeno literario.

Si se tiene presente la fuerte influencia que ejerce la tradición oral en la transmisión de la historia dentro de la Península, no sorprende la inclinación que muestran los poetas del Siglo de Oro por dramatizar a determinados personajes y momentos, especialmente del pasado nacional.² Por ser el drama, de las artes literarias, el que más se acerca a la tradición oral, se hace claro que los autores de la época parecen continuar, simplemente, esta tradición en sus obras, a la vez que establecen con ella una relación simbiótica mediante la cual se nutren mutuamente. Si tal fuese el caso, la comedia histórico-tradicional podría ser vista como una extensión lógica de los romances y leyendas populares a través de los que se preservaba y difundía la

herencia histórica tanto nacional como regional. De allí que sea conveniente tratar de determinar el grado de familiaridad que tenía el público de la comedia con las personas y los hechos dramatizados en este tipo de obras, al mismo tiempo que las posibles similitudes entre éstas y la tradición oral en el tratamiento de la historia.

Aún cuando es imposible en nuestros días determinar con certeza el grado de conocimiento que el espectador medio del teatro del Siglo de Oro tendría de los sucesos dramatizados por los poetas en sus comedias histórico-tradicionales, se puede afirmar, de lo que se deduce de los romances aún accesibles que, al menos en lo referente al pasado español, el público debería conocer con bastante detalle los hechos principales de las tramas de tales obras. Tal parece haber sido el caso en las comedias que tratan las leyendas del Cid, de los siete infantes de Lara, de Alvaro de Luna y del rey don Pedro, para citar tan sólo unos pocos. Lo que viene a confirmar la familiaridad del vulgo con la historia es el hecho de que en algunas de estas obras los autores hacen alusiones que tienen carácter de oráculos cuyo significado escaparía a quienes desconociesen los hechos de la vida de los personajes en cuestión, como en el caso del rey don Pedro en El médico de su honra de Lope y de Calderón. La misma familiaridad por parte del público que se hace aparente en las comedias de temas histórico-tradicionales españoles se encuentra también en aquéllas basadas en historias y leyendas devotas. Es bien sabido que desde el medioevo era popular en España la difusión de los hechos de las vidas de los santos a través de poemas y tradiciones de carácter fundamentalmente propagandístico originados en los monasterios de las diversas órdenes que pretendían con ellos atraerse a los fieles. Semejante tradición

parece haberse continuado en los romances vulgares que relatan leyendas populares relativas a la vida de los santos o a otros aspectos de las creencias cristianas. El parentesco de éstos con los poemas medievales puede observarse en el tono general de las composiciones y aun en los temas, como se hace evidente, por ejemplo, de una lectura del romance titulado El judío de Toledo, que es una variación del Milagro XVIII (Los judíos de Toledo) de los Milagros de Nuestra Señora de Gonzalo de Berceo.³ Si a esta transmisión de historias devotas a través de una tradición oral se suma la labor de divulgación que llevan a cabo los predicadores, se hace patente que puede afirmarse con suficiente certeza que así como en el caso de las comedias de carácter histórico-nacional, el público debió haber conocido, al menos en términos generales, un buen número de las historias llevadas a las tablas en los dramas hagiográficos de la época.

Si bien la temática de las obras de raíces históricas y tradicionales, tanto devotas como profanas, parece haberse difundido libremente a través de la Península, el material bíblico que sirve como base a las obras inspiradas en el Viejo Testamento merece estudiarse con atención por haber encontrado ciertos obstáculos en su transmisión. Dada la importancia que cobra en las doctrinas de Lutero el retorno a los principios básicos del dogma cristiano tal como se encuentran en las Sagradas Escrituras, en España gana renovado ímpetu una campaña en contra de la difusión de la Biblia en lengua vernácula, campaña ésta ya iniciada por la prohibición que los Reyes Católicos habían dictado en 1502,⁴ y que se extiende por otros países, como puede verse en las prohibiciones que tienen lugar en Francia en 1528 y 1543.⁵ La seriedad del mandato contra las traducciones de las Escrituras puede

observarse en las restricciones impuestas a las licencias que autorizaban la posesión y lectura de Biblias no latinas. Como ejemplo de ello cita Henry Charles Lea, en su trabajo sobre la Inquisición en España, el texto de la licencia que concede el Inquisidor General Juan Tavera en 1543 a la Duquesa de Soma, esposa del Almirante de Nápoles, en el cual le permite poseer y leer una versión en toscano sólomente por un año.⁶ Tales prohibiciones toman un carácter aún más serio con la aparición de los Índices de la Inquisición que a partir de 1551 vedan la posesión y circulación de las Escrituras en lengua vulgar.⁷ Sin embargo, el aparato de la Inquisición no se halla destinado a eliminar por completo el conocimiento que el público tiene de la Biblia, sino a impedir toda interpretación de ella que no se halle de acuerdo con la doctrina católica. De ahí que haya evidencia en el Romancero General de que el público se hallaba bastante familiarizado con las historias del Viejo Testamento, tal como se desprende de la existencia de romances referentes a diversos eventos de la historia sagrada.⁸ El conocimiento que el vulgo tiene de la Biblia parece haber sido adquirido, entonces, a pesar de las prohibiciones citadas, en forma similar al de la historia secular y devota, hallándose cimentado en una fuerte tradición oral. Los orígenes de esta tradición, en el caso del material bíblico, se hallan en la tarea de difusión que desde el púlpito hacen los predicadores. Evidencia de ello puede hallarse en los manuales de predicación de la época, en los que se hace manifiesta la importancia que se concede a las Sagradas Escrituras como fuente de ejemplos y de enseñanza.⁹ Una lectura de algunos de los sermones aún accesibles de los siglos XVI y XVII deja ver referencias continuas a los diversos libros del Viejo Testamento, y en especial a los casos de

David y del profeta Elías.¹⁰

Esta difusión oral de la Historia Sagrada explica la relativa popularidad que alcanzan las comedias de raíces bíblicas, así como las similitudes que muestran éstas con el drama de fuentes históricas y tradicionales.¹¹ La Biblia es considerada en esta época como una crónica y por ello su contenido es tratado en la tradición oral acorde con las reglas que parecen regir el tratamiento del material histórico. Éste sigue lo que Scholes y Kellogg llaman la tendencia épica de la narración, en la cual el autor no se halla movido por un deseo de historiar o de crear, sino por un impulso recreativo. Al recrear su relato guarda, por lo tanto, fidelidad sólo a lo que estos críticos llaman el mythos, es decir, la historia "tradicionalizada," en la cual la realidad y el mito se yuxtaponen en tal forma que se hace prácticamente imposible distinguir al uno del otro.¹² Y éste es justamente el mismo tratamiento que los dramaturgos dan en sus creaciones al material histórico-tradicional, al cual revisten de un carácter singular mediante una interpretación ya sea personal o popular de los hechos dramatizados. De ahí que no debe sorprender que en estas obras, en general, los poetas no se ajusten a lo que podría llamarse la historia pura u objetiva. Como señala Menéndez Pelayo en su estudio sobre el drama histórico, en estas obras "el arte libremente opera sobre el material histórico con la misma independencia que sobre la varia y complicada urdimbre de la vida del día presente, vida, por otra parte, que es tan histórica como la que en los códigos se representa."¹³ El poeta, pues, al elaborar el relato que le sirve de fuente, opera dentro de un campo de acción distinto del de la historia, campo cuyos límites son demarcados por la verosimilitud y, en el caso de las leyendas

bíblicas y devotas, por la ortodoxia romana. Dentro de estos límites se halla en libertad de recrear la historia siguiendo la tradición o interpretándola de tal manera que su versión proyecte el significado más íntimo de los hechos. En palabras de Menéndez Pelayo:

. . . no es en el poema histórico la verdad material del hecho lo que fuerza nuestra emoción, sino la verdad moral que en el hecho se manifiesta, cosa . . . de suyo tan obvia, que no vale la pena insistir en ella. Pero aparte de este interés común a toda representación natural, viviente y sincera de la vida humana, tiene la poesía histórica, y en mayor grado que ninguna de sus formas el teatro, otras dos muy positivas ventajas que acrecientan su efecto. Porque primariamente satisface aquella sed de nuestro espíritu que no se apaga con el conocimiento exterior y fragmentario de lo pasado, sino que aspira a lograr de él un cuadro vivo y completo. Y además, apartándonos de las contradicciones de la vida presente, nos conduce a la serena contemplación de un mundo ideal, que es al mismo tiempo un mundo verdadero, pero en el cual el prestigio de la tradición secular atenúa lo feo y lo discordante, realza y da valor expresivo a lo pequeño, ennoblece lo prosaico y hasta corrige y torna en inofensivo, por la lejanía, lo que la expresión del desorden moral puede tener de peligroso y perturbador, cuando el arte trabaja sobre realidades demasiado próximas a nosotros, y de las cuales participamos como actores más bien que como expectadores desapasionados.¹⁴

Como bien nota el prestigioso crítico, es la verdad universal que se esconde tras los eventos de la historia la que el poeta busca transmitir y la que el público espera recibir de su creación. Ello explica el particular atractivo que estos dramas guardan entre un público para el cual la absoluta originalidad no es una condición sine qua non para el éxito de una obra teatral. Por el contrario, el número de comedias basadas en romances, tradiciones y obras dramáticas precedentes es tal que parece indicar una singular inclinación por dramas de este tipo, en los cuales el atractivo se halla en la particular interpretación que provee de hechos ya conocidos.

Tal, en mi opinión, es el caso de las comedias de Tirso basadas en asuntos del Viejo Testamento. Por ello considero necesario un estudio de ellas en el cual se ponga énfasis en el análisis de los elementos dramáticos e ideológicos que incorpora el poeta en su elaboración del asunto original para dejar el descubierto algunas de las pautas de la dramaturgia de Tirso.¹⁵ La razón por la que he escogido el drama inspirado en el Viejo Testamento para llevar a cabo este estudio es sencilla: en el caso de estas obras se conoce con absoluta certeza que la fuente primera de su inspiración es la Biblia Vulgata. Toda variación a ésta debe considerarse, entonces, como un intento deliberado de incorporar nuevos elementos al relato original, o suprimir otros que el autor considera innecesarios. Y un conocimiento preciso de estos elementos que Tirso ha elegido alterar nos puede dar una clara idea de su intuición dramática y capacidad creadora.

Con el fin de determinar con alguna precisión la originalidad del autor en el uso de sus fuentes se estudiarán primero varios aspectos de las teorías poéticas que parecen afectar más profundamente a los escritores de la época. Entre ellos se analizarán con especial cuidado las ideas que, respecto al uso de la historia en la creación poética, exponen Aristóteles y Horacio, y, más tarde, bajo la influencia de éstos, los preceptistas del Siglo de Oro español que son contemporáneos o anteriores a Tirso de Molina. De particular interés será también el estudio de las nociones que estos pensadores tienen de la imitación, la historicidad y el carácter pedagógico del arte. Una vez establecidos los puntos de referencia a los cuales tiene acceso Tirso en la elaboración dramática de las historias bíblicas que trata, se discutirán a continuación tres comedias en particular. En esta

discusión el énfasis no se pondrá en el estudio de las fuentes que pudieron ser originarias de los episodios que se aparten del recuento bíblico o lo "glosen," sino en la función dramática que éstos tienen en el contexto de la obra vista como unidad. El análisis de La mejor espigadera, La mujer que manda en casa y La venganza de Tamar llevado a cabo dentro de estos parámetros permitirá poner en evidencia la originalidad con que Tirso interpreta las leyendas que le sirven de inspiración con el objeto de inyectar en ellas el dinamismo y vitalidad necesarios para adecuarlas a los cánones que rigen la comedia y el gusto popular de su época.

NOTAS

1

Véanse, al respecto, R. B. Brown, Bibliografía de las Comedias históricas, tradicionales y legendarias de Lope de Vega (México: Editorial Academia, 1958); Jerome Aaron Moore, The Romancero in the Chronicle-Legend Plays of Lope de Vega (Philadelphia: University of Pennsylvania, 1940); y Sandra L. Brown, "Tirso de Molina: His Treatment of Medieval Spanish History," Diss. North Carolina, 1969. Además de las obras mencionadas en estos trabajos, existen ediciones de otras cuarenta y ocho obras de Lope de asunto extranjero, de santos, y mitológicas en la colección de la Biblioteca de Autores Españoles (tomos 177-78, 186-88, 190-91). En el caso de Tirso existen no menos de treinta y nueve comedias que tratan de asuntos o personajes históricos, tradicionales o legendarios.

2

Véanse los comentarios de Menéndez Pidal sobre los romances noticiosos:

Autores del siglo XVI nos manifiestan el valor en que entonces eran tenidos los romances noticiosos. En primer lugar, los conceptúan y los veneran como expresión espontánea del sentimiento público, nacidos al calor de los acontecimientos que cantan. Malón de Chaide compara a la elegía de David con ocasión de la desastrada muerte de Saúl, los romances que refieren sucesos dolorosos, sean del año 1501, sean del siglo XI: "David hizo las endechas tristes y romances, no de cuando don Alonso de Aguilar murió en Sierra Nevada, ni de los zamoranos, sino de cuando Saúl y sus hijos murieron en los montes de Gelboe; y mandó que se cantaran por Israel como agora se cantan los romances viejos en Castilla."

En segundo lugar, se consideran los romances como medios de propaganda política, oficio que el cronista Antonio de Herrera tenía por antiquísimo: "En todas las naciones hubo el uso de la poesía y el cantar las cosas luego que sucedían, y en la española, por la mucha ocupación y continuación de la guerra, se acostumbró mucho, para que por medio de los cantos que llaman romances, supiese el vulgo (que comúnmente no usa de la historia) los hechos famosos en la guerra, y la gente se inclinase a las armas, que era lo que en aquellos tiempos (hablando

de don Pelayo acá) más se platicaba y era más necesario, y para que el pueblo de mejor gana acudiese a los gastos de la guerra, que fue una maravillosa razón de estado; y por esto quedaron los romances y cantares más en la memoria, y por ser verdaderos, al contrario de otras naciones." (Ramón Menéndez Pidal, Romancero Hispánico Madrid: Espasa Calpe, 1953 , I, 302-303.)

3

Véase Romancero General, ed. Agustín Durán, BAE, 16 (Madrid: Atlas, 1945), II, 355-57.

4

Tal campaña tiene antecedentes en la historia del cristianismo europeo en las prohibiciones de Inocencio III en 1199 y de Jaime I de Aragón en 1243. Para mayores detalles sobre esta cuestión puede consultarse la obra de Henry Charles Lea, A History of the Inquisition in Spain, 4 vols. (London: Macmillan, 1906) en particular, III, 527-28.

5

Hubert Jedin, A History of the Council of Trent, trans. Dom Ernest Graf (St. Louis: B. Herder Book Co., 1958), II, 68.

6

Lea, III, 576.

7

Los Edictos de Fe publicados al respecto, para hacer más odiosa la idea de la Biblia en lengua vernácula, incluyen la prohibición de tales versiones junto con la de textos judaizantes, el Korán y textos protestantes. Al respecto consúltese Lea, II, 587-90.

8

Romancero general, págs. 289-301.

9

Véanse, por ejemplo, Francisco Terrones del Caño, Instrucción de predicadores (Madrid: Espasa Calpe, 1946), págs. 101, 116; Fray Luis de Granada, Los seis libros de la retórica eclesiástica, BAE, 11 (Madrid: Ediciones Atlas, 1945), págs. 513-14, 554-55, 565-66.

10

Referencias concernientes a las historias tratadas en las tres obras de Tirso que se estudian en esta disertación pueden encontrarse en Juan de Ávila, Obras completas (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1953), II, 206, 496, 535, 719, 1074, 1091, 1300; Juan de Ávila, Sermones inéditos (Palencia: Industrias Gráficas Diario-Día, s.f.), pág. 218; Fray Alonso de Cabrera, Sermones (Madrid: Casa Editorial

Bailly Bailliere, 1930), págs. 41, 43-44, 46, 55, 88, 158-59, 173-74, 186, 223, 232-33, 251-52, 315, 348, 352, 356; Miguel Herreros, ed., Sermonario clásico (Madrid-Buenos Aires: Escelicer, 1942), págs. 4-6, 43-44, 46, 58-59, 72, 76-77, 101-02; Fray Dionisio Vázquez, Sermones (Madrid: Espasa-Calpe, 1956), págs. 46-47.

11

Robert N. Shervill, "The Old Testament Drama of the Siglo de Oro," Diss. North Carolina, 1958, da noticia de veintiocho dramas basados en el Viejo Testamento.

12

R. Scholes y R. Kellogg, The Nature of Narrative (New York: Oxford University Press, 1971), pág. 12.

13

Marcelino Menéndez Pelayo, "El drama histórico," en Edicion nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo (Santander: C.S.I.C., 1942), XII, 33.

14

Menéndez Pelayo, "El drama histórico," pág. 37.

15

Es en esta aproximación a estas comedias que mi trabajo difiere de las disertaciones de Robert N. Shervill y Anita K. Stoll ("Thematic Development in the Biblical Plays of Tirso de Molina," *Case Western Reserve*, 1972), las cuales tratan también del drama inspirado en la Biblia durante el Siglo de Oro. El estudio de la profesora Stoll provee un análisis del contenido temático de las comedias bíblicas de Tirso a través del cual se propone encontrar una comunidad de contenido y de intención por parte del autor. El de Robert N. Shervill, por su parte, es mucho más ambicioso, ya que intenta un análisis de las comedias del Siglo de Oro basadas en el Viejo Testamento con miras a determinar sus características generales y su parentesco con el drama secular. Aun cuando en ocasiones mis opiniones difieren de las de estos dos críticos, sus trabajos proveen, en general, una base sólida para el estudio del drama bíblico español del Siglo de Oro.

CAPÍTULO I

TEORÍAS POÉTICAS SOBRE EL USO DE LO HISTÓRICO

Dado el número de obras dramáticas del Siglo de Oro basadas en asuntos histórico-tradicionales es curioso que no se haya estudiado en más detalle cuál es la actitud prevalente, entre preceptistas y autores, ante el problema de la historicidad, o falta de ella en dichas piezas.¹ Un estudio de este tipo es doblemente útil y necesario ya que, por una parte, sabemos que el problema interesaba a los intelectuales de la época;² y por otra, un conocimiento más profundo de las ideas que los dramaturgos tenían sobre la relación entre lo histórico y lo poético puede resultar de gran utilidad en el estudio de un gran número de comedias. Tal será el propósito de este capítulo, que intentará coordinar las ideas de algunas de las figuras más importantes del mundo intelectual español de los siglos XVI y XVII, poniendo particular énfasis en la influencia que sobre ellos ejercieron las teorías clásicas, para tratar de establecer lo que parece ser una preceptiva sobre el uso de materiales históricos en la poesía que obtuvo aceptación prácticamente universal tanto entre los preceptistas como entre los dramaturgos de la época.

1. Aristóteles y Horacio

Parece indispensable, antes de comenzar con la discusión de los teóricos españoles, prestar atención a algunos de los conceptos más

salientes que, sobre la materia que aquí se trata, se encuentran en las dos obras de la antigüedad cuya influencia sobre los preceptistas y dramaturgos del Renacimiento fue considerable: la Poética de Aristóteles y la Epístola a los Pisones de Horacio. En particular, son de importancia las ideas que Aristóteles expone acerca de la trama (o fábula, como dieron en llamarla los preceptistas españoles), de la imitación, de la historia y de los fines del arte. En el capítulo VI de la Poética, Aristóteles hace la siguiente afirmación sobre la tragedia:

La más importante [de las partes de la tragedia] es el entramado de los hechos; pues la tragedia no imita a los hombres, sino una acción, la vida, la felicidad (o la desgracia); ahora bien, la felicidad y la desgracia están en la acción, y el fin de la vida es una manera de obrar, no una manera de ser. Y en función de su carácter son los hombres de tal o cual manera, pero es en función de sus acciones como son felices o infortunados. Por consiguiente, los personajes no obran imitando sus caracteres, sino que sus caracteres quedan involucrados por sus acciones; de manera que los hechos y la fábula son el fin de la tragedia; y el fin es, en todas las cosas, lo primario.³

Esta aseveración, que bajo diversas apariencias se repite continuamente en la Poética, es central a la teoría aristotélica y merece ser interpretada con cuidado. En especial, conviene prestar atención a la idea de imitación para poder comprender todas las implicaciones que traía consigo tal concepto en la mente del filósofo griego y, luego, en la de sus intérpretes. Para hacerlo debemos recurrir a las opiniones de algunos de los estudiosos modernos de Aristóteles cuya interpretación de las ideas de éste, como veremos más adelante, no difiere en mucho de las de los preceptistas y dramaturgos españoles del Siglo de Oro.

El que la imitación de que habla Aristóteles no sea sinónimo de una mera "copia" se hace perfectamente obvio si se leen los comentarios

que hace en el Capítulo IX de la Poética:

Ahora bien: también resulta evidente, por lo que hemos dicho, que la obra propia del poeta no es tanto narrar las cosas que realmente han sucedido, cuanto contar aquellas cosas que podrían haber sucedido y las cosas que son posibles, según una verosimilitud o una necesidad. En efecto: el historiador y el poeta no difieren por el hecho de escribir sus narraciones uno en verso y el otro en prosa--se podría haber producido en verso la obra de Heródoto y no sería menos historia por estar en verso que en prosa--; antes se distinguen en que uno cuenta los sucesos que realmente han acaecido y el otro los que podrían suceder. Por eso la poesía es más filosófica que la historia y tiene un carácter más elevado que ella; ya que la poesía cuenta sobre todo lo general, la historia lo particular. Lo genérico, es decir, que un hombre de tal clase hará o dirá, verosímil o necesariamente, tales o cuales cosas; es a este tipo de representación a la que tiende la poesía, aunque atribuya nombres a sus personajes; lo particular es lo que ha hecho Alcibiades o lo que ha sucedido. (Poética, 1451a36)

Sir David Ross y K. E. Gilbert llaman la atención sobre esta acepción que da el Filósofo al concepto de imitación, y Ross señala que lo que el arte imita no es el mundo de lo sensorial, sino el mundo de la interioridad del hombre.⁴ Ello explica el comentario que en la Política hace Aristóteles sobre la música, a la que considera el arte más imitativa.⁵ Al respecto dice Ross:

This can only mean that it is the most expressive, that which most successfully embodies emotion, or (to speak more strictly, since emotion exists only in souls) which most effectively arouses in others emotions akin to those felt or imagined by the artist.⁶

El arte, entonces, imita, o al menos debe imitar, según Aristóteles, no la verdad histórica, sino la que se da en llamar la verdad poética, es decir, no lo que el poeta percibe a primera vista, sino lo que constituye el substrato de esa primera verdad aparente. Por ello el poeta (creador) crea generalmente sobre la base de hechos históricos o

tradicionales su fábula, que no es una simple expresión de lo que él, como individuo, percibe es el verdadero orden de las cosas. Como señala acertadamente Gerald Else, para Aristóteles la creación significa un descubrimiento, un revelar de la verdadera relación que de alguna manera ya existe en el plan general del universo.⁷ Por ello el poeta no trata, como dice Aristóteles, de lo particular, sino de lo genérico o universal.

Pero al hablar de lo universal en Aristóteles hay que cuidarse de no dar al término una connotación demasiado restringida, ya que el hacerlo nos podría llevar a interpretar erróneamente lo que el Filósofo pretende implicar en la cita precedente. Según comenta Ross, para Aristóteles lo universal no es simplemente aquello que puede predicarse de varios sujetos (De la expresión o interpretación, Capítulo VII), sino que lo universal es sinónimo de lo necesario (Analítica posterior, Libro I, Capítulo VI). La historia, por su carácter particular, para Aristóteles, sólo describe los hechos según se perciben a medida que tienen lugar. El historiador presenta sucesos en los cuales la relación entre causas y efectos se halla, frecuentemente, oculta por una serie de eventos fortuitos. En cambio, el poeta, y en particular el autor trágico elabora su creación de tal manera que hace resaltar la inevitable dependencia del destino final en los sucesos que lo preceden, los cuales son el producto de las acciones y de la conducta de los personajes.⁸ De esta manera la creación artística, y en particular la tragedia, adquiere una dimensión superior a la de la historia ya que no pretende imitar acciones en el sentido de "eventos," sino explorar de qué manera estos eventos reflejan la existencia de un cierto orden de carácter universal que se halla oculto a los ojos del

común y que, a la vez, justifica y sustenta la realidad poética o esencial de las cosas. Así parece verlo también K. E. Gilbert al comentar la siguiente aseveración de Aristóteles: "Opinamos que importa más saber y más ciencia el arte que no la experiencia . . . y esto por la sencilla razón de que los versados en el arte conocen las razones de las cosas, y los empiristas, en cambio, no. Los empiristas conocen, sí, que una cosa existe; los que se dedican al arte, por su parte, conocen el porqué y la razón de las cosas" (Metafísica, 981a24). Dice a continuación Gilbert:

Now it is the function of a poet to exhibit the "why" of human destiny. . . . The most ambitious poet will intimate an "action" which is a continuous curve of destiny absorbing and sweeping forward by the law of its movement all particular events and individual persons, as a line resolves points. He will sketch in a system of men and things as the pattern of interaction brings weal or woe, the diagram of a king's rise and fall, the bonds that tie men to tragic deaths.⁹

Esta concepción de la universalidad del arte y de lo que lo universal significa para Aristóteles explica el que éste considere la unidad de la trama una condición sine qua non para que la obra dramática sea una verdadera creación artística. Dice el Filósofo en el Capítulo VII de la Poética:

Así, pues, es necesario que igual que en las demás artes imitativas la unidad de imitación resulta de la unidad de objeto, así en la fábula, ya que es la imitación de una acción, sea ésta una y entera, y que las partes estén ensambladas de tal manera que, si se traspone o se suprime una de ellas, quede roto y trastornado el todo; porque lo que se puede añadir o dejar de añadir sin consecuencias apreciables no forma parte del todo. (Poética, 1451a30)

Se hace claro que la causa por la que Aristóteles requiere tal unidad debe buscarse no en el mero hecho de que la obra poética así lograda sea de una simplicidad que contribuye a su belleza estética, sino, por

el contrario, en razones de tipo filosófico. Al requerir que los diversos incidentes de la trama estén unidos de tal manera que la supresión o cambio en uno de ellos produzca la dislocación del todo, Aristóteles propone justamente que cada una de las acciones de los personajes esté justificada por la suma de las acciones precedentes, y a la vez justifique a las subsiguientes.¹⁰ Insiste, entonces, como habíamos señalado anteriormente, en la necesidad de una cadena de causalidad que haga evidente lo que Gilbert da en llamar el "porqué" del destino humano, con lo cual proporciona una amplitud singular a su noción de la unidad que debe tener una creación poética.

Pero si bien es en lo universal que el poeta debe buscar el fundamento de su trama, Aristóteles no descarta la posibilidad de hacer uso de algunos aspectos de lo histórico, es decir, lo particular. La razón por la que es conveniente el uso de algunos materiales históricos se encuentra en el hecho de que prestan verosimilitud a la fábula:

En la tragedia, en cambio, se apoya uno en nombres de personajes que han existido; la razón es que así resulta más convincente lo posible; ahora bien: si no creemos abiertamente que sea posible lo que no ha sucedido, lo que verdaderamente ha sucedido es, por el contrario, evidentemente posible, porque de ser imposible, no habría sucedido. (Poética, 1451b15)

Es claro, de lo que se deduce de párrafos subsiguientes, que Aristóteles no pretendió restringir el uso de lo histórico solamente a los nombres de los personajes. Por ello el problema que debe solucionar a continuación el Filósofo radica en la determinación precisa de cuáles son los límites de la historia y cuáles los de la poesía. La respuesta a este problema debe buscarse, nuevamente, en la idea aristotélica de la creación poética:

Y si se le presenta [al poeta] la ocasión de tomar como trama o argumento sucesos que realmente han ocurrido, no es por eso menos poeta; porque nada impide que ciertos sucesos realmente acaecidos no sean por su naturaleza verosímiles y posibles y, por eso, el que los ha escogido es realmente su poeta. (Poética, 1451b29)

En otras palabras, el relato de un hecho histórico puede ser considerado un ejercicio poético siempre y cuando la verdad histórica se ajuste a la verdad poética. Ahora bien, debe tenerse en cuenta que aunque esta última es esencialmente una, los medios de llegar a ella son tan variados como poetas hay que quieran explorar la verdad. Porque si la función del poeta es presentar los hechos como deberían haber sucedido, es decir, siguiendo las reglas de la causalidad para así llegar al fondo de las cosas, basta con que un poeta cambie un par de eslabones de la cadena de causas y efectos para que la obra en cuestión sea diferente, pero al mismo tiempo igualmente "poética" según la definición aristotélica. Tal parece ser la actitud del Filósofo en cuanto al uso recomendable de fuentes histórico-tradicionales en la creación de la nueva fábula. Dice en el Capítulo IX de la Poética:

De manera que no es necesario querer atenerse totalmente a las fábulas tradicionales, sobre las que versan nuestras tragedias. Es éste incluso un cuidado ridículo, dado que las historias conocidas lo son sólo por una minoría y no por eso gozan menos de ellas los espectadores. (Poética, 1451b24)

De lo cual no se debe inferir que Aristóteles sugiere que los poetas se alejen de las fuentes tradicionales, ya que él mismo reconoce que las tragedias de este tipo son casos excepcionales.¹¹ Su intención es, por el contrario, señalar la riqueza de posibilidades que dichas historias proveen al poeta.

Horacio, en su Epístola a los Pisones, sigue de cerca las ideas

de Aristóteles a este respecto, aunque es más explícito en el desarrollo de sus ideas:

Que el escritor respete la tradición y concuerde con ella sus ficciones. Si sacares de nuevo a la escena al heroico Aquiles, preséntale impetuoso, iracundo, inexorable, valiente, y como si las leyes no hablasen con él, fiando su derecho a la punta de la espada. Aparezca Medea invencible y feroz, Ino llorosa, fementido Ixión, lo vagabunda, y perseguido por el remordimiento y las implacables furias Orestes.

Siempre que llesves a la escena un asunto desconocido y te atrevas a crear un nuevo personaje, haz que guarde hasta el fin el carácter que reveló al principio, y que no se desmienta jamás.

Es muy difícil la originalidad en aquello que muchos han tratado, y obrarás con acierto tomando de la Iliada el argumento de tu tragedia antes de aventurarte a componerla sobre hechos del todo ignorados y nuevos. Harás tuyo propio un asunto del público dominio, si no te encierras en un círculo vulgar y mezquino, y empeñándote, como fiel intérprete, en traducir palabra por palabra, ni como servil imitador te metes en un atolladero de donde la vergüenza o las leyes del poema te impidan volver atrás.¹²

En este párrafo, Horacio va más allá que Aristóteles y sugiere, en términos precisos, que el poeta debe tratar de evitar lo totalmente nuevo en favor de los temas tradicionales. Al igual que Aristóteles, pone sólo una restricción en lo referente al uso de tradiciones, y es que el poeta no debe ir en contra de ellas.¹³ Más adelante agregará otra al demandar que la obra sea tan fiel reflejo de la vida como sea posible, y que el poeta no violente los límites de lo verosímil.¹⁴

A este respecto, Horacio parece más reacto que Aristóteles a aceptar el uso de lo fantástico, que éste considera justificable en cuanto sirva a los fines de la poesía:

Si en el poema hay cosas imposibles, se falta con ello; pero esta falta es excusable si se tiene en cuenta el fin propio del arte--fin que se ha indicado ya [Poética, 1542a1; 1460a11]--, si de esta

manera esta parte de la obra u otra cualquiera resulta más atrayente. (Poética, 1460^b25)

Al hacer este comentario el Filósofo toca el último aspecto de su teoría que se pretende tratar aquí, los fines de la poesía, y en particular de la tragedia. En el Capítulo VI de la Poética, al definir la tragedia, se afirma que su fin es conseguir la catarsis de la piedad y el terror. No discutiremos aquí qué significa precisamente el término catarsis para Aristóteles, pues para los fines de este estudio no es realmente necesario.¹⁵ Lo que sí interesa es que para Aristóteles, en lo que se refiere a la tragedia, el fin perseguido por el autor al escribir su obra puede ser el que determine cuáles son los artificios que haya de emplear. Este aspecto es de fundamental importancia y merece señalarse en especial si se toman en consideración las ideas de Horacio en cuanto a los fines de la poesía:

Los poetas, o se proponen instruir o deleitar, o exponen doctrinas útiles y cosas agradables a la vez . . . y sólo conquista los sufragios de todos el que mezcla lo útil con lo agradable, instruyendo a la par que deleitando a los lectores.¹⁶

Dada la influencia de este párrafo de la Epístola a los Pisones entre los preceptistas y poetas del Siglo de Oro, las teorías de Aristóteles concernientes a la dependencia de los medios que el poeta emplea de los fines de su poesía adquirieron nueva importancia. Si se superponen las ideas de Horacio al comentario en que Aristóteles señala que los fines que persigue el poeta determinan y a la vez justifican en ciertos casos los elementos que han de usarse en la trama, se hace evidente la singular trascendencia de las repercusiones que estas teorías llegan a tener en el desarrollo de la comedia de carácter histórico-tradicional.

Lo tratado en estas pocas páginas no pretende ser un análisis exhaustivo de las ideas de Aristóteles y Horacio en torno a la creación

poética. La intención ha sido limitar el estudio a los aspectos que guardan relación estrecha con el tema que se trata en esta disertación, es decir, la idea de la imitación poética en el caso particular del drama, y el uso de historias tradicionales por parte de los dramaturgos. La necesidad de este primer paso se hará evidente a medida que se vayan discutiendo, a continuación, las nociones que sobre los mismos asuntos muestran tener los preceptistas y dramaturgos de los siglos XVI y XVII en España, cuya deuda para con los dos autores clásicos es grande.

ii. Los preceptistas.

Siendo la Poética de Aristóteles la piedra angular de la mayoría de las teorías dramáticas del Renacimiento, no sorprende que entre los autores y preceptistas españoles sea general la opinión de que el verdadero objeto intrínseco de la poesía sea la imitación. Así como en el pensamiento del filósofo griego éste es el punto de partida de los tratadistas del Siglo de Oro. El Pinciano sigue muy de cerca a Aristóteles en su definición y comentarios sobre el objeto primero de la poesía:

Assi que la poesía no es otra cosa que arte que enseña a imitar con la lengua o lenguaje. Y porque este vocablo imitar podría poner alguna oscuridad, digo que imitar, remedar y contrahacer es una misma cosa, y que la dicha imitación, remedamiento y contrahechura es derramada en las obras de naturaleza y de arte. Exemplo de la naturaleza es el niño, que apenas deja vacío el seno de la madre y ya comienza a imitar.¹⁷

La misma preocupación por establecer, siguiendo a Aristóteles, que lo que hace a la poesía es su carácter mimético, y no el metro de la composición, se evidencia en Cascales, que en sus Tablas poéticas insiste

sobre el asunto:

Habiendo pues de ser nuestra materia participante de imitación, no se pueden sufrir aquellos, que enseñando Agricultura o Philosophia, o otras artes, o ciencias, quieren ser tenidos por Poetas en lo que no hay imitacion ninguna. El que enseña Mathematica, llamese maestro de aquel arte: el que narra Historia, llamese Historiador: el que imita al Mathematico en alguna accion de su facultad, y el que imita algun hecho de la Historia, ese es y se debe decir Poeta.¹⁸

Al igual que Aristóteles, Cascales pasa a continuación a explicar, en más detalle, lo que él considera que es la imitación, que define como "Representar al vivo algun hecho como debiera pasar, o como fingimos haver pasado segun el verisimil y necesario."¹⁹ Semejantes definiciones se encuentran, entre otros, en Alfonso Sánchez y en Francisco de la Barreda, quienes sustentan asimismo que los límites que cabe imponerse a la imitación son aquellos que son determinados por la naturaleza y la propiedad.²⁰ Se establece, de esta forma, un campo de acción para la poética cuyas dimensiones exceden sobremanera las del campo de acción de la historia. A pesar de la general aceptación de este concepto de la historia frente a la poesía, los preceptistas en general difieren en su interpretación de cuál es el mejor camino a seguir por el poeta. López Pinciano, por una parte, encabeza a los que propugnan la libertad creativa. En la Epístola octava de su Philosophía antigua poética hace la siguiente afirmación:

Tomo al propósito, y digo con el Philosopho, q[ue] el poeta trágico no deue estar ligado a las fábulas vulgares sino fingir y inuentar otras de nueuo, q[ue] en esto está el mayor primor; y si sobre las antiguas quiere fundar la suya, sea de modo q[ue], mudándolas, varíe, porque tanto hará officio mejor de poeta.²¹

Por otra parte, Cascales y sus seguidores interpretan de otra manera a Aristóteles, mostrando una mayor inclinación didáctica. El argumento que utiliza Cascales al respecto es el mismo que el del filósofo griego,

a quien, después de citar, comenta de la siguiente manera:

Ya entendeis a Aristoteles, como dice que en la Tragedia se guardan los verdaderos nombres. Pues estos no los podemos haber de la accion fingida sino de la verdadera, que es la Historia, y como prueba, que en los casos tan graves como son los tragicos (y lo mismo se entiende de los heroicos) mas persuaden y mueven las cosas que sabemos haber pasado y sucedido realmente, que no las que fingimos. Y esta verdad es tan clara que no ha menester probación, quando nos faltara la autoridad del Philosopho. Y si la Fabula Tragica tuviese accion no hecha ni verdadera no persuadiria tanto: por ser mas dificultoso mover a lastima y terror, que es el fin de la Tragedia, que no mover a risa, como hacen los Comicos.²²

Sin embargo, debe notarse que las dos posiciones así expuestas no son esencialmente distintas. Ambos preceptistas requieren de los poetas que contribuyan de lo suyo a la creación y, en particular, López Pinciano dedica gran número de páginas de su tratado al uso de temas históricos por el poeta, delimitando precisamente las funciones de historiador y de creador. Tal interés en el asunto muestra que, al menos de hecho, este autor, lo mismo que Cascales, considera a este tipo de imitación poética como uno de los de mayor importancia.

