

JERÓNIMO BERMÚDEZ Y LA DRAMATIZACIÓN DEL VACÍO DE PODER: LA *NISE LASTIMOSA*

ALFREDO HERMENEGILDO
Université de Montréal

En la cadena textual que, durante la última parte del siglo XVI, dramatiza el ejercicio del poder político, el escritor gallego Jerónimo Bermúdez surge como una figura muy significativa. Junto con Cristóbal de Virués, Lupercio Leonardo de Argensola o Juan de la Cueva, y precediéndoles en el tiempo, Bermúdez plantea con su vida y con su escritura dramática uno de los problemas que preocuparon a los intelectuales de su época y, todo hay que decirlo, al protagonista y primer actor de ese ejercicio del poder político, al mismo monarca.

Dentro de la producción dramática del siglo XVI, dividida ya en función de la distinta condición del público al que iba dirigida —público cerrado o cautivo y público abierto—,¹ la obra teatral de Bermúdez queda fijada en una zona de no evidente delimitación. Su posible adscripción a los círculos universitarios de Coimbra hace de ella una muestra del paso que el teatro dio en la segunda mitad del siglo XVI. Bermúdez escribe, probablemente, para un público universitario; tal vez sus obras no fueran representadas, sino leídas con acompañamiento de una gestualidad adecuada,² al estilo de la comedia humanística precedente; tal vez sus obras fueran puestas en escena con los medios reducidos de todo ejercicio teatral llevado a cabo en las aulas o patios de la institución universitaria. Pero sea cual fuere su realización escénica primordial, resulta evidente la condición de los dos textos conservados, la *Nise lastimosa* y la *Nise laureada*. Una y otra tragedia están construidas previendo una “escasez de medios y de recursos escénicos”. Aunque siempre queda abierta una duda al intentar trazar las fronteras entre el teatro del siglo XVI y el que surge en manos de Lope de Vega. Y es la siguiente.

La línea divisoria tal vez esté definida —y éste es un asunto que será imperativo explorar con precaución— por la desaparición de un “teatro para oír”, el del siglo XVI anterior a la Comedia Nueva, y la emergencia de un “teatro para ver”, el que se manifiesta en los últimos años del siglo. A la doble condición

¹ Vid. Alfredo Hermenegildo, *El teatro del siglo XVI*. Madrid, Júcar, 1994.

² Es una suposición que hace Mitchell D. Triwedi, en la introducción a su edición de Jerónimo Bermúdez, *Primeras tragedias españolas*. University of North Carolina, North Carolina, 1975, p. 28.

de público cerrado y público abierto, hay que añadir la de teatro para oír y teatro para ver. Jerónimo Bermúdez crea sus textos dramáticos dentro de las coordenadas que organizan un espectáculo cargado de signos auditivos, lleno de palabras ordenadas por un discurso determinado, marcado por el “decir” más que por el “hacer” y por el “mostrar”. No es de extrañar, en estas condiciones, que sus dos tragedias se alcen como un gigantesco icono textual, muy poco entremezclado con otros iconos de tipo no-textual, con la excepción, evidentemente, de los iconos [personaje]. De hecho, al llevar a cabo el análisis detallado de las marcas de representación insertas en los textos de las dos obras, llegamos a la conclusión de que el único icono visual o, mejor, el único símbolo visual vigente en ambas tragedias es la figura del rey, de los reyes Alfonso y Pedro respectivamente. Añadamos que en la *Lastimosa*, junto al icono [rey], se muestran otros dos iconos, el cetro y la corona, que vienen a completar visualmente el icono [rey],³ añadiéndole ciertas connotaciones del poder. En la *Laureada*, el icono [rey], dotado también del icono [cetro], está además acompañado por unos complementos sémicos muy significativos de la crueldad y la violencia: el cuchillo con que se ejecuta a los dos traidores, el corazón de las víctimas, etcétera. Todo lo demás es discurso, es “decir” más que “hacer”, “hablar” más que “presentar”. La palabra, icono textual, signo auditivo, se apodera del espacio escénico y casi elimina toda presencia de los iconos visuales. Las dos tragedias son textos prácticamente desnudos de cualquier teatralidad que pueda apoyarse en lo visual. De ahí la importancia de “oír” a los personajes, de “escuchar” sus disertaciones y discusiones alrededor de los varios problemas que se dramatizan, pero sobre todo en torno a una cuestión fundamental, la concepción y el ejercicio del poder político. Si el icono máximo y casi único es el rey y los discursos entrecruzados que “se dicen” en escena, aparece como una necesidad el estudiar lo que significa el monarca y lo que supone su dramatización.

