

LA MALDAD COMO RECURSO TEATRAL Y SIMBÓLICO EN *LA CENA DEL REY BALTASAR*: UN RECORRIDO DESDE LAS FUENTES HASTA MORETO



ALICIA VARA LÓPEZ
UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA
ESPAÑA

RESUMEN:

El presente artículo pretende realizar un acercamiento a la comedia moretiana *La cena del rey Baltasar*. Tras identificar sus fuentes, bíblica y calderoniana, se procede a un análisis dramático, estilístico y simbólico de la comedia, con la finalidad de reflexionar acerca de las intenciones del autor a la hora de reutilizar ciertos materiales, combinados con relevantes innovaciones. Para ello, se atenderá a tres aspectos relacionados con el manejo de las fuentes: 1) la elaboración del personaje maligno de Baltasar, que da lugar al conflicto; 2) la preparación del gran banquete como punto álgido de tensión dramática y del comportamiento irreverente de Baltasar y 3) la construcción dramática y espectacular del castigo final.

Palabras clave: Agustín Moreto, fuentes, La cena del rey Baltasar, maldad.

EVILNESS AS A DRAMATIC AND SYMBOLIC RESOURCE IN LA CENA DEL REY BALTASAR: AN OVERVIEW FROM THE SOURCES UP TO MORETO.

ABSTRACT:

The present article undertakes the study of Moreto's play *La cena del rey Baltasar*. After identifying the biblical and Calderonian sources of the play, a dramatic, stylistic, and symbolic analysis of the work follows, with the aim of reflecting on the intentions of the author in reusing certain elements, combined with notable innovations. In order to do so, we will take into account three aspects of the use of the sources: 1) the development of the wicked character of Baltasar, who creates space for the conflict; 2) the preparation of the great banquet as the decisive moment of the dramatic tension and of Baltasar's irreverent behaviour; and 3) the dramatic construction of his final punishment.

Keywords: Agustín Moreto, sources, La cena del rey Baltasar, evilness.



Agustín Moreto se inspira en materiales bíblicos para componer, en una fecha incierta anterior a 1648¹, su comedia titulada *La cena del rey Baltasar*². En palabras de Delia Gavela,

el pasaje bíblico utilizado, que pertenece al cap. 5, versículos 1-30, del *Libro de Daniel*, es recreado en los 200 versos finales. Al resto de la comedia aporta los personajes protagonistas masculinos –Baltasar, Ciro y Daniel–, y el contexto espacio-temporal: Babilonia, durante la dominación caldea del pueblo hebreo³.

Como explica María Luisa Lobato⁴, *La cena del rey Baltasar* forma parte de la primera etapa creativa del dramaturgo (1644-1654), junto con otras dos obras de inspiración bíblica, escritas en colaboración: *El bruto de Babilonia* y *El hijo pródigo*⁵. En los tres casos, si bien los personajes principales proceden de la Biblia, Moreto y sus colaboradores Matos Fragoso y Cáncer convierten el amor por tres mujeres, Susana, Fénix y Celia, en hilo conductor de las acciones.

La cena del rey Baltasar cuenta con el tema principal del enredo amoroso entre las parejas Baltasar-Diana y Ciro-Fénix, propiciado por el incidente en el que el malvado rey Baltasar se enamora del retrato de Fénix que le habían enviado por error. De esta manera, el plan reconciliador de Ciro y Baltasar, a través de los casamientos

¹ Ruth Lee KENNEDY (*The Dramatic Art of Moreto*. Northampton (Massachusetts), Department of Modern Languages of Smith College, 1932, p. 17) localiza en el entremés *El doctor Carlino*, escrito entre marzo de 1642 y junio de 1648, una referencia a la comedia de Moreto. Para consultar directamente el entremés véase Antonio RESTORI, *Piezas de títulos de comedias*, Messina, Vincenzo Muglia, 1903, pp. 129-141 (la referencia se encuentra en la página 136).

² Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación *La obra dramática de Agustín Moreto. Edición y estudio de sus comedias IV: las comedias escritas en colaboración*, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad (Proyecto I+D Excelencia 2014, FFI2014-58570-P). Además, el presente estudio se ha visto beneficiado por mi participación en el Proyecto de Investigación de la DGICYT, dirigido por Luis Iglesias Feijoo (FFI2012-38956), y en el Proyecto Consolider-Ingenio CSD2009-00033 sobre «Patrimonio teatral clásico español» TECE-TEI (conocido como TC-12).

³ Delia GAVELA, «La historia reciente, la materia bíblica y la ficción en la reescritura de Agustín Moreto», *RILCE*, 29:2, 2013, p. 322. Ver también Delia GAVELA «Daniel y los judíos: material dramático para Moreto y sus colaboradores», en *La Biblia en el teatro español*, eds. Francisco Domínguez Matito y Juan Antonio Martínez Berbel, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2012, pp. 607-614.

⁴ María Luisa LOBATO, «Las comedias bíblicas de Agustín Moreto (1618-1669) en el conjunto de su producción dramática», en *La Biblia en el teatro español*, ed. Francisco Domínguez Matito y Juan Antonio Martínez Berbel, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2012, p. 605.

⁵ *El bruto de Babilonia*, con más presencia de pasajes del libro sagrado, tiene como hilo central el episodio de la virtuosa Susana, asediada por el rey Nabucodonosor; en la obra que nos ocupa, *La cena del rey Baltasar*, el protagonismo pasa al hijo de Nabucodonosor y a su rivalidad amorosa con Ciro, de manera que el motivo de la cena trágica pasa a ocupar únicamente el pasaje final. La tercera comedia, *El hijo pródigo*, se basa en la popular parábola evangélica pero lo esencial es el desprecio de Liberio por la mujer que lo ama.

respectivos con Fénix y Diana, la hermana de Ciro, se trunca y aparece el conflicto. Cuando Baltasar conoce a Diana la rechaza por no ser la dama del retrato y rompe la palabra dada; encarcela a Ciro, retiene a Fénix e intenta convencerla para que lo ame. Ciro escapa y trata de sacar a Fénix de Babilonia, hecho que logra al final, gracias a la ayuda de Diana y a la intervención divina, de manera que Baltasar, que había llegado demasiado lejos con la organización de una cena para celebrar su enlace con Fénix, finalmente es castigado por su egolatría, impiedad y tiranía con los hebreos⁶.

El mismo motivo bíblico inspira a Calderón en su auto sacramental homónimo, pero el tratamiento y el sentido de ambas obras es radicalmente diferente, tal y como estudian Kennedy⁷, Lobato⁸ y Gavela⁹. De hecho, el episodio bíblico de la cena sacrílega, que abarca todo el auto sacramental, es relegado a los últimos versos de lo que se puede considerar una comedia de enredo en el caso de Moreto. Contra el establecimiento de una filiación entre ambos textos, según la cual Moreto se inspire en el texto calderoniano, se alza *a priori* el dato de que el auto no fue impreso hasta 1664 (mientras que la comedia, como se adelantaba, es anterior a 1648). No obstante, Valbuena Prat data la redacción del texto calderoniano ya en 1634, hecho que es compatible con la posible visualización del espectáculo por parte de Moreto¹⁰. En efecto, Antonio Sánchez Jiménez prueba con evidencias textuales en un trabajo reciente que el auto pudo influir en la comedia¹¹. El estudioso sustenta su argumentación en innovaciones calderonianas con respecto al texto bíblico que incorpora Moreto, como el tema de la crítica a la idolatría de los monarcas, la consideración de Baltasar como descendiente de Nembroth, la importancia de la boda, el elemento escénico de la torre o la utilización de la música para exaltar la irreverencia sacrílega de Baltasar (2014, pp. 488-491)¹². Resulta crucial también la inclusión en la comedia moretiana de la aparición

⁶ Ver Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ, «Relaciones inter- e intratextuales de un auto de Calderón de la Barca: *La cena del rey Baltasar*» en *Diferentes y escogidas. Homenaje al profesor Luis Iglesias Feijoo*, ed. Santiago Fernández Mosquera, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2014, p. 488.