Lo que constituye uno de los mayores problemas que encuentran los preceptistas es la determinación precisa de los límites que cabe aplicarse al poeta en el uso de materiales históricos. Para empezar, y dado el interés que muestran los estudiosos de la época en mantener un carácter básicamente realista en las obras dramáticas, hay común acuerdo con la idea de Cascales de que lo que se agrega de la propia invención debe sujetarse a las reglas de la necesidad y de la verosimilitud.²³ Esta preocupación por la verosimilitud es la que hace que los preceptistas prediquen en contra de aquellos que en su tratamiento de lo histórico dan rienda suelta a su imaginación. Al respecto,

comenta Antonio López de Vega:

Otros se arriman a la historia grave, y sin temor de Dios ni respeto a lo venerable de las crónicas, les levantan mil testimonios alterándolas en lo principal del caso (que es lo indisculpable en la poética), muy satisfechos con la razoncilla de que no se obliga la comedia a decir verdades, como si aquella licencia del mentir se la hubieran dado sin límite.²⁴

Semejante actitud muestra López Pinciano, que sostiene que el poeta debe abstenerse de alterar "fábulas recibidas," a las que define como "las antiguas que son públicas y notorias."²⁵ Es sólo con esta limitación impuesta por la verosimilitud que el Pinciano elabora sus ideas acerca de lo que él considera que es la imitación poética en la Epístola octava:

. . . a toda especie poética perfecta conviene ser imitación de acción u obra, que todo es vno.

El Pinciano dixo entonces: ¿Qué dezís señor Vgo, aquí acción?

Yo lo diré, respondió Vgo. Pregunto: ¿Aquella obra que se va haziendo en la representación o leyendo fuera della, passó como se representa o escriue? No. Pues el imitar a aquella obra que no fué y pudiera ser, llamo yo imitación de acción.²⁶

Al afirmar que lo que se imita es "lo que no fué y pudiera ser" López Pinciano hace manifiesta la deuda de sus ideas para con la Poética de Aristóteles, la cual se hace aún más evidente si se tienen en consideración los comentarios que hace en la Epístola séptima acerca de la función del poeta:

. . . porque la obra principal no está en dezir la verdad de la cosa, sino en fingirla que sea verisímil y llegada a la razón; por cuya causa, y porque el poeta trata más la universalidad, dice el Philósofo en sus Poéticos que mucho más excelente es la Poética que la Historia; y yo añado que porque el Poeta es inventor de lo que nadie imaginó, y el historiador no haze más que trasladar lo que otros han escrito.²⁷

Para López Pinciano, entonces, como para Aristóteles, es central que el poeta elabore sobre lo histórico una nueva realidad que guarde verosimilitud y que a la vez refleje lo universal, es decir, la verdad que se halla implícita tras los sucesos históricos. El poeta debe descubrirla y hacerla llegar a su público mediante la interpretación y el arreglo personal de los eventos que trata en su creación, eliminando todos aquellos sucesos fortuitos que, en la historia, pudieron velar la significación última de lo sucedido. Cascales, que lleva el argumento de López Pinciano un paso más allá, al aceptar en algunos casos especiales el mero recuento del hecho histórico como creación poética, es más explícito que su predecesor en la definición que da de lo que él considera ser lo verosímil:

Lo verosímil, es decir la conformidad con lo universal, es la ley del arte, y por ella ha de juzgarse de lo real. Si la acción histórica pasó de la manera que debiera pasar según el verosímil, es acción digna del nombre de poesía; pero el Historiador y el Poeta serán diferentísimos en escribirlas, porque el uno describe narrando y el otro imitando, y el Historiador mira objeto particular y el Poeta universal. El Historiador escribe las hazañas de Hércules, con el valor y esfuerzo que las hizo, y no pasa de ahí, porque si pasase faltaría a su oficio; el Poeta, cantando las hazañas de Hércules, pinta en él el extremo de valentía y todos los afectos, efectos y costumbres contenidos en un hombre valiente, mirando, no a Hércules, sino la excelencia de un hombre valeroso. ¿Véis como la acción histórica puede venir a ser poética?²⁸

Si bien puede notarse que, nuevamente, al menos en lo más esencial, ambos preceptistas apuntan hacia lo mismo, es decir, la búsqueda de universalidad por parte del poeta, lo que es de particular importancia en el comentario de Cascales es su manera de definir lo verosímil como aquello que está conforme con lo universal. Con ello elimina del campo de acción de la poesía todo aquello que no contribuya a reflejar

la verdad esencial que debe exponer el poeta. Así, lo que sugiere López Pinciano como deseable en la creación poética se transforma en una condición sine qua non para Cascales.

La posición de Cascales al respecto abre las puertas a la posibilidad de que los poetas puedan alterar la historia aun en lo que algunos podrían considerar central dentro de la fábula. Al comentar el tratamiento que Virgilio da a Dido, dice:

Quien no sabe como Dido, a quien hace Virgilio enamorada de Eneas tanto, que por su ausencia se da la muerte, infamando con ella su honestidad, que esto es falso, y que al contrario fue castísima, y que Dido y Eneas fueron en muy diferentes tiempos? Luego Virgilio aqui mudó no solo el tiempo, mas la cosa; pues habiendo sido casta, la pintó deshonesta y mala. . . . Concedemos esta verdad; mas hizolo Virgilio no sin gran proposito: que como los Romanos y Carthagineses havian de ser enemigos capitales, y como su intento era alabar a los Romanos descendientes de Eneas, por mas abatir a los unos, y ensalzar a los otros, quiso dar este baldon a Carthago, y ilustrar su obra con la historia de aquellos fingidos amores.²⁹

De igual manera, Salvador Jacinto Polo de Medina, siguiendo la misma línea de pensamiento que Cascales,³⁰ afirma que el poeta puede alterar el orden cronológico de la historia de su fábula:

. . . el poeta puede muchas veces, como sea para su propósito, variar los tiempos y el caso pues en él es circunstancia de poco momento el que pasó en un año lo finja en otro. Y si de Numa se sabe que fue justo, y que hizo tales hechos de hombre justo, allí el poeta bien puede variarle el tiempo y el caso añadiéndole otros hechos en razón de justo que él no hizo, porque el poeta mira a lo general y no a lo particular; y mira en Numa justo, no a Numa justo, sino a un hombre perfectamente justo.³¹

Más aún, el mismo autor defiende, en términos muy semejantes a los usados por Francisco Cascales, el derecho del autor a dar a ciertos personajes históricos cualidades que hayan sido diametralmente opuestas a aquellas dictadas por la tradición si así lo requiriese la creación

poética:

Dice, pues, Horacio que la persona que introduce el poeta es histórica o es fingida. Si es fingida puede el poeta pintarla y fingirla como gustare, honesta o deshonesto, y si es histórica y verdadera le es forzoso al poeta seguir la fama y nombre que la historia le da. Y así tiene el poeta libertad, si la finge, a fingirla como quisiere, como tendrá obligación a seguir la fama que la historia le ofrece si es verdadera la introducción. . . .

--Pues ¿cómo--replicó don Luis--introduce Homero tan casta a Penélope, si algunos sienten lo contrario?

--Entonces--dijo Jacinto--pudo dejar de seguir la fama, porque si Homero cantaba a un varón tan noble y prudente y valeroso como Ulises no había de poner cosa que desayudase su intento, pues era contra nobleza y valor de Ulises, que él canta, la deshonestidad de su mujer; demás de ser acción piadosa honrar a las mujeres, y a que debemos mirar todos. ³²

Esta postura de Polo de Medina y de Cascales debe considerarse con sumo cuidado ya que sería erróneo inferir que propone un absoluto laissez faire en cuanto a la manipulación por parte del poeta de hechos y personajes históricos. Es nuestra opinión que tal no es el caso. En el ejemplo de Polo de Medina, Penélope constituye, como la reina Dido en el caso de Cascales, un caso excepcional, siendo su historicidad, dentro del contexto general de las cosas, de muy secundaria importancia. En general, es aparente que estos dos críticos comparten la opinión de González de Salas quien, al comentar a Aristóteles, dice:

La Exornacion Moral . . . para ser buena, ha de tener quatro condiciones. . . . La tercera es, Que sean semejantes las Costumbres, i esto se entiende de las personas, cuias costumbres i condiciones son conocidas. Porque si propiamente queremos Imitar a Vlises, astuto le habremos de representar, i semejante a la noticia que de él nos han dado los Antiguos. ³³

Como puede verse, en Polo de Medina, así como en López Pinciano y en Cascales, el verdadero fin de la poesía parece ser el llegar a los valores universales a través del tratamiento de lo particular. Su concepto

de lo que es verosímil, y por lo tanto objeto de la poesía, se halla basado en lo que él considera el objetivo ideal del poeta. Y este objetivo se halla determinado por el precepto horaciano de que la poesía debe enseñar deleitando, que tanta aceptación tuvo en el Renacimiento en las teorías poéticas, que insisten constantemente en el carácter pedagógico del arte.

Si bien bajo esta visión didáctica de la poesía la estructura de la trama parece estar justificada por el fin poético que persigue el autor, queda aún por hacer explícito exactamente a través de qué medios es aceptable alterar la esencia histórica de aquellas obras que no son el producto de la pura ficción. López Pinciano sugiere una respuesta a este dilema en su Epístola quinta:

El campo de la Poética es inmenso, dize Ouidio, y a ninguna historia es obligado; que es dezir: el poeta no es obligado a la verdad más de quanto le conuiene para la verisimilitud; lo qual especialmente vsan los trágicos y épicos prudentíssimamente en general para hazer su narración más verisímil, y con algunas verdades como rafas tener firme la tapicería de sus ficciones. Todo esto se haze para el fin que está dicho, que es el deleyte y la doctrina. Assí que los poemas que sobre la historia toman su fundamento son como vna tela cuya vrdimbre es la historia, y la trama es la imitación y fábula.³⁴

En este símil el autor nos deja ver que al menos en las obras con base histórica, el poeta debe distinguir entre dos partes de su creación poética, la "vrímbre" y los hilos que forman la trama. Estas dos partes a las que se refiere López Pinciano son las que en otro pasaje llama el argumento y los episodios. Al tratar de aclarar el significado que da al término fábula, dice:

No es equívoco el nombre que igualmente abarca, y con razón genérica, a vna, dos o más cosas como fábula, la qual contiene debaxo de sí, y con vna razón misma, al que dezimos argumento y al que llamamos episodio y a la junta del vno y otro, que es

la poética imitación toda. . . . Aduerto q[ue] cuando digo fábula, solamente entiendo el argume[n]to--que por otro nombre dize hipóthesi, o cuerpo de la fábula, que se pueden poner y quitar sin que la acción esté sobrada o manca, y quando dixere la fábula toda, entiendo argumento y episodios juntamente.³⁵

Una vez establecida esta diferenciación de las partes de la fábula vista como totalidad, López Pinciano se halla finalmente en condiciones de hacer explícito cuál es, para él, el medio recomendable de dar tratamiento a lo histórico. Comentando a Aristóteles, señala:

Assí que las fábulas manda el Philósopho que no se alteren, q[ue] es dezir, los argumentos de las fábulas recibidas; mas puédense alterar los episodios, como se veen legítimamente alterados en Eurípides y Polydes, los cuales con diversos ñudos y reconocimientos y episodios, ataron y desataron y complieron la misma fábula sobredicha [la de Ifigenia], de la qual auía vna noticia comú[n] y recibida de todos.³⁶

A esto mismo parece referirse González de Salas al discutir el significado que Aristóteles da al término acción:

A la que Aristoteles llama Accion, nosotros llamamos en la Tragedia, como en la Comedia, el Argumento, la Materia, la Traza. De esta Accion pues, siendo una misma, se pueden hazer diferentes Tragedias, siendo la Constitución de sus partes Diversa.³⁷

De comentarios semejantes de otros preceptistas como Cascales, Baltasar de Escobar y Cabrera de Córdoba, puede deducirse que, en lo referente a este aspecto, la mayoría de los críticos sigue de cerca las ideas de Aristóteles acerca de las múltiples posibilidades que para la creación poética proporciona un hecho histórico.³⁸ El mismo hecho puede ser presentado de diferentes maneras siempre y cuando se conserve lo que es esencial dentro de la historia, es decir, el carácter fundamental de los personajes principales, los sucesos más preponderantes, y el resultado final de lo acontecido. El elemento aglutinante que solidifica todas estas partes en un todo, es decir, los episodios, constituye la

contribución del poeta, quien se halla obligado, en su elaboración, a atenerse a lo que se ha dado en llamar lo verosímil, lo universal.

Ahora bien, aunque en general se define al episodio como algo ajeno al hilo central del argumento, debe tenerse en cuenta que sólo lo es en tanto que no se haya agregado a éste para formar una "fábula toda," para usar la terminología de López Pinciano. En otras palabras, sólo puede hablarse de episodios como partes distintas si se estudia a la obra desde un punto de vista estrictamente analítico y se practica en ella una disección que separe cada una de sus partes constituyentes. De otra manera, deben ser vistos como partes integrales de la "fábula toda," cuya unidad es fundamental en la buena poesía. Al respecto, dice Baltasar De Escobar:

. . . mide vmd. con proporcionada geometría la grandeza de la historia, compasándola de manera, que en un sujeto entero, que consta de principio, medio y fin, quedan sin desproporcionarle los episodios y engertos que el artificio del poeta debe contribuir en la obra, caminando en ellos con tal tiento, que siendo miembros del cuerpo principal, no salgan tan desmesurados, que le hagan monstruoso, y labrándole, finalmente, con tan perfecta escultura, que queda de estatura buena y de cantidad suficiente para que cualquier mediano entendimiento le pueda percibir todo. Muy bien cumple vmd. con la libertad del poeta, sacudiendo el yugo estrecho del historiador, en no pintar las cosas aplicadas y engertas como fueron, sino como pudieron ser, sin desviarse de la derecha senda de lo verosímil, valiéndose de la ocasión de engerir y aplicar acciones sucedidas en tiempos á proposito, y reduciéndolas á la unidad de la acion principal; de suerte que á nuestra vista todo nos parece uno.³⁹

Como puede deducirse de la lectura de estos comentarios, para Escobar tan importante es la comunión de los episodios con la fábula como su verosimilitud. A la vez, ellos deben guardar proporción con la historia que se trata para así conseguir la armonía del conjunto.⁴⁰ El mismo Pinciano, que en un párrafo anteriormente citado describió los episodios

como "añadiduras de la fábula que se pueden poner y quitar sin que la acción esté sobrada o manca," añade posteriormente:

Digo, en suma, que los episodios son aquellas acciones las cuales--au/n/que son tan fuera de la fábula, que se pueden quitar della quedando perfecta--deuen ser tan aplicados a ella, que parezcan vna misma cosa.⁴¹

Y debe llamarse la atención al hecho de que lo que él aquí llama fábula no es sino el argumento central de la obra y no la obra como totalidad. En este sentido, los episodios son circunstanciales o accidentales en cuanto a la fábula como argumento, e integrales en cuanto a la fábula como totalidad. Sin embargo, López Pinciano no hace explícito qué es lo que da ese carácter integral a los episodios. Para lograr una idea de ello conviene ver lo que Cascales dice al respecto:

. . . todo Poema, para que sea uno, conviene que tenga un entero y perfecto contexto de cosas imitadas, el cual se llama Fabula, que el ser uno el sujeto, y la materia que se trata, hace que la Fabula sea tambien una. Y aquello verdaderamente se entiende que es uno, que no está mixturado, ni compuesto de cosas diversas. Doctamente nos enseña esto Horacio allí:

Aviso pues, que consideres siempre
En tu obra que haya un cuerpo solo
De miembros verisimiles compuesto.

Y si bien se forma este cuerpo de muchas partes, todas deben tirar a un blanco, y estar entre sí tan admirablemente unidas, que de la una verisimil o necesariamente se siga la otra. Y en suma aquello que está compuesto de varias cosas, ha de estar tan unido en ellas, que quitando o mudando alguna parte quede el todo imperfecto y manco.⁴²

En este párrafo, al comentar a Horacio, Cascales muestra una vez más la influencia de Aristóteles al señalar que lo que los episodios contribuyen a la fábula como argumento es justamente una cohesión que se logra mediante la elaboración de una cadena de causas y efectos en la cual la pérdida de un eslabón significaría la destrucción de la unidad del todo.

Cada uno de los elementos de la composición poética debe apuntar, según Cascales, en la misma dirección, creando así un orden necesario que es la manifestación de lo que se da en llamar la verdad poética. Semejantes ideas a éstas son las que expone Cabrera de Córdoba, quien al discutir las diferencias entre la poesía y la historia dice:

La poesía es junta y encadenamiento que hace una de muchas; por la afinidad de las acciones, a quien como a señora ordena las otras ministras y siervas, por medio de los episodios, que de su naturaleza y propiedad siempre tienen la mira y respecto a la fábula, parte sustancial y como el ánimo del poema. El orden de la historia es más incierto y disjunto, porque las acciones en ella son sin depender una de otra, y no tienen la mira a un mismo fin. . . . El poeta, no teniendo límite alguno en su jurisdicción, como le pasa por la fantasía, pone el ánimo, muda las acciones, las crece, las menora, las varía, las adorna, las amplifica y, finalmente, narra las cosas antes como habían de ser hechas que como fueron.⁴³

Aunque aquí el autor no menciona los episodios en particular, es claro que es a ellos a los que se refiere al hablar de la mudanza de las acciones mediante la que la fantasía del poeta recrea el material que usa como inspiración. Y el resultado de su recreación será una obra en la que el orden de los sucesos dejará de ser "incierto y disjunto" para pasar a reflejar lo universal y lo necesario.⁴⁴

Al discutir el problema de cómo los episodios deben estar unidos al argumento central de la obra se observa que el deseo de darles un carácter cohesivo se basa en el concepto que los preceptistas españoles del Siglo de Oro tenían de la verosimilitud. Éste, a su vez, se halla determinado por el valor pedagógico que durante el período se asignaba a la creación poética.⁴⁵ Así, los incidentes que se agreguen a la trama original deben tejer el diseño que unifique todas las partes de la fábula de tal manera que le confieran un valor universal.⁴⁶ Dado el cariz didáctico que en las doctrinas de los preceptistas del Renacimiento

español se imputa al drama, puede deducirse que la inclusión de los episodios dentro de una trama cuyo argumento central tiene su origen en un asunto de orden histórico-tradicional adquiere una importancia capital. Las historias originales son vistas, entonces, sólo como puntos de partida que los poetas pueden usar para entretrejer las tramas de sus creaciones. Con ello, la historia en sí, su esencia desprovista de los detalles que hacen a la creación poética como totalidad, lo que López Pinciano llama meramente la fábula, no es de mayor importancia. Es útil porque contribuye a prestar verosimilitud al todo. Pero son en realidad los episodios los que hacen a la obra lo que es, y en la elaboración de ellos radica el interés del poeta. Es allí donde se ejerce la imitación poética de que hablan los preceptistas, ya que a través de estos episodios que son el producto de la imaginativa se llega a las verdades universales cuya transmisión es el verdadero fin de toda poesía.

iii. Los dramaturgos.

Aunque la rivalidad de los dramaturgos de la escuela lopista y los preceptistas aristotélicos en lo referente a la mecánica del drama es bien conocida,⁴⁷ poco se ha mencionado el hecho de que existe una considerable comunión de ideas entre ambos grupos en lo que respecta a los aspectos teóricos de la producción dramática. La razón de ello se encuentra en la influencia que todavía ejerce Aristóteles sobre los poetas españoles del Renacimiento y el Barroco. Si se presta debida atención al uso de fuentes histórico-tradicionales en la elaboración de obras dramáticas, se puede observar que las opiniones de los preceptistas y de los dramaturgos son, en este sentido, muy similares, al

menos de lo que puede deducirse de los escritos y de la constitución de las comedias de los últimos. En particular, cabe señalar la preferencia que muestran los autores dramáticos del Siglo de Oro por temas de la historia de España tal como son recogidos por las crónicas y por los romanceros, por temas mitológicos, y por comedias de tipo hagiográfico. Si bien algunos de los autores de los comienzos del teatro español moderno mantuvieron en ciertas obras gran fidelidad para con el texto de la historia o tradición que dramatizaron, como es el caso de Juan de la Cueva al escribir Los siete infantes de Lara, Lope, como señala acertadamente el profesor William McCrary, reconoce la posibilidad de que el poeta trascienda la simple imitación en busca de la inspiración creativa:

"Y si alguna vez se levanta el poeta algo más de la imitación en alguna narración ó soliloquio, ó ya es éxtasis de la fértil vena, ó por mayor deleite del que escucha docto, y bien intencionado agradece" /Prólogo a la Parte XIV, BAE, 52, xxivb/. Platonic dualism, therefore, was adapted to Aristotle and Horace. This synthesis of the ancient authorities had the effect of expanding the dramatist's range of imitation, both objectively and subjectively, since the inclusion of the Platonic micro- and macrocosmic conception located the creative mind squarely in the middle of nature's stage. Invención, imitación, and imaginativa, the imaging forth of the designs which nature had etched within, tend to become somewhat semantically interchangeable as terms of literary explanation.⁴⁸

Aquí puede verse que Lope, contrariamente a lo que hacen los aristotélicos, da al término imitación una connotación sumamente restringida. Pero aun cuando en el contexto parece significar fundamentalmente lo mismo que copia, mediante el uso de un vocabulario básicamente platónico, llega a la concepción aristotélica de mimesis, que comparte con la mayoría de los preceptistas de su época. Es más, si se tienen en cuenta las opiniones de éstos acerca de cómo la poesía debe reflejar

los valores universales y así cumplir con una finalidad pedagógica, Lope no difiere de ellos, como puede deducirse de un fragmento de una de sus epístolas en que trata de la poesía:

Esta disciplina, que en fin es arte, pues se perfecciona de sus preceptos, es parte de la filosofía racional, por donde le conviene a su objeto ser parte del ente de razón. Es, pues, objeto del Arte Poética, como el entimema de la Retórica. El oficio del Poeta es enseñar de cuáles y con cuáles cosas se constituya el ejemplo y con qué modos y similitudes a diversos géneros, estados y negocios debemos usar de este silogismo, porque todas las demás partes de la filosofía racional hacen esto mismo acerca de su propio objeto.⁴⁹

Por ello, si se tienen en cuenta las ideas de Lope tal como aparecen en el texto comentado por el profesor McCrary y en la epístola citada, se hace claro que la respuesta del dramaturgo a aquellos críticos que, como Cristóbal Suárez de Figueroa en El Pasajero, y el cura en el Capítulo XLVIII de la primera parte del Quijote, defienden un concepto demasiado restringido de la verosimilitud, está cimentada en las ideas de Aristóteles y Horacio sobre la imitación y el fin didáctico de la poesía.⁵⁰

Una actitud muy similar se encuentra en Tirso de Molina, principalmente en sus Cigarrales de Toledo. Al discutir su concepto de la imitación a raíz de las críticas del "pedante" y el "presumido natural de Toledo" en el Cigarral primero se hace claro que, al menos en lo que concierne a este aspecto, Tirso comparte las ideas de los preceptistas. Frente a la crítica que ambos elevan en contra de lo que consideran un atentado contra la historicidad y el decoro en El vergonzoso en palacio, Tirso llama la atención de sus detractores sobre el hecho de que el poeta trabaja dentro de limitaciones diferentes de las de los historiadores. Señala que el dramaturgo se halla en libertad de "fabricar, sobre cimientos de personas verdaderas, arquitecturas del ingenio fingidas," y al hacerlo puede romper con los cánones dramáticos de la

antigüedad, si ello le permite contribuir a la perfección de su obra.⁵¹

El profesor Henry Sullivan llama la atención sobre esta concepción de la licencia poética en Tirso, y dice al respecto:

We may deduce from this distaste for borrowing [véase la dedicatoria de la Tercera parte], moreover, that if Tirso regarded the imitation of alien models with contempt, he therefore felt his own inner experience and nature to be the raw material of his drama.

The primacy of internal inspiration over external is also proclaimed in a passage that, on the most liberal reading, could be classed in the objective category. Refuting, as author and not in character, charges that his Vergonzoso en palacio contravened historicity, Tirso exclaims (Cigarral primero): "¡Como si la licencia de Apolo se estrechase a la recolección histórica y no pudiese fabricar, sobre cimientos de personas verdaderas arquitecturas del ingenio fingidas!"

Here the dramatist claims that history only provides a basis for drama, over which the poet's imagination plays and which it works into a new fictional artifact. To be sure, this distinction owes a debt to Aristotle's division of history (life as it is or was) and poetry (life as it should be), but against the standard Platonic charge that poets were liars, Renaissance apologists of poetry were driven to maintain that the poet actually transcended nature and created a new realm. A good Tirsian example of this poetic license is his La elección por la virtud, where, by altering the chronological events of the life of Pope Sixtus V and adding a variety of miraculous occurrences, Tirso heightens their dramatic effect.⁵²

La inferencia que el profesor Sullivan hace al establecer la experiencia íntima como materia prima de la obra dramática tirsiana es, en mi opinión, acertada y se halla justificada por el ejemplo que brinda la muy personal interpretación que del material original de Tirso en sus comedias de temas histórico-tradicionales. La licencia poética que, al igual que Lope, invoca en ellas es la que le permite introducir elementos que contribuyan al mayor efecto dramático y a la vez al fin didáctico de la obra. Ahora bien, debe tenerse en cuenta que el dramatismo de una pieza y su carácter didáctico no se hallan siempre divorciados,

sino que, en la mayoría de los casos, al menos en Tirso, guardan íntima dependencia. Al alterar los hechos históricos para lograr una mayor intensidad dramática en comedias como La elección por la virtud, La prudencia en la mujer o La mejor espigadera, Tirso busca influir sobre el ánimo de sus espectadores y provocar en ellos, mediante la admiración y el deleite, una mayor receptividad al mensaje didáctico contenido en ellas.⁵³ El profesor E. C. Riley ha destacado este mismo aspecto de la técnica dramática de Tirso en un comentario de carácter más universal, al señalar la relación de dependencia que existe en muchos casos entre el propósito didáctico de las obras de los autores del siglo XVII y los elementos dramáticos o extraordinarios en ellas:

Los escritores del siglo XVII intentaban sobrecoger e impresionar a sus lectores no sólo porque esto fuera agradable, sino para atraer su atención y dotarles de un talante receptivo mediante el cual pudiera ser aceptada la lección de moral y fuera posible comunicarles una verdad universal.⁵⁴

De lo dicho por este crítico y de la lectura de Lope y Tirso, se puede inferir que éstos mantienen el mismo concepto de lo que debe ser la creación poética que fue prevalente entre los preceptistas de su época. El poeta, para ellos, no debe reproducir los eventos tal como ocurrieron en la historia, sino que debe poner algo de sí, y ese algo debe estar determinado por el carácter netamente pedagógico que era requerido de toda creación de este tipo. La búsqueda de la verdad universal de que nos habla Riley constituye uno de los factores determinantes del teatro español y hace que los dramaturgos encaucen sus esfuerzos no ya hacia la presentación meramente realista de los sucesos que se relatan, sino a crear una versión idealizada, y por lo tanto universal de ellos.⁵⁵

Al estudiar las teorías poéticas que conciernen al uso de historias de tipo tradicional en la creación poética puede notarse una línea

de pensamiento que se transmite, sin mayores alteraciones, de Horacio y Aristóteles a los preceptistas y dramaturgos del Siglo de Oro español. Los conceptos se revisten una y otra vez de diferentes palabras a la vez que guardan su esencia inalterada. El poeta debe ser, como su nombre lo indica, creador, y su obra debe buscar los valores universales dentro de lo particular de la historia. Los únicos límites que cabe imponer a su creación son aquellos que establezcan la verosimilitud y la unidad de la fábula. Mientras ellos se mantengan el autor posee plena libertad de acción. Tal es el clima ideológico en lo referente a este tipo de creación que rodea a Tirso, y es, pues, con miras a ello que se deben analizar las obras de carácter histórico-tradicional del poeta a fin de apreciar más profundamente su intuición dramática.

NOTAS

1

Los estudios sobre la preceptiva literaria de los siglos XVI y XVII que fueron consultados si bien tocan este tema, no lo tratan en profundidad. Véanse William C. McCrary, "The Classical Tradition in Spanish Dramatic Theory of the Sixteenth and Seventeenth Centuries," Diss. Wisconsin, 1958; Marcelino Menéndez Pelayo, Historia de las ideas estéticas en España (Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1943), II; F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo, Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco (Madrid: Gredos, 1965); Sanford Shepard, El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro (Madrid: Gredos, 1970); Antonio Vilanova, "Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII," en Guillermo Díaz Plaja, Historia general de las literaturas hispánicas (Barcelona: Editorial Vergara, 1953), págs. 567-684; Duncan Moir, "The Classical Tradition in Spanish Dramatic Theory and Practice in the Seventeenth Century," en Classical Drama and its Influence: Essays Presented to H. D. F. Kitto, ed. M. J. Anderson (London: Methuen and Co., 1965), págs. 193-228.

2

Véanse, por ejemplo, Don Quijote, I, 47-48 y II, 3; Cristóbal Suarez de Figueroa, El pasajero (Madrid: Renacimiento, 1913), Alivio III; Tirso de Molina, Cigarrales de Toledo (Madrid: Espasa-Calpe, 1968), especialmente Cigarral primero y Cigarral quinto.

3

Aristóteles, Poética, 1450a16, en Obras, traducción, edición y notas de Francisco de P. Samaranch (Madrid: Aguilar, 1977). Las citas siguientes de las obras de Aristóteles serán del mismo texto, y se indicará al fin de las mismas la obra en particular y la página, columna y renglón según la edición de Bekker, como es tradicional.

4

Sir David Ross, Aristotle (London: University Paperbacks, 1966), págs. 277-79.

5

Aristóteles, Política, 1340a18.

6

Ross, pág. 278.

7

Gerald Else, Aristotle's Poetics: The Argument (Cambridge: Harvard University Press, 1963) pág. 320.

8

Ross, págs. 278-79.

9

K. E. Gilbert, "Aesthetic Imitation and Imitators in Aristotle," The Philosophical Review, 45 (1936), págs. 566-67.

10

Sobre este aspecto insiste Aristóteles más adelante: "Entre las fábulas y las acciones simples, son menos buenas las que se componen de episodios. Llamo fábula episódica aquella en que la sucesión de los hechos episódicos no viene determinada ni por la verosimilitud ni por la necesidad" (Poética, 1451^b33).

11

Véanse, al respecto, los comentarios de D. W. Lucas en su edición de la Poética de Aristóteles (Londres: Oxford University Press, 1968), pág. 123.

12

Horacio, Epístola a los Pisones, en Poetas Latinos, trad. Germán Salinas (Madrid: E.D.A.F., 1970), págs. 778-79.

13

Aristóteles, Poética, Capítulo XV.

14

Horacio, pág. 787.

15

Para una discusión a fondo de este asunto, véase el Apéndice segundo a la edición de D. W. Lucas.

16

Horacio, pág. 787.

17

Alonso López Pinciano, Philosophía antigua poética (Madrid: C.S.I.C., 1953), I, 195-96).

18

Francisco Cascales, Tablas poéticas en Antonio García Berrio, Introducción a la poética clasicista: Cascales (Barcelona: Planeta, 1975), pág. 60.

19

Cascales, Tablas, pág. 114.

20

Véase Menéndez Pelayo, Historia, II, 306, 320.

21

López Pinciano, II, 349.

22

Cascales, Tablas, pág. 114.

23

Véase, por ejemplo, el siguiente comentario de López Pinciano en la Epístola cuarta: "Assí que las descripciones de tiempos, lugares, palacios, bosques y semeja[n]tes, como sean con imitación y verosimilitud, serán poemas; y no lo sera[n] si de imitación carece[n] . . . porque la obra principal no está en decir la verdad de la cosa, sino en fingirla que sea verosímil y llegada a la razón" (I, 265).

24

Antonio López de Vega, Heráclito y Demócrito de nuestro siglo, en F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo, págs. 230-31.

25

López Pinciano, II, 349.

26

López Pinciano, II, 308.

27

López Pinciano, II, 265.

28

Cascales, Tablas en W. C. McCrary, pág. 163. Se prefiere aquí este texto al de García Berrio por estar más completo. Las citas siguientes serán nuevamente de la edición de este último.

29

Cascales, Tablas, pág. 278.

30

En la Tabla sexta, al discutir la epopeya, dice Cascales: "Licencia tiene el Poeta de alterar los tiempos, sino es lo principal, que eso ha de ser estable y fixo; y por eso va mucho en saber conocer la accion y los episodios, de lo cual se constituye la Fabula" (pág. 281).

31

Salvador Jacinto Polo de Medina, Academias del jardín, en Obras escogidas (Madrid: Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 1931), pág. 194.

32

Polo de Medina, págs. 193-94.

33

Jusepe Antonio González de Salas, Nueva idea de la tragedia antigua (Madrid: A. de Sancha, 1778), págs. 100-101.

34

López Pinciano, II, 97-98.

35

López Pinciano, II, 14-15.

36

López Pinciano, II, 19.

37

González de Salas, pág. 30.

38

Véanse Cascales, Tablas, págs. 114, 115; Luis Cabrera de Córdoba, De historia, para entenderla y escribirla, en Menéndez Pelayo, Historia, II, 201; Baltasar de Escobar, "Carta al capitán Cristóbal de Virués, alabándole el arte del poema intitulado El Monserrate," en Epistolario español. Colección de cartas de españoles ilustres antiguos y modernos, ed. Eugenio de Ochoa, BAE, 62 (Madrid: Atlas, 1952), pág. 37.

39

Baltasar de Escobar, pág. 37.

40

González de Salas trata el mismo asunto al comparar los episodios de la fábula dramática con los de la épica: "Dice, Que los Episodios de las Fabulas Dramaticas han de ser mucho mas breves que los del Poema Epico, pues para su exornacion i argumento, es bien permitido que se dilaten, por ser sus terminos tan libres de circunscripción" (pág. 84).

41

López Pinciano, II, 22.

42

Cascales, Tablas, pág. 257.

43

Cabrera de Córdoba, pág. 201.

44

En forma semejante se expresa Baltasar de Escobar, quien ve en la poesía un buen medio de "corregir" la historia:

Fue tambien acertada elecion sacar el argumento de historia verdadera . . . y para esto es muy á propósito la antigua en que se funda el poema, porque estos engertos, mas parece que son reparar lo que los tiempos han arruinado en este edificio histórico, que hacer en él nuevas fábricas, mayormente ofuscándose ni pervirtiéndose la verdad puntual de la historia (pág. 37).

45

Como ejemplo, véase lo que dice Cascales en su "Carta al Apolo de España, Lope de Vega Carpio":

Dice también [Minturno] que la comedia es imagen de la verdad. Dice verdad; porque si bien los poetas, principalmente cómicos, por la mayor parte cuanto representan es fingido, y la acción que toman no pasó jamás, sino que ellos inventan el argumento . . . para representar más al vivo lo que importa a nuestras costumbres y al bien político y doméstico. . . . Pues esta licencia que tiene el poeta para quitar y poner en la obra de naturaleza, se llama ficción poética; y para quitarse de este trabajo de andar enmendando obras ajenas, suelen muchas veces, principalmente en poemas cómicos, fingirlo todo; porque según los preceptos del arte, fundados en razón, salga la obra perfecta conforme a lo que el poeta pretende inducir y persuadir en favor de la buena institución nuestra (Cartas filológicas [Madrid: Espasa-Calpe, 1952], II, 58-59).

46

Su función, sin embargo, no concluye allí según López Pinciano, sino que los episodios mismos deben ser utilizados con el fin de dar una lección. Al comparar los episodios con el fondo de una pintura, dice: "La comparación es muy a propósito, saluo que los episodios poéticos no sólo traen ornato, mas sutil y prouechosa doctrina" (II, 22).

47

Véanse al respecto J. Entrambasaquas y Peña, "Una guerra literaria del Siglo de Oro: Lope de Vega y los preceptistas aristotélicos," en Estudios sobre Lope de Vega, Vols. I y II (Madrid: C.S.I.C., 1946-47) y Margaret Wilson, "The Controversy," en Spanish Drama of the Golden Age (London: Pergamon Press, 1969), págs. 24-37.