El rey, en principio, es el signo evidente y central del poder, pero hay dos conceptos opuestos de dicho poder en una y otra tragedia. En ambas obras se pone en peligro la paz del reino y la existencia misma de la sociedad, aunque se siguen caminos distintos. En la *Lastimosa*, por incapacidad e ineptia del monarca, se produce un vacío de poder; en la *Laureada* se llega a una situación semejante —riesgo de destrucción de la paz del reino— por abuso de poder y por

³ Vid. nuestros precedentes trabajos: “Procedimientos de teatralización: la *Nise lastimosa*, de Jerónimo Bermúdez”, en *La puesta en escena del teatro clásico. Cuadernos de Teatro Clásico*, 8 (1995), pp. 15-35; “Iconicidad implícita y órdenes explícitas de representación en la *Nise laureada* de Jerónimo Bermúdez” [en prensa]; y “Provisiones de enunciación y motricidad en la *Nise laureada* de Jerónimo Bermúdez” [en prensa].

la brutalidad y crueldad de su máximo representante. Ésta es nuestra hipótesis.

La *Lastimosa* y la *Laureada* viven en dos órbitas discursivas radicalmente opuestas. Lo que nos llevará a suponer la existencia de dos manos creadoras distintas.⁴ En el primer caso se trataría de una pieza traducida o adaptada de otro —el portugués Ferreira— por Jerónimo Bermúdez; en el segundo tendríamos la obra original del fraile gallego.

Como método de trabajo, vamos a poner en paralelo el concepto de príncipe que se transmite en la tradición cristiana tomista y el que surge con la obra de Maquiavelo. El análisis de los discursos contrapuestos y del léxico del poder en ambas tragedias nos permitirá acercarnos a la solución del problema.

La tradición ético-cristiana, fijada en *De regimine principum* de Santo Tomás de Aquino y apoyada en la línea del pensar platónico, aristotélico y ciceroniano, define las características del género político en un tejido textual donde se dibuja la figura del príncipe como la encarnación del bien o, visto negativamente en ciertos casos, del mal de la nación. El príncipe es el modelo de conducta y de virtud propuesto a su pueblo. De la sabiduría a la medida, de la justicia al pacifismo, de la preocupación por la unidad de la nación al apoyo en consejeros hábiles y francos, de la conciencia limpia a la adhesión y solidaridad con los principios de la convivencia cristiana... Ésas son algunas de las condiciones que han de respetar los monarcas identificados con la citada tradición.

Como corolario de tales modos de obrar, el monarca, según esta escuela, debe imitar a Cristo,⁵ reverenciado en la práctica medieval como *imperator*. El emperador también fue calificado de *vicarius Christi*.⁶ Pero al llegar los siglos XV y XVI, los reyes se apropian la condición de *imperator*, de emperadores de sus propios reinos, y reivindican el origen divino de su función. Diego de Valera, Juan de Lucena, Hernando del Pulgar, etcétera, mantienen esta visión del poder político. Vitoria hace una elaboración más sistematizada y moderna, haciendo desaparecer “la tesis tradicional del origen divino”.⁷ El derecho al poder está en la república misma, pero al no ser capaz de ejercerlo esta última,

⁴ Vid. la bibliografía sobre la discutida autoría de Antonio Ferreira y de Bermúdez en Adrien Roig (comp.), *Inesiana ou Bibliografía Geral sobre Inês de Castro*. Biblioteca Geral da Universidade, Coimbra, 1986.

⁵ Fray Luis de León, en su *De los nombres de Cristo*, toca este punto capital a la hora de definir las normas cristianas del perfecto príncipe. El fraile agustino también se alzó contra la dureza política del monarca reinante en España, quien no imitaba al buen pastor Cristo en su forma de gobernar la grey. Vid. sobre este punto, nuestro trabajo “Fray Luis de León y su visión de la figura del rey”. *Letras de Deusto*, 13 (1983), pp. 169-177.

⁶ José Antonio Maravall, *Estado moderno y mentalidad social. Siglos XV a XVII*. Revista de Occidente, Madrid, 1972, vol. 1, p. 259.

⁷ *Ibid.*, p. 262.

se lo entrega al príncipe, quien lo asume íntegramente. Decimos que “se lo entrega” y no que “se lo presta”. Se trata de una delegación de poderes que lleva implícita una renuncia a ellos y el establecimiento de una filiación directa [Dios/rey]. “Ese poder del rey es, en consecuencia, de derecho divino, porque no es otro que el que Dios creó al crear la comunidad. El rey [...] es ministro de Dios, no de la República”.⁸ De ahí que el rey sólo sea responsable ante la autoridad de Dios, y que la no resistencia y la obediencia al príncipe sean de prescripción divina. Esa doctrina del derecho divino se convierte en la base del absolutismo durante los reinados de Carlos V y Felipe II, aunque haya opiniones de los teóricos de la “cosa pública” no siempre coincidentes.

