

ICONOS, SÍMBOLOS Y REYES: DE CUEVA A LASSO DE LA VEGA

ALFREDO HERMENEGILDO
Université de Montréal

En un conjunto de trabajos¹ sobre la relación entre el poder político y el teatro español del siglo XVI, hemos abordado el problema de la figuración escénica de dicho poder. La serie de signos con que los escritores han diseñado la imagen de la autoridad y, más precisamente, de su máxima expresión, el rey, denuncia una doble visión del objeto dramatizado. Por una parte, un autor identificado con la concepción centralista del poder en tiempos de Felipe II tiende a ofrecer la imagen de un monarca dignificado, divinizado, mesiánico y redentor. Lasso de la Vega propone la figura de un rey, de una soberana, Dido, que agrupa en torno a sí el conjunto de fuerzas sociales destinadas a la creación de un espacio político marcado por connotaciones paradisíacas. En el otro extremo, un grupo de dramaturgos salidos de los reinos de la periferia peninsular, Jerónimo Bermúdez, Lupercio Leonardo de Argensola, Cristóbal de Virués y Juan de la Cueva, proponen en sus creaciones la imagen de monarcas degradados, desdignificados, incapaces de imponer su autoridad por vías distintas de las marcadas por el abuso de poder. Las torpes intervenciones de tales personajes llevan irremediablemente a la destrucción del espacio político y a la aniquilación del sistema que organiza la red de relaciones sociales en una corte real y en el país que la alberga.

En el segundo de los estudios citados, el que establece las diferencias existentes entre Cueva y Lasso de la Vega, hemos analizado el doble discurso que opone las dos tragedias. Las páginas que siguen tratan de completar los resultados de nuestra investigación describiendo el conjunto de iconos y símbolos existentes en las mismas piezas de ambos autores, *La tragedia del príncipe tirano*,² del sevillano Juan de la Cueva, y *La tragedia de la honra de Dido*

¹ Vid. nuestros estudios "La semiosis del poder y la tragedia del siglo XVI: Cristóbal de Virués". *Crítica Hispánica*, XVI, 1 (1994), pp. 11-30; y "La textualización del poder político y la tragedia del siglo XVI: Cueva y Lasso de la Vega" [en prensa].

² Utilizaremos el texto de la tragedia según aparece en *Comedias y tragedias, de Juan de la Cueva* (ed. Francisco A. de Icaza). Sociedad de Bibliófilos Españoles, Madrid, 1917, t. II, pp.

restaurada,³ del madrileño Gabriel Lobo Lasso de la Vega. Teniendo en cuenta el abismo discursivo que separa las dos piezas, nuestra hipótesis de trabajo es que la misma distancia debe quedar marcada en la concepción y el uso de sus respectivos iconos y símbolos escénicos.

La diferencia establecida por Charles S. Peirce⁴ entre icono, símbolo e índice,⁵ diferencia que nos sirve de armadura metodológica para llevar adelante el análisis, merece un mínimo comentario que nos permitirá ajustar nuestra reflexión. El icono exige una relación de analogía formal entre el significante y el referente. Una espada esgrimida en escena tiene un parecido evidente con las armas identificadas bajo el mismo nombre en la vida real. El símbolo, en cambio, solamente tiene una relación convencional —y por ende, atada a los diversos contextos históricos, sociales o culturales— con el referente. El símbolo no posee ningún carácter del objeto representado, “n’est pas dans une relation ontologique avec lui: il ne réfère à l’objet que par le truchement d’une loi”.⁶ Un trono instalado en medio de una sala ricamente adornada sugiere, “simboliza”, el ejercicio de la autoridad. El mismo trono, polvoriento y arrinconado en una habitación carente de solemnidad, puede connotar la desaparición de una forma de organización política presidida por un monarca. Es evidente, por otra parte, que dicho signo (trono) mantiene una relación de analogía formal con el referente (lugar ocupado por un rey en el ejercicio de la autoridad), es decir, puede y debe ser identificado como un icono.

Pero la clasificación peirciana, con todos sus méritos, deja quizá excesivamente marcado el límite que separa el icono y el símbolo. Por ello Patrice Pavis⁷ señala que “au lieu d’opposer les signes selon leur typologie (icône, index, symbole), il est plus utile de parler de signes à *fonction dominante* iconique, indicielle ou symbolique, et de déterminer le rôle respectif des fonctions

209-269. Nos referiremos a la pieza usando las siglas TPT.