48

McCrary, pág. 137. El crítico cita, a continuación, el siguiente fragmento de La Dorotea, que confirma su impresión: "Porque invención es la parte principal del Poeta, sino el todo, y invención y imitación sean también una misma cosa (La Dorotea, Sancha, VII, 302)" (pág. 152).

49

Lope de Vega, "Otra epístola a un señor de estos reinos sobre la misma materia," Obras escogidas (Madrid: Aguilar, 1964), II, 921.

50

Véase, como ejemplo, lo que dice Suárez de Figueroa en el Alivio III:

El uso (antes abuso) admite en las comedias de santidad algunos episodios de amores, menos honestos de lo que fuera razón; no sé de qué utilidad sean, sino de estragar el ejemplo y de hacer adulterino y apócrifo lo verdadero (págs. 76-77).

Igualmente, el cura del Quijote levanta la voz contra los poetas que crean sobre lo histórico:

Y si es que la imitación es lo principal que ha de tener la comedia ¿cómo es posible que satisfaga a nungún mediano entendimiento que, fingiendo una acción que pasa en el tiempo del rey Pepino y el mismo que en ella hace la persona principal le atribuyan que fue el emperador Heraclio, que entró con la cruz en Jerusalén y el que ganó la Casa Santa, como Godofre de Bullón, habiendo infinitos años de lo uno a lo otro; y fundándose la comedia sobre cosa fingida, atribuirle verdades de historia y mezclarle pedazos de otras sucedidas a diferentes personas y tiempos, y esto, no con trazas verisímiles, sino con patentes errores, de todo punto inexcusables? . . . Pues ¿qué, si venimos a las comedias divinas? ¿Qué de milagros falsos fingen en ellas, qué de cosas apócrifas y mal entendidas, atribuyendo a un santo milagros de otro! (Don Quijote, I, 48).

51

Tirso de Molina, Cigarrales de Toledo (Madrid: Espasa-Calpe, 1968), págs. 80-83.

52

Henry Sullivan, Tirso de Molina and the Drama of the Counter Reformation (Amsterdam: Rodopi, 1976), pág. 80.

53

En este aspecto Tirso sustenta ideas muy similares a las de López Pinciano, que al discutir el uso de la admiración en la obra dramática afirma:

. . . y assí toda buena fábula deue perturbar y alborotar al ánimo por dos maneras: por espanto y conmiserición, como las épicas y trágicas; por alegría y risa, como las cómicas y ditirámicas. Y deue también aquietar al ánimo, porque, después destas perturbaciones, el oyente ha de quedar enseñado en la doctrina de las cosas que quitan la vna y la otra perturbación (II, 54).

54

E. C. Riley, La teoría de la novela de Cervantes, trad. Carlos Sahagún (Madrid: Taurus, 1971), pág. 150.

55

F. Sánchez Escribano dice sobre el particular:

1) Por encima de todo, y rompiendo con la realidad y la psicología, está la presentación estética de

un personaje o de una escena . . . 2) por eso, lo que se pretende es presentar la verdad y no la realidad; 3) con lo cual se obtiene una sensación transcendental del personaje y de lo que ocurre o va a ocurrir (pág. 45).

CAPÍTULO II

LA MEJOR ESPIGADERA

En la literatura crítica generada en torno a La mejor espigadera se encuentran interpretaciones muy dispares del carácter de la heroína de Tirso. Por una parte, algunos de los eruditos que han estudiado con más éxito los diversos aspectos de esta obra parecen haber asumido que la Rut de la creación dramática tirsiana no difiere en gran medida de la del relato del Viejo Testamento.¹ De allí que presuman en sus análisis de la obra que este personaje se halla en todo momento impulsado por motivaciones virtuosas e inobjectionables. Por el contrario, el profesor J. C. J. Metford sustenta una opinión distinta en su artículo "Tirso de Molina's Old Testament Plays" cuando insiste que en esta obra Tirso pone énfasis primordialmente no en la fidelidad de Rut para con Noemí, sino en su conversión y determinación de no abandonar su nueva fe.² Al llamar la atención sobre la importancia de este aspecto del drama, Metford parece sugerir que debió haberse producido algún cambio en la personalidad de la protagonista que justifique el que se considere esta conversión como el elemento central de La mejor espigadera. Sin embargo, dado el carácter general de su estudio, sus comentarios no profundizan esta primera sugerencia. Sólo el profesor R. N. Shervill, en su disertación sobre el drama del Viejo Testamento del Siglo de Oro, hace explícito que en La mejor espigadera Tirso ha elaborado una caracterización de Rut que difiere de la de la historia

bíblica.³ Para Shervill, la Rut de Tirso es un personaje más complejo, más humano, por la manera en que en ella se hallan presentes no sólo virtudes heroicas, sino también debilidades y defectos.⁴ Pero aunque de todos los críticos es éste, en mi opinión, el que se halla más cercano a una interpretación acertada de la caracterización de Rut y de su importancia dentro de la obra dramática, Shervill no ha estudiado a fondo la trascendencia que el personaje creado por Tirso tiene en la confección de la estructura de La mejor espigadera, la cual se lleva a cabo dentro de un contexto netamente didáctico. El análisis que se intenta en este capítulo busca, por lo tanto, completar la tarea llevada a cabo por los anteriores críticos, y en especial por Shervill, y se propone dejar al descubierto la íntima relación que existe entre la caracterización de Rut, la muy peculiar estructura que presenta el drama y el mensaje didáctico que el dramaturgo parece haber dejado implícito en su creación. A mi parecer, sólo si se tienen en cuenta todos estos aspectos de la obra y sus relaciones de interdependencia se puede llegar a apreciar la gran riqueza dramática que el genio de Tirso ha sabido imprimir en ella.

De la mera lectura de La mejor espigadera se hace obvio que la obra de Tirso es una glosa dramática del Libro de Rut, y que es fiel a éste sólo en lo que acontece en el tercer acto, que recuenta el regreso de Nohemí a tierra de Judá junto con su nuera, Rut. Los sucesos que forman la trama de los dos primeros actos de la comedia están inspirados en unas pocas líneas del relato que le sirve de fuente, en las que se cuenta la emigración de Nohemí y de su esposo Elimelec a tierra de Moab durante un período de hambre. De acuerdo con esta historia, Elimelec y sus dos hijos, Masalón y Quelión, murieron durante el exilio,

quedando Nohemí y sus dos nueras, Rut y Orfá, desamparadas.⁵

Para poder explicar la elaboración que del texto bíblico hace Tirso en los dos primeros actos de la comedia debe recordarse que al escribir esta obra el autor es en primer lugar dramaturgo, y en segundo lugar teólogo. Por esta razón, su propósito será el de adecuar la historia que trata a los cánones que rigen la comedia sin por ello alterar esencialmente su mensaje dogmático. Como acertadamente señala Shervill, la historia de Rut según se presenta en la Biblia tiene un bien escaso contenido dramático.⁶ En ella la heroína muestra una gran perfección que la hace merecedora de ser antecesora de David, y al final recibe el justo premio a su virtud al casarse con Bohoz y engendrar a Obed. Salta a la vista que lo que hace falta en su trama es un elemento conflictivo que capture la atención de un público acostumbrado a un teatro de acción intensa. Y es en la satisfacción de esta necesidad dramática que Tirso pone de manifiesto su genio de dramaturgo a la vez que sus conocimientos teológicos. Haciendo uso de interpretaciones haggádicas del Libro de Rut, que elabora aportando detalles propios, incorpora en los primeros dos actos el conflicto dramático que necesita para dar interés a la pieza.⁷ Para lograrlo recrea a sus personajes, a los que vuelve más complejos y dinámicos, y los hace pasar por una serie de pruebas y desengaños que les permite madurar y constituirse en artífices de sus propios destinos. Pero en la elaboración de este proceso de desarrollo Tirso no pierde de vista el hecho de que debe ajustarse a la ortodoxia en lo referente a la interpretación del texto bíblico. Por eso hace que sus personajes maduren a través de los dos primeros actos de tal manera que puedan aparecer en el tercero tal como los retrata el Libro de Rut. Para lograr este propósito recurre a la

composición de la obra según una estructura paralelística peculiar en la cual los actos segundo y tercero siguen un desarrollo que, en lo referente a la temática, es muy similar. El estudio de esta estructura, que parece haber sido pasada por alto por los otros críticos que han analizado esta obra, me parece de fundamental importancia para lograr una apreciación más profunda de La mejor espigadera.

En rasgos generales, los dos últimos actos plantean dos soluciones al conflicto dramático propuesto al comienzo de la obra por una profecía de la que Rut se cree destinataria y según la cual ella tendrá por esposo a un hebreo. De acuerdo con el oráculo, de su unión nacerá un hijo de cuya descendencia será el Mesías del pueblo israelita. Rut, que siguiendo una tradición rabínica aparece en esta obra como una princesa moabita, hace manifiesta la influencia que en su vida ha ejercido esta predicción cuando, en sueños, articula sus sentimientos hacia ella:

RUT La ley aborrezco incierta
 de mi ciega idolatría;
 al Dios de Israel me inclino
 de un oráculo divino
 que estimo por profecía.
 Sé que un esposo me espera,
 el más noble de Efratá,
 que en mi sucesión tendrá
 dilatada de manera
 que llegue su última rama
 al Cielo más eminente,
 para que en su flor se asiente
 un Rey-Dios que a Israel ama.⁸

Luego de su encuentro con Masalón, que se presenta ante la princesa como un noble de Efratá cuyo linaje no tiene par entre los suyos, Rut trata de hacer cierta la profecía allanando, en el segundo acto, todos los obstáculos que se opongan a su unión con el israelita. Finalmente logra su propósito, pero sólo tras de hacer víctima de engaños a su

padre y a su primo Timbreo, que estaba a punto de desposarla. El tercer acto, cuya acción tiene lugar diez años más tarde, se inicia después de la muerte de Masalón a manos de Timbreo, que se ha rebelado a su autoridad y ha tomado posesión del poder real. En él se dramatiza la historia bíblica de los trabajos de Rut que culminan nuevamente con su boda, esta vez con Bohoz. Lo que hace singularmente interesante el desarrollo de los eventos de este último acto es que a pesar de que éstos son conocidos por el público a priori, adquieren una significación nueva dentro del contexto pedagógico de la obra al ser representados en claro contraste con los sucesos que tuvieron lugar en el acto anterior. Mientras que Rut, al tratar de asegurar su matrimonio con Masalón, manipula a los que la rodean con el fin de satisfacer su interés propio, en la última parte de la obra adopta una actitud diametralmente opuesta. Rehusa aceptar el matrimonio que le propone Timbreo y le sugiere Nohemí y abandona su nación para seguir a su suegra y servirla en su vejez. Por ello, su eventual matrimonio con Bohoz tiene lugar como resultado de la práctica de virtudes que son el reverso de los vicios que muestra en el segundo acto. Su desprendimiento y su humildad se contraponen así dramáticamente a su actitud inicial. Del contraste que de esta manera se establece entre las acciones de Rut en los últimos dos actos, se puede deducir que el paralelismo formal que Tirso ha elaborado entre ellos está cimentado en la oposición entre la virtud y el vicio que los personajes muestran en su comportamiento ante circunstancias similares. La razón de ser de esta estructura debe buscarse en la importancia que cumple el tema del engaño dentro de La mejor espigadera.

La dualidad engaño-desengaño se hace presente a través de todo

este drama en los protagonistas. Durante los primeros dos actos es el engaño el que predomina, y aquéllos que son víctimas de él deben sufrir las consecuencias de su ceguera. Para establecer firmemente al principio de la obra las funestas consecuencias que trae consigo el vivir engañado, Tirso elige caracterizar a Elimelec siguiendo la interpretación que de él se da en los textos haggádicos. En el Libro de Rut este personaje es mencionado sólo al pasar; sin embargo, en el Ruth Rabbah es presentado en forma desfavorable, como un avaro que decide dejar su patria no porque sufra debido a la hambre que la asola, sino porque teme que sus vecinos acudan a él en busca de ayuda.⁹ Tirso, en su comedia, va aún más allá de esta caracterización y hace a Elimelec no sólo un hombre dominado por la avaricia, sino también un ser despiadado que muestra gran crueldad e insensibilidad frente a los sufrimientos de sus semejantes. Mientras que el pueblo de Israel padece de hambre, Elimelec nada en la abundancia y se niega a compartir su hacienda. Cuando los jueces de su nación le ordenan compartir sus bienes con los pobres durante la sequía, reacciona violentamente, haciendo sentir todo el desprecio que siente por éstos:

ELIMELEC ¿Los jueces mi pan a mí
 para dar a los pobres? ¡Bueno!
 ¿Lo que yo sembré y cogí?
 ¿Yo mi trigo, mi centeno
 a los pobres? Ponzoña sí.
 Muera la gente villana
 de hambre, que yo no doy
 a quien, con vida holgazana,
 se come su hacienda hoy
 sin reparar que hay mañana.
 Antes pegaré a mis trojes
 fuego, y vaciaré mi vino (págs. 985-86)

Su discurso, que continúa en un mismo tono y llama repetidamente a los pobres "viles heces," "basura" y "hormigas viles," viene a confirmar la opinión que de él diera Lisis al comienzo de la obra, la cual, a la vez,

hace evidente que las palabras de Elimelec no son producto de un arre-
bato pasajero, sino que expresan sus verdaderos sentimientos:

LISIS Las trojes, que el grano rojo
 guardan, dejara comer
 del atrevido gorgojo,
 y el vino, que viene a ser
 del año el primer despojo,
 en vinagre convertir
 primero que remediar
 al pobre (pág. 982).

Lo que hace la conducta de Elimelec aún más censurable es el hecho de
que él es un hombre principal en su comunidad, y por lo tanto su obli-
gación es dar un buen ejemplo a los suyos a la vez que extender su
protección cuando éstos la necesiten. Así, al menos, lo expresa Aser,
hablando de él:

ASER Es alma el rey,¹⁰ que del modo
 que vida al cuerpo apercibe,
 y estando toda en el todo,
 toda en cualquier parte vive;
 así el rey tiene de estar
 dando a todo el reino ser,
 y en cualquier parte o lugar
 todo lo ha de socorrer
 y sus miembros sustentar (pág. 982).

El abandono que, para satisfacer su avaricia, hace Elimelec de las
obligaciones que su rango le impone, sumado a la virulencia de su des-
precio para con los pobres, es un atentado contra el orden natural de
la sociedad y contra las leyes de su Dios.¹¹ Sus faltas, como se ha
señalado, son doblemente graves pues no sólo da un mal ejemplo a sus
súbditos, sino que a la vez, al cerrar las trojes al pueblo, contri-
buye a crear una escasez que fuerza a los otros miembros de la comuni-
dad a actuar en forma egoísta y despiadada.¹² La manera en que su
avaricia ha afectado el bienestar y la fibra moral del pueblo israel-
ita llama la atención del lector sobre el comentario que de la situ-
ación hiciera Herbel al comienzo del primer acto:

ASER ¿Hasta cuándo ha de durar
 el hambre de Palestina?

HERBEL Mientras no cesa el pecar
 no cesa la ira divina
 que nos quiere castigar (pág. 980).

Sus palabras, que hallan eco en Nohemí en la escena tercera, sugieren una relación causal entre la avaricia de Elimelec y la ira divina.¹³

El pecar de la nación tiene sus raíces en los pecados de Elimelec, que se constituye así en el principal causante de todos los males. Él, a pesar de ello, se muestra totalmente inconsciente de su responsabilidad, cegado como está por su avaricia. De ahí que su solución al mal que los aqueja sea dejar abandonado a su suerte al pueblo que él, con sus pecados, contribuyó a hacer víctima de la ira del Cielo. Su preocupación es una sola: salir de Israel en busca de un lugar más propicio que le permita gozar de sus bienes sin tener que compartirlos con nadie. El comentario que con horror hace Nohemí al enterarse de sus planes de emigrar a tierra de Moab: "¿A tierra idólatra vas?" (pág. 988), llama la atención sobre el hecho de que esencialmente su esposo es también un idólatra--idolatra los bienes materiales. Sus palabras, que son seguidas por una apelación al sentido de responsabilidad de Elimelec, son a la vez una advertencia a éste de que lo que piensa hacer va contra las leyes de su Dios. Su último parlamento de esta escena presta un carácter ominoso a la porfiada ceguera de su marido:

NOHEMÍ ¡Quiera Dios que no te alcance
 en Moab su maldición! (pág. 988)

Al hacer oído sordo a las advertencias de Nohemí, Elimelec muestra su empeño en no cambiar de actitud y por ello se hace acreedor al castigo divino. En las escenas siguientes, que relatan su llegada a Moab,

sufre la muerte a manos de un grupo de bandoleros que lo despoja de los bienes que inútilmente trató de proteger al irse de su tierra. Nohemí, al describir la suerte que corriera su esposo a Masalón, destaca lo justo de su fin:

NOHEMÍ Nuestros ganados se llevan
 los pastores y mujeres
 de su torpeza despojos
 que a sus apetitos venden.
 El oro, joyas y galas
 en que la avaricia tiene
 cifrada su frágil dicha,
 que son males, que no bienes:
 castigo del Cielo justo,
 con que a los pobres pretende
 vengar de nuestra crueldad
 que es Dios padre de inocentes.
 Negásteisles el sustento
 siendo deudos o parientes,
 ¿qué mucho si a los extraños
 ahora el Cielo enriquece?
 Murió Elimelec mi esposo,
 por los que de hambre mueren
 en Judea y Efratá (pág. 994).

Sus hijos, sin embargo, a pesar de haber mostrado tanta maldad y avaricia como su padre con los pobres, sufren un castigo menos duro cuando, merced a los ruegos de Nohemí, el capitán de los bandidos decide perdonarles a vida y sólo despojarlos de todas sus riquezas. Dentro del contexto didáctico de la obra, la levedad de su pena, sobre todo si se la compara con la de su padre, se halla justificada porque su responsabilidad es, sin duda, menor que la de éste. Masalón y Quelión han seguido meramente el ejemplo dictado por Elimelec. Y ello puede entreeverse cuando Masalón, durante la escena que tiene lugar a la llegada a Moab, parece evidenciar una cierta toma de conciencia de que sus acciones para con los pobres fueron erradas. Al comparar el verdor del reino al que han llegado con la aridez de su propia tierra nos dice:

MASALÓN Tiene el pecado con llave
 las nubes, y el Cielo niega

el agua a nuestras querellas,
 que como contra él pecamos,
 mientras culpas no lloramos
 no quieren que lloren ellas (pág. 990).

Es significativo que Masalón use en esta ocasión, cuando está ausente su padre, la primera persona del plural al referirse a los pecados del pueblo israelita. Contrariamente a lo que ocurre con Elimelec, que se halla ciego y sordo a todo lo que no sea la satisfacción de su avaricia, Masalón parece estar consciente de que él es, al menos en parte, responsable de la catástrofe que asola a su nación. El hecho de que reconozca ante Asael, su sirviente, que el arrepentimiento es esencial para recobrar el favor de los Cielos, sugiere que la dureza que hasta ahora ha demostrado es debida a la influencia que su padre ejerce sobre él. Por ser Elimelec, de este modo, el verdadero responsable de las acciones de sus hijos, es justo que sea él, y no ellos, el que haya de morir.

Lo que se establece, pues, con particular eficacia en este episodio inicial es la impresión de que cada uno de los personajes se hará acreedor al premio o al castigo que sus acciones le merezcan. Elimelec, víctima del engaño, mostró extrema avaricia y un desprecio absoluto por el valor de la vida de la gente de su pueblo; por ello pierde no sólo su fortuna, sino también la vida.¹⁴ En cambio, su mujer, Nohemí, que es la única entre los suyos que se ha mostrado caritativa con los pobres, es recipiente de la caridad de los bandoleros que, sin haberse apiadado de su marido, prestan oído a las súplicas que ella hace en favor de sus hijos. Éstos, por su parte, testigos del fin desastroso que le llegó a su padre a causa de sus pecados, reciben una nueva oportunidad de "desengañarse" y corregir pasados errores.

Una vez logrado este efecto, Tirso entra de lleno en el conflicto

central de la obra, el planteado por la profecía que Rut se cree llamada a hacer realidad. La primera mención que se hace de ella llega por boca de la princesa moabita quien, estando dormida, expresa su certeza de que se casará con un noble de Efratá para pasar a formar parte, mediante su descendencia, del linaje del Mesías del pueblo de Israel. El hecho de que Rut esté dormida al hacer mención de este oráculo es importante si se tiene en cuenta que en el Siglo de Oro el sueño es visto frecuentemente como metáfora del engaño. Y esta interpretación se hace perfectamente factible si se observan cuidadosamente los acontecimientos que siguen a su despertar. Después de reponerse a la sorpresa de encontrar a un desconocido que duerme junto a ella en la hierba, Rut se siente inmediatamente atraída por las apariencias de éste, en particular luego de haber notado que sus vestidos son los de un israelita:

RUT Parece hebreo en el traje,
 y para que le aventaje
 a Timbreo al alma mía
 basta sólo el parecello (pág. 992).

Su instantánea infatuación se hace aún mayor cuando oye a Masalón quien, fingiendo dormir, dice ser del mejor linaje de la tribu de Judá. La princesa asume entonces, equivocadamente, que él es el hombre que ella espera. Sin embargo, lo errado de su apreciación se hace claro al público que sabe que hasta el momento las acciones del israelita no se ajustan a las normas de la conducta de un noble, y que por lo tanto él no puede ser "el más noble de Efratá" (pág. 992). Pero Rut sólo parece percibir las apariencias externas y por ello toma la palabra noble en su acepción más superficial, la de nobleza de sangre. El deslumbramiento que muestra ella ante lo mudable y aparente en Masalón da énfasis al hecho de que su despertar no se realiza en el plano

espiritual y que se halla prisionera todavía del sueño del engaño. A causa de ello, su conducta a través del segundo acto no es tan virtuosa como lo presumen Fray A. López y el profesor Glaser.¹⁵ Por el contrario, podrá verse que la inclinación que Rut muestra hacia una interpretación superficial y ligera del significado de la profecía es sintomática de un deseo desmedido de hacerla realidad que está, en mi opinión, motivado por una concepción ensoberbecida de su propio valer y por un deseo de elevarse por encima de la nobleza que ya le corresponde por ser hija de un rey.

Pronto se hace evidente que Rut ha encauzado las potencias de su inteligencia a la consumación de su matrimonio con Masalón. Su melancolía, aunque tiene algo de sincera, es mayormente fingida y le permite un gran dominio sobre su padre que, como bien señala el profesor Glaser, la cree al borde de la locura.¹⁶ Merced a su simulada debilidad mental ha logrado aplazar por un mes su matrimonio con su primo quien, a su vez, está dispuesto a renunciar a ella con tal de asegurar su mejoría. Consciente del poder de su influencia sobre el Rey y sobre Timbreo, dando muestras de gran egoísmo, decide valerse de ellos para facilitar la satisfacción de sus deseos. Con el fin de poder reunirse con Masalón inventa la historia del robo de la cadena que, en realidad, ella diera como prenda al israelita en su primer encuentro. Alegando que la pérdida de ésta es la causa de todos sus males, sugiere que su mejoría depende de que Timbreo atrape al presunto ladrón y hace que su primo, que la ama y que espera casarse con ella, sea el que deba traerle a Masalón, con quien ella desea desposarse. Sus acciones hacen patente una completa falta de sensibilidad para con los sentimientos de aquellos que la rodean. En este momento Rut sólo piensa en sí

misma y en su propio interés, y al hacerlo se coloca por encima de todos los demás. Por ser hija del Rey se cree autorizada a imponer su voluntad libremente y sin tener en cuenta las consecuencias que sus acciones puedan acarrear. La soberbia que así exhibe en su relación con los que la estiman alcanza su máxima expresión cuando, al discutir con Orfá los medios que ha de usar para encumbrar a Masalón, compara sus poderes con los de Dios:

RUT El poder es un Rey grande
 mi padre es Rey, yo le heredo,

 y el dar ser a lo que es nada
 es hazaña reservada
 al rey y a naturaleza.
 Un pobre casi no tiene
 ser que su humildad levante,
 y si es ilustre es diamante
 que engastado en plomo viene.
 El diamante de Judá,
 que a enriquecer a Moab basta,
 es este que en plomo engasta
 la pobreza con que está.
 Halléle y por lo que gana
 en su fineza y valor
 quiero engastarle en mi amor
 para honrar con él mi mano (pág. 1005).

Su actitud egocéntrica se puede ver reflejada en las palabras que utiliza para referirse a Masalón, a quien compara con una piedra que ella habrá de usar para honrar su mano. Y es aquí que se nos deja entrever por vez primera la verdadera significación que la profecía tiene para la joven moabita. Su cumplimiento no es importante para ella por las profundas consecuencias que en el plano teológico y en la vida del pueblo israelita pueda tener, sino por la honra y gloria que le pueda brindar. La poca importancia que tiene para la Princesa el aspecto religioso de la cuestión se nota claramente en el diálogo que tiene con su padre, en el cual, tras relatarle los detalles de la profecía tal como ella los conoce, trata de convencerlo de que le dé libertad

de elegir a quien será su esposo:

REY De Moab, mi Rut soy Rey,
tú sola mi sucesora.
Israel a un Dios adora
que contradice mi ley;
pues ¿cómo, aunque yo permita
lo que me pide tu amor,
consentirá por señor
Moab a un israelita?
¿Esto, cómo puede ser?

RUT ¿Cuándo halló dificultad
rebelde a la voluntad
que no venciese el poder?
Si aquí un israelita hubiese
con todas las condiciones
que yo pido y tú propones,
y de suerte me quisiese
que su ley por mí dejase,
.
¿mereciera sucederte?

REY No se verificaría
entonces la profecía
que te inquieta de esta suerte.

RUT ¿Pues por qué? Su condición,
si lo adviertes, no me pide
que mi ley dije y olvide
en daño de mi nación (pág. 1008).

A la voz del sentido común, que viene en boca de su padre, Rut responde haciendo evidente su gran frivolidad. La falaz de sus argumentos demuestra que la Princesa no se da cuenta de la magnitud que tiene el hecho de pertenecer al linaje del que nacerá el Mesías del pueblo israelita. Más aún, sus palabras en esta escena contradicen las del primer acto cuando en sueños manifestó a Masalón los términos del oráculo. En su discurso dijo aborrecer su idolatría e inclinarse por el Dios de Israel.¹⁷ Ahora, para convencer a su padre de que le permita su matrimonio con Masalón, no sólo reniega ella de ese Dios, sino que hace que el noble israelita la imite. Se hace así claro que su fervor religioso se halla definitivamente subordinado a sus pasiones mundanas.

La actitud de Masalón en estas escenas es muy similar a la de la princesa moabita. Sin embargo, su calidad de hebreo y las circunstancias que rodearon a su llegada a tierra de Moab hacen que su conducta deba ser juzgada con más rigor que la de Rut. Después de haber experimentado la ira de Dios al perder a su padre y quedar en la indigencia, el joven parece haber aprendido una lección de lo acontecido y haber quedado desengañado. En el acto segundo, al entrar al palacio vestido de pobre, dice:

MASALÓN Mientras serví a la riqueza
 fui siervo de la ignorancia,
 mas ya que pobre me veo,
 como de un confuso abismo,
 conociéndome a mí mismo,
 a mí mismo me poseo.
 Libró el cordel a Teseo
 del intrincado vergel
 y yo también salgo de él
 para que librarme pueda,
 que del engaño que enreda
 es la verdad cordel (pág. 999).

Su humildad, sin embargo, sólo dura en tanto que lo acompaña el infortunio. En cuanto las palabras y las acciones de Rut le proponen un mejoramiento de su suerte, Masalón vuelve a mostrarse ambicioso y a demostrar que, a pesar de haber tenido la oportunidad de aprender de sus errores pasados y de los de su padre, ha decidido que el amor de la Princesa bien vale para él el abandono de su ley. Consciente de la seriedad de su determinación, abjura de su Dios ante el espanto de su madre, y en el diálogo que se produce entre ellos se oyen ecos de aquél que tuviera lugar entre Nohemí y su esposo antes de salir de tierra de Israel:

NOHEMÍ ¿Pues, hijo, tu ley, tu Dios?

MASALÓN Mi ley, mi Dios y mi vida
 es sola mi Rut querida.

NOHEMÍ Ya tu perdición recelo,
 que no favorece el Cielo
 amor que a su Dios olvida (pág. 1010).

Así como su padre lo hiciera con los bienes materiales, al renegar de su Dios por Rut, Masalón se convierte en idólatra y adora algo más frágil que una imagen--una mujer.

Al aceptar el Rey la unión de su hija con Masalón se cumple, al menos en lo exterior, la primera parte de la profecía que Rut pretendiera hacer realidad. Sin embargo, existen demasiados elementos inestables en esta unión para que sea duradera. En primer lugar, debe tenerse en cuenta que ambos cónyuges han cometido faltas de suma gravedad en contra del Dios de Israel, el cual, hasta el momento se ha mostrado inflexible en su tratamiento de aquellos que lo ofenden seriamente. Masalón ha despreciado la oportunidad de redimirse que le fuera conferida al ser salvado de una muerte segura por su madre. En lugar de arrepentirse de sus faltas y llevar una vida en consonancia con las leyes de su Dios, abandona sus creencias para satisfacer su pasión por Rut y su ambición de poder. Su mujer, que en un comienzo dijo sentirse llamada a cumplir con los designios del Dios israelita, se ha mostrado igualmente inclinada a la satisfacción de sus propios deseos aun cuando sólo puede hacerlo en detrimento de su dedicación al Dios que dice adorar. Pero además de estas faltas que los protagonistas cometen, las cuales atentan contra el orden religioso-moral, existen otras que minan el orden político. Cuando el Rey permite a Rut que se case con Masalón, no actúa en concordancia con sus obligaciones de monarca. Su parlamento al final de la escena sexta del segundo acto así lo deja ver:

REY La brevedad de este caso
 importa como el secreto;

no intente el vulgo indiscreto
 motines viendo que os caso.
 Tanto te quiero, que paso
 por cualquier inconveniente:
 sitio a tus bodas decente
 es mi casa de placer;
 en ella tienen de ser
 sin aparato y sin gente.
 Es mi sobrino Timbreo
 en el reino poderoso;
 alborotará celoso
 vuestro amor y mi deseo (pág. 1009).

Tres son los elementos que deben destacarse en sus palabras: el amor ciego que profesa por su hija, las consecuencias que el posible matrimonio de ésta con un judío podría traer al reino, y la posible reacción de Timbreo ante las circunstancias. En los diálogos que tienen lugar entre Rut y el Rey se hace claro que es la hija la que ejerce un total control sobre su padre. Su fingida melancolía le permite adoptar actitudes excéntricas que son toleradas por el Rey, que la cree víctima de debilidad mental. Nada le es negado, y por lo tanto, cuando ella hábilmente gufa a su padre hacia el campo de la conjetura y le pregunta si la dejaría casarse con un israelita que estuviera dispuesto a abjurar de su ley, él dice que daría su bendición a tal matrimonio si éste fuera el caso. Sin embargo, sus palabras finales ("Mas siendo todo quimera, /¿qué es lo que intentas con eso?" [pág. 1008]) sugieren que él cree que el tal hebreo sólo existe en la imaginación desordenada de su hija. La aparición de Masalón vestido con galas reales es el golpe de gracia que da la Princesa a la resistencia que podría oponerle su padre. La majestad de su apariencia está destinada a presentar el matrimonio como un hecho consumado a la vez que impresionar favorablemente al Rey, a quien, por haber dado su palabra a Rut, no le queda otro remedio que aceptar la situación que ella le ha propuesto.¹⁸ Él, sin embargo, se halla perfectamente consciente de las consecuencias que

puede acarrear el imponer a su nación, enemiga de los israelitas, a uno de ellos como sucesor. A pesar de ello, y por favorecer a su hija, elige pasarlas por alto. Por lo mismo, prefiere no prestar atención a la posible reacción de Timbreo. Éste, que ha mostrado una total dedicación para con Rut, y a quien se le ha prometido su mano, queda así doblemente traicionado por el Rey y por su hija, a la vez que burlado y humillado. Al aparecer en escena, orgulloso de haber atrapado al presunto ladrón de la cadena de Rut, en lugar de recibir el premio prometido a su labor, es despedido fríamente por el monarca, que le dice:

REY Timbreo, conformidad
de gustos se llama amor,
y entre nobles es rigor
violentar la voluntad.
Supuesta aquesta verdad
y que mi Rut tiene esposo,
si puede un desdén celoso
vencer un pecho robusto,
busca mujer a tu gusto,
y sufre lo que es forzoso (págs. 1010-11).

Se hace así claro que tanto el Rey como Rut y Masalón muestran hacer caso omiso de las posibles consecuencias que puedan tener sus acciones, enceguecidos como están por el deseo de satisfacer sus intereses personales. Por ello terminarán siendo víctimas de su propia imprudencia. El resultado de todo lo acontecido puede entreverse en la amonestación de Nohemí a su hijo y en las palabras de Timbreo, que en la escena final del acto muestra su indignación ante el engaño y desprecio de los que ha sido víctima:

TIMBREO Pero ¿para qué pido a los extraños
venganza cuando puedo
mi injuria castigar y tus engaños?
Al Rey tirano heredo,
pues soy ramo del tronco real moabita;
pierda la vida quien a Rut me quita (pág. 1011).

Al final del segundo acto el público queda a la espera del desenlace de los sucesos precedentes, cuyo carácter trágico bien se puede prever, sobre todo si se tiene en cuenta el episodio de Elimelec al comienzo de la obra. En las palabras con las que Timbreo abre el tercer acto se evidencia lo que ha sucedido:

TIMBREO Traje es este merecido
de tu ingratitud tirana;
que a condición tan villana,
con el villano vestido
satisfacen desengaños
de un mal pagado deseo.
Vivido has con un hebreo,
Princesa, en Moab diez años;
que no pudo mi venganza
ser a tu padre traidora,
hasta que llegó la hora
que a amor pidió mi esperanza.
Él es muerto y yo soy Rey;
porque necio el reino fuera
que en su silla consintiera
a un bárbaro de otra ley.
Maté a tu esposo atrevido,
y también a Quelión . . . (pág. 1012).

Lo que previera el Rey se ha hecho realidad. Masalón, quien ha recibido una segunda oportunidad de reformarse al salir con vida del asalto en que su padre perdiera la suya, ha cerrado sus oídos a los buenos consejos de su madre y ha actuado guiado por sus impulsos egoístas. Habiendo desdeñado así la benevolencia de su Dios, debe sufrir el castigo más riguroso al morir a manos de Timbreo. Rut, por su parte, que en su egocentrismo ha actuado sin tener en cuenta los sentimientos de los demás ni la seriedad de la predicción de la cual se creía destinataria, ha sufrido un doble castigo: no ha tenido hijos en sus diez años de matrimonio, por lo que no podrá inmortalizarse a través de su descendencia como esperaba, y ha perdido su corona, debiendo además salir humillada de su tierra. Siendo de origen moabita, el ir Rut a tierra de Israel significa una humillación aún mayor dado el desprecio

que el pueblo judío sentía por los idólatras circunvecinos, y en particular por los de Moab. Con esta falaz resolución al problema de la profecía de la que Rut se cree parte, se logra crear una cierta expectativa a pesar que el desenlace de la historia sea bien conocido. Rut, así como Masalón en el primer acto, tiene una nueva oportunidad de reivindicarse. A través de sus acciones deberá demostrar ser digna del privilegio de haber sido elegida para formar parte del linaje del Mesías.

Desde el principio del último acto se observa un notable cambio en Rut. Al rechazar el generoso ofrecimiento de matrimonio de Timbreo e irse con su suegra, a pesar de la insistencia con que ella le aconseja que se quede en su tierra y que acepte la mano de su primo, muestra una nueva actitud en la que se nota un profundo desengaño.¹⁹ La razón por la que sigue a Nohemí no es ya un deseo de dar cumplimiento a la predicción, ni su ambición personal, sino un verdadero amor filial. La prueba de ello se encuentra en que Rut la sigue sin hacerse ilusiones respecto al futuro que le espera. Cuando Nohemí sugiere que quizás puedan recibir ayuda de los parientes que durante las épocas de escasez habían sido recipientes de la suya, la moabita trata de desengañarla:

RUT Esa prueba es excusada
 no hay para que hacella intentes;
 que aunque veas alaballa,
 ni la verdad posada halla,
 ni la pobreza parientes (pág. 1014).

Rut comprende que tanto a ella como a Nohemí las espera una vida de pobreza en Israel, y sin embargo acepta este futuro de buen grado con tal de poder seguir a su suegra y asegurar su sustento. Su dedicación queda expresada en unos pocos versos, cuando dice:

RUT Tu patria es mi patria ya;
 tu ley preceptos me da;
 adoraré el Dios que adores.
 Un pueblo ha de recibirnos,
 una cama ha de abrigarnos
 y una tierra ha de cubrirnos (pág. 1014).