Las ideas políticas de Maquiavelo, expuestas en *El príncipe* (1531), van por un camino distinto del que marca la tradición ético-cristiana. La “razón de estado”, invocada por el autor, es uno de los componentes claros de lo que se ha llamado el estado moderno.⁹ Bueno es recordar, sin embargo, con Maravall, que

en Maquiavelo y en los maquiavelistas, la razón de estado no ejerce ningún primado sobre el derecho positivo, ni [...] necesita ejercerlo; por el contrario, el respeto a las leyes establecidas, a las leyes antiguas, es un rasgo de su concepción acerca de los comportamientos de un poder político puro; en consecuencia, el político que llega a creerse obligado a conculcar el derecho por necesidad o conveniencias políticas, sólo se considera perfectamente justificado a hacerlo por servir al imperativo del bien del Estado que es su máximo deber. Es una excepción a la “legalidad” que confirma el carácter general de ésta.¹⁰

La identificación de dicha justificación es la tenue línea que separa la tiranía y el recto ejercicio del gobernar.

Las dos concepciones del poder real, en su versión degradada, se enfrentan en la obra dramática de Jerónimo Bermúdez y constituyen los extremos que polarizan las varias formas del pensar político y del ejercicio del poder. En dos artículos complementarios¹¹ analizamos ambas *Nises* teniendo en cuenta, como tela de fondo, la doble concepción de la autoridad real, del ejercicio de la auto-

⁸ *Idem*.

⁹ Lester K. Born, fija con gran pertinencia las fronteras que separan la doble concepción del príncipe. “Introduction to Erasmus and on Ancient and Medieval Political Thought”, en *The Education of a Christian Prince by Desiderius Erasmus*. Octagon, New York, 1965, pp. 3-130.

¹⁰ Maravall, *op. cit.*, vol. 2, p. 416.

¹¹ *Vid.* nuestro “Jerónimo Bermúdez y la dramatización del abuso de poder: la *Nise laureada*” [en prensa]. La introducción y la descripción de la metodología son comunes en dicho trabajo y en el presente.

ridad real, que hemos descrito brevemente. Pero bueno será recordar antes algunos datos, ya conocidos, sobre la figura del fraile gallego y su enfrentamiento con la política filipina en torno al problema de Portugal.

Las *Primeras tragedias españolas* están dedicadas a don Fernando Ruiz de Castro y Andrade, “verdadero y natural señor y valedor de toda aquella nuestra patria” (p. 46),¹² es decir de Galicia. El reino de Galicia fue siempre un foco sensible a los vaivenes políticos del vecino Portugal. Y no resulta extraña ni la presencia de Bermúdez en Coimbra¹³ ni su preocupación por “el caso portugués”, surgido durante la época en que se echa en falta la existencia de un sucesor del rey don Sebastián en el trono lusitano. No olvidemos que Bermúdez fue maestre de campo de la caballería jineta en las dos jornadas africanas de don Sebastián.¹⁴ La carta-dedicatoria de las *Primeras tragedias* está firmada el 8 de mayo de 1575. La invasión de Portugal por las tropas de Felipe II tuvo lugar en junio de 1580. En enero de 1582 el soberano español fue jurado rey de Portugal y consumó así la anexión del territorio. Francisco Sánchez Cantón¹⁵ rastreó ciertos detalles de la vida de Bermúdez y describió una altercación con el licenciado Bernaldino Arias, abogado de la Real Audiencia de Galicia, ocurrida en diciembre de 1581. El autor de las *Nises* manifiesta de modo claro su oposición a la política portuguesa de Felipe II y apoya al prior de Crato en el problema de la sucesión dinástica lusitana. La noticia de la disputa llegó a oídos del monarca, ya enterado de la opinión de Bermúdez sobre el asunto, pues había recibido un informe del propio escritor en torno a dicho problema. En el mes de abril de 1582, Bermúdez es apresado en La Coruña y trasladado a Santiago. En una carta que el alcalde Gudiel, de la Audiencia de Galicia, envía al monarca, recomienda que el vicario provincial de los dominicos traslade a Castilla al rebelde Bermúdez. En otras palabras, el autor de las *Nises* se enfrenta con el poder real en torno al problema de Portugal y, posiblemente por vía de consecuencia, inscribe en sus dos tragedias una visión del ejercicio político del poder fijado en la anécdota histórica de la muerte de Inés de Castro. No es posible evitar el poner frente a frente las dos realidades, política y literaria, ni renunciar a sacar las consecuencias pertinentes.