³ Citaremos los distintos pasajes de la obra según Gabriel Lobo Lasso de la Vega, *Tragedia de la honra de Dido restaurada* (intr., ed. y n., Alfredo Hermenegildo). Edition Reichenberger, Kassel, 1986. Nos referiremos a la tragedia usando las siglas THDR.

⁴ Charles Hartshome, Paul Weis y Arthur W. Burks (eds.), *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Harvard University Press, Cambridge, 1931-1958 (8 vols.).

⁵ El *index* de Peirce no puede traducirse al castellano por “indicio”, como hace erróneamente el *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* de Angelo Marchese y Joaquín Forradellas (Ariel, Barcelona, 1989, p. 381). Merece la pena señalar la equivocación, porque en la entrada “Índice” se da correctamente la traducción del término acuñado por el lingüista norteamericano.

⁶ Marc Angenot, *Glossaire pratique de la critique contemporaine*. Ville La Salle, Hurtubise HMH, Quebec, 1979, p. 199.

⁷ Patrice Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*. Editions Sociales, Paris, 1980, p. 207.

dans une séquence et de retracer ainsi le circuit de la symbolisation”. El mismo objeto escénico puede ir cargado de una función icónica, de una función indicial, deíctica o indicativa y de una función simbólica, con todas las connotaciones que una convención determinada —la *loi* de que hablaba Angenot líneas arriba— prevé o quiere prever. De ahí que utilicemos las nociones de icono e iconización en una perspectiva amplia, cercana a la sugerencia hecha por Patrice Pavis, la que considera la función predominantemente icónica o la que marca de modo fundamental la dimensión simbólica del signo en cuestión. Aunque todo signo es símbolo... Pero nos interesa ahora, más allá del discurso que separa las dos tragedias de nuestro *corpus*, identificar y describir las marcas icónicas o, mejor, los signos de función predominantemente icónica que presiden la teatralización de los textos de nuestras dos tragedias.

La TPT ya apunta en el argumento inicial la presencia escénica de los dueños del poder, dueños que se traspasan unos a otros el objeto poseído según su omnimoda voluntad. Las tres primeras líneas (p. 209) señalan que “Agelao, rey de Colcos, haze dexacion del reyno a su hijo el principe Lycimaco, el cual luego que recibio la corona començo a hazer grandes tiranias”. Es decir, hay un *dejar el poder*, gesto personal de quien tiene en su mano la autoridad absoluta, y un inmediato (“luego”) principio de la tiranía, indicado por el uso de la “corona” recibida. El argumento invoca la corona, símbolo del poder, tan pronto como se menciona la tiranía. El icono (corona), que aparecerá más tarde en el texto mismo de la tragedia, está marcado, si seguimos la indicación del segmento inicial no representable, por una connotación negativa. Es decir, es un signo de función predominantemente icónica, pero anclado en el simbolismo del abuso tiránico del poder. Hay que leer la tragedia, ya en escena, como un conjunto sémico ordenado al mismo tiempo por el icono (corona) y por el símbolo (tiranía), atados ambos al mismo objeto material presente en el tablado, es decir, a la representación física de lo que el consenso sociohistórico identifica como “corona”.

Licimaco, en su monólogo inicial (p. 212), se alza como el archiicono, el auténtico y global icono de la tiranía. Una serie de índices identifican, como instrumentos del ejercicio de un poder opresor, “mi brazo”, “mi nombre”, “mi pecho” y “esta mano”, al mismo tiempo que alude al “cepro”. Brazo, nombre, pecho, mano y cetro serán los vehículos de su enfrentamiento con el reino y con los dioses. Los cuatro primeros signos, invocados y posiblemente señalados por el representante —los índices son deícticos que ocultan la correspondiente didascalía implícita motriz—, dejan el inexistente cetro fuera de juego, ya que no hay ninguna marca que asegure su presencia escénica. Sólo en la ceremonia de la coronación tendrá que aparecer. De hecho, cuando entra el rey Agelao, le

anuncia al príncipe que, como muestra de la transmisión y cesión de poderes, “te será dado el ceptro y la corona” (p. 213); es decir, en el momento presente el icono (ceptro) no está físicamente en escena.

La TPT usa un doble juego de iconos para la semiotización del poder. Por una parte, construye la figura del rey Agelao —o del príncipe Licímaco, cuando avanza la tragedia— como el archiicono que abarca y concentra en su figura toda la fuerza escénica de la autoridad. Por otra parte, esa función archiicónica necesita los aditamentos puntuales que definen, perfilan y hacen concreta la imagen visible del poder. Veamos cómo determina la tragedia las dos vertientes escénicas de la representación del poder.