Pero la sinceridad de estas palabras quedará en duda hasta que sea sustentada por las acciones de la joven, que en anterior ocasión se había mostrado olvidadiza de sus propósitos igualmente manifestados. De ahí la importancia de la escena que tiene lugar a continuación, en la cual los campesinos israelitas, satisfechos por el cambio de fortuna que significa un año de buenas cosechas comentan el regreso de Nohemí a su tierra. Lisis percibe las dificultades que deberá sufrir la viuda ante la insensibilidad que habrán de mostrar los que habían recibido su ayuda, quienes, predice, sólo recordarán la odiosa conducta de Elimelec y de sus hijos, y olvidarán los innumerables actos de caridad de la viuda.²⁰ Frente a este previsto egoísmo por parte de los que deberían mostrarse más agradecidos con ella, se alza en contraste la caridad de Rut, que sin hallarse en deuda con su suegra, la ha seguido en su regreso a Judá. Así, al menos, se percibe de las palabras de Zefara y de Herbel:

HERBEL ¿Pues quién la fuerza
 a venirse acá a morir
 de hambre?

ZEFARA El no consentir,
 Herbel, casarse por fuerza,
 y el amor que en Nohemí fundo (pág. 1016).

La sinceridad de la actitud de la joven moabita gana en esta manera en credibilidad al ser percibida por los rústicos como un ejemplo de caridad que ellos mismos deberían seguir. Y su manifestación exterior a través de sus acciones pone en evidencia una nueva virtud que se halla en claro contraste con sus vicios de antaño: la humildad. Ante la

imposibilidad de conseguir ayuda de sus parientes, Rut elige salir a los campos a recoger espigas, y a las protestas de su suegra, que le recuerda que el paso de princesa a espigadera sería demasiado duro para ella, responde dando muestras de una nueva sabiduría:

RUT No vale más que otro aquel
 que no hace más que otro, madre (pág. 1017).

Su respuesta deja ver que la pasada frivolidad ha cedido lugar a una nueva actitud que le permite juzgar las cosas por lo que son y no por lo que aparentan ser. Comprende finalmente que es la virtud la que confiere nobleza al hombre, y no la calidad de su linaje.

En las escenas que siguen Rut hace patente la sinceridad del cambio que se ha operado en ella. Su humildad, que es admirada por todos los que la rodean, se manifiesta en su trabajo, en su conducta frente a Bohoz, y en la obediencia ciega que presta a Nohemí. Demuestra así, a través de sus acciones, que ha aprendido de sus errores. Finalmente ha despertado, y con este despertar se constituye en una nueva Rut, la de la historia del Viejo Testamento. Es sólo ahora cuando la joven, a través de lo que podría llamarse una paradoja, verá cumplida la predicción que ambicionara como princesa. Cuando deja de buscarla y se entrega humildemente a la voluntad de Dios en la protección de su suegra, la recibe como premio a su abnegación. Su actuar a partir de la emigración de Moab es el que la hace la mujer que le fuera prometida a Bohoz en su revelación. La virtud que caracteriza a la espigadera a los ojos de todos, la humildad, es la que la profecía señala como cardinal en la elegida:

BOHOZ En un misterioso sueño
 quiso el Cielo revelarme
 que no tengo que casarme,
 ni mi amor llamará dueño
 sino a una mujer moabita,

cuya virtud y humildad
honre mi posteridad
con descendencia infinita (pág. 1018).

El proceso a través del cual llega a ser esposa del noble hebreo es ilustrativo de su nueva virtud. Tras el primer encuentro con Bohoz en los campos de éste, Rut regresa a casa de su suegra bajo la influencia de la impresión que le causa el parecido entre él y Masalón. Si bien sus primeras palabras parecen indicar que es la apariencia del noble la que la atrae hacia él, su discurso muestra a continuación que son sus virtudes en realidad las que le han causado mayor admiración:

RUT ¡Ay madre, que he visto en él,
de mi amado Masalón
la imagen más viva y fiel
que pudo la imitación
fiar del mejor pincel!
¡Ay madre, qué voluntad
le debo, aunque se la pago!,
¡con qué cariño y halago
cautivó mi libertad!
¡Ay madre, que sus razones
están llenas de elocuencia,
de gusto sus bendiciones,
de autoridad su presencia,
de dichas sus persuaciones! (pág. 1023)

Rut ha comprendido que la belleza de una persona debe juzgarse no sólo por sus apariencias, sino por la pureza de su alma. Y sin embargo, aún dentro de su virtud, la joven muestra todavía una debilidad que contribuye a caracterizarla como un personaje profundamente humano al confesarse enamorada del aspecto de Bohoz. A pesar de ello, contrariamente a lo que hiciera con Masalón, en esta oportunidad no toma la iniciativa para tratar de asegurar su matrimonio. Aún cuando su suegra le indica que hay otro pariente más cercano que Bohoz con el cual, siguiendo la ley de Israel, ella debería desposarse, Rut no se rebela, sino que pone su esperanza en Dios:

RUT Temblando voy, Dios piadoso
de Israel a quien confiesa

Rut, son conjeturas y sueños de grandeza, unidos al entusiasmo y amor de una esclava israelita, los que hacen que se crea destinataria de la misma. Guiado por su sueño profético, Bohoz vive alerta a la espera de que se cumpla la voluntad divina. Su total subordinación a ésta se hace evidente en la manera en que reacciona al ver a Rut por vez primera, cuando desconocía aún su origen. La turbación que le causan la belleza y la modestia de la moabita es combatida por su razón, que le recuerda que él no tiene libertad de escoger a la que será su mujer. Sólo después de haber oído por boca de Herbel de las virtudes y de la nación de la joven princesa deja que sus sentimientos se expresen libremente:

BOHOZ ¡Válgame el Dios deseado!
 ¡Que en una idólatra ansí
 halla la viuda Nohemí
 lo que en sus deudos no ha hallado!
 ¡Que una princesa excelente
 con ejercicio tan bajo,
 a costa de su trabajo
 ansí a su suegra sustente!
 Si honesta, humilde y hermosa
 conquistado mi pecho ha
 poderoso amor, ¿qué hará
 socorrida y virtuosa?
 Y si con una moabita
 quiere el Cielo que me case,
 ¿qué milagro es que me abraze? (pág. 1019)

El tono de sus palabras, aunque apasionado, contrasta notablemente con el que usara su primo Masalón en los primeros dos actos. Mientras que éste es la belleza de Rut la única causa de su enamoramiento, en el caso de Bohoz, aun cuando admira la belleza de la moabita, lo que ensalza más en ella es su piedad.

Pero hay un aspecto más de la conducta de Bohoz que merece ser considerado detenidamente: su obediencia a las leyes de su pueblo y de su Dios. Cuando Rut le pide que la tome por esposa por ser él el

pariente más cercano de Masalón, Bohoz, a pesar de estar profundamente enamorado de ella, le recuerda que en realidad no le corresponde a él hacerlo, sino a otro miembro de la familia. Cumpliendo con las leyes que su nación y su religión le imponen Bohoz va a verlo y aún a pedirle que la tome por esposa. Este suceso es crucial porque constituye la última prueba por la que debe pasar el noble hebreo para demostrar que es digno de ser antecesor del Mesías. A pesar de que el oráculo del sueño parece acreditarlo inequívocamente como el legítimo esposo de la moabita, no está dispuesto a quebrantar las leyes de su nación. Contrariamente a lo que hiciera Rut en una ocasión similar, y comprendiendo la seriedad de la profecía que se cree llamado a hacer realidad, actúa en concordancia con el mandato de su Dios, confiado en que la bondad y sabiduría de Éste sabrán dar a sus problemas la solución más conveniente.

Las acciones de Rut y Bohoz en este acto se muestran en claro contraste con las que precedieron al primer matrimonio de la joven princesa.²¹ Mientras que las unas se basaron en el engaño, la soberbia, el egoísmo y el divorcio de las leyes de Israel, las otras están cimentadas en la humildad, la caridad, la sabiduría y el respeto de todas las leyes. Tanto Bohoz como Rut en el tercer acto son personajes virtuosos que comprenden que si Dios los ha elegido para cumplir una misión, Él sabrá asimismo dirigirlos sabiamente para que la puedan llevar a cabo. Y su actitud alerta, a la vez que pasiva, da sus frutos. No sólo se ve en las escenas finales cumplido el oráculo del sueño de Bohoz, con lo que ambos se ven premiados en lo espiritual, sino que a la vez Rut y su nuevo esposo se ven también recompensados en este mundo. De ahí la importancia que tiene el que Tirso haga a

Bohoz idéntico en apariencias a Masalón y que nos presente a Rut joven todavía en el tercer acto de la obra.²² La moabita recibe así, en cierta manera, al mismo hombre del cual se había enamorado en el comienzo, con la única diferencia de que Bohoz no sólo es superior a Masalón en linaje, sino también en virtud. Bohoz, por su parte, recibe también premio a su dedicación a causa de su Dios al recibir por esposa a una mujer joven y bella de la cual se había enamorado. Tirso ilustra así un aspecto de singular importancia dentro del contexto didáctico de La mejor espigadera: la virtud no sólo halla recompensa en los Cielos, sino también en esta vida.

Cuando se observa la obra como totalidad se puede notar que Tirso ha creado una obra dramática que posee una peculiar estructura paralelística. Tras establecer en su audiencia, a través del episodio de la avaricia de Elimelec, la certeza de que quienes pequen contra las leyes del Dios de Israel deberán sufrir las consecuencias de sus acciones, introduce el motivo de la profecía según la cual Rut pasaría a formar parte del linaje del Mesías. Al problema que presenta el cómo asegurar el cumplimiento de este oráculo siguen dos soluciones que se contrastan en los dos últimos actos. La primera de ellas muestra a Rut y a Masalón motivados fundamentalmente por su egoísmo. El deseo de enaltecerse y de satisfacer sus inclinaciones a cualquier precio los lleva a engañar al Rey, al noble Timbreo, y a despreciar la ley de Jeová. De ahí que no sorprenda que su matrimonio termine con la muerte de Masalón, que por su apostasía merece el castigo más severo, y con la esterilidad de Rut que, después de haber sido su esposa durante diez años, no ha tenido descendencia. La segunda solución que Tirso presenta en el tercer acto muestra a la protagonista, Rut, desengañada.

Las tribulaciones ocasionadas por la muerte de su marido y por el desmoronamiento de sus sueños le han aleccionado que los hombres valen según el mérito de sus acciones y que la virtud es la única seguridad en un mundo en que el engaño puede traer funestas consecuencias. Por ello dedica su vida a la protección y al sustento de Nohemí y olvida los sueños de grandeza que la llevarán a creerse la destinada a hacer cierta la profecía. La sinceridad de su humildad y de su caridad la hace merecedora de ser la esposa de Bohoz, quien muestra tanta virtud como la moabita. Sólo entonces, cuando ambos esposos muestran pureza de sentimientos y de intención, el oráculo se hace realidad, y de su unión nace el hijo cuya descendencia dará origen a la casa de David.

La estructura de la obra cumple de esta manera un papel de gran importancia en el contexto dramático y didáctico de la misma, y pone en evidencia el genio creador de Tirso. Contribuye en lo dramático a la creación de suspenso cuando, después de caracterizar a la protagonista como una pecadora insensible a todo lo que no sea su propio interés, la presenta con la posibilidad de corregir sus errores y hacerse merecedora de ser la piedra angular del linaje del Mesías. De este modo, aunque el resultado final pudiera ser bien conocido, se intenta despertar en el público el interés de saber por qué camino llegará la joven elegida al estado de Gracia. En lo didáctico, el paralelismo contrastante de los dos últimos actos ilustra el mensaje cristiano de la obra: los fines no justifican los medios, el vicio trae consigo la semilla de su propia destrucción, las virtudes tienen su recompensa en el Cielo y en este mundo. Sin alterar los hechos principales de la historia de Rut, y mediante la incorporación de episodios cuya encadenación ilustra la verdad original que pretende

transmitir, Tirso transforma así este relato bíblico de gran sencillez en una obra dramática de gran profundidad, fuerza y complejidad.

NOTAS

1

Véanse los estudios de Fray A. López, "La Sagrada Biblia en las obras de Tirso," Estudios, 5 (1949), 387-90; Edward Glaser, "La mejor espigadera de Tirso de Molina," Les lettres romanes, 14 (1960), 199-218; y Robert L. Fiore, "La mejor espigadera," en Drama and Ethos. Natural Law Ethics in Spanish Golden Age Theater (Lexington: The University of Kentucky Press, 1975), págs. 23-27.

2

J. C. J. Metford, "Tirso de Molina's Old Testament Plays," Bulletin of Hispanic Studies, 27 (1950), 149-63. Dice Metford: "Ruth's fidelity to her mother-in-law is not the main theme of Tirso's treatment, as it is in other versions of the story; the chief emphasis is placed on her conversion and her determination never to desert her new belief" (pág. 151).

3

Shervill, págs. 158-81.

4

Dice Shervill:

As the title implies, La mejor espigadera is a comedia which revolves around the central figure of Ruth, whose name has come down the centuries as being synonymous with devotion and piety. Successful portrayal in drama of such a perfect character is indeed a difficult task, since dramatic interest in a faultless character is hard to arouse. Tirso, conscious of his vulgo audience, portrays a Ruth who is sketched along biblical lines, but with shading added--with human touches that reveal her as a woman with both virtues and worldly weaknesses. In so doing he creates a character that has universal appeal (pág. 173).

5

1 En tiempo que Israel era gobernado por Jueces, sucedió bajo el gobierno de uno de ellos que hubo una grande hambre en aquella tierra. Por lo que un hombre, natural de Bethlehem de Judá, se fue á morar en el país extranjero de la tierra de Moab con su muger y dos hijos.

2 Llamábase Elimelech, y su muger Noemí; y los dos hijos uno Mahalon y el otro Chêlion, ephrateos ó de Bethlehem de Judá. Y habiendo entrado en el país de Moab, habitaban allí.

3 Sucedió pues que murió Elimelech, marido de Noemí, quedando esta sola con sus dos hijos:

4 quienes se casaron con mugeres moabitas, de las cuales llamábase una Orpha y la otra Ruth. Vivieron allí diez años;

5 y al cabo murieron ambos á dos, á saber, Mahalon y Chêlion: con lo que Noemí quedó privada de sus dos hijos y del marido (La Sagrada Biblia, trad. y ed. Felix Torres Amat [Madrid: Miguel de Burgos, 1832], I, 659-60).

6
Shervill, pág. 173.

7
Para un estudio a fondo de las fuentes de las interpolaciones de Tirso al libro de Rut, véase el artículo del profesor Glaser antes mencionado.

8
Tirso de Molina, La mejor espigadera en Obras dramáticas completas, ed. Blanca de los Ríos (Madrid: Aguilar, 1969), I, 992. Las citas siguientes de esta obra serán del mismo texto y se indicará al pie de ellas la página entre paréntesis.

9
Véase Ruth Rabbah I, 4, en Midrash Rabbah, ed. Maurice Sirseon (Londres: The Sorcino Press, 1961), VIII, 19-21. Esta tradición hebraica, como señala el profesor Glaser, fue recogida por Nicolás de Lira y otros exegetas católicos y a través de ellos pudo haber llegado a Tirso.

10
El que se considere a Elimelec como persona de cierta realeza proviene nuevamente de la versión haggádica del texto, que interpreta el nombre Elimelec como "De mí será el reino" (Ruth Rabbah, II, 5).

11
Para un estudio de la influencia de la Ley Natural en el desarrollo ideológico de la pieza refiero al lector al capítulo sobre La mejor espigadera en la obra del profesor Fiore.

12
Ejemplo de ello puede verse cuando un padre insiste en querer devorar a su propio hijo, y, en grado menor, cuando Gomor se niega a compartir su pan con Lisis, a quien dice amar (págs. 981-85).

13
Nohemí, al quejarse a Dios dice: "Mirad que estéril y seca/aflige vuestra nación/que cierra el Cielo quien peca" (pág. 983).

Luego, al hablar con Herbel, vuelve a repetir el concepto: "Pecados y desvaríos/tienen los cielos con llave" (pág. 983).

14

El profesor Heathcote señala este aspecto en su estudio "El elemento cómico en las comedias bíblicas de Tirso de Molina," Homenaje a William L. Fichter (Madrid: Castalia, 1971), págs. 269-80. Dice al respecto: ". . . la muerte de Elimelec y la pérdida de todos los bienes familiares se relacionan directamente con su tratamiento de los pobres" (pág. 271).

15

Glaser, que ve en Rut un claro ejemplo de pietas, dice:

Rut n'obéit pas à ses désirs personnels, mais à l'inspiration divine:

La ley aborrezco incierta . . .

Cette scène met donc en évidence la pietas de Rut, et non son tempérament amoureux. Même avant sa conversion, Rut obéit de son mieux, dans la mesure de ses capacités et de son intelligence, aux désirs du Dieu d'Israël. Dès ce moment, toutes ses paroles et tous ses actes tendent à accomplir aussi rapidement que possible ses commandements ("La mejor espigadera," pág. 206).

Fray A. López sugiere una interpretación muy semejante:

Rut parece desde el principio nimbada de un algo misterioso--debido a la predestinación divina respecto a su matrimonio--que se refleja en una melancolía continua (I, viii). A despecho de todas las dificultades (acto segundo) es fiel a la voluntad divina, y se desposa con un hebreo (Masalón)--2º, vii, (Rut, 4, 1)--a quien amaba debido a su dignidad moral (1º, x) [pág. 388].

16

Glaser, "La mejor espigadera," págs. 207-08.

17

Véase La mejor espigadera, pág. 992.

18

El monarca parece mostrar la misma debilidad que Rut por el aspecto externo de las cosas, tal como puede deducirse de su parlamento al ver a Masalón:

REY No tiene Moab persona
 tal que se atreva a igualalle:
 el talle me inclina a amalle
 y que premie su valor

que no hay cartas de favor
como buena cara y talle (pág. 1009).

19

Timbreo, en realidad, a pesar de haber dado muerte a Masalón y a Quelión, no es un personaje sanguinario o maligno. Durante la obra se muestra fiel a su amor por Rut, a quien trata con deferencia aun cuando podría imponerle su voluntad con impunidad. Más aún, es también fiel al Rey y espera que éste muera antes de rebelarse contra la autoridad de Masalón. Se muestra virtuoso, y si un defecto tiene, éste puede encontrarse en sus celos. De allí que, como señala Shervill (pág. 137), el lector pueda comprender su situación y compadecerse de él.

20

Dice Lisis:

Si el beneficio se borra
al tiempo que se recibe,
y el agravio en piedra está
eternamente esculpido,
el odio que su marido
tuvo a todos durará,
sin que haya memoria alguna
de lo que a Nohemí debemos (pág. 1016)

21

El contraste entre ambos matrimonios que, como se ha visto, se ve reflejado en múltiples niveles en las acciones de Masalón, Rut y Bohoz, es acentuado aun en los más mínimos detalles. Si se tiene presente el cambio de vestiduras que Rut propone a Masalón al comienzo del segundo acto, llama la atención el hecho de que Bohoz pida a Rut que se despose con él usando las humildes ropas de espigadera. Su petición ilustra su actitud sincera y el hecho de que él no está tan enamorado de la apariencia de la moabita, que se vería realizada por vestidos galanes, como de la virtud que simbolizan las ropas humildes.

22

Estoy en desacuerdo con la opinión del profesor Metford, que sugiere que la semejanza de Masalón y Bohoz se debe a un intento por parte de Tirso de hacer más aceptable al gusto popular el segundo matrimonio de Rut:

When Ruth first caught sight of Boaz in the play she thought he was the reincarnation of her first husband and Tirso made this more credible by having the same actor double the parts. He may have used this device to lessen the popular antipathy to a second marriage, but it is more than likely that he was acting in obedience of a romantic imagination (pág. 156).

CAPÍTULO III

LA MUJER QUE MANDA EN CASA

Entre los escasos críticos que han estudiado con algún detalle La mujer que manda en casa se encuentran opiniones muy diversas en lo referente a la fidelidad de esta obra de Tirso al relato bíblico. Por una parte, Blanca de los Ríos, Fray Alonso López, J. C. J. Metford, Serge Maurel y Anita K. Stoll sostienen que La mujer que manda en casa refleja fielmente, dentro de lo posible, el relato original que se encuentra en los Libros Tercero y Cuarto de los Reyes.¹ Por otra, el profesor Edward Glaser sostiene que en la elaboración de la estructura de La mujer que manda en casa y en la concepción de sus personajes Tirso depende menos del Viejo Testamento de lo que los estudiosos hasta ahora han presumido.² Lo que explica la discrepancia entre estos críticos es que ambas opiniones evidencian dos aproximaciones esencialmente distintas al estudio de la obra de Tirso. Los primeros llevan a cabo una comparación de textos a través de la cual tratan de establecer una relación de correspondencia entre los eventos del relato del Viejo Testamento y los de la obra dramática. Tal comparación los lleva a concluir que la acción de La mujer que manda en casa, en esencia, sigue de cerca el texto bíblico en la dramatización de sus escenas centrales, las cuales presenta, con una sola excepción, en el mismo orden cronológico en que se hallaban en el original.³ El lenguaje de Tirso, que en ocasiones es muy similar al de algunos de los pasajes bíblicos, parece confirmar esta opinión.

Pero a pesar de la gran comunidad de elementos en ambas versiones, bíblica y dramática, éstas se muestran a la vez, en mi opinión, muy dispares al ojo crítico. La concentración de la acción en el drama, la eliminación de algunos elementos de la versión original, la simple transposición de dos eventos hacen que La mujer que manda en casa adquiera un cariz singular que difiere del de la narración de los Libros de los Reyes. Tal como lo percibió el profesor Glaser, la estructura de la obra dramática y la caracterización de los personajes hacen evidente que Tirso, al elaborar la historia bíblica ha adoptado un punto de vista fundamentalmente distinto de aquél de la narración original. En la versión bíblica los personajes centrales son Elías y Acab, al recuento de cuyas acciones se dedica el grueso del relato. De ambos, el de más importancia es, sin duda, Elías, quien como representante del verdadero Dios de Israel se establece como defensor y propugnador de la fe y enemigo acérrimo de la idolatría. Acab, por su parte, aparece como un rey guerrero que si bien tiene poca dificultad en vencer a sus enemigos, no alcanza el mismo éxito en su lucha consigo mismo y con sus debilidades. Es uno de tantos monarcas que aparecen en los Libros de los Reyes que, a pesar de continuas muestras de favor divino, caen repetidamente en la idolatría y el pecado. En cuanto a la influencia que sobre él ejerció Jezabel son pocas las referencias, aunque señalan sin dejar lugar a dudas que ella es la instigadora de la caída de su marido.⁴ La personalidad de esta mujer, al menos de lo que puede deducirse del relato bíblico, no está del todo clara. Tradicionalmente, como bien señala H. Lesetre, "le nom de Jézabel est resté synonyme de débauche, d'impiété et d'idolatrie."⁵ Sin embargo, el relato bíblico en sí no deja, a mi parecer, tal impresión.

Al respecto, comparto la opinión de J. A. Selbie: "The impression of Jezabel is that of an able, resolute woman, who, once she had formed a purpose, carried it into conclusion, without much scruple as to the methods she employed."⁶ De sus acciones se sabe poco. Es enemiga de Elías, a quien amenaza de muerte, y actúa despiadadamente para despojar a Nabot de su viña. Éste, por su parte, hace un papel totalmente secundario. Tales son los personajes de la historia bíblica.

La lectura de La mujer que manda en casa pone en evidencia el hecho de que Tirso ha cambiado el foco de la narración dando el papel de protagonista a Jezabel. Acab y el profeta de Israel pasan a ser figuras secundarias en el drama.⁷ Tal cambio radical en el enfoque de la historia se lleva a cabo no a través de una intrincada manipulación de la narrativa original, sino mediante una cuidadosa selección de los sucesos dramatizados y la adición de algunos elementos circunstanciales que contribuyen a la caracterización y al desarrollo de la acción principal.⁸ El propósito de este capítulo será el de estudiar los medios que emplea Tirso para presentar la misma historia bajo una luz distinta, luz que le permite explorar la complejidad psicológica de sus personajes a la vez que proponer un contenido didáctico que va más allá del obvio "El que las hace las paga."

En el primer acto de La mujer que manda en casa es donde Tirso de Molina ha introducido los elementos necesarios para alterar la perspectiva del relato bíblico, dando así lugar a su original creación dramática. En la narración del Libro Tercero de los Reyes los eventos que forman parte del primer acto de la obra de Tirso son descritos en sólo siete versículos (III Reyes 16:29-34; 17:1-2). La relación que hace Flavio Josefo de estos mismos sucesos en sus Antigüedades judaicas

es igualmente breve y parca en detalles.⁹ De la lectura de ambos textos sólo puede deducirse que Acab y Jezabel fueron idólatras; que ella ejerció sobre su marido cierta influencia, hecho que confirma la lectura de III Reyes 21:25;¹⁰ que Elías se enfrentó a su Rey y le anunció una sequía cuya duración él, como profeta, determinaría. Como Tirso, sobre la base de estos hechos, pretende establecer desde un comienzo a Jezabel como el personaje central de la obra y relegar a Acab a un segundo plano, debe recurrir a una primera escena cuya intensidad dramática es superior a lo que puede parecer a primera vista.

La pompa que rodea a la entrada de Jezabel y Acab tiene como propósito hacer más dramático el enfrentamiento de ambos personajes que tiene lugar a continuación. La simple distribución física de las personas en el tablado llama la atención sobre el hecho de que lo que acontece en escena no es un mero encuentro entre los esposos. De un lado entra Jezabel, rodeada de su propio séquito de mujeres, cazadores y perros; del otro entra Acab rodeado por sus soldados. La música que acompaña el avance de uno y otro grupo se confunde y se contrasta creando una impresión de falta de armonía entre los dos monarcas que, al encontrarse en el centro de la escena rodeados por sus seguidores, más parecen dos antagonistas que miden fuerzas que esposos que se deleitan en su reunión. La supremacía del rey Acab, que regresa de la guerra, sobre la reina Jezabel, que viene de una cacería (vale decir, una imitación de la guerra) se ve pronto que es sólo aparente cuando en su encuentro se invierte lo que sería el orden natural: en lugar de ser Jezabel la que dé la bienvenida a su esposo y señor que viene triunfante, es el Rey que se dirige a la Reina en un discurso lleno de alabanza:

ACAB Por más que inmortalice
 eterna en sus murallas
 Babilonia, a Semíramis su reina;
 y su fama felice,
 diosa de las batallas
 lauros ciña, cuando Ofieres peina;
 pues sin cuidar prendellos,
 causando al Asia espantos
 y ocasionando simulacros tantos
 opuesta al sol enarboló cabellos,
 su fama en vos admiro,
 luz de Sidón, Semíramis de Tiro (pág. 586).

Como señala el profesor Glaser, la alusión que Acab hace a Semíramis dista mucho de ser sólo una galantería del Rey, y tiene como propósito contribuir a la caracterización de la Reina:

At first glance the allusion to Semiramis appears only as an urbane compliment of the enamored king. The masculine bearing of Jezebel, her engaging in a sport that resembles warfare so closely, render most appropriate the mention of the Assyrian princess who invaded India with her host. However, the antonomastic Semiramis de Tiro undoubtedly carries yet another meaning. In the letters of the Golden Age Semiramis appears both as the embodiment of military prowess and as the exemplar of profligacy. Camões whom Tirso greatly admired --to give but one example-- styled her ". . . tam bela como incontinente." The classical reference then does not enhance the stateliness of Ahab's discourse; it insinuates the moral aberration that Jezebel personifies.¹¹

Sin embargo, me parece que el profesor Glaser, como la mayoría de los otros críticos que han estudiado La mujer que manda en casa, da demasiada importancia al carácter lujurioso de Jezabel. Lo que él considera el rasgo más importante de la personalidad de la Reina y el móvil de sus acciones, la lujuria, no es, en mi opinión, sino una manifestación de su egocentrismo y su voluntad de poder.¹² Por ello creo que esta primera referencia que Tirso, a través de Acab, hace de Semíramis debe entenderse en un sentido distinto del que le da Glaser. La caracterización que el discurso de Acab hace de la legendaria Reina de Babilonia no sugiere una personalidad inclinada a la lujuria, sino a la

ira fácil y violenta. Ello puede deducirse de la alusión a los cabellos de Semíramis que hace el Rey, la que proviene de uno de los ejemplos del libro noveno del Factorum et Dictorum Memorabilium de Valerio Máximo. Este libro, que está dedicado a ejemplos de vicios y de crímenes, hace referencia a Semíramis en el capítulo tercero, que trata de la ira y el odio, y no en el primero, intitulado De Luxuria et Libidine.¹³ Más aún, una similar caracterización de Semíramis como una mujer de pasiones fáciles y violentas, aunque siempre encaminadas a la consecución de los fines que persigue, puede encontrarse en la pieza dramática de Cristóbal de Virués La gran Semíramis, y en su fuente original, la Biblioteca Historica de Diodorus Siculus.¹⁴ En ambas obras sus autores ponen énfasis no en la lujuria de la Reina sino en la atracción que el poder ejerce sobre ella.¹⁵ En particular, una lectura de La gran Semíramis descubre una notable semejanza en la caracterización de Semíramis y Jezabel, especialmente si se observa la inteligencia que ambas muestran en el uso de sus atributos físicos y su influencia sobre sus esposos para obtener de ellos la suma del poder real.¹⁶

Teniendo en cuenta las obras de Valerio Máximo y de Cristóbal de Virués, puede verse que la imagen que se pretende dar de Jezabel en La mujer que manda en casa es la de una mujer que tiene una desmedida voluntad de dominio y que sabe utilizar para su mayor ventaja sus atributos, sus potencias, y las debilidades de aquellos que la rodean. Por ello, para mejor comprender el desarrollo de la obra, en lugar de prestar atención a la lujuria de Jezabel, debe estarse atento a su inteligencia o "industria" y al uso que de ella hace para manipular a todos aquellos que se hallan a su alrededor con el fin de obtener mayor poder.¹⁷

La inteligencia de Jezabel pronto se ve en acción al responder ella al discurso inicial de su marido. Sus primeras palabras indican su disgusto para con un rey que sabe dominar a otros pueblos, pero que no puede con el suyo. Jezabel trata de humillar a Acab, quien, como se puede ver en su parlamento inicial, vuelve orgulloso de su victoria sobre los moabitas. Logrado este primer propósito, dice la Reina a continuación:

JEZABEL Mano que el cetro interesa
 (por tu causa) de Israel,
 y menospreciada en él
 tu reino todo no besa,
 no es digna que en tal empresa
 lisonjas tuyas permita;
 sírivate el pueblo moabita,
 y rebelde tu nación,
 desprecie mi religión,
 si es bien que tal se permita (pág. 587).

Con estas palabras se establece como la verdadera regente del pueblo israelita, tarea que, insinúa, lleva a cabo sólo porque así se lo pide Acab, y no porque ella lo desee. El desprecio que, según Jezabel, sufre por parte del pueblo judío es, por lo tanto, un injusto pago a una labor que ella dice no haber elegido, sino haberle sido impuesta por su marido. La Reina aparece, de este modo, víctima de Acab y de sus súbditos, y sólo después de haberse retratado como tal, llega a la razón de sus quejas, el que el pueblo israelita no adore a Baal. Sigue a continuación:

JEZABEL Hija soy del Rey Sidonio;
 por tu esposa me eligió;
 presumí contigo yo
 dar de mi amor testimonio,
 coyundas del matrimonio
 enlazan, tal vez ardientes,
 dos corazones; no intentes
 mostrar de tu amor los extremos,
 porque mal nos uniremos
 los dos en ley diferentes (pág. 587).

La manera en que este segundo argumento refuerza el antes citado permite apreciar la sagacidad de la Reina. Acentúa su carácter de "víctima" insinuando que sólo ella es la amante, y que los extremos amorosos de su marido son solamente manifestaciones exteriores que carecen de sinceridad. En las palabras de Jezabel, Acab aparece doblemente tirano con ella, ya que la carga con la ingrata tarea de regir al pueblo israelita que la desprecia a la vez que él mismo, como israelita, desprecia al dios Baal y con ello a su mujer quien, fiel a su religión, sufre junto a un esposo falso y descreído.

Así termina lo que podría llamarse el argumento emocional de Jezabel, el cual está destinado a despertar un sentimiento de culpa en Acab que lo ponga a la defensiva y oscurezca su razón a las falacias del discurso que sigue, el que denomino su "argumento racional." En esta segunda parte, que comienza con los versos "Baal es mi dios; Baal/satisface a mis deseos" (pág. 587), Jezabel compara a su dios con el de los israelitas. La comparación, que no es explícita, se cimenta en las palabras de la Reina arriba citadas. Baal satisface los deseos de Jezabel, su creyente. A la vez, el Dios de Israel es soberbio y no admite igual; es cruel con sus enemigos ("Ese verdugo de Egipto/que cruel tantos ha muerto" [pág. 587]); y es cruel con su propio pueblo, al cual castiga duramente "por veniales pecados" (pág. 587). Es claro que en la elaboración de esta comparación Jezabel pone énfasis en el carácter vengativo de Jeová a la vez que minimiza la magnitud de los pecados de los israelitas a través de los siglos. Elige cuidadosamente aquellos momentos de la historia hebrea en que por alguna razón su Dios se ha mostrado airado y tergiversa los hechos para dar la impresión de un dios injusto, egoísta y caprichoso. Lo que en las Escrituras aparece

como uno de los pocos actos imprudentes de Salomón, su apostasía, Jezabel enaltece como una manifestación de suprema sabiduría y elabora sobre él un argumento "ad hominem." A éste sigue con otra falacia, esta vez "ad populum": si todas las naciones de la tierra, con excepción Israel, son idólatras, por ser ellas más numerosas deben tener razón, sobre todo si se tiene en cuenta que estas naciones han tenido hombres muy sabios, como los filósofos griegos (argumento "ad hominem" nuevamente). Y culmina su ataque verbal sabiamente con otro estallido emocional que no permite a Acab tiempo para "digerir" intelectualmente todos los argumentos precedentes:

JEZABEL Ten por cosa manifiesta
 que entre tanto que a Baal,
 con aplauso general,
 no reverencie Israel,
 no has de hallar en Jezabel
 agrado a tu amor igual. (llora) (pág. 587).

Al terminar así su parlamento, Jezabel fuerza a Acab a actuar apresuradamente, sin darle tiempo para que su razón evalúe la situación. La determinación del Rey de dedicarse por entero a la causa de Jezabel y de Baal tiene una base puramente emocional, como puede deducirse de su respuesta a su esposa:

ACAB Antes que el sol de tu cara,
 (hechizo del alma mía)
 eclipse la luz del día
 que mis tinieblas repara,
 llore el mundo en noche avara
 oscuridades eternas (pág. 588).

La manera en que Acab responde a los requerimientos de su mujer muestra que a pesar de haber evidenciado gran destreza en las artes marciales, frente a ella se transforma en un hombre débil de carácter y fácilmente influenciado. Jezabel, por el contrario, se muestra como una mujer astuta que sabe aprovecharse de las debilidades de su marido para obtener lo que ella quiere, el poder absoluto sobre los súbditos

de Jezabel, recibe una caracterización un tanto esquemática en la escena tercera. Pero aun dentro de este esquematismo Tirso deja en el lector una impresión inequívoca de armonía conyugal que contrasta claramente con los conflictos evidentes en la primera escena entre Jezabel y Acab. Sin embargo, pronto se pone en claro que la paz de estos personajes se halla amenazada no sólo por la Reina, sino también por el desconocimiento que ambos cónyuges muestran del verdadero carácter de ésta. Raquel, de ambos, parece ser quien está más cerca de lograr alguna comprensión cuando dice:

RAQUEL ¿Que será (Nabot mío)
 la causa que con tanto desvarío,
 Jezabel arrogante
 persiga a nuestro Dios, aras levante
 al ídolo Sidonio
 y a tanto simulacro del demonio?
 Discreta es, y no ignora
 que quien el verdadero Dios adora
 peligros asegura,
 gozando en paz riquezas y hermosura.
 Bien sabe los castigos
 con que se venga de sus enemigos . . . (pág. 589)

Sus palabras hacen evidente que Raquel al menos reconoce el atributo más sobresaliente de la persona de Jezabel, su inteligencia. Sin embargo, en su inocencia, es incapaz de concebir que la Reina pueda hacer tan mal uso de su "discreción." Nabot, por su parte, no ve en Jezabel más que una mujer dominada por la lujuria, y es justamente esta errónea apreciación la que le causará grandes dificultades con su mujer quien, después de aceptar como ciertas las impresiones de su marido, permanecerá hasta la muerte de éste cegada por los celos.