¹² Citaremos entre paréntesis por la edición de Triwedi arriba descrita, con indicación de la página o del verso o versos correspondientes.

¹³ Sedano, al editar las *Nises* en su *Parnaso español* (Madrid, 1772), da una “Noticia de los poetas castellanos que componen el *Parnaso español*”, donde afirma la presencia de Bermúdez en la ciudad de Coimbra, aunque no establece fechas precisas.

¹⁴ Francisco Javier Sánchez Cantón, “Aventuras del mejor poeta gallego del Siglo de Oro: Fr. Jerónimo Bermúdez”. *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 20 (1965), pp. 232 y 234.

¹⁵ *Idem*.

En el “argvmento” de la *Nise lastimosa* se adelanta claramente el carácter político de algunos gestos atribuidos a diversos personajes. Así queda señalado que el rey Alfonso

se dexó persuadir de algunos embidiosos que el reyno se perdería si el casamiento del Príncipe passaua adelante [...] y assí vino a Coimbra con determinación de matalla [a Inés de Castro] [...] salió [Inés] con aquellas ansias a pedir al Rey las causas de su muerte, que no las hallando, dixo lo que Pilatos de Christo nuestro Señor, y remitió el fin de la jornada a los que [los consejeros] le auían puesto en ella; los quales, con esta licencia y su maldad, se fueron a ella, que ya estaua segura con el perdón del Rey, y cruelíssimamente mataron a su propia Princesa y natural señora (p. 52).

El “argvmento” de la tragedia, evidente escaparate ideológico, despliega unos cuantos signos con los que marca la actuación del rey: 1) Alfonso se deja persuadir por envidiosos; 2) decide ir a Coimbra para matar a Inés; 3) no halla razones para matarla; 4) Inés está segura de haber conseguido el perdón real; 5) Alfonso actúa con Inés como hizo Pilato con Cristo; y 6) Alfonso permite el asesinato de Inés. El “argvmento” adelanta claramente la triste imagen de un rey que no sabe reinar y que se deja gobernar y manipular por unos cortesanos a los que se trata de “envidiosos”.

Ya dentro del texto mismo de la tragedia, se perfilan las figuras de los dos niveles políticos dramatizados en la obra, el del rey y el príncipe, y el de los cortesanos.

La figura del monarca aparece, ya en el monólogo inicial de Pedro, como algo degradado y despreciado por su hijo. Las dos terribles afirmaciones “ya no es padre” (v. 96) y “Rey maldito” (v. 101), anclan desde el principio el grave enfrentamiento subyacente en toda la obra. El rey, “cegado” (v. 100) por Dios, se ve envuelto por una “embidia tan sin tasa” (v. 107), por “tan crüel odio y tan injusto” (v. 108), y justifica la rebelión del hijo que no se siente capaz de obedecer al padre (v. 110). La envidia y el odio, ¿son del rey o de los cortesanos? Hasta el momento sólo se habla del monarca, que aparece como envidioso, cruel, injusto e indigno de la obediencia de su heredero. Por otra parte, la segunda figura del “espacio real”, el infante don Pedro, también queda marcada por el rebajamiento que señala el Secretario cuando habla del príncipe “que desuaría” (v. 157).

La grave acusación contra la figura de Pedro justifica la construcción de la del Secretario. Cuando éste entra en escena, antes de que Pedro y él entablen el diálogo, dice así:

Qual suelen agua y fuego, o noche y día,
 en vn mismo subjecto estar de acuerdo,
 tal pueden concertarse amor y engaño,
 lisonja y lealtad, virtud y vicio.
 De engaños y lisonjas vengo armado
 para emprender agora tal demanda,
 aunque no sin recelo [...] (vv. 137-143).

El Secretario, armado de engaños y lisonjas, manifiesta su doblez al dirigirse a Pedro: “jamás te descubrí veras ni burlas, / ni Dios tal deslealtad en mí consienta” (vv. 184-185), “mi alma a tu seruiicio consagrada, / óyeme pues, señor, lo que te digo” (vv. 192-193). La lisonja hace también su aparición en boca del cortesano: “¿Qué será de nosotros? Quedaremos / sin luz, sin guía, qual sin sol el suelo” (vv. 202-203); “el rigor del buen amigo / se deue en más tener que la blandura / del enemigo falso y lisonjero” (vv. 222-224). No olvidemos que el Secretario ha llegado “armado de lisonja” para hablar al príncipe.