El icono máximo es, pues, el rey. El mismo Agelao invoca tal realidad:

qu'es ley justa y manda al rey
no ser rey o dexar verse,
porque rey no a de absconderse
pues es alma de la ley (p. 214).⁸

De ahí la facilidad con que el pueblo (Aranto, Lucila, Licedio y Emilio) puede llegar ante la presencia soberana —“libremente entren do estoy”, dice Agelao (p. 213)— para recibir el juicio que solucione los conflictos interpersonales. También se da entrada sin problemas al Mudo suicida —“que puerta a pobre no á de ser negada”, ordena el mismo monarca (p. 221). La figura del soberano, acogedora y accesible a todos, es descrita con los rasgos de quien “al vil temor no dio jamas entrada / ni le movio la ciega diosa airada” (p. 222).

Pero el archiicono (rey) queda en entredicho por la serie de actos incalificables que el propio Agelao y el príncipe Licímaco han cometido en escena o fuera de la vista del espectador. De ahí la necesidad de rodear al monarca con los iconos y símbolos del poder, signos que por culpa del sujeto que los recibe, son a su vez degradados y se convierten en símbolos y metáforas de la tiranía, del abuso de la autoridad. Precisamente porque abundan en escena, adquieren una dimensión hipertrofiada que acaba connotando la presión inhumana ejercida por el príncipe tirano sobre sus súbditos. Si por una parte el monarca lo es todo, ocupa plenamente la escena, es el archiicono y el archisímbolo de la autoridad, por otra aparece como el rey que, desnudo de iconos, no llega a ejercer plenamente su autoridad. El rey sin atributos externos del poder no es nada. No

⁸ No deja de ser curiosa la distinta concepción del rey divinizado existente en ciertas comedias de Lope de Vega, rey a quien, como a Dios en el Sinaí, no se le puede mirar a la cara. *Vid.* nuestro artículo “La imagen del rey y el teatro de la España clásica”. *Segismundo*, XII (1965), pp. 53-86.

es.⁹ Por eso se procede a la coronación con todo detalle. Los iconos del poder se manifiestan así en todo su esplendor.

En la jornada segunda, Agelao preside la ceremonia de la coronación del nuevo monarca, Licímaco. El viejo rey, que acaba de ocultar a la opinión pública los crímenes recientes del príncipe, asegura que su hijo “guardará los fueros y las leyes / de sus predecesores y altos reyes” (p. 227). Ese icono (rey) presentado por Agelao y encarnado en Licímaco, está ya degradado por una historia reciente que el espectador conoce. El nuevo monarca guardará las leyes y los fueros como sus antepasados lo han hecho. El “antepasado” inmediato, el rey Agelao, ha transgredido las leyes y los fueros ocultando los crímenes de su hijo. De ahí la degradación del archiicono (rey) con que se inviste a Licímaco. La connotación negativa de dicho archiicono debe compensarse con la aparición de los signos de la realeza, de los iconos y símbolos de la soberanía. Todos ellos van a manifestarse en escena para ocultar, bajo sus rasgos venerables, la radical subversión del significado vigente en el significante (rey).

Agelao es el agente dramático que empuña el objeto (cetro), símbolo de la realeza, y lo transmite a su hijo:

doy el ceptro a mi hijo, vnico y caro [...]

y assi, por rey de Colcos lo declaro (p. 228).

Es entonces cuando la tragedia inicia el ritual de la coronación solemne. Ante el cortesano Calcedio, Licímaco presta juramento: “Iuro que sean guardados [los fueros] con clemencia” (*idem*). Calcedio pide al príncipe que levante el brazo, que es gesto icónico con el que se ritualiza la aceptación. Y continúa la escena del modo siguiente:

- levante tu alteza el braço diestro
- diga en alta voz como yo digo:

El cielo contra mi sea siempre airado,

love me abraze [...]
- El príncipe repite y jura:

Assi lo pido al cielo, y si excediere

del juramento vn punto por engaños,

muera en poder del mal estrecho amigo,

o en opression del barbaro enemigo.

⁹ Bueno es recordar, aunque sea de manera marginal, las figuras de tantos generales, emperadores y reyes de pacotilla cargados de medallas para compensar la carencia de verdadera autoridad, de auténtica soberanía. A más signos de poder, menos condición real. Y a más signos de poder, más tiranía.

- Agelao ordena:
Pues ligado esta ya con juramento,
dald'este ceptro que su fuerte mano
sustente, y esta corona tenga assiento
en su cabeça, como rey humano;
esta espada quel animo violento
del enemigo tiene opresso y llano (pp. 228-229).