Cabe aclarar, sin embargo, que Nabot, en realidad, no está totalmente equivocado en su apreciación de Jezabel, ya que es indudable que la Reina es una mujer lujuriosa. No obstante, yerra al presumir que ésta sea su pasión dominante. Confunde, por decirlo así, el síntoma

con la enfermedad, ya que la pasión sexual de Jezabel no es sino una manifestación de su deseo de imponer su voluntad libremente y en todo momento.¹⁸ Esto explica que ella, de entre todos, busque seducir a Nabot, de quien en el acto tercero se dirá: "Nabot es en Jezrael/ (aunque el más rico) el más santo" (pág. 614). Su seducción significa para la Reina el triunfo absoluto de su voluntad sobre el Dios de Israel y sobre el pueblo israelita todo.¹⁹

La teatralidad del primer encuentro entre Nabot y Jezabel viene a dar otro ejemplo de la inteligencia de esta mujer. Como nota el profesor Agheana, al fingirse dormida en el jardín, rodeada de flores y de fuentes, Jezabel no sólo pretende despertar la admiración y el interés del noble israelita, sino a la vez permitirle expresar sus sentimientos libremente para poder así evaluar el impacto que ha causado en él.²⁰ El cuidado con que la Reina prepara el escenario en que tendrá lugar el encuentro sugiere, a la vez, que está muy consciente de que medirá fuerzas con un enemigo de valor singular.²¹ Pero aun así, pronto se hace obvio que ella ha subestimado a Nabot, quien muestra gran habilidad al adecuarse pronto a la situación propuesta por Jezabel. Después de haber recibido varios favores al comienzo de la escena, Nabot dice en un "aparte":

NABOT Si no es que finja despierta
 sueños, aquesta mujer
 ¿cómo puede responder
 y hablando no desconcierta?
 ¿Qué es esto, Cielos? (pág. 594)

Tales palabras, que son vistas por el profesor Agheana como fruto de un prurito de realismo por parte de Tirso que lo lleva a hacer esta interpolación irónica, tienen, en mi opinión, otro significado.²²

Tirso pretende indicar a través de ellas que Nabot ha adivinado el

plan de acción de Jezabel, y que a partir de este momento el noble israelita tratará de sacar partido de la situación. Como habla con una mujer que se supone está dormida, se puede permitir ser tan franco como lo desee sin que el hacerlo pueda ofenderla. De esta manera, cuando Jezabel le ofrece su amor, Nabot puede rechazarlo con toda energía ya que la proposición viene de una persona de la que se supone que la razón está ausente. Ante el enojo de Jezabel, Nabot puede responder, inocentemente: "Gran señora: Vuestra Alteza/algo, sin duda, ha soñado/que la altera" (pág. 594). Jezabel se da cuenta en este momento de que Nabot ha descubierto su juego y por ello abandona en seguida toda simulación de sueño. El plan inicial ha fracasado y ella tiene que apelar a otros medios. Como la proposición amorosa no ha conseguido seducir a Nabot, Jezabel recurre a la tentación del poder y lo invita a unirse a ella y a dar muerte al Rey, dejando implícito que, muerto éste, ella compartiría la corona con él. La traición que Jezabel, ahora abiertamente, sugiere a Nabot es doble, ya que implica traicionar a Acab como hombre y esposo y también como soberano. En las palabras de Agheana "Jezabel's sleep has enabled both protagonists to be sincere; the dialogue that follows after she 'awakens' is premised on just this sincerity, which indicates that Nabot has lost his fear, and Jezebel her reticence."²³ El rechazo de Nabot, que muestra que el noble israelita ha perdido su temor, hace patente que finalmente ha llegado a conocer a Jezabel. Ha visto que tras su lascivia se esconden su soberbia y su voluntad férrea de dominio, que la hacen un ser despiadado. De este momento en adelante sabe quién es su enemigo, y comprende que la conducta de Jezabel no es el producto de hechos circunstanciales, sino de los caracteres esenciales de su personalidad.²⁴

Cuando se comparan las figuras de Nabot, al fin de esta escena, con la de Acab, al comienzo de la siguiente, puede notarse de qué manera Tirso ha desdibujado la figura del Rey. Desprovisto de toda energía, inicia su parlamento con unas palabras que, saliendo de su boca, vienen cargadas de una gran ironía:

ACAB No como Rey, hermosa prenda mía
 como ministro vuestro solamente,
 de Israel desterré la hipocresía
 que ciega amotinaba a nuestra gente (pág. 595).

Su discurso lo muestra totalmente ciego a las manipulaciones de su mujer, que mediante el engaño y la simulación hace de él lo que quiere. Para conseguir los favores de Jezabel persigue a los profetas y a los fieles del Dios de Israel que en su sinceridad son llamados hipócritas. La Reina, mientras tanto, trama la traición a sus espaldas. Las últimas palabras de Acab muestran el estado del reino:

ACAB De esta manera lo que os amo muestro:
 Baal es dios, vos sois la maravilla
 de la verdad mayor que Apolo alienta;
 piérdase el reino y téngaos yo contenta (pág. 596).

La debilidad del Monarca, sumada a las maquinaciones de Jezabel han creado una inversión absoluta de los valores. Acab está ciego a todo lo que no sea Jezabel y la satisfacción de sus propias pasiones. El abandono de sus obligaciones reales es completo, y el contento de Jezabel está para él por encima del bienestar de su nación. Más aún, Acab parece estar perfectamente consciente de que sus acciones son perjudiciales al reino. Su "piérdase el reino y téngaos yo contenta," que trae a la memoria otros versos del mismo tenor de la primera escena ("Antes que el sol de tu cara . . . [pág. 588]), no puede sino verse como un eco de la culpa que parece sentir y que no se atreve a hacer explícita por temor de antagonizar a su mujer.

Frente a tal situación, el discurso de Elías de la escena décima, y su posterior escape milagroso muestran un cariz didáctico ausente en el episodio relatado en el Viejo Testamento. Sus palabras se proponen llamar la atención de Acab y Jezabel sobre el hecho de que el orden del reino ha sido seriamente alterado por la infatuación del Rey por su mujer. Ambos monarcas serán, por lo tanto, los causantes de la ira de Dios y de su castigo, que tendrá la forma de una sequía. La amenaza, que podría considerarse vana pues viene de un mero mortal, adquiere proporciones mucho más trascendentes cuando Elías es arrebatado por los aires al ser atacado por Acab. El Rey, a pesar de la evidencia que provee tal milagro, no es capaz de responder en forma adecuada por hallarse frente a Jezabel, mientras que ésta, por su parte, se apresura a acusar a Elías de ser "hechicero encantador" para así restar impacto al milagro que permite su escape. La repetición en unos pocos versos de que el vuelo del profeta se debe a "hechicerías" prueba que la Reina trata de tranquilizar la conciencia de su marido dándole una explicación "lógica" de lo que acaba de suceder. Una vez más evidencia así la rapidez con que su inteligencia reacciona ante sucesos imprevistos para evitar que éstos le hagan perder el dominio de la situación en que se encuentra.

Como puede deducirse del tratamiento del material bíblico en este primer acto, Tirso ha elaborado una explicación que justifica el supuesto dominio que la bíblica Jezabel ejerciera sobre su marido Acab. Para hacerlo, ha mudado el foco de la narración, el cual se concentra ahora sobre Jezabel, que se constituye en el epicentro dramático de la obra. Los tres conflictos centrales de La mujer que manda en casa, el político, representado por el descuido del bienestar popular por parte

de Acab; el religioso, causado por la idolatría que la Reina impone sobre el Rey y sobre sus súbditos; y el personal, que afecta la original paz y armonía conyugal de Raquel y Nabot, tienen su origen en la Reina y en su desmesurada ambición de imponer su voluntad. La buena fortuna que ha acompañado hasta el momento a sus gestiones es testimonio de que la Reina no es meramente una mujer esclava de sus pasiones, como parecen verla los críticos.²⁵ Por el contrario, Jezabel aparece como una mujer de gran ambición e industria capaz de sacar partido aun de circunstancias que parecen destinadas a destruir sus planes. La clave de su éxito se halla en la manera en que se adapta rápida y eficazmente a las diversas situaciones que se le presentan, y en su profundo conocimiento de la naturaleza humana, que le permite explotar no sólo las debilidades de los demás, sino también las suyas para su propio provecho.²⁶

El inicio de la segunda jornada presenta el cumplimiento de la maldición de Elías y muestra cómo ésta ha afectado la vida de los súbditos de Acab. El hambre se hace sentir entre los campesinos y destruye el orden natural de la sociedad. El pueblo, representado por los pastores, se ve forzado por la sequía a romper con los mandamientos de la ley referentes a la pureza e impureza de los alimentos, y debe recurrir a los animales de carga para saciar su hambre.²⁷ La manera caprichosa en que se elige a quien ha de ser el primero en ceder sus bestias, dramatiza el hecho de que la necesidad ha forzado a los hombres a ser egoístas. A este ambiente de hambre y egoísmo se suma una atmósfera de terror entre los que eligieron permanecer fieles a la ley de Israel, como puede verse en el discurso de Abdías, que, aunque es mayordomo real, ha ocultado y sustentado a cien profetas de

su fe. Sin embargo, el cuadro que Tirso pinta de la situación del pueblo israelita no es totalmente negativo. El mero hecho de que aun en circunstancias tan adversas como las presentes haya hombres capaces de todo sacrificio por sustentar sus convicciones sugiere que los intentos de Jezabel por minar la fe del pueblo en su Dios se verán finalmente frustrados.

La inutilidad de los esfuerzos de Jezabel por erradicar las creencias de los israelitas vuelve a ser puntualizada por Tirso en la escena siguiente, en la que los Reyes aparecen en el jardín del palacio. La Reina debe buscar excusas que le permitan justificar su impotencia ante Elías, y se aferra a su explicación de que el profeta ha hecho uso de malas artes para huir de ella:

ACAB En fin, que contra Elías
 salen frustradas diligencias mías.

JEZABEL Encantos de sus vuelos
 no[s] le arrebatan penetrando Cielos (pág. 601).

La inutilidad de las gestiones de Jezabel han hecho mella en la confianza de Acab, quien muestra su falta de certeza en un discurso cuya interpretación está sujeta a equívocos:

ACAB Las inclemencias
 del Cielo, que ocasiona,
 no siempre han de ofender a mi corona.
 Hermosa prenda mía,
 ¿quién sino vos apaciguar podía
 mis pesares y enojos,
 si estriba mi descanso en vuestros ojos?
 Elías no parece,
 todo mi reino, mísero perece;
 porque hechizos y encantos
 le niegan el sustento meses tantos,
 por ese vil Profeta
 a quien el Cielo todo lo sujeta:
 a quien sus influencias
 la llave han dado (pág. 601).

Como la palabra "cielo" puede significar aquí los elementos o Dios, el

capaz ni siquiera de aparentar un tanto de entereza ante su mujer y sus súbditos. De su terror al desengaño y al arrepentimiento sólo hay un paso muy corto, y así lo percibe Jezabel, quien, en una apelación a la vez apasionada y cerebral al amor propio y a la inteligencia de su marido, trata de restablecer un cierto equilibrio emocional en él que le permita continuar dominándolo.

El argumento que emplea Jezabel en esta oportunidad es curiosamente similar al que utilizara en la primera escena de la obra para convencer a Acab de que abandone la ley de Israel por la de Baal. La primera parte es puramente emocional y está destinada a avergonzar al Rey por su pusilanimidad y a despertar en él la propia estima:

JEZABEL ¡Qué afeminado temor
 desacredita el esfuerzo
 que un hombre, un Rey, un Monarca
 debe tener? Si en tí el miedo
 se apodera de este modo,
 ¿de tus vasallos, qué espero?
 ¡Gentil traza de animarlos!
 ¡Mejor diré de ofenderlos!
 ¿Qué ejército de enemigos
 te hacen fuerza a sangre y fuego?
 ¿Qué nubes arrojan rayos?
 ¿Qué terremotos el centro? (pág. 602)

La parte emocional de su discurso encierra un triple ataque a la debilidad de Acab. En primer lugar cuestiona su afeminamiento, impropio en un hombre y en particular en un rey, y a este reproche sigue con otro sabiamente intercalado cuando dice "Si en tí el miedo/se apodera de este modo,/¿de tus vasallos, qué espero?," en el que puede verse una sugerencia de que en su "debilidad femenina" Jezabel necesita el apoyo viril del Rey y de sus súbditos. Por último, la acusación de que la cobardía de Acab es un insulto al reino todo llama la atención sobre el hecho de que el Rey no puede ni debe actuar como hombre sin pensar en las obligaciones que tiene como señor. Así, en una apelación a la

honra de hombre y rey, a su obligación de esposo de proteger a su "débil mujer" y a la obligación de monarca de ser ejemplo edificante de su pueblo, Jezabel trata de reforzar la confianza de su marido, de darle cierta serenidad que lo prepare a la segunda parte de su discurso, el "argumento racional." Éste está dividido en dos partes que si bien lógicamente se contradicen, en el contexto del argumento todo y dado el estado de ánimo de Acab, se complementan mutuamente. La primera parte apela a la lógica de Acab:

JEZABEL Esto es cosa natural;
 el aire niega avariento
 las preñeces a sus nubes
 que fertilicen el suelo;
 perecen tus reinos de hambre,
 los montes están desiertos,
 las plantas se esterilizan,
 los valles sin hierba, secos;
 a las aves y a los brutos
 les niega los alimentos
 la tierra, que siendo madre
 madrastra esta vez se ha vuelto.
 ¿Qué mucho, pues, que atrevidos
 busquen de comer los cuervos
 y que la necesidad
 haga pirata su vuelo?
 ¿No te avergüenzas, siendo hombre,
 que te anime el vil sujeto
 de una mujer, que se burla
 de mentirosos agüeros? (pág. 602)

Debe notarse que en este parlamento Jezabel evita toda mención de que son "los Cielos" los que se han cerrado a los hombres, negándoles sus aguas. Según ella, son el aire y la tierra los que niegan sus frutos. Ante tal sequía y escasez, es lógico que los animales se vuelvan más atrevidos y compitan con los hombres mismos por su sustento. Habiendo tan simple explicación a los sucesos acontecidos, el posible carácter agorero de las aves puede ser descartado como producto de la superstición. Pero Jezabel sabe que el tal argumento por sí solo no es suficiente para aliviar los temores de Acab. Por más que lo sucedido tenga

una explicación lógica, él siempre tendrá dudas acerca de las posibles causas sobrenaturales de este suceso. Por ello la Reina se contradice formalmente al analizar a continuación lo acontecido desde un punto de vista opuesto al anterior que le permite una explicación "sobrenatural" de los hechos:

JEZABEL Si no ignoras los hechizos,
 los engaños y embelecocos
 de este Elías burlador
 de mi ley y tus preceptos
 ¿qué mucho que en nuestro agravio
 obligue (para ofendernos)
 las aves que nos persigan
 si le obedece el infierno?
 Su muerte a tu vida importa
 a mi lujuria, a tus deseos.
 Muera Elías (dueño caro)
 y abrirán después de él muerto
 los tesoros a sus lluvias
 las nubes, que obedecieron
 los conjuros execrables
 que nos las vuelven de acero (pág. 602).

Aquí acepta Jezabel la premisa que había negado antes, vale decir, que el asalto de los cuervos tiene una explicación sobrenatural. La culpa de todo, sin embargo, no la tienen los Cielos, sino los Infiernos, y Elías es transformado en el agente de éstos, a la vez que es visto como el único responsable de la sequía. Así puede notarse en los últimos versos, en los que la Reina aboga por la muerte del profeta. Jezabel, se hace obvio, trata dentro de lo posible en este doble argumento "racional" de alejar de la mente de su marido la idea de que él ha incurrido en la ira divina. Es por eso que evita tan cuidadosamente toda mención de "los Cielos" en su discurso. Quienes niegan el agua y los alimentos son el aire y la tierra, y si algo o alguien ha causado esto, han sido Elías y los infiernos.

La arenga final, en que se incita al pueblo a perseguir al profeta, tiene como fin incitar a Acab a la acción. Nuevamente Jezabel

fuerza a su marido a aceptar apresuradamente sus argumentos sin darle el tiempo necesario para evaluarlos. Sus palabras deben ser aceptadas como verdades indiscutibles y se debe actuar en conformidad con ellas. El efecto que el discurso de la Reina ha tenido sobre Acab se hace obvio al fin de la escena, cuando él reconoce haber recuperado el ánimo y se hace eco de las palabras de su mujer. Sin embargo, por ser sólo un eco de Jezabel, Acab se muestra como un hombre mucho más débil que aquel que llegara triunfante a su reino al comienzo de la obra. Su virilidad se ha desdibujado, y el Monarca ya se presenta como un mero apéndice de Jezabel, carente de energía y de voluntad propia.

La preponderancia ganada por Jezabel a expensas de su marido se hace clara a través de las quejas de Elías en el desierto. En su anterior aparición, éste había dirigido sus querellas a Acab, a quien había acusado de idolatría. Sin embargo, ahora no lo menciona ni siquiera una vez. Su enemiga, ha reconocido, es Jezabel, que ha alterado el orden del reino de tal forma que los hombres se muestran menos compasivos que los animales. Paralela a esta queja del profeta es la de Raquel, que sigue a continuación y que hace manifiesta la destrucción del orden familiar que gozaban Nabot y su esposa. La paz y armonía conyugal de éstos, que apareció en el primer acto como marcado contraste a la relación entre los Reyes, ha sufrido la misma suerte que el orden nacional. A pesar de las protestaciones de Nabot, Raquel no puede confiar en él por hallarse dentro de un ambiente en el que la traición y el egoísmo son prevalentes. La pérdida de la fe en la bondad de su esposo es índice de la desmoralización general debida al dominio de Jezabel.

Estas escenas, que prácticamente ocupan el centro de la obra,

marcan el cenit del poder de la Reina, y a la vez la establecen como el punto del cual irradian todos los males que afectan al reino en general y a cada uno de los personajes principales en particular. Dada su importancia, debe prestarse cuidadosa atención a la escena que sigue, en que Acab requiere de Nabot la cesión de su huerta, sobre todo si se tiene presente el hecho de que Tirso ha alterado aquí el orden cronológico del relato del Viejo Testamento. En la opinión del profesor Glaser, la razón por la cual el orden de los eventos ha sido transpuesto debe buscarse en la estructura que el autor ha querido dar a su creación. Dice al respecto: "About midway in the second act Tirso introduces the episode of Naboth's vineyard which in the play precedes God's vindication on Mount Carmel. This departure from the Biblical sequence of events enables Tirso to maintain a similar structure for the first two acts: each reaches its climax in the respective trial of Naboth."²⁹ Aún cuando el juicio de este distinguido crítico me parece en general acertado, creo que no es esa la razón primordial por la que Tirso incorpora aquí el episodio de la viña de Nabot. Ésta debe buscarse en las palabras habladas por el Rey al dirigirse a su súbdito, y cuyo significado ha sido muy bien interpretado por el profesor Glaser: "A casual reference of Ahab to Jezebel ("Esta viña, que así llama/vuestra quinta Jezabel . . ." [pág. 605]) insinuates that she inspired the action and thus attention is drawn again to the queen's scheming."³⁰ Al aparecer como instigadora queda establecido que es Jezabel la causante de las dificultades de Nabot. De esta manera, los sucesos de la viña forman parte, junto con el discurso de Elías y las quejas de Raquel, de una unidad dramática. Las tres escenas, que tienen lugar en rápida sucesión, dramatizan que la

Reina se ha constituido en el centro y origen de todos los conflictos.

El dominio que Jezabel parece ejercer sobre los destinos ajenos es índice del poder que ha adquirido en el reino. Su voluntad parece ser todopoderosa. Sin embargo, las escenas finales del acto segundo sugieren que el tal poder que ella ejerce dista mucho de ser absoluto. Con el fondo de los tres episodios que se acaban de comentar tienen lugar la prisión de Coriolín por parte de los soldados, y el recuento de la matanza de los profetas de Baal que hace Jehu a la Reina. Estos sucesos son importantes porque reflejan la futilidad de los esfuerzos de Jezabel por imponer su voluntad sobre el pueblo de Israel y sobre los designios de su Dios. La firmeza con que Coriolín, fingiendo ignorancia, se niega a guiar a los soldados de Acab al lugar donde se oculta Elías hace manifiesta, al nivel del pueblo, la misma resolución que mostró Nabet en sus confrontaciones con ambos monarcas. El pueblo, a pesar de haber sufrido en su fibra moral bajo el poder de la Reina (hecho que se hace evidente a través de las repetidas disputas entre los rústicos causadas por la envidia, la codicia y los celos), muestra todavía fidelidad a su Dios y a su profeta. Tal firmeza y fidelidad sugieren que Jezabel deberá salir perdedora, eventualmente, en su pugna por imponer su voluntad individual sobre la voluntad colectiva de su pueblo, que parece ser una con la voluntad divina. El episodio del monte Carmelo, cuya narración hace Jehu, viene a confirmar esta impresión. Elías no sólo ha triunfado sobre los profetas de Baal, sino que a la vez ha demostrado ser el único portavoz de la voluntad de Dios ante el pueblo israelita y ante su rey. Acab, cuya personalidad y energía se han mostrado sumamente frágiles ante las manifestaciones sobrenaturales, ha sido testigo del triunfo del profeta de

Israel y Jezabel no ha tenido la oportunidad de estar a su lado para apaciguar sus temores. La Reina parece así estar perdiendo terreno en forma dramática, y su frustración estalla en una nueva afirmación de su voluntad de dar muerte a Elías:

UNOS ¡Viva Elías, que remedia
 la esterilidad pasada!

OTROS ¡Viva, pues, él nos sustenta!

JEZABEL Vivirá si yo no vivo.
 ¡Por las deidades excelsas
 que adoro (a pesar del Dios
 de ese rústico profeta)
 que he de lavarme las manos
 en las corrientes sangrientas
 del que mis dioses injuria
 y sus ministros desprecia!
 ¡Yo le beberé la sangre!
 ¡Yo pisaré su cabeza!
 ¡Loca estoy! No viva un hora
 quien reinando no se venga (pág. 610).

Su discurso, cargado de violencia, sería verdaderamente amenazador si no fuese una mera repetición de los que pronunció a fines de la escena cuarta del segundo, después del episodio de los cuervos. La nueva reiteración de sus juramentos llama la atención a que su voluntad hasta aquí todopoderosa ha encontrado un escollo insalvable ante el cual todos sus esfuerzos son inútiles. Más aún, por ser la voluntad de dominio el carácter central de Jezabel, la imposibilidad de imponerla implica su eventual destrucción.

La elaboración del segundo acto, que es el que menos elementos deriva de la narración bíblica original, le permite a Tirso presentar a Jezabel en la cumbre de su poderío a la vez que al comienzo de su caída. El control que ella ha establecido sobre su esposo y su reino todo está cimentado en el brillante uso que hace de su "industria" para adaptarse a las diversas circunstancias y hacerlas aparecer,

especialmente ante Acab, bajo una luz que le sea favorable a ella. De allí que su dominio tenga un fundamento endeble, porque depende de su habilidad de crear apariencias que nieguen la realidad a los ojos de aquellos que domina. Jezabel puede engañar al Rey, imponerle una interpretación de los sucesos que le permita seguir dominándolo. Sin embargo, la tergiversación que, en muchos casos hace de la realidad sólo puede postergar, aunque no anular el efecto que ésta puede tener sobre ella. Así, al final de este acto se la puede ver señora absoluta de todo su reino, a la vez que víctima próxima de los eventos cuya importancia ella se empeña en disminuir frente a Acab.

El giro que ha tomado la situación en favor de la causa de Israel vuelve a ser acentuado por Tirso cuando abre el tercer acto con las escenas en que las quejas de Elías hallan consolución en la presencia de un ángel que, dando de comer y de beber al profeta, implica que Dios no se ha olvidado de él, y que el desenlace del conflicto creado por Jezabel en el reino se aproxima a su fin. La significación de este episodio dentro de la obra difiere considerablemente de la del relato bíblico en el cual Elías huye aterrizado del poder de la Reina y se encamina al monte Horeb. En la economía de la narración del Viejo Testamento el suceso no es sino una instancia más de las tribulaciones y pruebas por las que debe pasar el profeta. En la obra dramática de Tirso, el tono de exultación de la escena prepara al lector al triunfo de los fieles al Dios de Israel.

Jezabel, sin embargo, no parece haber intuido la cercanía de su fin en las escenas que siguen. Cuando oye las quejas pueriles de Acab (que ya no es sino un mero fantasma del monarca triunfador de la primera escena) ante la negativa de Nabot de ceder su tierra, Jezabel

responde a su marido en forma destemplada, dando señales de impaciencia. Su discurso muestra un marcado contraste con otros semejantes de los dos primeros actos:

JEZABEL Por cierto que tus penas ocasionas
 por pérdidas notables: razón tienes.
 Injurias grandes son las que pregonas,
 todo el mundo te priva de tus bienes.
 ¡Oh, que bien triunfaras de coronas
 enemigas, honrándose en tus sienes,
 si, aun no como mujer, como niña
 lloras por el juguete de una viña!
 No por eso te mueras; yo me atrevo
 a que cumplas en breve con tu antojo.
 Come y sosiega, que antes que Febo
 peine la Aurora su cabello rojo,
 en tí, tendrá la viña señor nuevo.
 Nabot castigo, fin, en fin, tu enojo.
 Entrégame el anillo con que sellas
 y fía de mi industria tus querellas (pág. 611).

El tono autoritario de su voz, el comparar a su esposo con una niña, indican la confianza que Jezabel tiene en su propio poder. Acab es ya un muñeco en sus manos, y ella ya no necesita emplear con él largos discursos que le permitan amoldarlo a sus deseos. La entrega del anillo con que se sellan las órdenes reales confirma la impresión de que es ella quien tiene ahora la totalidad del poder. Jezabel abandona ya toda simulación de debilidad y actúa en forma directa, dejando de usar a su marido como intermediario.

La codicia por las tierras de Nabot que, según se deduce del texto, Jezabel supo despertar en Acab le da una nueva oportunidad de tratar de vencer la resistencia que el noble hebreo le ha opuesto a sus deseos. En vista de su anterior fracaso, comprende que la seducción de la carne y del poder no tienen dominio sobre Nabot. Por ello decide recurrir al temor. La manera cuidadosa con que prepara la escena es nuevamente clara evidencia de la brillante imaginación de la Reina, siempre al servicio de su voluntad de dominio. En lugar de

amonestar personalmente al noble, decide apelar a una situación teatral mucho más conducente a afectarlo emocionalmente. Al dejarlo solo antes de presentarle las bandejas sus palabras revelan un tono amenazador:

JEZABEL Esperadme aquí,
que si la presencia Real
os tiene, o necio o turbado,
medio la industria me ha dado
que os ha de estar bien o mal (pág. 612).

Tal tono, que se ve confirmado por las palabras de Criselia,³¹ tiene como fin el poner a Nabot en un estado de expectativa y temor que lo haga más receptivo a los avisos que Jezabel le hará llegar en forma de símbolos. Éstos, cuyo significado debe interpretarse del contenido de tres bandejas, revelan en forma progresiva el carácter despiadado y vindicativo de la Reina. Más que incitar a Nabot a gozar de las delicias que ella como mujer y reina le puede proporcionar, lo que hace Jezabel es recordarle que su vida depende de los caprichos de ella. La primera bandeja, que contiene una corona y un cordel, insinúa la idea que Jezabel quiere hacer llegar a Nabot, es decir, que nadie debe oponerse a la satisfacción de sus deseos. Al ofrecerle la corona nuevamente le recuerda su anterior encuentro, en el cual él rechazó sus requerimientos amorosos. La oferta, que en la anterior ocasión sólo requería de él complicidad en la traición del Rey, ahora exige algo más, la muerte de Raquel. La sugerencia aquí contenida es que toda oposición a los deseos de Jezabel tendrá como resultado que ella demande aún más de aquél que la resiste. A esta insinuación de la primera bandeja sigue la amenaza de la segunda, que contiene una toca y una espada, y una nota que lee: "Hierro para castigarte,/y toca para quererte" (pág. 613). Aquí Jezabel hace explícito que el sacrificio

de Raquel debe ser considerado como un castigo debido al primer rechazo de Nabot, y que ella está más determinada que nunca a gozar de él o a castigarlo si se niega a plegarse a sus deseos. Sin embargo, no hace mención de cuál será el castigo hasta la tercera bandeja para lograr a través del suspenso que aumente el terror en Nabot. Al llegar a ésta, que contiene las piedras ensangrentadas y la maldición: "No son piedras, rayos son;/mi desprecio te las tira" (pág. 613), la tensión de la escena llega a su punto culminante, y toda la violencia de las pasiones de Jezabel queda al descubierto. Pronto se hace claro a Nabot y al lector que el cuidado meticuloso con que Jezabel ha escalado progresivamente la violencia de su mensaje es indicativo de que lo que la mueve a intimar al noble israelita no es un apetito sexual desordenado, sino un deseo de venganza por haberse él negado a satisfacerla en una ocasión anterior. Jezabel muestra que está empeñada en destruirlo. Si él, firme en su fe, no acepta los términos de la Reina, deberá morir. Si, por el contrario, temeroso por su vida los acepta, deberá no sólo ser traidor a su rey, sino también homicida de la que más ama, Raquel, y por ello traidor a sí mismo, a su esencial calidad que lo ha hecho de los hombres de Israel el más santo. En hecho de que esta última solución a su dilema implica una destrucción aún más repugnante que la primera, al menos para Nabot, queda patente en su respuesta, que termina incitándola a que le dé la muerte:

NABOT ¡Labra, tirana, las piedras
 y junta los materiales;
 que, desdeñando tus vicios,
 mientras la muerte me dan,
 piedras preciosas serán
 de inmortales edificios! (pág. 614)

Sus palabras evidencian que Jezabel ha subestimado la dedicación de Nabot a su religión y el poder de su Dios que, una vez más frustra sus

planes. La fe que el noble tiene puesta en Jeová hace que la muerte, en lugar de ser un castigo que despierte el terror, se transforme en un bien anhelado. Su ejecución por parte de Jezabel deviene así una muestra más de su impotencia ante los israelitas.

Al dar muerte a Nabot, Jezabel intenta destruir a quien simboliza lo mejor de su nación. Su virtud es parangón de las virtudes del pueblo que no termina de doblegarse a la voluntad de la Reina. Por ello su sacrificio da a Jezabel un triunfo sólo parcial, ya que la muerte de Nabot sirve para hacer nacer un nuevo enemigo aún más formidable: Raquel. Ésta, cuya actuación hasta el momento se ha limitado a unas pocas escenas en las que aparece obsesionada por los celos, adquiere un carácter profético en lo que resta de la obra. Su proceder aparece como inspirado por la ira divina. Al respecto dice el profesor Maurel:

Sans doute, Tirso consent-il à quelques récréations que lui suggère cette intrigue amoureuse: la jalousie qu'éprouve Raquel lorsqu'elle voit son époux s'incliner devant la Reine et lui prendre la main pour y poser ses lèvres, permet à la "comedia" biblique de retrouver les situations traditionnelles du théâtre profane. Mais, très vite, Raquel trouvera place dans le drame biblique; après la mort de Nabot, elle devient porte-parole de Yahveh, et les malédictions qu'elle lance contre Achab et Jézabel sont celles que Yahveh leur adressait par la bouche du Prophète dans le texte sacré.

Ainsi Nabot et Raquel forment ce couple de parfaits époux dont l'amour et la fidélité sont le contre-point accusateur des basses passions qui unissent Jézabel et Achab. Ce n'est point de divertissement qu'il s'agit, mais d'une volonté de donner vie au récit biblique.³²

Lo que no parece notar este crítico es que Raquel no sólo se constituye en la portavoz de Jeová, sino que también pasa a ser quien reemplaza a su esposo como símbolo del pueblo israelita, que de una resistencia pasiva pasa a una resistencia activa y abierta que se refleja en las acusaciones y maldiciones que la viuda dirige a los Reyes. Nabot y

Raquel forman así más que una pareja de perfectos esposos cuya virtud contrasta con los vicios de Acab y Jezabel. Ambos vienen a ser la encarnación de las virtudes del pueblo judío y su lucha personal con los Monarcas es fiel paralelo de la lucha que la nación toda libra contra ellos.

La vehemencia con que Raquel ataca a los Reyes no debe desviar la atención del lector del hecho de que sus discursos guardan gran semejanza, al menos en su estructura, con los de Jezabel en escenas pasadas. Como ellos, muestran una cuidadosa elaboración destinada causar un fuerte impacto entre sus oyentes. Al enterarse de la muerte de su esposo Raquel acude a palacio y en una fuerte apelación a las emociones de quienes la escuchan los vitupera por haber sido partícipes de las maldades de los Reyes:

RAQUEL ¡Dejadme, idólatras torpes!
 ¡Soltadme, alevos vecinos
 de la más impía ciudad
 que a bárbaros dio edificios!
 ¡Sacrílegos envidiosos,
 de un Rey tirano ministros,
 de una blasfema vasallos,
 de una falsedad testigos,
 de un Abel Caínes fieros,
 de un cordero lobos impíos,
 de un justo perseguidores,
 de un inocente enemigos! (pág. 616)

Este parlamento y el siguiente, que también está cargado de injurias a los Reyes, tienen como propósito el avergonzar a quienes con sus hechos o con su silencio fueron cómplices de los abusos de los Monarcas. A la vez, busca despertar en ellos un sentimiento de culpa que los haga propensos a desear expiar con sus acciones las transgresiones pasadas. A su discurso emocional Raquel sigue con un argumento que, a pesar de su tono exaltado, está dirigido a la razón de los nobles que la rodean:

RAQUEL ¡Acab sangriento, vil hijo
 de Amri, que a su Rey traidor
 le forzó a abrazarle vivo!
 ¡Adúltera Jezabel;
 que al demonio sacrificios
 ofreces, para que en ellos
 licencia des a tus vicios!
 La esposa soy de Nabot
 el que porque nunca quiso
 consentir en tus torpezas
 es de tu crueldad prodigio.

 ¿Por qué (decid) le matastes
 cohechando falsos testigos?
 Pues cuando blasfemo fuera
 (como afirman fementidos)
 imitador de sus Reyes
 mereciera, por seguiros,
 la sacrílega privanza
 de vuestros favorecidos.
 ¿Qué más blasfemias, ¡tiranos!,
 que las que habéis los dos dicho
 a Dios, y no os apedrean
 siendo común delito?
 Díganlo tantos profetas
 consagrados al matirio
 por vosotros, cuya sangre
 está dando al Cielo gritos.
 Dígalo el gran Zelador
 de nuestra ley, perseguido
 de vuestra impiedad tirana,
 por sierras, montes y riscos.
 Díganlo tantos altares
 arruinados, destruidos
 por vosotros, que erigieron
 a Dios los padres antiguos (pág. 616).

Este discurso puede dividirse en dos partes. La primera establece la ilegitimidad del poder de Acab y Jezabel; la segunda el carácter tiránico del mismo. Primeramente Raquel imputa a Acab el ser hijo de un traidor que dio muerte a su Rey y usurpó su corona, y con ello sugiere que el pueblo se hallaría justificado si se rebelase contra su rey, ya que el poder de éste es, en realidad, ilegítimo.³³ A la vez, acusa a Jezabel de sacrificar al demonio, lo que la hace, al igual que su marido, indigna de regir los destinos de los israelitas, el pueblo elegido de Dios. Una vez así insinuada la ilegitimidad de ambos monarcas,

Raquel concentra su ataque en el carácter tiránico de su reino. Para hacerlo utiliza las acusaciones hechas a su marido, y las dirige contra Acab y Jezabel que, por levantar falsos testimonios, por ser blasfemos, asesinos de los profetas y destructores de la herencia religiosa de sus antepasados se hacen acreedores al castigo que, injustamente, ellos mismos impusieron a Nabot. La forma deliberada con que Raquel ha expresado sus quejas, sumada a la compasión que éstas provocan en los nobles anticipan el papel principal que hará en la caída de los Reyes. Esta impresión se ve confirmada inmediatamente cuando Tirso, alterando nuevamente el recuento bíblico pone en boca de Raquel las maldiciones que en el Viejo Testamento pronunció Elías a la muerte de Nabot. Más aún, para hacer claro que las palabras de Raquel reflejan la voluntad divina, Tirso introduce el episodio en que Abdías, tratando de consolar a la viuda le asegura su venganza indicándole que el profeta Elías, al maldecir a los Reyes por el asesinato de Nabot, les había pronosticado los mismos males que ella.

Al final de esta escena Tirso incurre en una nueva omisión de un aspecto del relato bíblico que es importante porque vuelve a iluminar la manera en que ha alterado el foco de la narración. En el III Reyes 21:27, después de relatar las maldiciones de Elías a los Reyes dice el texto: "Mas así que Achab oyó estas palabras, rasgó sus vestidos, cubrió su carne con un cilicio, ayunó y durmió envuelto en un saco de penitencia y andaba cabizbajo ó humillado."³⁴ Tal arrepentimiento, que en el contexto en que aparece es sincero, no tiene cabida, en mi opinión, en la obra dramática por dos razones: en primer lugar, porque al dramaturgo en realidad no le interesa el destino del Rey, que se ha convertido en un mero títere de Jezabel; y en segundo lugar porque un

arrepentimiento sincero por parte de Acab indicaría que su mujer ha perdido el completo dominio que ejerce sobre él, lo cual sería una muestra de debilidad en la Reina que restaría tensión dramática a las últimas escenas. Para mantener esta tensión, Tirso debe presentarla tan fuerte y orgullosa como lo era en un principio, su marido debe seguir tan servil como entonces. Jezabel debe mantener su confianza en su poder hasta el momento de su muerte.