Tales son los dos modelos de monarca y cortesano que abren la tragedia. En el primer acto se enfrentan la idea de la debilidad del rey, incapaz de asumir el modelo del príncipe cristiano, y el discurso del poder maquiavélico inscrito en las intervenciones del Secretario. La “razón de estado” fundamenta las palabras del cortesano: los súbditos escarnecerán a Pedro por poner el reino en peligro (vv. 252-254); Portugal quedará destruido porque “el rey se abilita a cosas baxas / y a todos acozea con sus vicios” (vv. 259-260); Pedro no podrá imponer la obediencia a los padres si él mismo no obedece al suyo propio (vv. 263-266); dará mal ejemplo a sus hijos (vv. 267-268); los demás monarcas tendrán “licencia larga” (v. 268), es decir, gran margen de maniobra con él; la gente podrá “profazar tu nombre” (v. 270), es decir, abominar de Pedro. Todo ello no tiene más que un solo motivo: el príncipe, uniéndose a Inés, ha puesto sus intereses personales por encima de los del conjunto de los ciudadanos.

El Secretario invoca la razón de estado (“quantos a tus pies arrodillados / te piden el remedio deste reyno / de la crüel fortuna amenazado”, vv. 347-349; “seguir tu voluntad es destruÿrte, / destruÿr este reyno y a tu padre”, vv. 331-332). Y añade la concepción del deber del príncipe, tan distinta de la que invoca Pedro:

... Vn príncipe antes
 ha de tener tan leuantado el pecho
 del suelo, que leuante los cuydados
 de todo el reyno que le está a la myra (vv. 398-401).

Frente a la visión del poder que el Secretario encarna, Pedro invoca su contacto directo con Dios para justificar lo que piensa y para desechar la opinión de la corte:

No yerro, ni errar puedo si me sigo
 por lo que me reuela y aconseja
 mi espíritu real, porque sin dubda
 otros secretos tracta Dios conmigo
 (esto haze con los príncipes y reyes)
 que no alcançáis vosotros, y assí ciegos
 erráys en el júyzio de mis obras (vv. 286-292).

La barrera que separa al príncipe o al rey de los demás mortales es el espíritu divino que les informa a los primeros. Esta concepción del poder va a estar en la base de la locura de Pedro cuando, en la *Nise laureada*, mate a los asesinos de Inés. Pedro aparece aquí como personaje ensoberbecido por su comunicación y contacto con la divinidad. El concepto de divinización del rey aparece claramente expuesto en las palabras que Pedro le dirige al Secretario: “Por mi sagrado nombre” (v. 309).

En el acto segundo se enfrentan la idea de la debilidad del rey, forjado según el modelo del príncipe cristiano, y la fuerza de los cortesanos que actúan movidos por los intereses superiores de la nación. Por otra parte, entran en relación dialéctica la concepción del rey, según la cual el fin no justifica los medios, y la de los cortesanos, para quienes los medios quedan ampliamente autorizados y confirmados por los objetivos que se trata de alcanzar. La poca consistencia política del monarca y el despliegue dialéctico de los consejeros lleva, finalmente, a Alfonso a renunciar al poder. Pero veamos algunos rasgos de la disputa.

La dramatización del enfrentamiento se lleva a cabo por medio de la oposición [Alfonso/*vs.*/Coello-Pacheco]. El rey encarna el poder, simbolizado en el cetro que debe tener en las manos.¹⁶ Es decir, el icono [rey], portador del icono [cetro], simboliza la figura del poder y es su teatralización puntual. De ahí la importancia que tienen la escena y las palabras del monarca, que trata de rebajar la trascendencia del símbolo del poder que él mismo y el cetro constituyen. El rey, vehículo de un concepto muy negativo del poder, se dirige al cetro (“quán otro de lo que pareces eres”, v. 529) y lo desprecia (está dispuesto a pisotearlo si lo ve caído en el suelo, vv. 530-532). Alfonso rechaza el gesto político de la ampliación del reino o de su consolidación:

¹⁶ Alfredo Hermenegildo, “Procedimientos...”, ed. cit., p. 24.

... Nunca yo alabo
 a los muy alabados de que a costa
 de sangre agena imperios destruyeron
 por estender el proprio; antes alabo
 aquellos que con ánimo christiano,
 teniendo reynos muchos, los desechan (vv. 532-537).

El discurso de Alfonso está basado en la pesadumbre que proporciona el poder, en la dificultad de su ejercicio. La respuesta de los cortesanos Coello y Pacheco afirma que el poder real es un “trabaxo” (v. 552) y que los peligros inherentes a su realización “te suben / de la gloria del suelo a la del cielo” (vv. 550-551). En otras palabras, si el rey está hundido por la tarea de gobernar en situación difícil y tiene tendencia a abandonar el poder, los cortesanos imponen la concepción de que la dificultad es parte del papel político del monarca. Coello y Pacheco determinan la vía que deberá seguir el rey Alfonso para vencer y burlarse de la fortuna.