Los iconos, textuales o materiales, son claramente mostrados en escena. La fórmula del juramento, el brazo diestro levantado, el cetro, la corona, la espada (*idem*) y el besamanos al nuevo rey (p. 230) se superponen, con toda su riqueza icónica y su carga simbólica, al archiicono (rey) que ya ha aparecido degradado, como hemos visto líneas arriba. El gesto compensador que, por acumulación de signos, debe ser eficaz, se convierte a su vez en recurso inoperante, ya que la carga de iconos escénicos neutraliza su propia eficacia dramática. Al archiicono rey —desactivado— se le añaden los iconos (juramento, brazo alzado, cetro, corona, espada, besamanos) que también resultan inoperantes. Su eficacia es inmediatamente neutralizada por la entrada en escena de una figura alegórica, el Reino (p. 231).

Los iconos de la tragedia quedan repartidos entre la figura del rey Licímaco y la del Reino. A la serie de signos utilizados en la coronación ritual, se opone el icono que transporta la figura del Reino al entrar en escena:

Vengo atravessado el pecho
desta rigurosa espada,
y el alma en fuego abrassada
por la elecion que aveys hecho (*idem*).

El icono (espada) se carga aquí de una función simbólica con la que se anuncia la destrucción y la aniquilación del espacio político de Colcos. La doble carga simbólica del icono (espada) adquiere un valor abismante en la economía general de la tragedia. Por una parte sirve de signo conformador de la figura del rey en el momento de su solemne juramento. En segundo lugar es utilizado para escenificar la muerte colectiva cuando es el Reino quien luce el icono atravesado en el pecho.

Pero además, la figura misma del Reino viene a explicar otros iconos ya presentados en escena durante la aparición del Mudo, al final de la primera jornada (p. 222). La didascalía implícita (*idem*) señala los iconos y los gestos que dicho personaje tiene que transportar y realizar. Entra con los vestidos rasgados llevando “vna hoce y vn libro”. Rompe el libro, se enfurece, da

gritos, se hiere la cabeza y se corta el cuello con la hoz. Vestidos, hoz y libro rasgado conllevan una función simbólica que explica el Reino: los vestidos representan la inmediata miseria y quebranto colectivos (p. 232); el libro destrozado supone la violación de las leyes (*idem*); la hoz que corta el cuello del Mudo figura la destrucción de la “cabeça / destos males” (*idem*), es decir, del nuevo monarca causante de la catástrofe colectiva.

Cuando observamos el comportamiento del escritor Lasso de la Vega a la hora de introducir los signos icónicos en su tragedia, los resultados son radicalmente distintos. La THDR utiliza un recurso más simple, porque no necesita recubrir con la serie de iconos la radical vacuidad de verdadera autoridad existente en el tirano. El archiicóno (rey) ocupa todo el espacio y no necesita el apoyo y complemento de los iconos y símbolos apuntados en TPT. Y en consecuencia, la ausencia escénica de tales iconos evita la connotación de presión inhumana que el tirano Licímaco de Cueva ejerce sobre sus súbditos. Dido ocupa plenamente la escena lassiana; es el archiicóno y el archisímbolo de la autoridad. La soberana de Cartago, desnuda y liberada de todo icono, aparece como la simple expresión del ejercicio sublimado del poder real. En la tragedia lassiana, al contrario que en TPT, la reina desprovista de iconos lo es todo. El archiicóno se manifiesta en todo su esplendor y no necesita los aditamentos que, con su presencia, podrían ocultar las connotaciones mesiánicas y divinales de la soberana. Lasso no deja en escena más vigencia icono-simbólica que la que encarna la reina Dido misma.

La THDR recurre a la acción que ejecuta u ordena realizar Dido para perfilar los rasgos del archiicóno (reina). Toda la tragedia gira en torno a ese actuar, que ya viene programado desde la intervención de la figura fantasmal del muerto Siqueo. Dido desenterrará el tesoro de su difunto marido siguiendo la orden del cielo (vv. 499-500), se embarcará con la gente “del tirano desabrida” (v. 506), fundará una ciudad en África (vv. 507-510), levantará una “muralla inexpunable” (v. 511) y construirá “vn templo [...] dedicado al gran Ioue” (vv. 513-514). La figura de Siqueo es el signo/embrague entre el tirano Pigmalión y la elaboración de la imagen de la futura reina. Es él quien lanza la diégesis hacia adelante y quien decreta la construcción del archiicóno (reina) con los materiales connotados por las diversas acciones e intervenciones que Dido realiza bajo protección celestial y siguiendo el mandato de los dioses. La intervención divinal construye la realeza y favorece la emergencia de la causa justa. Es la misma Venus quien avisa a los chipriotas, descontentos por ver marchar a sus hijas con los tirios, de que la mencionada acción le fue concedida por los dioses “a vna tiria muger, / dicha la phenissa Dido” (vv. 799-800).