La escena siguiente, en la que Coriolín aparece como "soldado gracioso" que se prepara para ir a la guerra, no debe ser vista como un simple interludio cómico cuya función es trasladar la acción al campamento de Jehu. El propósito de ella es el de preparar al público para el final en el que se cumplirá la profecía de Raquel a los Reyes. Se debe recordar que al comienzo de dicha profecía dijo: "Si el Rey marchare a la guerra, / flecha de acero prolijo / le atraviere las entrañas / de tanta blasfemia asilo!" (pág. 617). Las preparaciones guerreras llaman, entonces, la atención del público hacia la primera parte del discurso que acaba de pronunciar Raquel, haciendo inminente el cumplimiento de la maldición. Por ello Tirso, como ha notado el profesor Mauriel, ha condensado la acción que lleva a la muerte de Jezabel de tal manera que ésta aparezca como una directa consecuencia de la profecía de Raquel.³⁵ La escena siguiente, en que se sabe que Acab ha muerto herido por una flecha, que Jehu ha sido ungido por un profeta de Jeová rey de Israel, y que su deber será purificar al reino de la simiente de Acab y Jezabel, presagia el cumplimiento de otros dos aspectos de la maldición de Raquel:

RAQUEL ¡Quíteos la vida y el Reino
 el más confidente amigo,
 destruyendo en vuestra sangre
 desde el decrepito al niño!

.
 ¡Si Jezabel enviudare
 despedácenla a sus hijos,
 sin permitirle llorarlos,
 quien blasonaba servirlos! (pág. 617)

La serenidad que reina en el palacio, la cual es indicio de que Jezabel ignora la rebelión de Jehu, sirve para mostrar una vez más que la Reina no ha cambiado, que sigue tan centrada en sí misma y en satisfacer su voluntad como en el principio de la obra. Su crueldad para con Raquel es tan despiadada como desapasionada, y así se evidencia en el desprecio con que habla de la viuda, que para ella es de menos interés que el cuidado de los cabellos y el color de sus vestidos. Su egocentrismo y su voluntad de dominio vuelven a aparecer en esta escena como las fuerzas que la mueven y determinan su conducta. Ello explica el tono frío con que recuerda a Nabot, de quien dice: "Murió, porque no me quiso/Nabot, justa fue mi queja:/deje la vida quien deja/de adorar tanta ventura" (pág. 622). El desdén que muestra por Nabot y Raquel se extiende al pueblo, cuyas opiniones ella prefiere desatender, confiada en el dominio que le confiere su tiranía:

JEZABEL ¡Tiémbleme el mundo! Eso quiero:
 venganzas me regocijan,
 riguridades me alegran,
 severidades me animan (pág. 622).

Tal confianza en su poder hace aún más dramático el cambio de su suerte, que ella sólo alcanza a prever momentos antes de que suceda.

El anuncio de que habrá de morir y ser devorada por los perros, que le llega a través de la misteriosa voz de mujer que canta alegóricamente la historia de Nabot, sumado a la posterior visión de éste en un espejo junto a un hombre que la amenaza sugieren que Tirso ha intentado establecer una relación de causalidad entre el homicidio del noble y la final derrota y muerte de Jezabel. La razón por la que el autor

necesita presentar tal relación se halla en el carácter simbólico que tiene Nabot dentro de la obra. Como se ha señalado con anterioridad, Nabot, el más santo de Israel, refleja en su resistencia a la voluntad de la Reina la rebeldía con que a ella se opone la nación toda. Su muerte a manos de Jezabel no es, pues, una derrota, sino una afirmación de los valores de su nación, que tiene sus miras y su confianza puestas en un orden superior. Por ello su espíritu no muere, sino que sigue vivo en su mujer, quien parece poseída por él y quien tiene un papel importantísimo en las escenas finales. Raquel es quien corona a Jehu, y dando un giro irónico a la situación usa, para incitar al nuevo rey a ser el brazo de su venganza y de la de su pueblo, las mismas armas retóricas que usara antes Jezabel en su ascensión al poder. Después de coronarle, dice:

RAQUEL Púrpura adorna a los Reyes,
 púrpura, señor, te vista
 de sangre idólatra aleve
 que altares sagrados pisa.
 Venga inocentes (Monarca)
 profetas, huérfanos, viudas,
 mozos que estraga el engaño,
 viejos que el temor lastima.
 Teatro este sitio fue
 de la impiedad más lasciva,
 la más bárbara tragedia,
 la crueldad más inaudita
 que el tiempo escribió en anales,
 que puso horror a provincias,
 que verdades animaron,
 que fabularon mentiras.
 Aquí mi Nabot fue muerto,
 Nabot, cuya fama limpia,
 coronaba su inocencia,
 celebraba su justicia.
 Falsos testigos cohechó
 contra él, el oro y la envidia.
 el poder y la soberbia,
 la ambición y la malicia.

 ¡Venganza, Rey poderoso,
 antes que estas piedras mismas,
 si agora testigos, claman,
 jueces después, te persigan! (pág. 624)

La transición que hace del elogio de Jehu a su llamada a la venganza mediante la asociación de la púrpura de las vestiduras reales y el color de la sangre, es casi imperceptible y evidencia una gran sagacidad por parte de Raquel. Comprende que el nuevo monarca será más receptivo a la alabanza que a las quejas. Por ello no permite que él perciba el cambio de una parte del discurso a la otra hasta que éste se haya producido, atrapando así su atención. Una vez logrado eso, no aboga por su propia causa, sino que primero trata de ganarse el favor de Jehu pidiendo venganza por los otros. Y sólo después de esto, por medio de otra transición hábilmente lograda ("Teatro este sitio fue . . . Aquí mi Nabot fue muerto . . ."), aboga por la suya propia en un discurso que presenta uno a uno los cargos contra Jezabel.³⁶ La apelación final, de carácter emocional, es, como las que antes hubiera utilizado la Reina, una llamada a la acción inmediata, destinada a forzar que Jehu tome una determinación sin tener tiempo de sopesar objetivamente todos los hechos.

Al hacer aparecer a continuación a Jezabel, cargada de joyas, en un intento de seducir al nuevo rey, Tirso dramatiza su ceguera ante la seriedad de las circunstancias, ceguera que, irónicamente, tiene su origen en el poder que ella ostentara hasta entonces. En la preparación de esta escena el autor ha alterado el relato bíblico en forma considerable con el fin de guardar fidelidad a su caracterización de la Reina. En IV Reyes 9:33-31, Jezabel recibe a Jehu consciente de que para ella todo ha terminado. Por ello su saludo es un calculado insulto: "¿Es posible que pueda tener paz o prosperidad este que, como Zambri, ha muerto a su señor?"³⁷ Veladamente no sólo lo llama traidor, sino que a la vez le pronostica un reinado corto, ya que Zambri

sólo reinó siete días después de la muerte de Baasa. Tal soberbia por parte de la Reina es suicida y muestra que ella ha perdido toda esperanza, por lo que lo único que le queda por hacer es morir con cierta dignidad. La Jezabel de Tirso, por el contrario, no se considera vencida. Después de un momento de dudas, se sobrepone a ellas y confía en su habilidad para controlar las situaciones que, hasta el momento, le ha resultado prácticamente infalible. Dice: "¡Ea, desdichas:/acabad conmigo todas!/Pero la industria me avisa/remedios con que dilate/si no venturas, la vida" (pág. 623). El dominio que su "industria" le ha dado sobre Acab y el reino ha incrementado su soberbia y su voluntad de dominio, y no le permite ver que, lejos de ser todopoderosa, las circunstancias que la rodean han sufrido cambios radicales que están encaminados hacia su destrucción. Sin haber evaluado la situación presente en forma adecuada, mostrando así su excesiva confianza en su poder, en su encuentro con Jehu, Jezabel trata de dominarlo con los mismos medios que le permitieron subyugar a su marido. Su saludo laudatorio al nuevo rey, en el que justifica que éste haya dado muerte a su señor, Jorán, hijo de Jezabel, trae a la memoria sus otros discursos en los cuales, con argumentos falaces, se supo ganar la confianza de Acab. Sin embargo esta vez sus intentos se ven frustrados por la acción anticipada de Raquel quien, empleando la misma dialéctica que su antagonista, ha preparado a Jehu para su enfrentamiento con Jezabel. El nuevo rey ha cerrado sus oídos y su corazón a todos después del discurso de Raquel, y de ahí que, aun sin reconocerla, rechace las palabras de Jezabel como mera adulación. Raquel ha fijado el curso de Jehu. Su meta es la destrucción de Jezabel, y todo lo que sea foráneo a esto no tiene cabida en él. En este

contexto, el intento de seducción de la Reina tiene mucho de patético por estar destinado irrevocablemente al fracaso.

La muerte infamante de Jezabel y su despedazamiento por los perros sugiere la existencia de un fuerte elemento de justicia poética en La mujer que manda en casa. No sólo paga la Reina con su vida por la maldad que ha mostrado a través de toda la obra, sino que también, después de que en su ambición de poder trató de erigirse señora absoluta de sus súbditos e igualarse a su Dios, debe sufrir la humillación suma al ser defenestrada por los soldados y terminar siendo desperdicio de los perros. Este aspecto no parece haber sido notado por el profesor Glaser cuando hace una evaluación final de la obra:

If I am anywhere near the truth, it is the universal aspect of the Old Testament tragedy of which Tirso makes the most. He recasts the story of Jezebel and Naboth in such a way that it affords a particularly striking illustration of the theological-ethical scheme of reward and punishment on which all his religious drama rests.³⁸

Aunque estoy de acuerdo con él en su apreciación de que Tirso concentra su atención en los aspectos universales del Viejo Testamento, como señalé al principio de este capítulo, creo que el mensaje didáctico que contiene esta pieza es más complejo que el simple "El que las hace las paga." La Jezabel de Tirso es algo más que una "figura de torpeza," una mujer dominada por un libido desatado, como cree Glaser.³⁹ Es una mujer de inteligencia superior que, en lugar de emplearla en forma constructiva, la ha puesto al servicio de sus pasiones dominantes: la soberbia y la voluntad de dominio. De allí lo cerebral de su malicia, que se manifiesta en la forma en que manipula a los personajes que la rodean con el fin de imponer libremente su albedrío. Y es precisamente sobre este aspecto de la conducta de Jezabel que Tirso pretende llamar

la atención. La inteligencia y el poder son dones del Cielo que el hombre debe utilizar con discreción y con miras a los valores universales. El uso imprudente de ellos sólo puede traer consigo la propia destrucción, como puede verse en el caso de la Reina. Ello explica que Jezabel caiga, al final, víctima de las mismas armas que le facilitaron su carrera ascendente. Así como obtuvo el poder merced a su "industria" puesta en acción, debe perderlo ante la industria de Raquel que, en su afán de venganza, muestra la misma despiadada tenacidad que mostrara la Reina al tratar de imponer su voluntad.

La importancia capital que adquiere Jezabel en La mujer que manda en casa es la clave del nuevo enfoque que ha dado Tirso a la historia bíblica. Si, como parece implicarse en el Libro Tercero de los Reyes, ella ejerció una influencia nefasta sobre Acab, Tirso analiza el cómo y el porqué de ésta. Así se explica la forma en que ha desdibujado la figura del Rey a través de la obra, a quien hace perder gradualmente su vigor en forma tal que finalmente no es más que un muñeco en manos de su mujer. A medida que el marido pierde su fuerza de voluntad, su esposa la gana. Por ello, y no por razones de economía de espacio, como cree Maurel, es que Tirso ha eliminado todas las guerras de Acab en su pieza dramática.⁴⁰ Tal como el Rey ha sido presentado, estaría totalmente fuera de carácter que siguiese triunfante en sus aventuras bélicas cuando se lo ha visto tan pusilánime en sus gestiones como monarca y como esposo. Jezabel es, indisputablemente, la protagonista de La mujer que manda en casa. Es el eje alrededor del cual giran los demás personajes y el centro del cual irradian los conflictos que los afligen. Su personalidad, que Tirso elabora de una vaga sugerencia del texto bíblico, constituye lo mejor de la obra. Jezabel es, como el

título lo indica, una mujer que manda en casa y en el reino. Su poder se funda en su voluntad de dominio y en su inteligencia puesta en acción al servicio de ésta. Sin embargo, Tirso ha dejado la historia en sí intacta. Sin alterar los hechos en su esencia, haciendo uso de interpolaciones siempre factibles a los sucesos relatados en la Biblia, el autor los coloca como fondo ante el cual se mueve la Reina, un personaje oscuro en el relato de los Libros de los Reyes, que en el drama se convierte en figura principal.

NOTAS

1

Véanse Fray Alonso López, pág. 384; J. C. J. Metford, pág. 152; Anita K. Stoll, pág. 53; Serge Maurel, L'Univers dramatique de Tirso de Molina (Poitiers: Publications de L'Université de Poitiers, 1971), pág. 31; y el "Preámbulo" a La mujer que manda en casa en Tirso de Molina, Obras dramáticas completas, ed. Blanca de los Ríos (Madrid: Aguilar, 1969), I, 573. Las citas siguientes de La mujer que manda en casa serán de esta edición y se indicará al pie de ellas la página entre paréntesis.

2

Edward Glaser, "Tirso de Molina's La mujer que manda en casa," Annali Istituto Universitario Orientale--Sezione Romanza, II, 1 (1960), 41.

3

La excepción la constituye la escena entre Nabot y Acab en la escena novena del acto segundo que en el relato bíblico tiene lugar después de la derrota de los profetas de Baal a manos de Elías.

4

Véase III Reyes 16:31; 21:25.

5

H. Lesetre, "Jezabel," Dictionnaire de la Bible (Paris: Letouzey et Ané Editeurs, 1895), III, 1536.

6

J. A. Selbie, "Jezebel," Dictionary of the Bible (New York: Charles Scribners and Sons, 1911), II, 656.

7

Una opinión distinta es la sostenida por J. C. J. Metford en su artículo antes citado:

The Book of Kings, based on an earlier history of Ahab's reign, was rewritten by a priestly author intent on emphasizing the religious struggle between Yahweh and Baal. It offered Tirso the ingredients of a powerful drama. Prerequisite for success was the ruthless exclusion of everything in the complicated Bible narrative which did not directly contribute to the unfolding of the conflict between the rival faiths, a conflict symbolized

by the struggle between two outstanding personalities, Elijah and Jezebel (pág. 154).

8

Véase Fray A. López, pág. 384. Una opinión similar sustenta M. Watson Graham en su artículo "The Religious Dramas of Tirso de Molina," The University of California Chronicle, 30 (1928), 48.

9

Flavius Josephus, Antiquities of the Jews, en Works of Flavius Josephus, trad. William Whiston (Philadelphia: David McKay, 1890), pág. 272.

10

Dice el texto bíblico: 25 "Lo cierto es que no hubo jamás otro como Achâb; el cual se prostituyó ó se vendió para obrar lo malo delante del Señor: porque lo instigó su muger Jezabel, 26 é hízose abominable en tanto grado que se iba tras los ídolos fabricados por los amorreos, a los cuales había el Señor destruido al llegar los hijos de Israel" (III Reyes 21:25, en La Sagrada Biblia, II, 240).

11

Glaser, "La mujer que manda en casa," págs. 27-28.

12

John G. Morton ya lo indica así en su disertación "Aspects of Evil and Death in Eight Plays by Tirso de Molina," Vanderbilt, 1973: "Sex is merely a means of gratifying her feeling of self-importance; it feeds her pride, and it is a type of self-flattery which is diametrically opposed to the self-effacing humility exemplified by Naboth" (pág. 32).

13

Valerius Maximus, Factorum et Dictorum Memorabilium, ed. C. Kempf (Stuttgart: B. G. Teubner, 1966), pág. 439. La popularidad de esta obra en el Siglo de Oro se hace notoria si se tiene en cuenta que entre 1495 y 1672 se conocen dos traducciones al castellano. La primera de Mossen Ugo de Urrías (1495), que tiene dos reimpresiones en 1514 y 1529, y la segunda, de Diego López (1631) reimpresa en 1647, 1655 y 1672. Para mayores detalles, véase Theodore S. Beardsley Jr., Hispano-Classical Translations Printed Between 1482 and 1699 (Pittsburgh: Duquesne University Press, 1970).

14

Diodorus Siculus, Bibliotheca Historica, trans. John Skelton, eds. F. M. Salter y H. L. R. Edwards, I (London: Oxford University Press, 1956), 136-63.

15

Véase Cristóbal de Virués, La gran Semíramis, en Poetas dramáticos valencianos (Madrid: Biblioteca Selecta de Clásicos Españoles,

1929). En la jornada tercera Zelabo da una caracterización acertada de la Reina cuando dice:

ZELABO Eres muger de condición inica [sic],
 i cruel i tirana i resoluto;
 eres muger, al fin, brava i temida,
 no me espanto que seas atrevida;
 i el ver que quanto emprende le sucede
 según su pretensión, hará que emprenda
 cualquier empresa, pues la dicha ecede
 a la virtud i a cualquier otra prenda,
 i, quien dichoso conocer puede
 soltar en todo a su plazer la rienda,
 lo que no, aunque más sea, el desdichado
 que está con su desdicha acovardado.
 Aunque ésta ni por ser dichosa osa,
 ni por ser valerosa o avisada,
 sino por ser soberbia y ambiciosa
 i verse en real silla entronizada;
 por ser muger, por verse poderosa,
 por tener la cruel tiranizada
 esta infelice i grande Monarquía,
 que estar en mano varonil devría (pág. 50).

16

Véase Virués, 35-37, y la escena primera de La mujer que manda en casa.

17

Esta aproximación al personaje de Jezabel debe su inspiración a la muy interesante obra del profesor Ion T. Agheana, The Situational Drama of Tirso de Molina (New York: Ediciones Plaza Mayor, 1972).

18

Así también parece verlo el profesor Morton:

When the drama in Act I, scene iv, begins its movement with Jezebel as the motive force, it stresses the fact that the key to Jezebel's character and the key to the situation of evil in the drama is not merely in her lust, nor only in her Baalism. These are but symptoms of the satanic evil which Jezebel personifies, for pride is at the core of Jezebel's character (págs. 29-30).

19

El profesor Glaser adopta un punto de vista diferente en la interpretación de esta escena, poniendo mayor énfasis en el carácter dominante de la lujuria de Jezabel:

The relevance of Jezebel's unbridled sensuality to Tirso's dramatic design rests on her making Naboth the object of her lust, a feature that turns her role into a dominant one. By centering the interest on her, Tirso is able to lend unity to his recasting of the complex source material: the issue of Baalism appears henceforth as an outgrowth of the queen's infatuation for the pious Jezreelite ("La mujer que manda en casa," pág. 28).

20

Ahgeana, pág. 81.

21

Véase también Glaser, "La mujer que manda en casa," págs. 28-29.

22

Agheana, pág. 82.

23

Agheana, pág. 83.

24

El profesor Glaser da una interpretación distinta de esta escena: ". . . the significance of the scene, the climax of act one, does not lie in its revealing character through action, but in establishing the irreconcilable antinomy between Jewish and pagan values that leads to catastrophe" ("La mujer que manda en casa," pág. 30).

25

Véase, en particular, Glaser, "La mujer que manda en casa," pág. 39; Shervill, pág. 501.

26

Recuérdese el caso en que Jezabel saca partido de su propia pasión lujuriosa por Nabot para tratar de seducir a éste a la traición y al regicidio. Este uso de la propia sensualidad para alcanzar los fines que el personaje se propone puede haberse inspirado en las escenas finales del acto segundo de La gran Semíramis de Virués, en que Semíramis, que desea seducir a Zopiro, lo convence, despertando su lujuria y su ambición de poder, de que la ayude a dar muerte a Nino, esposo de Semíramis y rey de Babilonia.

27

Véase Levítico, 11.

28

Al respecto, señala Glaser:

The incident of the ravens may not be dismissed as a "measure of poetic justice." It by far exceeds such narrow confines in its significance

for the artistry and the doctrinal message of the drama. Tirso shows, in a rather spectacular fashion, that the merciful Lord employs every conceivable means for awakening recalcitrant sinners to repentance ("La mujer que manda en casa," pág. 32).

29

Glaser, "La mujer que manda en casa," pág. 32.

30

Glaser, "La mujer que manda en casa," pág. 32.

31

Dice Criselía:

CRISELIA La Reina, Nabot, os manda,
primero que os ausentéis
de esta sala, que estudiéis,
pues el favor no os ablanda,
vuestra dicha, o vuestro daño,
aunque es nueva la doctrina.
Corred aquesa cortina
y dad lugar a su engaño (pág. 612).

32

Maurel, págs. 334-35.

33

La importancia de este aspecto del discurso de Raquel puede notarse si se tiene en cuenta que Tirso, al llamar a Amri traidor en realidad contradice el relato del Viejo Testamento en el que éste fue elegido rey por el pueblo cuando Zambri traicionó al rey Baasa y usurpó su corona. La victoria de Amri sobre el usurpador y la ulterior muerte de éste a sus propias manos distan mucho de ser muestras de traición por parte del primero, y aparecen como un ejemplo de justicia divina. Véase, al respecto, III Reyes 16:9-23.

34

La Sagrada Biblia, II, 240.

35

Dice Maurel:

Après la mort de Achab, la pièce adopte un rythme plus rapide que celui du texte biblique dont les premiers versets du Livre IV des Rois sont résumés en une tirade de Jéhu ou même simplement omis. Tirso en vient sans tarder au dénouement; la mort d'Achab, d'Ahazia, de Joran et de Jézabel intervient en un temps très court (pág. 45).

36

Cabe señalarse que entre estos cargos no figura de manera alguna la lujuria de la Reina. Su acusación, que viene a confirmar mi interpretación de la obra, sugiere que la muerte de Nabot fue debida a "el poder y la soberbia, / la ambición y la malicia" (pág. 624) de Jezabel.

37

La Sagrada Biblia, II, 272.

38

Glaser, "La mujer que manda en casa," págs. 41-42.

39

Glaser, "La mujer que manda en casa," pág. 41.

40

Al respecto, dice Maurel:

Cependant, l'économie générale du récit biblique est quelque peu modifiée: Tirso condense les événements autour du couple impie formé par Achab et Jézabel, et il en précipite la marche pour atteindre à une plus grande unité et plus de densité. C'est ainsi que les guerres d'Achab contre le roi de Syrie, son alliance avec Josaphat, sont passés sous silence (pág. 45).

CAPÍTULO IV

LA VENGANZA DE TAMAR

En la mayoría de los estudios interpretativos de La venganza de Tamar los críticos muestran en general una tendencia a aceptar como hecho ineluctable la existencia de dos acciones dentro del drama, la que concierne a la violación de Tamar por Amón, y la que gira en torno a la ambición de Absalón.¹ Dos de los que no siguen esta tendencia son el profesor Everett Hesse, en su artículo "The Incest Motif in Tirso's La venganza de Tamar," y John G. Morton, en su disertación sobre Tirso, que han intentado elaborar una interpretación integral de la obra que arguye, en algún detalle, en favor de una cierta unidad temática dentro de ésta.² Tal unidad se hace patente, según Hesse, si se observa con cuidado la terminología apetitiva que Amón y Absalón utilizan a lo largo del drama para expresar sus pasiones dominantes. El vocabulario usado por ambos personajes, dice, insinúa que existe una esencial similitud entre la inclinación al incesto por parte de uno, y la ambición del otro. Sin embargo, su artículo no elabora adecuadamente este aspecto de su interpretación por ser un tanto secundario a su propósito original, y sólo sugiere que la semejanza de los móviles de los Príncipes tiene su explicación en el hecho de que las pasiones de ambos son manifestaciones de una misma inclinación al desorden. Una semejante aproximación a este problema de la unidad temática es la que se encuentra en el estudio del profesor Morton, quien cree ver en las pasiones

de Amón y Absalón una simiente común de soberbia y desmedida autoestima. Pero, en mi opinión, las razones que dan Hesse y Morton al respecto no son del todo satisfactorias porque pretenden cimentar una supuesta unidad dentro de la obra en una interpretación un tanto generalizante de la comunidad de los móviles de ambos hermanos. Creo que si las acciones que giran en torno a éstos han de integrarse dentro del plan general de La venganza de Tamar, tal integración sólo se hace posible si se trueca el enfoque favorecido por la mayoría de los eruditos hasta aquí, el cual no presta debida atención a la importancia del papel que hace el rey David en este drama.

Si bien el profesor J. C. J. Metford reconoció, en su artículo sobre los dramas bíblicos de Tirso, el carácter trágico de la figura de David y la forma en que este personaje parece dominar a los otros a pesar de no estar en escena sino en pocas ocasiones, ni él, ni los críticos posteriores intentaron explorar la significancia de la presencia del Rey en el contexto de la unidad temática de la obra.³ La razón de este descuido se encuentra, en mi opinión, en el hecho de que Tirso creó en Amón un personaje cuya complejidad y atractivo no han sido superados en el teatro del Siglo de Oro. Ello explica que, en su mayoría, los estudios que se han hecho hasta el presente concentren su atención en el análisis de la conducta del Príncipe sin tener en cuenta que ésta se halla íntimamente asociada a la influencia que sobre él, así como sobre los demás, ejerce su padre.⁴ Pero si, por el contrario, se desplaza el enfoque crítico de Amón a David, puede verse que el Rey es el verdadero centro del cual irradia toda la acción del drama. Y el análisis de La venganza de Tamar que permite esta nueva perspectiva hace evidente, en particular, los lazos de causalidad que encadenan las

acciones del incesto y violación de Tamar por Amón, y la desenfrenada búsqueda de poder por parte de Absalón. El propósito de este capítulo será, pues, el de estudiar el complejo sistema de relaciones que, usando como eje a David, asocia y unifica las acciones principales del drama, con el fin de dejar al descubierto algo de la técnica que Tirso utiliza tanto en la caracterización de sus personajes como en la estructuración de la obra y exposición de su contenido didáctico.

Como se ha señalado, la personalidad de Amón ha dado lugar a diversas interpretaciones. Lo que éstas tienen en común es una tendencia a explicar la neurosis del personaje en función de su carácter básicamente egocéntrico. Pero si bien esta opinión es, en general, acertada, no llega al fondo de la cuestión, ya que para poder comprender la conducta de Amón es necesario estudiarla teniendo en cuenta la influencia que sobre él ejerce su padre. La relación que existe entre ambos fue parcialmente descubierta por el profesor Metford:

Amnon and David are among Tirso's greatest creations, a son and a father who, at first sight, are completely unlike, yet, on closer examination, are seen to represent two facets of the same temperament. In the play, David, although no longer in the prime of his powers, is still the hero, winning battles as in his youth. Amnon is the man of peace in an age of war, recalling Marlowe's Edward II. . . . From David, the sweet singer of psalms, he has inherited only his love of poetry. . . . Whereas David has been a great lover, Amnon scorns women as faithless creatures with whom he could never be happy.⁵

Sin embargo, creo yo que Amón y David no representan, como dice Metford, dos facetas de un mismo temperamento, sino la misma faceta. Lo que los diferencia es el deseo que el Príncipe muestra de ocultar las semejanzas que existen entre él y su padre, como puede verse en las escenas al comienzo del primer acto. Al llegar Amón, Eliazer y Jonadab a Jerusalén, el Príncipe se queja de tener que participar en las aventuras bélicas

que entre todos suscita David.

Las continuas referencias a las hazañas del Rey desde niño que se hacen desde el comienzo lo establecen como el objeto de un verdadero culto por parte de sus súbditos.⁷ A los ojos de éstos David es en todo superior al resto de los mortales. En particular, las menciones que hacen los personajes de la victoriosa campaña que lleva a cabo contra los amonitas contribuyen a proyectar la imagen de un guerrero ejemplar que es el patrón con que se mide a los hombres de armas. De igual modo, su supremacía sexual se ve reflejada en los comentarios de los Príncipes y de Eliazer, quien recuerda a Amón la debilidad de su padre por las mujeres y su éxito entre ellas. Su invencibilidad como amante se ve magnificada por los comentarios que hace Absalón acerca de la semejanza del amor y la guerra:

ABSALÓN Bien puedes
 permitirles este nombre:
 amando de noche, un hombre,
 ¿no asalta también paredes?
 ¿Ventanas altas no escala?
 ¿No ronda? ¿El nombre no da?
 ¿Trazando ardides no está?
 Luego Amor a Marte iguala (pág. 363).

Si se tienen en cuenta estos atributos del Monarca, de los cuales los personajes hacen mención en repetidas oportunidades, no sorprende, entonces, que Amón, su hijo mayor, no desee ser comparado con su padre.

Cuando el Príncipe asegura no estar interesado en las artes marciales a pesar de haber evidenciado gran habilidad en el campo de batalla, trata, en mi opinión, de no mostrar demasiado interés en un tipo de actividad en la cual su padre sobresale. El que ésta sea la verdadera razón por la que Amón dice tener poca afición a las armas se hace claro en sus acciones y sus palabras de la escena segunda, cuando Eliazer compara a Amón con su padre al hablar del poco interés que el

joven muestra por las mujeres:

AMÓN ¡Laßtima tengo al casado
 con una mujer a cuestras!

ELIAZER Poco en esto te pareces
 a tu padre.

AMÓN Muchas veces
 de este modo me molestas.
Ya sé que a David, mi padre,
no le han parecido mal,
testigo la de Nabal
y Bersabé, hermosa madre
del risueño Salomón (pág. 365).

La irritación evidente en sus palabras muestra que le es molesto que lo comparen con David. Pero pronto puede verse que ello no se debe a que el Príncipe sea, como dice, distinto de su padre, puesto que la escena precedente sugiere que en realidad Amón no detesta a las mujeres, sino que trata de ocultar a los demás la atracción que siente por ellas. En el transcurso de la conversación que tiene con sus hermanos, luego de haber encontrado faltas en todas las jóvenes de la corte, Amón afirma que jamás nadie lo verá amar, pues dice tener "mala condición" para el amor. Sin embargo, el diálogo que sigue muestra que su desprecio de las mujeres en general sólo se hace aparente cuando se le sugiere que trate de cortejar a alguna. Cuando Adonías le hace un comentario acerca de la próxima boda de Elisa con Josefo, Amón, contradiciendo su anterior actitud misógina, dice del esposo: "Bella mujer le han de dar" (pág. 365). La razón por la que en esta oportunidad puede expresar libremente su impresión de esta mujer se debe a que, por estar Elisa a punto de desposarse, nadie puede esperar que Amón se interese por ella. De igual modo, su afán de ocultar sus verdaderos sentimientos para con las mujeres y el amor, evidente en esta escena, se vuelve a hacer manifiesto cuando dice a sus hermanos que irá a la boda. Sus

su padre. Tal complejo, que lleva al personaje a vivir una vida de constante negación, produce a la vez un cierto resentimiento hacia aquél que Amón ve como el responsable de su infelicidad. Y es ese resentimiento el que se manifiesta finalmente cuando el joven príncipe trata por primera vez de dar libre expresión a la más primitiva de las pasiones que hasta el momento había contenido a causa de su padre, su sensualidad.

La escena tercera del acto inicial es de singular importancia en esta obra por ser la primera en que Amón comienza a expresar con alguna libertad sus verdaderas inclinaciones. Después de la conversación que tiene con Absalón y Adonías en la que aquél confiesa su interés por las mujeres del Rey, Amón, al quedar solo, comienza a mostrar que las palabras de su hermano han despertado algo más que su curiosidad por saber qué es lo que hacen ellas en la ausencia de David. Su diálogo con Jonadab sugiere que el Príncipe ha comenzado a tener dudas acerca de la virilidad de su padre debido a su edad ya algo avanzada:

AMÓN	Tanta mujer que enamora a mi padre, ausente y viejo, ¿qué puede hacer encerrada? Pues es cosa averiguada que la que es de honor espejo en la lealtad y opinión, en fin, es frágil sujeto y un animal imperfecto.
JONADAB	Si toda la privación es del delito madre, deseará su liviandad el hombre, que es su mitad; y no estando ya tu padre para fiestas, ya lo ves . . . (pág. 366)

La astucia de Jonadab le permite entender perfectamente la alusión que hace Amón a la vejez de David. Se da cuenta de que lo que el Príncipe quiere es que alguien le confirme su impresión de que las circunstancias

son adecuadas para disputar la supremacía sexual del viejo rey. La razón por la que Amón decide hacerlo en este momento debe buscarse en la actitud que Absalón ha evidenciado momentos antes durante su conversación.

Cuando los hermanos discuten las mujeres de la corte, Absalón manifiesta su interés en las esposas y concubinas de David. Ante la sorpresa de Amón, el joven príncipe afirma en tono arrogante:

ABSALÓN Sólo perdono a mi madre.
 Tengo tal condición,
 que con quien celebra bodas,
 envidiando su vejez,
 me enamoro, y habrá vez
 en que he de gozallas todas (págs. 365-66).

Sus palabras, que se hallan cargadas de un tono profético por hacer referencia al recuento bíblico de la toma de Jerusalén por parte de Absalón,⁸ llaman la atención sobre el hecho de que el apetito que muestra el Príncipe por las mujeres de su padre es más una infatuación por el poder de éste que un mero deseo sexual desordenado. El poseer a las mujeres del Rey es para él, en cierta forma, simbólico de la posesión del poder real.⁹ Así, en mi opinión, parece verlo también Amón, que comienza a darse cuenta de que, después de haber pasado toda su vida a la sombra de David, corre el peligro de ser desplazado nuevamente por su hermano menor, Absalón. La belleza de éste, que atrae irremediablemente a las mujeres, sumada a su gusto por la guerra, hacen de él un perfecto sucesor de David. Su popularidad en el reino excede la de Amón haciéndolo así un peligroso rival de éste, y la voluntad que muestra de disputar la supremacía de su padre es una llamada de atención para el Mayorazgo, que siente que debe actuar con celeridad para anticiparse a su hermano. De ahí que encamine su conversación hacia las mujeres de su padre cuando queda a solas con Jonadab y Eliazer. Lo que

finalmente lo decide a actuar es la confirmación que su compañero y su sirviente le dan de su impresión acerca de la edad de su padre. David está ya demasiado viejo para sus mujeres y, por lo tanto, demasiado viejo para seguir manteniendo a Amón bajo su sombra. El Príncipe reconoce que si no reacciona con presteza quedará relegado para siempre.

Teniendo en cuenta estas circunstancias puede comprenderse el instantáneo enamoramiento que sufre Amón en el jardín del palacio. La razón de éste se debe a que el Príncipe entra en las habitaciones reales ya dispuesto a enamorarse de una de las mujeres de David. Ya sea que lo haga consciente o subconscientemente, ésta es la verdadera explicación de su aventura nocturna. Amón ha decidido expresar libremente su sensualidad en una de las esposas o concubinas de su padre con el objeto de tratar de desposeerlo de la absoluta preeminencia que tiene sobre todos sus súbditos. Pero lo apresurado de su determinación hace que el Príncipe se precipite a ciegas en una situación contranatural cuyas consecuencias no puede prever. Tirso reconoce precisamente este factor y es por eso que elabora esta escena dentro de la más absoluta oscuridad.¹⁰ Si bien este efecto fue usado con frecuencia por los dramaturgos del Barroco español dentro de un contexto simbólico en el que la ceguera que experimentan los personajes en la noche es representativa de su ceguera espiritual, el uso de la oscuridad que hace Tirso aquí es, creo, más complejo. Aunque es indudable que las sombras de la noche sumadas al ambiente bochornoso son clara alusión a la pasión que se ha de encender en Amón, el hecho de que éste penetre en la oscuridad y en ella tropiece casi a los pies de Tamar sugiere que el Príncipe, al expresar su sensualidad con el fin de desplazar a su padre en el amor de una de sus mujeres, abre las

cuando el resultado de su atrevimiento sea en principio imprevisible, la voluntad de Amón de imponer sus caprichos y sus pasiones, en este caso a expensas del honor de su padre, sugiere que el resultado final será igualmente catastrófico para el Príncipe y para David.