La tragedia dramatiza la figura de un rey vacilante y controlado por los consejeros, uno y otros motivados por una concepción opuesta (cristiana y maquiavélica, respectivamente) del poder. El poder real es asediado por los cortesanos, que proponen e imponen la muerte de la inocente en aras del bien común. El fin justifica los medios. El interés político pasa por delante de lo humano, que, en principio, debe ser protegido por un rey concebido según el modelo cristiano. A partir de esa conformación del modelo, se explica la brutal intervención de los cortesanos:

- PACHECO: “Durando la ocasión, dura el peccado; / quitándola, se quita” (vv. 567-568).
- PACHECO: el pecho del rey tiene que endurecerse haciendo justicia (v. 570).
- COELLO: “¡Muera esta dama [Inés]” (v. 574).
- PACHECO: “muera / porque viamos todos” (vv. 575-576).
- PACHECO: [El rey ha dicho que es cruel matar al inocente] “Muchos puedes / matar sin culpa, auiendo causa” (vv. 577-578).
- PACHECO: “El bien común” justifica la muerte de Inés (vv. 586-587).

Alfonso ha ido respondiendo *débilmente* a la presión política de Coello y Pacheco: 1) “mis pecados” (v. 572) son la causa del enfrentamiento con Pedro. ¡Cuánto mejor sería “amor y subjección” (*idem.*); 2) Inés es inocente (vv. 576-577); 3) “¿que muera vna inocente?” (v. 589); 4) “¿Otro medio no aurá [distinto de la muerte]?” (v. 590); 5) “Echémosla del reyno” (v. 592); 5) se la puede encerrar en un “estrecho monasterio” (vv. 593-594); 6) “matalla cierto es medio

riguroso” (v. 598); 7) Coello insiste en que Dios quiere la muerte de Inés y el rey contesta que “Dios lo haga” (v. 601), cediendo a Dios su propia responsabilidad.

La figura misma del rey como representante de Dios, que forma parte del discurso monárquico cristiano, es invocada por los “maquiavélicos” cortesanos. Pacheco insiste en que, además de Dios, que en ocasiones quiere que “muchas vezes muer[an] muchos sin merecello” (vv. 599-600), también pueden matar los reyes, “que en su lugar están” (v. 603).

La parte más significativa de la discusión aparece cuando Alfonso invoca el argumento capital: “Ningún mal se ha deazer, por quantos bienes / se puedan dél seguir” (vv. 614-615). El fin no justifica los medios y “mal paresce / matar vna inocente” (vv. 616-617), ya que Dios prefiere perdonar al pecador que condenar al que no tiene culpa. La respuesta de los consejeros despliega el argumento del “bien común” (v. 620), de la razón de estado, así como la invocación de que la muerte de Inés no es crueldad, sino justicia para amputar y extirpar del cuerpo social un miembro podrido (vv. 639-646).

Ante la presión de los dos políticos, se produce el derrumbamiento del rey y su renuncia a la responsabilidad que impone el trono. No olvidemos el icono [cetro] que Alfonso tiene en la mano durante toda la escena en que ha ido abandonando, poco a poco, el espacio que la pirámide del poder le reserva a él como monarca. La serie de intervenciones del rey es claro signo de la degradación de su figura y del vacío de poder que se produce en el estado:

- “La parte que me cabe deste hecho / pongo en vosotros toda” (vv. 672-673).
- “Mis ojos soys vosotros: yo no veo / más de lo que vosotros me mostráys” (vv. 677-678).
- “Orejas mías soys: oír no puedo / más de lo que vosotros me dezís” (vv. 679-680).
- Si el rey se confunde, que Dios castigue a los consejeros, auténticos responsables de la decisión (vv. 681-683).
- “No soy rey: soy captiuo, y tan captiuo / quanto el que voluntad no tiene libre” (vv. 748-749).

Alfonso, hundido por el peso del poder y privado de responsabilidad, de ojos, de oídos y de voluntad, invoca el *beatus ille* (vv. 725-728), cómodo lugar común donde puede encontrar una torpe justificación de su renuncia al ejercicio del poder. El acto termina con la intervención del Coro 2º, en que se sanciona la rebelión de Pedro y se condena a Alfonso por

aqueellos yerros feos
 de quando perseguiste
 a tu proprio padre,
 que en ti son castigados
 por otro hijo tuyo,
 que te desobedece (vv. 822-827).

El ciclo infernal de la tragedia se manifiesta en boca del coro. Y Pedro, siguiendo la lógica dramática, ¿será también castigado por haberse levantado contra su padre? La imagen de la monarquía queda marcada con los signos negativos de la degradación. Y, volvemos a insistir, todo ello “se dice” mientras, en el eje de la escena, el rey Alfonso tiene en su mano el icono [cetro], símbolo evidente del poder.