Los signos del poder, en la THDR, se acumulan en torno a la elaboración

del archiicóno (reina) por medio de la atribución de la capacidad de mandar, de dar órdenes. Así habla Dido:

Buscad vn cuero de vn buey [...]
 el qual, Puluio, *tomaréys*
 y [...]
haréys correas la pieça
 y [...]
 vna larga cuerda *haremos*
 con que el sitio *mediremos* [...]
 Yo lo *ordenaré* de suerte
 que a todos os satisfaga [...]
Poneldo luego en effecto
 y *hágase* con secreto (vv. 1025-1043).¹⁰

La autoridad dramática se ejerce sin que el autor haya de recurrir al uso de iconos físicos, sino a través de la serie de imperativos y futuros (*buscad*, *tomaréis*, *haréis*, *ordenaré*), de la que destaca la primera persona del plural de dos futuros (*haremos* y *mediremos*), que introducen a la misma Dido en la ejecución de la acción. Se trata de una serie de futuros de tipo perlocutorio que provocan la realización de las órdenes implícitas en ellos. La serie verbal mencionada es la clave que abre la lectura y la definición del poder real escenificado. El poder político se manifiesta a través de esa doble manera de ordenar y de incluirse el sujeto enunciador, Dido, en la realización de la orden. Los ejemplos del tipo de “*haremos*” y “*mediremos*” se multiplican en la obra (“*nuestro edificio empecemos*” —v. 1060—, los “*oficios de palacio [...] yrémoslos consultando*” —vv. 1156-1158—, “*vámonos a la ciudad / donde de apercibo estemos, / que yo entiendo que tendremos / de hazerlo necessidad*” —vv. 1332-1335—, etcétera).

Los mandatos de Dido son eficaces y están protegidos por los dioses. Pero no hay que olvidar que el diseño dramático de la reina incluye el contar con su propia participación en la realización del nuevo espacio político y con la opinión de sus compañeros de aventura. Al principio de la tercera jornada, la reina pregunta a Pulvio y Marcio, dos cortesanos, cuál es la evaluación que ellos hacen de “*la ciudad començada*” (v. 1124).

La función imperativa de Dido se manifiesta en el momento de distribuir los cargos públicos que regirán la nueva ciudad. La serie de futuros organizan catafóricamente el espacio político y definen la distribución del poder,

¹⁰ [Las cursivas son nuestras].

marcando la figura de la soberana como la cumbre de la pirámide que estructura el ejercicio de la autoridad. La nueva serie de futuros puesta en boca de Dido construye y determina el archiicono (reina):

- Carthago se *ha de llamar*
como lo tengo ordenado (vv. 1135-1136)
- resta deziros aora
en qué seruirme *podréys* (vv. 1141-1142)
- vos [...] gouernador
seréys [...] (vv. 1142-1144)
- vos alcayde y capitán
seréys [...] (vv. 1147-1148).
- Los officios de palacio
se *nombrarán* más de espacio.
Yrémoslos consultando.
Y los demás del cabildo
también se *señalarán* (vv. 1156-1160)
- Firmio y Casiano *serán*
regidores, y Prasildo (vv. 1161-1162).

El ejercicio desiconizado del poder se manifiesta en la serie de futuros. Y los cortesanos aceptan la figura de la reina. “Que nada sabes errar”, le dice Pulvio (v. 1136). El texto asume la aceptación y oculta el momento mismo de la entronización de la soberana. Cuando Dido dice “Pues ya jurado me auéys / por vuestra reyna y señora” (vv. 1139-1140), el espectador recibe el mensaje de la innecesaria coronación y toma de juramento en escena. Los inevitables iconos físicos del poder que aparecían en TPT son evitados en THDR. Son inútiles, puesto que la imagen del poder se textualiza exclusivamente por medio del archiicono, del signo global. Dicho archiicono, construido desde el discurso por medio de los futuros e imperativos, excluye la presencia de los iconos y evita el conflicto y la hipertrofia semióticos, así como la neutralización semántica que hemos señalado en la tragedia de Juan de la Cueva.

Las dos concepciones opuestas del poder, la dignificante de Lasso y la degradante de Cueva, encuentran dos fórmulas diferentes de encarnar en el espacio escénico los rasgos del poder político, rasgos que de algún modo tienen que buscar algunos de sus referentes en el contexto histórico de la época, en la España finisecular del rey Felipe II.