La inclinación a enamorarse de una de las mujeres de su padre que hace manifiesta Amón al entrar en el jardín del palacio y la violencia con que se desata su sensualidad hasta entonces contenida hacen que el joven príncipe se mueva espiritual, así como físicamente, en la oscuridad. Amón va a enamorarse de una mujer, de cualquiera de ellas, y va a hacerlo con todos sus fuerzas. Así puede verse en su primer contacto con Tamar en el cual, contrariamente a lo que sucede con tanta frecuencia en la Comedia, el amor entra no por los ojos de Amón, sino por sus oídos. Al oír el cantar amoroso en el que ella dirige sus pensamientos a Joab, Amón queda inmediatamente prendado:

AMÓN Amor, no sé qué os diga,
 si vuestro rigor viene
 a oscuras y de noche
 porque los ojos cierre,
 como a la voz iguale
 la belleza que suele
 ser ángel en acentos
 y en rostro ser serpiente...
 ¡Triunfad, niño absoluto,
 de un corazón rebelde,
 sí rústico, ya noble,
 sí libre, ya obediente! (págs. 368-69)

La gestación de su instantáneo enamoramiento tiene poco de natural y se muestra en directa contradicción con las ideas sobre el proceso que sigue el hombre al enamorarse que hace manifiestas Tirso en un muy importante pasaje de El vergonzoso en palacio.¹² En él, don Antonio emplea un lenguaje metafórico para describir sus emociones. El que ama, dice, es como un pintor que retrata al ser amado en el entendimiento con los colores y matices que le dan sus ojos. Sólo después de

realizada esta pintura puede la "reina voluntad" elegir a quien ha de consagrarse y ponerle el "marco de amor" con que cuelga su retrato en la memoria. Sin embargo, Amón sigue un camino totalmente distinto al enamorarse de Tamar. Su amor, puede decirse, es doblemente ciego, pues el Príncipe no ha visto jamás al ser que dice amar, y ello es sugestivo de que su "amor" no es tal. Es solamente una aberración, producto de su imaginación puesta al servicio de su voluntad de rebelarse contra David. Y es por eso que cuando, luego de su aventura nocturna, Jonadab y Eliazer se manifiestan preocupados por su repentina inclinación a la soledad, la respuesta que les da Amón encierra un doble significado:

AMÓN Triste estoy porque no vi.
 Dejadme, que de opinión
 y vida, mudar pretendo;
 no quiero conversación,
 porque ya con quien me entiendo
 solo es mi imaginación (pág. 372).

Por un lado, sus palabras indican que Amón sólo desea recrearse con las imágenes que su imaginación le propone de la mujer a la que dice amar. Por el otro, ellas descubren una verdad oculta: la de que su enamoramiento es meramente un producto de su imaginación.

Es precisamente a raíz de las circunstancias peculiares en las que Amón se confiesa enamorado de la mujer que ha encontrado en el jardín que debe tenerse en cuenta que lo que contribuye en gran medida a aumentar su pasión es el canto de amor y añoranza de Tamar por otro hombre.¹³ Si lo que pretende es disputar la supremacía de David en el aspecto sexual, el Príncipe necesita que la mujer en disputa esté enamorada de su padre. Y como aquella de cuya voz él se ha enamorado vive en las habitaciones destinadas a las esposas y concubinas del Rey, Amón cree, equivocadamente, que se trata de una de ellas. Su deseo de

arreatársela a David a toda costa se muestra claramente desde un principio en su inclinación a poseerla por la fuerza. Así puede verse en la escena en que le roba el guante y le besa la mano. Esta escena es de singular importancia porque revela el carácter de Amón y anuncia en forma inequívoca el camino que han de seguir los sucesos posteriores:

TAMAR Un guante se me ha caído.

AMÓN Debe de estar en el suelo.
Halléle, ¡pardios!, que gano
en hallazgos mucho ya.

TAMAR ¿Qué es de él?

AMÓN Tome.

TAMAR Dadle acá.

AMÓN Beséla otra vez la mano. (Bésasela)

TAMAR ¿Quien tanta licencia os dio?
Villano.

AMÓN Mi dicha sola.

TAMAR Dadme acá el guante.

AMÓN Mamóla. (Vásele a dar y búrlala.)
(págs. 370-71)

La manera en que Amón engaña y se impone a Tamar para satisfacer sus deseos amparado por la oscuridad sugiere que el Príncipe no se halla interesado en los sentimientos de la mujer, sino en los suyos propios. Y ello se explica si se considera que Amón no se "enamora" libremente, sino para manifestar su rebelión contra David. De ahí que la persona de la que se prenda y los sentimientos de ésta carezcan de mayor transcendencia para él, ya que lo que le importa en realidad es seducir de una manera u otra a una de las mujeres de su padre. Sin embargo, ello no quita que Amón sienta que su enamoramiento es real. Es más, si

Amón pretende emular al David amante con sus acciones, es indispensable que su pasión sea sentida y vivida como real.

Lo que hace de ésta una situación imposible de resolver sin desencadenar a la vez conflictos aún mayores es la combinación de la ciega obstinación con que Amón ha elegido a la que cree una de las mujeres de su padre para hacerla objeto de su infatuación, y la poca ventura de su sino que determina que esa mujer sea su hermana. Así parece darse cuenta el joven príncipe cuando reconoce que es Tamar la mujer de quien se enamorara la noche anterior:

AMÓN De imposibles soy un mostro;
 esperando desespero.
 Ame el delfín al cantor,
 al plátano el persa adore
 a la estatua tenga amor
 el otro, el bruto enamore
 la asiria de más valor;
 que de mi locura vana
 el tormento es más atroz
 y la pasión más tirana,
 pues me enamoró una voz
 y adoro a mí misma hermana (pág. 373).

Al compararse con Pigmalión y Semíramis, Amón llama la atención sobre el hecho de que su amor va contra lo natural, y sus palabras finales ponen en claro que ello se debe no sólo al parentesco que lo une a Tamar, sino también al origen de su pasión: la voz de su hermana. El joven príncipe queda así atrapado en la trama que él mismo ha urdido, ignorante de las consecuencias imprevistas de sus acciones y se constituye, en cierta forma, en víctima de circunstancias ajenas a su voluntad aun cuando, al menos en parte, participa activamente en la gestión de estas mismas. La manera en que los acontecimientos lo llevan irremediabilmente hacia su caída es reveladora del carácter trágico de su sino. A pesar del deseo manifiesto de resistir sus impulsos, Amón es incapaz de hacerlo por haber trazado su destino por

anticipado al tomar la determinación de entrar en el serrallo de su padre y despojarlo de una de sus mujeres. Para lograrlo le ha sido necesario, debido a su complejo de inferioridad ante David, obsesionarse por tal mujer para poder así dedicar todas sus fuerzas a su conquista no obstante la presencia siempre notable de la figura del Rey en su vida y en la de todos los demás personajes. Su resignación ante las circunstancias de su infatuación se hace clara en su monólogo de la escena decimosegunda del primer acto:

AMÓN ¿De qué sirve entre los dos
mi rebelde resistencia,
amor, si en fuerzas sois dios
y tiráis con tal violencia
que al fin me lleváis tras vos?
Desocupado está el puesto
de mi imposible tirana;
deudor os soy solo en esto:
¡qué de estorbos, cruel hermana,
en mi valor el cielo ha puesto! (pág. 374)

Amón reconoce que su única salvación, el huir de Jerusalén, le es imposible, y que sólo le queda un camino posible: llevar a cabo la tarea que él mismo se ha impuesto y de alguna manera lograr la seducción de Tamar.

La escena que tiene lugar entre Amón y Tamar en el baile es sugestiva de una alternativa que el Príncipe trata de explorar como posible salida de la situación desesperada en que se encuentra: el sublimar su pasión a través de un juego amoroso que no pueda terminar en la consumación del incesto. Amón se da cuenta de que es para él imposible acercarse a su hermana abiertamente y declararle su amor. Sin embargo comprende que puede llegarse a Tamar mediante un disfraz y tratar de enamorarla con la esperanza de que ella le corresponda. Si ella así lo hiciese, él podría, al menos en cierta medida, satisfacer su obsesión sin tener que llegar a su conocimiento carnal, el cual sería

imposible en una relación amorosa en la que una de las partes debería permanecer por siempre oculta de la otra. Así puede deducirse de las mismas palabras que el Príncipe dirige a Tamar:

TAMAR ¿Quién sois vos, que habláis así?

AMÓN Un compuesto de contrarios
que desde el punto en que os vi,
me atormentan, temerarios,
y todos son contra mí.
Una quimera encantada;
soy una esfigie con quien lucho,
un volcán de nieve helada,
y, en fin, por ser con vos mucho,
no vengo, infanta a ser nada (pág. 375).

Su discurso descubre que Amón reconoce la imposibilidad de consumir su amor por su hermana ("por ser con vos mucho,/no vengo, infanta, a ser nada.") y ello nos sugiere que no es del todo improbable la interpretación de que las acciones del Príncipe sean un intento de canalizar su sensualidad hacia un juego amoroso sin consecuencias. Lo que destruye la posibilidad de que este juego pueda ser factible es la reacción violenta de Tamar cuando Amón hace referencia a los sucesos de la noche anterior. Contrariamente a lo que sugiere el profesor Paterson, la razón por la cual la Princesa reacciona en forma tan violenta, luego de haber coqueteado abiertamente en el jardín, no debe buscarse en la oscuridad en que tiene lugar la escena inicial y el lugar público en que tiene lugar el segundo encuentro.¹⁴ Tamar puede mostrarse coqueta con el jardinero de su padre porque debido al abismo social que los separa sus juegos amorosos no pueden pasar a mayores. Por el contrario, al darse cuenta de que el simulado jardinero es un noble que ha atentado contra el honor del Rey al escalar las murallas de sus habitaciones, la situación toma un cariz muy distinto. Tamar muestra en su cólera ser una celosa protectora de su reputación y de

la de su padre, y al hacerlo cierra las puertas a la solución del dilema en que se halla su hermano.

La actitud de Tamar en la escena final del primer acto priva a Amón de toda satisfacción y constituye un ataque a la imagen viril que éste trata de proyectar a través de sus acciones. Sus requerimientos amorosos han encontrado tenaz resistencia y han provocado el desprecio de la Princesa, quien manda que den muerte al que se ha atrevido a solicitarla. La repulsa de Tamar es tanto más hiriente cuanto significa una afirmación de su fidelidad hacia otro hombre, el destinatario de la canción que entonara la noche anterior. Su resistencia provoca, de esta manera, la reacción agresiva de Amón:

TAMAR Máscara descomedida,
 levantaos luego de aquí,
 que haré quitaros la vida.

AMÓN Esa noche la perdí;
 tarde vendrá quien la pida
 Mas, pues no es bien que a un villano
 más favor de noche hagáis
 que a un ilustre cortesano,
 que queráis o no queráis
 os he de besar la mano. (Bésala y vase) (pág. 375).

Al violentar la voluntad de Tamar para imponer la suya, Amón hace patente que está dispuesto a satisfacer su necesidad de establecer su identidad sexual a toda costa. Si su hermana no accede a participar voluntariamente en los juegos amorosos que él le propone, el Príncipe parece estar decidido a forzarla a hacerlo. Tal decisión presagia, nuevamente, el cariz trágico del eventual desenlace.

Como puede verse, en la elaboración de este acto Tirso glosa en gran medida los versículos bíblicos que le sirven de inspiración.¹⁵ Éstos se reducen a indicar la existencia de una pasión desnaturalizada en Amón por su hermana. En el primer acto de La venganza de Tamar el

dramaturgo explora, en forma similar a la que empleara en La mujer que manda en casa, el cómo y el porqué de esta pasión. Sus personajes adquieren dimensiones humanas, y tras cada una de sus acciones se empieza a entrever la importancia de otro personaje que aún no ha entrado en escena, David. La conducta de Absalón y la de Amón sólo hallan una explicación satisfactoria si se las estudia en función de la influencia que el Rey ejerce sobre sus hijos y sobre el reino todo. Ambos príncipes muestran los efectos de la influencia paterna: Absalón en una forma, si se quiere, positiva, al imitar, al menos en lo externo, la actitud de David; Amón, por el contrario, en forma negativa, al tratar de negar todos los aspectos de su personalidad que lo puedan asemejar a su padre. En particular, la conducta del Mayorazgo se ve motivada por un sentimiento de inferioridad frente a David, y su intento de superar el complejo a través de un acto de rebelión y desafío es la causa inicial del conflicto que lo ha de llevar hacia su propia destrucción.

El acto segundo se inicia con una escena cuya índole, en mi opinión, es más seria de lo que piensa el profesor Paterson.¹⁶ Dado el carácter neurótico de Amón y la situación desesperada en que se encuentra, sus acciones y sus palabras deben ser observadas con cuidado porque dejan entrever el proceso que sigue su infatuación por Tamar. Su diálogo con Eliazer y Jonadab no deja dudas sobre el origen de su melancolía aun cuando sus compañeros no parecen darse cuenta:

JONADAB Esta su melancolía
 tiene, señor, lastimada
 a toda Jerusalén.

ELIAZER No hay caballero ni dama
 que a costa de alguna parte
 de su salud, no comprara
 la tuya.

AMÓN ¿Quiérenme mucho?

ELIAZER Como a su príncipe.

AMÓN Basta.
 No me habléis más en mujeres:
 ¡pluguiera a Dios que se hallara
 medio de conservar
 la naturaleza humana
 sin haberlas menester! (pág. 376)

La impaciencia de Amón al pedir que su amigo y su sirviente dejen de hablar de mujeres cuando éstos en realidad no hablan de ellas, sino de los súbditos del reino en general, muestra que la mente del Príncipe se halla obsesionada por el rechazo que sus requerimientos han encontrado en Tamar. Su desprecio de las mujeres es indicativo de que, para su propia tranquilidad, Amón hubiera preferido sentirse libre de toda inclinación hacia ellas. Pero a causa de haber dejado que su sensualidad se exprese libremente por primera vez reconoce que ha perdido la comfortable seguridad que le proveyera su aislamiento anterior. El malestar que esta pérdida produce en el joven Príncipe acentúa los síntomas que provoca su monomanía y es causante de la desazón que lo aqueja. Resentido consigo mismo por haber alterado la tranquilidad un tanto resignada en que vivía, estalla en arrebatos de ira que encauza hacia todo aquél que se halle a su alrededor.

Sin embargo, pronto se hace claro que su enojo tiene su origen básicamente en sí mismo. Ello se puede ver en su diálogo con el maestro de esgrima, al comienzo de la escena segunda:

AMÓN Dadme, pues, la negra espada
 aunque se queda en blanco
 mí nunca verde esperanza,
 mejor que la espada negra
 pudiera jugar la blanca.

MAESTRO Vuelva el cielo, gran señor,
 los colores a tu cara,
 que la tristeza marchita
 con la salud que te falta.

AMÓN Retórico impertinente,
 el que es diestro jamás habla;
 jugad las armas callando
 o no os preciéis de las armas (pág. 377).

Al acusar al maestro de retórico impertinente, Amón proyecta en aquél la misma falta de la que él mismo se siente culpable. Si hay alguien que hasta el momento sólo ha sido diestro en la retórica, éste ha sido Amón. Y la retórica en la cual ha brillado no ha sido la del amante que con ella seduce a la mujer, sino la del amante que se queja del amor no correspondido. El Príncipe reconoce que al menos hasta entonces ha fracasado rotundamente y que, como los charlatanes que después de muchas jactancias ven frustrados sus intentos, él también ha sido incapaz de llevar a cabo el plan que se había propuesto: proyectar una imagen viril capaz de superar la de su envejecido padre. Ello explica el que luego de haber echado a sus sirvientes de sus habitaciones los vuelva a llamar para buscar alivio en su compañía. Por ser él mismo el objeto de su ira detesta la soledad porque ella es conducente al autoanálisis y con ello al aumento de su furor. Al mismo tiempo la desea para poder descargar sus emociones en sí mismo, ya que él es en realidad el verdadero responsable de lo que sucede debido a su incapacidad como amante.

La entrada triunfal de David en Jerusalén exacerba los sentimientos de Amón porque sirve para recordarle que mientras que su padre, a pesar de sus años, continúa sus conquistas sin hallar obstáculos que lo detengan, él, en la plenitud de su vida, sólo ha encontrado fracasos en sus intentos de afirmar su valer. Así puede verse en su respuesta a Jonadab, quien le relata el arribo de David:

AMÓN Al melancólico agravan
 el mal, contentos ajenos.
 Idos todos de mi casa,

dejadme a solas en ella,
 mientras veis que me acompañan
 desesperación, tristeza,
 locura, imposibles, rabia,
 pues cuando mi padre triunfe
 muerte me darán mis ansias (pág. 378).

Los dos versos finales de su parlamento son, creo, reveladores de los sentimientos de Amón para el Rey. Aun cuando el penúltimo ("pues cuando mi padre triunfe") puede entenderse como "pues aun cuando mi padre triunfe," la evidencia que dan los dos primeros de este discurso ("Al melancólico agravan/el mal, contentos ajenos.") sugiere que el significado es totalmente distinto: "cuando" tiene aquí valor de "cuando quiera que." El Príncipe detesta los triunfos de su padre porque su mera ocurrencia aumenta en él su complejo de inferioridad.

Si bien el simple hecho de ser hijo de un padre de prosperidad prácticamente ilimitada es suficiente para intimidar a Amón y crear en él un complejo de inferioridad, pronto se ve que es muy posible que el Rey mismo haya contribuido activamente, y en forma inadvertida, a la gestación del tal complejo. Las primeras palabras de David al entrar en escena revelan un aspecto importante de su personalidad, su vanidad. En lugar de ser otros los que canten sus glorias, es el Rey mismo el que hace un recuento de ellas. Luego de vanagloriarse de sus victorias y hazañas que comenzaron en edad temprana, al dirigirse a sus esposas hace mención del origen de cada una poniendo énfasis en el hecho de que todas ellas pertenecieron en el pasado a otros hombres. Aun cuando podría argüirse que el discurso en cuestión pudo haber tenido una función básicamente informativa para aquellos en el público que no conocieran la historia de David, quedaría por explicar por qué Tirso eligió precisamente al Rey para declamar sus propias glorias. En mi opinión, lo hizo para llamar la atención sobre su vanidad, la

cual aparecería así como contributiva a la formación del carácter de Amón. Si David es afecto, como parece, a la vanagloria, su sed de elogios confrontaría constantemente al Príncipe con la grandeza de su padre y, por lo tanto, con su propia pequeñez.

Este aspecto de su relación se ve perfectamente ilustrado en el encuentro entre ambos en la escena quinta del segundo acto. La manera en que David se dirige a Amón evidencia un total desconocimiento de las tribulaciones de su hijo, a las que contribuye sin saberlo:

DAVID ¿Qué es esto, amado heredero?
 Cuando tu padre dilata
 reinos que ganarte trata,
 por ser tú el hijo primero,
 dejándote consumir
 de tus imaginaciones
 ¿luto al triunfo alegre pones,
 que me sale a recibir? (pág. 380)

La forma condescendiente en que lo trata en frente de los otros miembros de la familia real y de Joab es humillante para el joven príncipe, pues lo primero que hace es recordarle que viene triunfador del campo de batalla en el cual, dice, trata de ganarle nuevos dominios, con lo que sugiere la incapacidad de Amón de hacerlo por cuenta propia. A la vez, sus palabras hacen resaltar implícitamente que el mayorazgo ha estado ausente durante la campaña, y al recriminarlo por su melancolía inadvertidamente lo acusa de demostrar poca virilidad al dejarse dominar por su imaginación mientras que su padre y sus hermanos se dedican a la guerra. En su intento de consolar a su hijo, David logra un efecto diametralmente opuesto al deseado y agrava el malestar de Amón, a quien trata como a un niño malcriado. En lugar de intentar hablar con él para poder sacar a luz el origen de su melancolía, lo único que se le ocurre es recordarle sus obligaciones de ser agradecido para con su padre por los bienes que éste le permite gozar.

La ira que causa en Amón la condescendencia de David se hace clara en sus tajantes respuestas a la insistencia paterna. Ante las repetidas apelaciones del viejo rey, destinadas todas a recordarle a Amón lo que a él le debe, el joven se encierra en un profundo mutismo, rehusando incluso mirar a su padre. Y es por eso que cuando éste deja las habitaciones Amón decide abandonar la pasividad en que se había hundido hasta entonces. Luego de haber sido tratado como un niño por David, tiene la necesidad de tratar de restaurar el daño que siente que éste ha infligido a su ya deteriorada autoimagen. Para lograrlo debe volver a apelar a Tamar, el objeto de su infatuación.

Una vez más Amón recurre a un plan de acción que le permita la afirmación de su virilidad a través de su hermana sin tener que llegar para ello a su conocimiento carnal. Esta vez inventa la historia de la princesa amonita muerta durante la última campaña de su padre, y de la cual dice haberse enamorado.¹⁷ Al convencer a Tamar de que la única manera de curar su melancolía es mediante su participación en un juego amoroso en el que ella haga el papel de la desafortunada princesa, Amón establece un medio de satisfacer, aunque sea parcialmente, su necesidad de afirmar su identidad sexual. Pronto se hace bien claro, sin embargo, que lo que es un juego sin mayor trascendencia para Tamar ("No haré poco en no reírme" [pág. 384]) es sumamente importante para Amón. Mientras que su hermana participa en el juego siempre consciente de su capacidad de "actriz" el Príncipe lo hace totalmente inmerso en su papel de amante. Ello le es absolutamente necesario porque Amón necesita creer en la realidad de la ficción que ha creado para poder restablecer un cierto equilibrio espiritual. Así puede verse cuando al fin de la escena amorosa que Tamar accede a representar, el Príncipe se retira satisfecho luego de su apasionado coloquio

con su hermana.

Lo que viene a destruir la ficción de Amón es la aparición de Joab, el hombre de quien Tamar está enamorada. Si bien su presencia puede considerarse como sólo un artificio dramático provisto por Tirso para introducir un nuevo conflicto dentro de la obra, su participación en ésta tiene, para mí, un significado más hondo. Como se ha señalado con anterioridad, el enamoramiento de Amón mimetiza el de su padre por Bersabé. Al hacer a Joab amante de Tamar, Tirso introduce un nuevo elemento que hace esta mimesis aún más perfecta, ya que el general de David, en su dedicación a la causa de éste, se asemeja a Urías. El rival de Amón se constituye, a la vez, en hombre de carne y hueso, y deja de ser una mera abstracción. Y si el Príncipe está de alguna manera consciente del paralelo entre sus acciones y las de su padre en la seducción de Bersabé, entonces la preferencia que muestra Tamar por Joab se vuelve aún más dolorosa porque se opone abiertamente a la preferencia que mostrara la madre de Salomón por el Rey, lo que hace que Amón fracase una vez más en su intento de equipararse a su padre.

La ira con que el Príncipe confronta a su hermana indica que lo que ella creyó ser un juego inofensivo y sin mayores consecuencias es para él una realidad hondamente sentida. Así lo percibe ella entonces y lo hace manifiesto en sus palabras:

TAMAR No me hables más palabras disfrazadas,
 ni con engaños tu afición reboces,
 cuando Joab honesto amor pretenda;
 que andamos yo y tu dama muy pegadas,
 y no sé yo cómo tu intento goces,
 sin que la una de las dos se ofenda (pág. 387).

De lo que se deduce de los últimos versos de su soneto, Tamar parece haberse dado cuenta de que en la imaginación de su hermano se ha borrado la tenue línea divisoria que existe entre la ficción y la

realidad. Por ello, y por no saber hasta qué extremos quiere Amón llevar su juego amoroso a expensas de ella y de su amante, decide que le es imposible llevar a cabo su papel de princesa amonita. Al tomar esta decisión, sin embargo, no percibe el riesgo en que incurre al contrariar a su hermano que previamente, aunque sin el conocimiento de ella, ha manifestado una tendencia a la violencia como medio de satisfacer sus deseos.

El estado espiritual en que queda Amón, luego de haber sido rechazado por su hermana, se hace manifiesto en un monólogo en el cual deja pocas dudas acerca del cariz de los sucesos que tienen lugar a continuación. Las frustraciones que el Príncipe ha debido sufrir hallan su culminación en la resistencia de Tamar, y esto causa que él concentre todo su rencor en ella:

AMÓN ¿Ansí te vas, homicida?
 ¿Con palabras tan resueltas,
 la venda y la herida sueltas
 para que pierda la vida?
 Pues yo te daré venganza
 cruel, mudable Tamar;
 que, en fin, acabas en mar
 por ser mar en mudanza.
 ¡Que me abraso, ingratos cielos;
 que me da muerte mi rigor! (pág. 387)

Sus palabras reflejan precisamente lo que Tamar ha intuido: Amón ha vivido la escena amorosa que tuviera con ella como una realidad y por lo tanto ha presumido que su hermana ha hecho lo mismo. Es incapaz, por consiguiente, de aceptar que para ella haya otra realidad de mayor importancia que la de la ficción que él le propone. Ello explica las alusiones que hace a la mudanza de Tamar y a sus celos. Nuevamente, como ocurriera al fin del primer acto durante los festejos de la boda, la Princesa ha cerrado las puertas a la satisfacción de los deseos de Amón. Pero esta vez el desaire al Príncipe es más hiriente, ya que

ella no repudia meramente a un desconocido, sino que lo hace a sabiendas de que es Amón, y en favor de su amante Joab.

La firme decisión de su hermana no le deja más salida que la de imponer su voluntad por la fuerza. Sin embargo el hacerlo implicaría llegar a extremos a los que el Príncipe no está del todo seguro que puede apelar. De ahí que necesite nuevamente la intervención de Jonadab a quien da, como en la escena tercera del acto inicial, la oportunidad de articular las intenciones que él tuviera desde un comienzo. Su amigo y consejero reconoce nuevamente la necesidad de Amón y sugiere el plan de acción a seguir. La violación de Tamar, aunque implica la consumación de un acto monstruoso, es la única salida posible del laberinto que él mismo se ha creado, a la vez que, merced al plan propuesto por Jonadab, es un medio de rebelarse contra la autoridad paterna y de humillar a David en el acto de afirmar su identidad sexual. Por ello, el hacer que éste sea el que entregue, ignorante de lo que sucede, a su propia hija a las manos de su violador es un acto de suprema ironía que no debe ser pasado por alto.

Sin embargo, Amón no puede consumir este acto de rebeldía sin temor a las consecuencias que le ha de traer. De allí la importancia del monólogo que tiene lugar antes de la entrada de David:

AMÓN Si amor consiste solo en semejanza,
 y tanto los hermanos se parecen,
 que en sangre, en miembros y en valor merecen
 igual correspondencia y alabanza,
 ¿qué ley impide lo que amor alcanza?
 De Adán, los mayorazgos nos ofrecen,
 siendo hermanos, ejemplos que apetecen
 lo mismo que apetece mi esperanza.
 Perdones, pues, la ley que mi amor priva,
 vedando que entre hermanos se conserve;
 que la ley natural en contra alego.
 Amor, que es semejanza, vengaza y viva;
 que, si la sangre, en fin, sin fuego hierve
 ¿qué hará la sangre que tiene tanto fuego? (pág. 388)

Como señala acertadamente el profesor Paterson, sus palabras son un intento de justificar sus acciones, de ponerlas dentro del marco de la ley, y para ello apela a las Escrituras mismas y a una interpretación un tanto libre de la ley natural.¹⁸ Sin embargo, Amón no ensaya esta justificación por un mero prurito de legalidad; lo hace para convenirse de que sus acciones no tienen nada de censurable porque sólo en este caso se atrevería a confrontar a su padre. No debe olvidarse que el Príncipe ha vivido largos años a la sombra de David, y que le es absolutamente necesario para poder rebelarse en contra de éste o borrarlo de su imaginación o desposeerlo de su ascendiente sobre él. Si Amón se convence de que su pasión incestuosa es un hecho natural y acorde con las leyes, entonces puede actuar sin temor a que David, como rey y juez, pueda recriminarlo. De esta manera, así como en la escena en que se aprestara a entrar en el serrallo de su padre, Amón se prepara psicológicamente para actuar, imponiéndose a sí mismo un solo propósito y quitando todas las posibles barreras que puedan aparecer entre él y sus deseos. Logrado este efecto, el engaño de David y la violación de Tamar pueden consumarse sin trabas.

La manera rigurosa en que las escenas finales del acto segundo de La venganza de Tamar, en las que tiene lugar la confabulación de Amón y Jonadab y la violación de la Princesa, siguen la versión bíblica original sugiere que a lo que se pretende dar énfasis en esta refundición de Tirso es menos el acto mismo del violento incesto que la forma en que los personajes llegan a él.¹⁹ Sólo así puede explicarse que el autor, luego de haber elaborado casi dos actos de acción dramática de considerable intensidad, apele a una copia prácticamente literal de doce versículos del Libro segundo de los Reyes. La única razón lógica

de ello es que para el dramaturgo lo fundamental en esta obra es el análisis de las causas que mueven a los personajes a la acción, y no los efectos resultantes de ellas. Así es que poco a poco Tirso va descubriendo la presencia de un sino trágico en sus personajes. Amón pierde gradualmente el carácter monstruoso que pudiera habersele adjudicado en un principio a raíz de su pasión incestuosa, y comienza a aperecer como una víctima del culto que a la persona del Rey se presta en Jerusalén, cuyo sumo sacerdote parece ser el mismo David. Éste, a su vez, es caracterizado como un hombre cuya vanidad un tanto pueril lo ha apartado del favor de Dios y del cariño de sus hijos. Así puede verse en su entrada a Jerusalén y en su primer diálogo con Amón. Al declararle que el propósito de sus aventuras bélicas es engrandecer el imperio que le ha de dejar, no sólo aliena a su hijo, sino también hace manifiesto que sus guerras tienen su razón de ser en un anhelo de gloria personal. Para alcanzar sus metas ha debido embarcarse en continuas campañas que lo han mantenido alejado de su hogar, y ello parece reflejarse en sus hijos, que más parecen verlo como un rival que como un padre. Y es a través de esta rivalidad que los Cielos parecen castigar a David por su vanidad y por sus pasados pecados. Amón, en gran medida a causa de la conducta de su padre, ha decidido rebelarse en contra suya para escapar de su influencia opresiva. Para hacerlo ha elegido poner en tela de juicio la supremacía del Rey en su manifestación más elemental, en lo sexual. Su inclinación incestuosa--pues así puede llamarse porque Amón pretende poseer a una de las mujeres de su padre--lo lleva irónicamente a un incesto en el verdadero sentido de la palabra cuando se obsesiona por Tamar. Y en la violación de ésta, que casi puede decirse caricaturiza la seducción de Bersabé por David,

el Príncipe se constituye en instrumento de los Cielos que castigan al Rey por sus faltas pasadas. Finalmente la profecía de Natán a la muerte de Urías se ha hecho realidad.²⁰ La violencia reina en la casa de David, y en la violación de Tamar toda la culpa y todo el sufrimiento se concentra en la familia del Rey, que termina siendo padre del ofensor a la vez que el ofendido.

Si se tienen en cuenta, entonces, las circunstancias que rodean el acto de violencia que comete Amón contra su hermana y contra su padre, se hace claro que si bien él es en parte responsable de lo que acontece, su responsabilidad dista de ser absoluta. Más aún, la misma culpa que le cabe por su monstruoso crimen se ve en alguna medida mitigada por sus infructuosos intentos de hallar una solución al dilema en que se encuentra que le permita salir airoso de él sin causar la deshonra de su hermana. Pues es sólo cuando Tamar, ignorante de lo que le sucede a él, frustra ambos intentos de sublimar su sensualidad a través de juegos amorosos sin consecuencias que Amón apela a la violencia como medio de afirmar su identidad sexual frente a ella y frente a David. Ello explica, en mi opinión, la cólera y el desprecio que, una vez consumada la violación muestra hacia su hermana al inicio del tercer acto.²¹ Contrariamente a lo que opinan los profesores Metford y Shervill, creo que Amón considera a Tamar responsable de lo sucedido en un sentido más profundo que por el mero hecho de ser mujer, y por lo tanto, según la tradición, tentadora. Si ella hubiera cooperado con él en sus primeros intentos de satisfacer su necesidad de afirmar su sexualidad, él siente que no se hubiera visto en el caso de tener que imponer su voluntad por la fuerza. Por ello, desde el punto de vista de una lógica bastante perversa, para Amón es Tamar quien tiene la culpa de lo acontecido, y es ella la que lo ha empujado a cometer

la violación.

Pero existe una razón más por la cual el Príncipe desea despo-
 searse de la responsabilidad que le cabe en los hechos. Su acto es,
 fundamentalmente, un acto de subversión contra David. Su consumación,
 por lo tanto, ha creado un abismo entre el Mayorazgo y el Rey, y Amón,
 que ha intentado afirmar su propio valer en su rebeldía, se siente
 presa de los temores que tratara de acallar desde un comienzo. La
 violación de Tamar y la deshonra de su padre no le han proporcionado
 la superioridad y confianza que el joven aspiraba adquirir a través de
 ellas. Por el contrario, lo han puesto en una situación sumamente
 precaria al descubrir sus verdaderos sentimientos hacia David. Éste
 vuelve así a crecer en estatura en la imaginación del Príncipe que,
 temeroso de las consecuencias que sus acciones le puedan acarrear,
 buca descargar en su hermana la culpa de lo acontecido para poder, de
 esta manera, tratar de volver a ganar el favor paterno.

Tirso ha establecido, pues, una íntima relación entre David y la
 violación de Tamar al hacer que ésta aparezca como castigo por la
 seducción de Bersabé y muerte de Urías, a la vez que como un acto de
 rebelión cuya causa primera es la vanagloria del Rey. Y éste es un
 hecho muy significativo si se pretende apreciar la unidad fundamental
 de esta obra, la cual sólo se hace manifiesta cuando se percibe a
 David como centro de la misma. La venganza de Tamar comienza a apare-
 cer, como bien señala Metford, como un drama que presenta la caída de
 David.²² De allí que las escenas que siguen a la expulsión de Tamar
 de las habitaciones de Amón tomen un giro algo inesperado al abandonar
 la acción que gira en torno a la violación. En ellas se hace mani-
 fiesta la pugna que tiene lugar a espaldas del Rey entre sus segundones,

quienes esperan con mal disfrazada ansiedad la muerte del primogénito para reclamar, cada uno para sí, el derecho de sucesión. La animadversión evidente entre los hermanos y la voluntad que muestran de aniquilarse unos a otros patentiza la profunda división que amenaza destruir la casa de David. Lo que hace estas circunstancias aún más trágicas es el hecho de que el Rey muestra tanto desconocimiento de lo que sucede entre Absalón y Adonías como de lo que le ocurre a Amón. David parece estar totalmente ciego a todo lo que no se refiera a sí mismo y a sus planes futuros. Ello se muestra claramente cuando en el momento en que entra en escena acompañado de Salomón e interrumpe la disputa entre sus otros dos hijos, Tirso, con un magistral toque de ironía, hace que su diálogo concierna precisamente a sus propios planes con respecto a la sucesión:

DAVID Bersabé, vuestra madre me ha pedido
 por vos, mi Salomón; creced, sed hombre,
 que si amado de Dios sois y querido,
 conforme significa vuestro nombre,
 yo espero en él, que al tronco real subido,
 futuros siglos vuestra fama asombre (pág. 392).

Aun cuando la sucesión real en tiempo de David siguiera reglas distintas de las que regían la de la corona española, debe tenerse en cuenta que la audiencia carecía, en su mayoría, del conocimiento suficiente de la historia bíblica para hacer tal distinción. Por ello, el que David entre en escena con Salomón y sugiera que, a raíz de los ruegos de Bersabé ha decidido que el joven príncipe sea su heredero es indicativo de una considerable ceguera por su parte, a la vez que de una gran insensibilidad para con sus otros hijos. Su actitud justifica, en cierta manera, el poco afecto que éstos le muestran, a la vez que el completo egoísmo que en cada uno se ha engendrado.

La subsiguiente entrada en escena de Tamar, "descabellada y de

luto," marca el momento de mayor tensión dramática de la obra al integrar los dos conflictos que tienen lugar a espaldas del Rey y sacarlos a luz. Su discurso, que en su mezcla de apelación a los sentimientos de David y de sus hermanos y a una lógica un tanto retorcida recuerda los de Jezabel en La mujer que manda en casa, es una llamada a la venganza dirigida a David y a Absalón. En él se nota que Tamar reconoce lo dificultoso que se le haría al Rey el castigar a Amón dadas las circunstancias de su pasado. Por eso apela a su hermano, cuya ambición parece reconocer al pedir que sea él quien le dé "entera satisfacción."²³ Absalón, percibe ella, tiene mucho que ganar con la muerte de Amón, y ello se hace evidente en la prisa con que aquél, haciéndose cargo de las circunstancias, condena a su hermano mayor:

ABSALÓN Incestüoso tirano,
 pronto cobrará Absalón,
 quitándote vida y reino,
 debida satisfacción (pág. 393).

Mientras que los otros príncipes abandonan la escena presa de profunda confusión y espanto, Absalón sale en completo dominio de sí mismo, teniendo en sus manos la excusa necesaria para asegurarse la posesión de la corona.

Lo que hace esta excusa aún más viable es la reacción de David ante el crimen de su Mayorazgo. Desde el momento en que lo manda a llamar se puede notar una cierta vacilación en el viejo rey:

DAVID Rey me llama la justicia;
 padre me llama el amor,
 uno obliga y otro impele,
 ¿cual vencerá de los dos? (pág. 393).