El acto tercero, en que aparecen Inés, sus hijos y el ama, no es lugar de enfrentamientos políticos, pero, a pesar de todo, aún se marcan rasgos negativos del monarca (“rey tyranno”, v. 1112) y del príncipe (“¡O Príncipe tan ciego! / ¡O Príncipe tan duro!”, vv. 1179-1180).

La cuarta jornada repite el modelo de la segunda, aunque ahora está presente en escena la víctima objeto de la disputa política, Inés. De nuevo debe aparecer el rey Alfonso agobiado por el icono [cetro] (“Ponlos ojos, / señor, en esse sceptro”, vv. 1403-1404). El cetro es el único símbolo de la realeza desplegado ante los ojos del espectador. En la tragedia se pone en paralelo, por la presión del discurso, su presencia y la perversión de su eficacia simbólica. El icono se carga de notas negativas, se vacía de contenido como se vacía de poder el monarca, y queda anclado en escena como signo connotador de su propia y absoluta ineficacia.

El programa dramático del acto está centrado en dos notas fundamentales, la de la presteza en la ejecución de los acuerdos, impuesta por el discurso de los consejeros, y la de la irresponsabilidad y mudabilidad del monarca. En torno a estos dos ejes giran las intervenciones de unos y otro, estando en escena la figura misma de la víctima.

Los consejos al rey, puestos en boca de Pacheco, invocan la “presteza” (v. 1234) y la falta de clemencia (v. 1235) necesarias en “casos tales” (v. 1234). Cuando, en las súplicas de Inés al rey, ve Pacheco signos de la flaqueza real, invoca de nuevo la misma noción de rapidez (“Señor, pássase el tiempo”, v. 1328) para forzar la mano del monarca y contrarrestar su falta de voluntad. Alfonso echa la culpa de la condena de Inés a “tus hados” (v. 1304), “tu suerte desdichada” (v. 1305) y “tus culpas” (v. 1316).

El rey desaparece del espacio del poder. Sólo invoca, para responder a

Inés, lo que dicen sus consejeros (“A grandes voces muchas caras vidas / me están pidiendo, doña Ynés, tu vida”, vv. 1347-1348). La intervención de Pacheco, justificando al monarca, le deja una vez más reducido a la condición de figura vacía de poder (“lo que el Rey quiere hazer es cosa justa”, v. 1369; “nosotros le traemos con designo / no de crüeles ser, sino piadosos / a todo el reyno, que tu muerte pide”, vv. 1371-1373; “el Rey seguro / está del bien que haze”, vv. 1375-1376). La figura del monarca ha perdido incluso el uso de la palabra. Es Pacheco quien expresa lo que quiere decir el rey. El sintagma [nosotros le traemos] expresa, mejor que ningún otro, la irresponsabilidad de Alfonso y la inevitable pérdida de poder. Del mismo modo, es González quien comunica a Inés, en presencia del rey, que debe ser la única voz de la justicia, el fundamento y el carácter irrevocable (“dada la sentencia inappellable”, v. 1409) de la decisión.

La intervención de Inés, invocando el amor del rey por sus nietos, convence a Alfonso. El rey cede a la nueva presión, mostrando, una vez más, la inconsistencia de sus decisiones y confiesa su falta de libertad y su fragilidad (“¡O muger fuerte! Atásteme las manos, / vencísteme, ablandásteme”, vv. 1511-1512). La agresión verbal de los cortesanos contra el monarca alcanza la cota máxima en este cuarto acto:

- PACHECO: “Gran flaqueza / has cometido, indigna de tu nombre” (vv. 1518-1519).
- PACHECO: pones “en mortal peligro / las vidas y las honras y las almas” (vv. 1534-1535).
- Alfonso afirma que el rey no puede ceder en sus decisiones. El espectador ha comprobado la falsedad de tal constatación. Y Coello contesta “Esto es ser rey, esto es ser justo” (v. 1541). Es decir, indirectamente se afirma la pérdida de la condición real del monarca lusitano.
- Coello insiste preguntando la causa del cambio de opinión del rey “después de las consultas en que viste / tan necesaria ser la muerte desta [de Inés]” (vv. 1548-1549).
- COELLO: “[...] tu venida [la del rey] ha sido / no más de acrescentar el mal que vemos / quedar del todo agora sin remedio” (vv. 1554-1556). La presencia del rey resulta nociva a la hora de hacer realidad las decisiones importantes. El rey, en persona, es el destinatario del mensaje cortesano.
- El mismo Alfonso invoca, antes que nada, su condición humana, “soy hombre” (v. 1564), a lo que replica Coello: “Pero rey” (*idem*).
- GONZÁLEZ: el escándalo sólo pide rigor y no perdón; “de aquí depende el estado o caída deste reyno” (vv. 1577-1578). Todo queda supeditado a la razón de estado, que elimina la posible dimensión humana y compasiva del monarca.
- González exige la muerte de Inés “por la real constancia con que siempre / a

casos acudiste de justicia” (vv. 1596-1597). El público espectador conoce la inexistente “real constancia”. La falta de constancia, la inconsistencia y la mudabilidad son los tres mayores pecados del rey. Y son justamente estas tres condiciones las que son invocadas como virtudes por el consejero González.

El momento de máxima degradación de la figura real llega envuelto en un intertexto bíblico. La intervención final de Alfonso es el icono textual en que se afirma la pérdida de toda condición real, de toda característica capaz de emparentar al monarca lusitano con el modelo de rey salido de la tradición cristiana. Como Poncio Pilato en la narración evangélica, Alfonso renuncia a comprometerse y abandona toda responsabilidad ante la presión de los políticos:

Mis manos lauo yo de aquesta sangre.
 Vosotros la tenéys a vuestro saluo;
 vertelda si os parece cosa justa
 quitar la vida a quien la dan los cielos (vv. 1602-1605).

Ha triunfado el modelo político de la razón de estado sobre el que diseña la figura del rey cristiano. Y por encima de todo ello, la figura del príncipe cristiano, el representante de Dios, el virrey divino, ha quedado degradado, reducido a la triste condición de quien no merece ocupar un lugar de responsabilidad. El vacío político se ha producido. La muerte de Inés a manos de los consejeros será la consecuencia inmediata y la puerta abierta a la venganza del príncipe don Pedro, es decir, a la alteración de la paz social en el reino lusitano.

El acto quinto viene a completar el cuadro descrito. El mensajero da cuenta a Pedro del trágico final de la mujer amada. La reacción de Pedro contra el rey es de extremada dureza:

¡O Rey maldito! ¿Tú me llamas hijo?
 ¿Mi padre tú te llamas? Enemigo
 mortal, no padre, ¿por qué me mataste? (vv. 1808-1810).

La maldición del rey va seguida de la renuncia a la filiación. La estructura monárquica se ha roto. La convención política ha quedado destruida. Pedro no es hijo del rey, sino su enemigo. La acción del monarca o, mejor, su inacción, ha dado al traste con el sistema. Pedro pondrá en marcha un programa de conmoción del reino: 1) “todo el reyno abrase” (v. 1885); 2) “destruydos / verás a tus amigos” (vv. 1885-1886), y también desterrados o aprisionados (vv. 1886-1887); 3) con su sangre se regarán los campos (vv. 1888-1889); 4) “de

madre / saldrán los ríos en venganza justa / de aquella real sangre” (vv. 1889-1891).

El rey de la *Nise lastimosa*, trazado según el modelo del príncipe cristiano pero en clave negativa, es un monarca inconsistente, cuyo poder aparece hecho símbolo en un cetro, considerado como un peso insostenible, y en un discurso propio de quien carece de autoridad y de quien concede todo el campo al cortesano. Los consejeros dominadores e intrigantes ocupan plenamente el espacio político abandonado por el monarca e imponen las normas de la razón de estado por encima de las que conforman el modelo del príncipe cristiano. La ausencia del ejercicio político por parte del rey Alfonso, en la *Nise lastimosa*, contrasta con el uso desorbitado de dicho poder por parte del rey Pedro, en la *Nise laureada*.

En conclusión, el concepto de rey que las dos tragedias ofrecen difiere notablemente. Si, en la *Lastimosa*, Alfonso y su visión ético-cristiana del poder se ven neutralizados por el discurso de la razón de estado invocado por los cortesanos, en la *Laureada* Pedro destruye el modelo cristiano de rey y se deja llevar por la tentación del cruel abuso de poder. En uno y otro caso los resultados han sido semejantes.¹⁷ La paz del reino y la estabilidad social han quedado destruidas. Los modos de desactivar el pacto soberano/vasallo son diametralmente opuestos. La *Lastimosa* y la *Laureada* responden a dos visiones del poder radicalmente distintas. De ahí la más que verosímil tentación de apuntar la presencia de dos autorías, la de Antonio Ferreira latente en la traducción/adaptación hecha por Bermúdez de su *Castro*, y la del fraile gallego en la *Nise laureada*. Pero habrá que seguir buscando nuevos indicios que permitan, algún día, dar respuesta más clara a la persistente duda.

¹⁷ Para las conclusiones del estudio sobre la *Nise laureada*, vid. nuestro trabajo complementario “Jerónimo Bermúdez y la dramatización del abuso de poder: la *Nise laureada*”, art. cit.