Amón, por su parte, más que realmente arrepentido de su conducta, se muestra aterrorizado por la idea de tener que enfrentarse con su padre. Ello es, creo, prueba de que su acto de violencia es una manifestación

extender su dominio a lo que únicamente concierne a los Cielos es un acto de soberbia que no puede pasar desapercibido. Su perdón del Príncipe sin siquiera amonestarlo por su crimen constituye un grave error y muestra que David no ha aprendido de los desaciertos de sus antecesores, ya que su caso guarda gran similitud con el del sumo sacerdote Heli, quien perdió el favor de Dios por haberse mostrado excesivamente blando en la disciplina de sus hijos.²⁶ La injusticia inherente en su decisión, sumada a la amenaza de Absalón al fin de la escena precedente, sugiere un desenlace desastroso de los acontecimientos que han tenido lugar, sugerencia que es acentuada por Tirso cuando introduce la confrontación entre David y Absalón en el momento en que éste expresa en un monólogo su voluntad de subir al trono.²⁷

El ascendiente que ejerce David sobre sus hijos se hace notar en su encuentro con Absalón en el preciso instante en que éste se dispone a salir de la habitación con la intención de matar a su hermano y, si fuera necesario, a su padre. El Príncipe, como Amón, pierde la determinación que tuviera al forjar su plan de acción a solas, y sólo sabe actuar con profunda humildad frente al Rey. Éste, sin embargo, no parece mostrar la misma paciencia con Absalón que con Amón. La razón de ello se halla, como sugiriera antes, en que David perdona a Amón fundamentalmente porque el crimen de su hijo le recuerda el suyo propio. Debido a eso, el Rey se siente parcialmente responsable de la violación de Tamar. Parece intuir en ella un castigo de los Cielos dirigido a él mismo, y del cual su hijo es sólo un instrumento. Por el contrario, el encono de Absalón y el empeño que éste muestra en castigar a Amón son doblemente amenazantes para David. Por una parte significan un acto de rebelión contra la autoridad real que, debido a

las circunstancias, puede traer graves consecuencias. Por otra, el cuestionar la aptitud de Amón como gobernante en vista de su crimen implica, a la vez, el cuestionar la de David, debido a la similitud de su caso. De ahí que el Monarca muestre tan poca paciencia para con Absalón, a quien hace saber que a pesar de ser su segundo hijo, no será quien lo suceda en el caso de la muerte de Amón. Es obvio que David no pudo escoger peor momento para anunciarle a su segundón sus planes concernientes a la sucesión de la corona. El que lo haga en este preciso instante vuelve a llamar la atención sobre su insensibilidad en lo que concierne a los sentimientos de sus hijos cuando quiera que ellos estén de alguna manera en conflicto con sus intereses propios. En tales circunstancias, la queja de Absalón: "¡Sólo yo te hallo cruel!" (pág. 395) se halla justificada.

La absoluta ceguera de David en su trato con sus hijos es, en mi opinión, central en esta obra porque ilustra el hecho de que el Rey se halla tan inmerso en sí mismo y en sus miras que ha descuidado por completo lo referente a la formación de los Príncipes. Sólo ello explica que muestre tal ignorancia de todo lo que ocurre a sus espaldas, a la vez que una superlativa credulidad aun en circunstancias en las cuales ésta se hace prácticamente inconcebible. Y no cabe duda de que es precisamente para mostrar este aspecto de la conducta del Rey con sus hijos que Tirso altera la cronología del relato bíblico y hace que la celebración del esquilero organizado por Absalón tenga lugar inmediatamente después de la violación de Tamar. El entregar a Amón a manos de su hermano en este momento es totalmente irresponsable por parte de David, y sugiere un total desconocimiento de la naturaleza de sus hijos. Al salir de escena Absalón, la suerte ha sido echada,

y el desenlace final es sólo cuestión de tiempo.

Las escenas bucólicas que siguen han sido intercaladas por el autor, como percibe el profesor Paterson, con el fin de obtener un máximo de dramatismo de la violencia que se ha ido gestando hasta el momento.²⁸ El ambiente y las personas que aparecen en las tablas sugieren que la acción tiene lugar en la hacienda de Absalón. Con ello la paz aparente que reina entre los campesinos se carga de inminencias ominosas y la llegada de los príncipes anticipa la proximidad del desenlace. Lo primero que Tirso hace aparente en estas escenas es el cambio radical que se ha operado en Amón. Su interés por las serranas se muestra en claro contraste con su actitud al comienzo de la obra. El Príncipe demuestra que sería ya inútil para él esconder la atracción que siente por las mujeres. La violación de Tamar ha puesto ya en evidencia que su supuesto desprecio hacia ellas era sólo una manera de ocultar su temor de mostrarse inferior a su padre en las lides amorosas. Libre ahora de expresarse con libertad, su interés por el sexo opuesto se manifiesta con la insistencia monocorde propia de un adolescente. El entusiasmo y despreocupación que muestra en estas escenas es sugerente, a la vez, de que su supuesto arrepentimiento frente a David no fue tal, sino una simple manifestación de su temor por haberlo ofendido. Seducido por la indulgencia de su padre, el Príncipe parece, en su encuentro con Tamar disfrazada de labradora, dispuesto a satisfacer sus apetitos con toda libertad, y sin tener en cuenta los sentimientos de aquéllas a quienes desea. El perdón de David se muestra, de esta forma, como un error de magnitud singular, ya que es justamente a causa de no haber amonestado a su hijo después de la ejecución de su crimen que éste se ha transformado en un ser que no reconoce límites a su voluntad. David ha dejado pasar la oportunidad

de corregirlo y con ello ha hecho posible, y aún necesaria, la muerte de Amón a manos de su hermano. Debido a la responsabilidad fundamental que le cabe al Rey en la muerte de su primogénito, Absalón se convierte, en cierta medida, en un instrumento de los Cielos que a través de la muerte de Amón castigan a David.

La soledad del Rey en su monólogo al final de la obra sugiere que ésta "tragedia lastimosa" es la tragedia del rey David, y no la de Amón o de Tamar. A través de sus hijos sus pecados han renacido y se han manifestado con la misma intensidad con que él los viviera, y él mismo es responsable de que así suceda. Su ambición lo ha alejado de su familia. Empeñado en crear un vasto imperio con el que eternizar su nombre, se ha apartado de sus hijos al extremo de desconocer completamente sus necesidades y sus verdaderos sentimientos. Y es precisamente esta ignorancia de la naturaleza de Amón y de Absalón la que ha hecho posible el que ambos precipiten las acciones hacia un desenlace trágico. En el Mayorazgo David no ha reconocido, primero, la necesidad de fomentar su autoestima y confianza en su propio valer, y, más tarde, la de amonestarle cuando fuere necesario para la formación de su carácter. En Absalón ha errado al subestimar la intensidad de su ambición desordenada. A lo largo de la obra, y en sus tratos con sus hijos, David ha mostrado que si bien ha triunfado como guerrero, ha fracasado como padre. Su fracaso le ha costado la vida de su Mayorazgo, la alienación de Absalón, y la destrucción de su familia, cuyo futuro nefasto fuera sugerido por las predicciones de Laureta en la escena precedente al asesinato de Amón.²⁹ De esta manera, el Rey se constituye en el arquitecto de su propia tragedia y en el responsable final de los crímenes de sus hijos.

Esta interpretación de La venganza de Tamar sugiere que Tirso ha elegido presentar a sus personajes, y en particular a David, bajo una luz más desfavorable que la que proyecta la tradicional lectura algo romantizada de los eventos de la vida del Rey-poeta. Al hacerlo, sin embargo, el autor no se aparta del verdadero carácter de la narración bíblica. Ya en el Libro Segundo de los Reyes, la secuencia de los sucesos referentes a la seducción de Bersabé y muerte de Urías, la violación de Tamar y muerte de Amón, y la rebelión de Absalón parece sugerir una íntima relación entre unos y otros. Y es precisamente esta relación la que explora el dramaturgo en su obra. En su versión, el rey David aparece como el último responsable de las acciones de sus hijos. Su poca atención a éstos ha hecho que, en cumplimiento de la maldición de Dios, revivan en ellos las pasiones de su padre, y los condena, en cierta forma, a repetir sus pecados. En lugar de haber dedicado sus esfuerzos a la preparación de sus hijos para una vida recta, se ha consagrado a la autoexaltación por medio de campañas guerreras destinadas a engrandecer sus dominios. Ello es causante del complejo de inferioridad que afecta a Amón y que lo motiva a rebelarse en contra suya, trayendo como consecuencia la violación de Tamar. A la vez, es el ejemplo de David el que sigue Absalón al demostrar su vanidad y su violencia en su ansia de poder. Al ver frustradas sus aspiraciones por los designios, al menos en apariencia, caprichosos del Rey (que prefiere que lo suceda su hijo menor, Salomón), su ambición sólo puede manifestarse a través de una acción violenta que lo ponga en oposición directa con su padre. La oportunidad de hacerlo se la da éste con el injusto perdón de Amón, con el que se cierra el último eslabón de una cadena de causas y efectos que comienza y termina

en David. Es así que finalmente queda al descubierto la razón por la cual éste es la verdadera figura trágica del drama a pesar de que su presencia en las tablas sea ínfima. Aun cuando en todo momento se muestre ignorante de ello, sus acciones dentro y fuera de escena determinan en forma casi ineludible la línea de conducta que han de seguir los demás personajes.

Tirso, se hace así evidente, muestra en La venganza de Tamar su singular destreza en la interpretación de las circunstancias relatadas en la versión bíblica con el fin de dar motivación psicológica a sus personajes, quienes cobran en su creación una nueva dimensión vital. Sin embargo, el dramaturgo no descansa aquí, y va un paso más allá al hacer que el esquema total de su obra refleje una verdad implícita en la historia del Viejo Testamento. En el caso de La venganza de Tamar, Tirso ha elegido resaltar la magnitud de la influencia de los padres en la formación de sus hijos. La habilidad con que hace emerger este aspecto de la historia original en su versión dramática mediante una elaboración cuidadosa de la interacción de sus personajes es buen ejemplo de su genio singular en el tratamiento de temas bíblicos.

NOTAS

1

Véanse, en particular Metford, pág. 149-63; Shervill, págs. 209-228; Stoll, págs. 25-52; A. K. G. Paterson, ed., La venganza de Tamar de Tirso de Molina (Cambridge: Cambridge University Press, 1969), págs. 13-27.

2

Everett W. Hesse, "The Incest Motif in La venganza de Tamar," Hispania, 47 (1964), 268-76, y John G. Morton, págs. 40-57. Una versión en castellano del artículo del profesor Hesse puede encontrarse en su libro Análisis e interpretación de la comedia (Madrid: Castalia, 1968), págs. 51-68. Las citas referentes al estudio del Profesor Hesse serán de esta última versión.

3

Dice Metford:

In David, Tirso comes as near finding a tragic hero of classical stature as the genius of the comedia, with its blending of grave and gay, allowed. He dominates the play, for, even when he is not on the stage he is constantly being mentioned by the other characters who go in fear of him (pág. 159).

4

Hesse, por ejemplo, sugiere que el mal de Amón se halla en querer hacer realidad los dictados de una imaginación erótica desenfrenada. Morton lo ve como un personaje que tiene un concepto excesivamente hinchado de su propio valer y una autoestima desmesurada que lo ponen, al menos en su imaginación, por encima de todas las leyes de su religión y de la sociedad. Paterson, por su parte, ve en Amón un hombre de pasiones desenfrenadas encaminado hacia su propia destrucción.

5

Metford, pág. 158.

6

Tirso de Molina, La venganza de Tamar en Obras dramáticas completas, ed. Blanca de los Ríos (Madrid: Aguilar, 1969), III, 363. Las citas siguientes de esta obra serán del mismo texto y se indicará al pie de ellas la página entre paréntesis.

¿Mujer ausente y firme?
 ¿Celoso yo y presente?
 ¿Sin ver enamorado?
 ¿Hoy libre y hoy con leyes?
 ¡Oh, milagrosa fuerza
 de un ciego dios que vence,
 sin ojos y con alas,
 cuando desnudo, fuerte! (pág. 369)

14

Véase Paterson, pág. 18.

15

II Reyes 13:1-2:

1 Sucedió despues que Amnon, hijo de David, se enamoró de una hermana de Absalom, tambien hijo de David, llamada Tamar, la cual era en extremo hermosa;
 2 y creció tanto en él esta pasion, que de amor suyo vino á enfermar; pues como Tamar era vírgen, parecíale muy dificultoso poder hacer con ella cosa alguna deshonesta (La Sagrada Biblia, II, 126).

16

Dice Paterson:

Having brought us so near to his tragic theme, Tirso allows his play to slip back momentarily into a comic mood. Act II starts off with scenes of fussy buffoonery. Amón's trivial acts of madness give rise to occasional satire, though at the same time comic distraction is underlining the theme of love's folly; as the musicians and fencing-master scatter at the prince's capricious order, the topic of violence is brought perceptibly within the reach of humour. Even in David's entry there is a ripple of comedy; scarcely has the king drawn breath from an impossibly involved victory oration, when the duties of a state occasion are forgotten in a domestic crisis (pág. 16).

17

El profesor Everett Hesse, equivocadamente, en mi opinión, cree que el tal enamoramiento tiene una base real. Sin embargo no existe en el texto evidencia alguna de que la historia sea nada más que el producto de la imaginación de Amón. Para más detalles véase Hesse, pág. 59.

18

Al respecto señala Paterson:

Note the sonnet's argument carefully (II, 1009-22). At each stage of its formal construction, an appeal is made to the idea of law: there is a universal

rule, Amón argues, that like is attracted to like; are not brother and sister particularly subject to this law of similars? In the case of Adam's offspring, a natural law of necessity prevailed between brother and sister; this is the law I use in my defence. Here we are witnessing a fundamental trait of serious seventeenth-century drama; even when a character places himself outside the law, he is seen within its context. Amón is constrained to fill the void of passion with a semblance of lawfulness, appropriating the authority of natural philosophy and Scripture to provide a guise of justification (pág. 17).

19

Los estudios de Maurel, págs. 49-52, y Frank A. Sprague, The Biblical Material of Tirso de Molina (Lewisburg: Bucknell University, 1951), págs. 6-7, señalan la gran correspondencia entre la versión del Viejo Testamento y la de algunos segmentos de este acto de la obra de Tirso. En particular, en su obra Maurel compara los textos y hace evidente que Tirso prácticamente ha copiado versículos enteros del relato bíblico.

20

II Reyes 12:10.

21

J. C. J. Metford y R. Shervill ven en la reacción violenta de Amón después del incesto básicamente una manifestación de su profundo sentido de culpa ante el pecado que acaba de cometer. Véanse Metford, págs. 158-59 y Shervill, pág. 223.

22

Metford, pág. 159.

23

La venganza de Tamar, págs. 392-93.

24

Véase Paterson, págs. 21-27.

25

Stoll, pág. 44.

26

I Reyes 2:12-36. El caso es usado como ejemplo de cómo deben educarse los hijos en el Capítulo I de los Castigos é documentos del Rey don Sancho.

27

La venganza de Tamar, págs. 395-96.

28

Paterson, pág. 13.

29

La venganza de Tamar, págs. 400-401.

CONCLUSIÓN

El análisis crítico de las refundiciones del material bíblico que hace Tirso en La mejor espigadera, La mujer que manda en casa y La venganza de Tamar provee una valiosa aproximación al estudio de su obra dramática porque permite lograr, por medio de una comparación entre las fuentes originales y las comedias resultantes, una esclarecedora visión de su intuición creadora. Su singular talento artístico se hace notorio en estas piezas cuando se tiene en cuenta que en su elaboración el poeta debe ver limitada su inspiración por los parámetros establecidos no sólo por los preceptistas y dramaturgos de la época, sino también por la ortodoxia religiosa. No obstante estas normas restrictivas, Tirso produce tres comedias de gran valor artístico sirviéndose de una genial recreación de los personajes principales y de una nueva estructuración de la narrativa bíblica. Las versiones así logradas del material que le sirve de inspiración le permiten proyectar la esencia dramática que él, como poeta, supo descubrir en las historias originales, esencia cuya interpretación se halla inseparablemente asociada a un contexto didáctico.

Una comparación general de las fuentes bíblicas y de las obras dramáticas nos deja al descubierto algunas de las pautas del proceso creativo en Tirso. Las versiones de las historias de Rut, de Jezabel y de David, tal como aparecen en el Viejo Testamento, representan una tendencia descriptiva en la narración de los sucesos historiados. Por

ello, el énfasis en el relato está encaminado a presentar un recuento de lo que acontece, a la acción en sí, en detrimento de la caracterización de los personajes. Éstos, por su parte, aparecen demasiado esquemáticos y en general faltos de vitalidad, conociendo el lector muy poco de lo que los mueve a actuar. El contenido didáctico de las historias es, por consiguiente, un tanto primitivo en su concepción por estar fundamentado básicamente en la evaluación de hechos sin tener en cuenta mayormente las fuerzas que motivan a los personajes a adoptar sus diversas actitudes, fuerzas que, por otra parte, en ocasiones mitigan o acrecientan la responsabilidad que les cabe por sus acciones. Y es precisamente este aspecto, que no trata el original bíblico, el que explora Tirso en sus versiones dramáticas al concentrar su atención en la caracterización esmerada de las figuras bíblicas. Para lograr su propósito se aprovecha de las sugerencias que le provee una inteligente lectura de los textos originales y de los estudios exegéticos a los que tenía acceso como teólogo. A través de la elaboración cuidadosa de la información así obtenida, Tirso provee a sus personajes de una vitalidad ausente en la narración bíblica y los presenta a su público como hombres y mujeres que muestran su perplejidad frente a los dilemas que deben arrostrar. Sus acciones aparecen entonces no como meras ocurrencias en un encadenamiento de sucesos conocidos que se llevan a las tablas para recordar a su auditorio la esencia de la doctrina, sino como el producto de una situación vital que, por serlo, es compleja. Al hacer que sus personajes ganen, de esta manera, en profundidad, sus obras revelan un contenido didáctico más profundo y diverso que el de la versión del Viejo Testamento porque reflejan una realidad universal y humana que va más allá del caso

particular que se representa. Revelan que tras las inmutables figuras que nos presenta la historia sagrada hubo hombres y mujeres cuyas virtudes, vicios y debilidades fueron factores determinantes en el derrotero que tomaron sus vidas. Su ejemplo es una llamada de atención dirigida a los espectadores, que son hechos testigos de sus tribulaciones. Pero si bien hay en estas tres obras una intención común, el camino que sigue el poeta en la construcción de ellas no es siempre el mismo, sino que se adapta a las características de las historias que le sirven de inspiración. Los medios que en esta adaptación utiliza Tirso nos permiten una evaluación de su intuición dramática puesta en acción.

De las tres comedias estudiadas, La mejor espigadera se destaca en particular por la libertad que se toma el poeta en su creación y por el énfasis que pone en la estructuración de la obra, en la cual la caracterización hace un papel un tanto secundario. El carácter especial de este drama se explica si se tienen en cuenta las escasas posibilidades dramáticas que ofrece Rut en la narración del Viejo Testamento. Su virtud intachable la hace un personaje poco interesante porque dada su perfección espiritual no existen para ella conflictos entre sus pasiones y sus deberes, y una vez consagrada su vida a Dios a través del amor por su suegra, el mundo deja de influir en ella. Tirso comprende esta limitación que le presenta el material original y por ello apela en parte a exégesis rabínicas del Libro de Rut para dar mayor profundidad a su versión. A través de su interpretación de los hechos que le presenta el comentario haggádico de la historia, el poeta sugiere una nueva faceta a la protagonista al presentarla como una pecadora que, sólo después de haber sido forzada por situaciones que escapan a su voluntad a "caer en la cuenta," se transforma

en la Rut del Viejo Testamento. La peripecia que Tirso, valiéndose de estas adiciones, incorpora al comienzo del tercer acto le proporciona la posibilidad de dar a su comedia una estructura paralelística que pone énfasis en el contraste entre los errores de la moabita de la primera parte de la obra y los aciertos que siguen a su "desengaño." La constitución formal de La mejor espigadera así lograda le permite introducir en su comedia un nuevo contenido didáctico a la vez que dotar a Rut de una personalidad que si bien es esquemática por la forma en que va de un extremo egoísmo a una suprema bondad, le da una profundidad de la que antes carecía.

La mujer que manda en casa y La venganza de Tamar guardan gran similitud entre sí y se destacan, en oposición a La mejor espigadera, por lo poco que ha alterado Tirso las versiones originales, a la vez que por la elaborada caracterización de los protagonistas. En la ejecución de estas obras se puede apreciar la agudeza con que el poeta ha sabido captar la esencia de la narración bíblica y la forma sutil con que incorpora a ésta los detalles necesarios que, sin apartarse del espíritu de la historia en su versión original, contribuyen a dar vida a sus personajes. Jezabel, David, Amón, no son, por lo tanto, creaciones totalmente originales de Tirso, sino proyecciones suyas de figuras que aparecen sólo en forma latente en las historias del Viejo Testamento. El genio del autor radica en el reconocimiento de esas personalidades en el lenguaje un tanto lacónico de la Biblia, y en la realización del potencial que se encuentra implícito en ella. El diseño que, en su elaboración dramática, teje el poeta en la trama original busca hacer evidente las fuerzas internas que motivan a sus personajes y la compleja interdependencia que existe entre la conducta

de todos ellos. La caracterización que logra a través de estos medios contribuye a prestar verosimilitud psicológica y una nueva vitalidad humana a sus protagonistas. Y es precisamente cuando estos gigantes bíblicos adquieren dimensión humana que sus acciones brindan a los hombres su contenido didáctico más universal.

Las tres obras tratadas reflejan de esta manera el hecho de que en Tirso el drama alcanza su mejor expresión en la caracterización de los personajes, la cual es, a la vez, el medio que el poeta utiliza para llevar a cabo su tarea didáctica. Su tratamiento de los relatos bíblicos refleja un hecho que debe ser tenido en cuenta cuando quiera que se estudie la labor creadora que tiene lugar en sus dramas de orden histórico-tradicional: Tirso, en su interpretación del material que trata, busca explorar una verdad más íntima que la que se presenta en la escueta narración de los eventos, verdad que él hace salir a la luz en su revitalización de los personajes, la cual se logra mediante una interpretación personal de la historia que le permite dotarlos de una verosímil profundidad psicológica.

BIBLIOGRAFÍA

- Agheana, Ion Tudor. The Situational Drama of Tirso de Molina. New York: Ediciones Plaza Mayor, 1972.
- Alcázar, José de. Ortografía castellana. En Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos, formado con los apuntamientos de José Gallardo. Eds. M. R. Barco del Valle y J. Sancho Rayon. Madrid: M. Rivadaneira, 1863, I, 108-118.
- Alonso, Dámaso. De los siglos oscuros al de Oro. Madrid: Gredos, 1958.
- Aristóteles. Obras. Traducción, edición y notas de Francisco de P. Samaranch. Madrid: Aguilar, 1977.
- . Poetics. Introducción, comentario y apéndices de D. W. Lucas. London: Oxford University Press, 1968.
- Ávila, Juan de. Obras completas. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1953. Vol. II.
- . Sermones inéditos. Palencia: Industrias Gráficas Diario-Día, s.f.
- Bataillon, Marcel. Erasmo y España. Trad. Antonio Alatorre. México: Fondo de Cultura Económica, 1966.
- Beardsley, Theodore S. Hispano-Classical Translations Printed Between 1482 and 1699. Pittsburgh: Duquesne University Press, 1970.
- Bleznick, Donald W. "Furió Ceriol y la controversia sobre la traducción de la Biblia." Revista Hispánica Moderna, 34 (1968), 195-205.
- Brown, R. B. Bibliografía de las Comedias históricas, tradicionales y legendarias de Lope de Vega. México: Editorial Academia, 1958.
- Brown, Sandra L. "Tirso de Molina: His Treatment of Medieval Spanish History." Diss. North Carolina 1969.
- Cabrera, Fray Alonso de. Sermones. Madrid: Casa Editorial Bailly Bailliere, 1930.
- Carilla, Emilio. El Barroco literario hispánico. Buenos Aires: Nova, 1969.

- Catalán, Diego. "La Biblia en la literatura medieval española." Hispanic Review, 33 (1965), 310-18.
- Cascales, Francisco. Cartas filológicas. Madrid: Espasa-Calpe, 1952. Vol II.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. Don Quijote de la Mancha. Ed. Martín de Riquer. Barcelona: Editorial Juventud, 1975.
- Delgado Varela, Fr. J. M. "Psicología y teología de la conversión en Tirso." Estudios, 5 (1949), 321-36.
- Dictionary of the Bible. New York: Charles Scribners and Sons, 1911.
- Dictionnaire de la Bible. Paris: Letouzey et Ané Editeurs, 1895.
- Dictionnaire de la Théologie Catholique. Paris: Letouzey et Ané Editeurs, 1903.
- Diodorus Siculus. Bibliotheca Historica. Trad. John Skelton. Ed. F. M. Salter y H. L. R. Edwards. Vol. I. London: Oxford University Press, 1956.
- Else, Gerald. Aristotle's Poetics: The Argument. Cambridge: Harvard University Press, 1963.
- Entrambasaguas y Peña, Joaquín. "Una guerra literaria del Siglo de Oro. Lope de Vega y los preceptistas aristotélicos." En Estudios sobre Lope de Vega. Madrid: C.S.I.C., 1946-47.
- Escobar, Baltasar de. "Carta al capitán Cristóbal de Virués, alabándole el arte del poema intitulado El Monserrate." Epistolario español. Colección de cartas de españoles ilustres antiguos y modernos. Ed. Eugenio de Ochoa. BAE, Tomo 62. Madrid: Atlas, 1952, II, 37-38.
- Fiore, Robert L. Drama and Ethos. Natural Law Ethics in Spanish Golden Age Theater. Lexington: The University Press of Kentucky, 1975.
- Fuerst, Wesley S., ed. The Books of Ruth, Esther, Ecclesiastes, The Song of Songs, Lamentations. Cambridge: Cambridge University Press, 1975.
- García Berrio, Antonio. Introducción a la Poética clasicista: Cascales. Barcelona: Planeta, 1975.
- Gicovate, Bernard. "Observations on the Dramatic Art of Tirso de Molina." Hispania, 43 (1960), 328-37.
- Gilbert, Katherine E. "Aesthetic Imitation and Imitators in Aristotle." The Philosophical Review, 43 (1936), 558-73.
- Gilman, Stephen. "An Introduction to the Ideology of the Baroque in Spain." Symposium, 29 (1946), 82-107.

- Ginzberg, Louis. The Legends of the Jews. Philadelphia: The Jewish Publication Society of America, 1913. Vol. IV.
- Glaser, Edward. "La mejor espigadera de Tirso de Molina." Les Lettres Romanes, 14 (1960), 199-218.
- . "Tirso de Molina's La mujer que manda en casa." Annali Istituto Universitario Orientale--Sezione Romanza. II (1960), 25-42.
- González de Salas, Jusepe Antonio. Nueva idea de la tragedia antigua o ilustración última al libro singular de poética de Aristóteles Estagirita. Madrid: A. de Sancha, 1778.
- Graham, M. Watson. "The Religious Dramas of Tirso de Molina." University of California Chronicle, 30 (1928), 46-55.
- Granada, Fray Luis de. Los seis libros de la retórica eclesiástica. En Obras de Fray Luis de Granada. Vol. III. BAE, Tomo 11. Madrid: Atlas, 1945.
- Gray, John. I & II Kings. A Commentary. Philadelphia: The Westminster Press, 1963.
- Green, Otis. The Literary Mind of Medieval and Renaissance Spain. Lexington: The University Press of Kentucky, 1970.
- Hals, Ronald M. The Theology of the Book of Ruth. Philadelphia: Fortress Press, 1969.
- Halstead, Frank. "The Attitude of Tirso de Molina Toward Astrology." Hispanic Review, 9 (1941), 417-39.
- Heathcote, A. A. "El elemento cómico en las comedias bíblicas de Tirso de Molina." Homenaje a William L. Fichter: Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos. Eds. David A. Kossoff y José Amor y Vázquez. Madrid: Castalia, 1971, págs. 269-80.
- Hermenegildo, Alfredo. Los trágicos españoles del siglo XVI. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1961.
- Hesse, Everett W. "The Incest Motif in La venganza de Tamar." Hispania, 47 (1964), 268-76.
- . Análisis e interpretación de la comedia. Madrid: Castalia, 1968.
- . La comedia y sus intérpretes. Madrid: Castalia, 1972.
- Horacio. Epístola a los Pisones. En Poetas latinos. Trad. Germán Salinas. Madrid: E.D.A.F., 1970, págs. 773-92.
- Jedin, Hubert. A History of the Council of Trent. Trad. Dom Ernest Graf. St. Louis: B. Herder Book Co., 1958. Vol. II.

- Josephus, Flavius. Antiquities of the Jews. En Works of Flavius Josephus. Trad. William Whiston. Philadelphia: David McKay, 1890, págs. 37-618.
- Kamen, Henry. The Spanish Inquisition. New York: New American Library, 1965.
- Kennedy, Ruth Lee. "A Reappraisal of Tirso's Relations to Lope and his Theater." Bulletin of the Comediantes, 17 (1965), 23-24; 18 (1966), 1-13.
- . Studies in Tirso, I: The Dramatist and his Competitors, 1620-26. Chapel Hill: North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, 1974.
- Lea, Henry Charles. A History of the Inquisition in Spain. 4 Vols. London: Macmillan, 1909.
- Lida de Malkiel, María Rosa. "En torno a Josefo y su influencia en la literatura española: Precursores e inventores." Studia Hispanica in Honorem R. Lapesa. Ed. Eugenio de Bustos, et al. Madrid: Gredos, 1972, I, 15-49.
- López, Fray Alfonso. "La Sagrada Biblia en las obras de Tirso." Estudios, 5 (1949), 381-414.
- López Pinciano, Alonso. Philosophía antigua poética. 3 Vols. Ed. Alfredo Carballo Picazo. Madrid: C.S.I.C., 1953.
- López-Rey, José. "Idea de la imitación barroca." Hispanic Review, 11 (1943), 253-57.
- Mancini, G., et al., eds. Studi Tirsiani. Milano: Feltrinelli, 1959.
- Maurel, Serge. L'Univers dramatique de Tirso de Molina. Poitiers: Publications de L'Université de Poitiers, 1971.
- McClelland, I. L. "The Conception of the Supernatural in the Plays of Tirso de Molina." Bulletin of Hispanic Studies, 19 (1942), 148-63.
- . Tirso de Molina: Studies in Dramatic Realism. Liverpool: Institute of Hispanic Studies, 1948.
- McCrary, William C. "The Classical Tradition in Spanish Dramatic Theory of the Sixteenth and Seventeenth Centuries." Diss. Wisconsin 1958.
- McKeon, Richard. "Literary Criticism and the Concept of Imitation in Antiquity." Modern Philology, 34 (1936), 1-35.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. "El drama histórico." En Edición nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo. Santander: C.S.I.C., 1942, XII, 31-45.

- . Historia de las ideas estéticas en España. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1943. Vol. II.
- Menéndez Pidal, Ramón. Romancero hispánico. 2 Vols. Madrid: Espasa-Calpe, 1953.
- Metford, J. C. J. "Tirso de Molina's Old Testament Plays." Bulletin of Hispanic Studies, 27 (1950), 149-63.
- Moir, Duncan W. "The Classical Tradition in Spanish Dramatic Theory and Practice in the Seventeenth Century." Classical Drama and its Influence: Studies Presented to H. D. F. Kitto. London: Methuen and Co., 1965, págs. 193-228.
- Montgomery, James A. A Critical and Exegetical Commentary on the Books of Kings. New York: Charles Scribner's Sons, 1951.
- Moore, Jerome Aaron. The Romancero in the Chronicle-Legend Plays of Lope de Vega. Philadelphia: University of Pennsylvania, 1940.
- Morton, John G. "Aspects of Evil and Death in Eight Plays by Tirso de Molina." Diss. Vanderbilt 1973.
- Nougué, André. "Le thème de l'aberration des sens dans le théâtre de Tirso de Molina: Une source possible." Bulletin Hispanique, 58 (1956), 23-25.
- . "La venganza de Tamar de Tirso de Molina. Notes pour l'établissement du texte. Problème de la datation." Bulletin Hispanique, 73 (1971), 104-24.
- Orozco Díaz, Emilio. El teatro y la teatralidad del Barroco. Barcelona: Planeta, 1969.
- Parker, Alexander A. "Reflections on a New Definition of Baroque Drama." Bulletin of Hispanic Studies, 30 (1953), 142-51.
- . The Approach to the Spanish Drama of the Golden Age. London: Diamante, 1957.
- . "History and Poetry: The Coriolanus Theme in Calderón." Hispanic Studies in Honour of I. González Llubera. Ed. Frank Pierce. Oxford: The Dolphin Book Co., 1959, págs. 211-24.
- . "Towards a Definition of Calderonian Tragedy." Bulletin of Hispanic Studies, 39 (1962), 222-37.
- Paterson, Alan K. "The Textual History of Tirso's La venganza de Tamar." Modern Language Review, 63 (1968), 381-91.
- , ed. La venganza de Tamar. De Tirso de Molina. Cambridge: Cambridge University Press, 1969.

- Peyton, Myton A. "Some Baroque Aspects of Tirso de Molina." Romanic Review, 36 (1945), 43-69.
- Polo de Medina, Salvador Jacinto. Academias del Jardín. En Obras escogidas. Ed. José Mariá de Cossío. Madrid: N.B.A.E., 1931.
- Reusch, Franz Heinrich. Die Indices Librorum Prohibitorum des Sechzehnten Jahrhunderts. Nieuwkoop: B. de Graaf, 1961.
- Riley, Edward C. "The Dramatic Theories of don Jusepe Antonio González Salas." Hispanic Review, 19 (1951), 183-203.
- . Teoría de la novela en Cervantes. Madrid: Tuarus, 1971.
- Romancero general. Ed. Agustín Durán. 2 Vols. BAE, Tomos 19 y 16. Madrid: Atlas, 1945.
- Rosenberg, Rabbi Israel. The World of Words. New York: The Philosophical Library, 1973.
- Ross, Sir David. Aristotle. London: University Paperbacks, 1964.
- Ruth Rabbah. En Midrash Rabbah. Ed. Maurice Sirseon. London: The Soncino Press, 1961. Vol. VII.
- La Sagrada Biblia. Trad. Felix Torres Amat. Madrid: Miguel de Burgos, 1832. Vols. I & II.
- Sánchez Escribano, F. y A. Porqueras Mayo. Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco. Madrid: Gredos, 1965.
- Scholes, R. y R. Kellogg. The Nature of Narrative. New York: Oxford University Press, 1971.
- Sermonario Clásico. Ed. Miguel Herreros. Madrid-Buenos Aires: Esce-
lizer, 1942.
- Shepard, Sanford. El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro. Madrid: Gredos, 1962.
- Shervill, Robert N. "The Old Testament Drama of the Siglo de Oro." Diss. North Carolina 1958.
- Shroeder, H. J. Cannons and Decrees of the Council of Trent. London-St. Louis: B. Herder Book Co., 1960.
- Sprague, Frank A. The Biblical Material of Tirso de Molina. Lewisburg: Bucknell University, 1951.
- Stoll, Anita K. "Thematic Development in the Biblical Plays of Tirso de Molina." Diss. Case Western Reserve 1972.
- Suárez de Figueroa, Cristóbal. El pasajero. Ed. Francisco Rodríguez Marín. Madrid: Renacimiento, 1913.

- Sullivan, Henry W. Tirso de Molina and the Drama of the Counter Reformation. Amsterdam: Editions Rodopi, 1976.
- Templin, E. H. "Night Scenes in Tirso de Molina." Romanic Review, 41 (1950), 261-73.
- Terrones del Caño, Francisco. Instrucción de predicadores. Madrid: Espasa-Calpe, 1946.
- Tirso de Molina. Cigarrales de Toledo. Madrid: Austral, 1928.
- . Obras dramáticas completas. Ed. Blanca de los Ríos. 3 Vols. Madrid: Aguilar, 1968.
- Valbuena Prat, A. "Sobre la creación de caracteres y la temática de Tirso de Molina." Segismundo, I (1965), 11-22.
- Valencia, Juan O. "La función del símbolo en una comedia de Tirso." Bulletin of the Comediantes, 26 (1974), 1-5.
- Valerius Maximus. Factorum et Dictorum Memorabilium. Ed. C. Kempf. Stuttgart: B. G. Teubner, 1966.
- Vázquez, Fray Dionisio. Sermones. Madrid: Espasa-Calpe, 1956.
- Vega Carpio, Lope Félix de. Obras escogidas. Ed. Federico C. Sainz de Robles. Madrid: Aguilar, 1964. Vol. II.
- . Comedias escogidas. Ed. Juan E. Hartzenbusch. BAE, Tomo 52. Madrid: Atlas, 1952.
- Vilanova, A. "Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII." Historia general de las literaturas hispánicas. Ed. Guillermo Díaz Plaja. Barcelona: Editorial Vergara, 1953, III. 567-692.
- Virués, Cristóbal de. La gran Semíramis. En Poetas dramáticos valencianos. Madrid: Biblioteca Selecta de Clásicos Españoles, 1929, I, 25-57.
- Vossler, Karl. Lecciones sobre Tirso de Molina. Madrid: Taurus, 1965.
- Wilson, Margaret. Spanish Drama of the Golden Age. London: Pergamon Press, 1969.