⁷ Ruth Lee KENNEDY, *op. cit.*, 1932, pp. 17, 25.

⁸ María Luisa LOBATO, *op. cit.*, 2012, p. 604.

⁹ Delia GAVELA, *art. cit.*, 2013, p. 322.

¹⁰ Ángel VALBUENA PRAT, «Los autos sacramentales de Calderón: clasificación y análisis». *Revue hispanique*, 61, 1924, pp. 1-132.

¹¹ Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ, *op. cit.*, 2014.

¹² Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ (*ibíd.*, p. 491) destaca asimismo el pasaje en ambas obras en el que Daniel recrimina a Baltasar su comportamiento y este, enfurecido, intenta asesinar al profeta. Son recurrentes las mismas preguntas de Baltasar acerca de cómo va a librarse de él, y las alusiones de Daniel a su Dios como agente ejecutor de justicia. En Moreto es Fénix la que impide el asesinato.

y desaparición de la mano en la escena final, en la que utiliza, en el mismo contexto, elementos escénicos tomados de Calderón y ausentes en la fuente, como el trueno, y un similar estilo verbal, marcado por preguntas retóricas recurrentes que transmiten las emociones de Baltasar.

Una vez contextualizada la obra e identificados los elementos que Moreto toma de las fuentes (bíblica y calderoniana), se establece como objetivo del presente estudio analizar *La cena del rey Baltasar* desde un punto de vista dramático, estilístico y simbólico, con el propósito de indagar a qué intenciones obedece la reutilización de ciertos materiales combinada con la incorporación de importantes innovaciones que dan lugar a un producto teatral nuevo. Para ello, se fijará la atención en tres núcleos axiales de la obra, que se vinculan con los objetivos principales de Moreto en la elaboración de las fuentes: 1) la constitución progresiva de Baltasar como personaje prototípico de la malignidad, opuesto de forma clara a Ciro y generador del conflicto y el caos; 2) la disposición del gran banquete como punto álgido de tensión dramática hacia el que se dirige toda la comedia y en el que convergen la blasfemia y la irreverencia de Baltasar; 3) la teatralización y efectismo en el castigo final, propiciados por el recurso del *Deus ex machina*.

I. EL PERSONAJE MALIGNO DE BALTASAR

La figura de Baltasar, ya mencionada en el título de la comedia y cuya historia de raigambre bíblica estaría asentada en el imaginario colectivo de los espectadores, actúa como centro de la obra y motor generador de la acción¹³. María Luisa Lobato destaca que no es habitual en Moreto la presencia de caracteres tan estereotipados y excesivos. Afirmar la estudiosa que esta radicalización del personaje maligno puede obedecer a la juventud del autor (unos 30 años) o a un pretendido didactismo¹⁴.

Ya desde el comienzo de la comedia, la presencia del malvado rey, soberbio y violento, va acompañada de la ruptura de la calma festiva inicial, ponderada a través de la alusión a las bodas¹⁵. Los rasgos que lo caracterizan, a lo largo de toda la obra, son la

¹³ En su obra en colaboración con Cáncer y Matos, *El bruto de Babilonia*, Moreto vuelve a explotar la figura del tirano, por medio del personaje de Nabucodonosor, inspirado también en el Libro de Daniel.

¹⁴ Agradezco a María Luisa Lobato la lectura de este texto, así como sus valiosas aportaciones.

¹⁵ «Moreto [...] debió sentirse atraído por la personalidad de Baltasar, el rey tirano, a cuyos defectos bíblicos podía sumar el intentar forzar el amor de una mujer, que no le corresponde. En torno a su figura crea toda una red de relaciones con personajes inventados, como Fénix, la dama, o rescatados de los

vanidad extremada y la arrogancia, en tanto que se muestra reiteradamente orgulloso de someter a la gran Babilonia y de tener cautivos a los judíos¹⁶. Como se avanzaba, es muy llamativo el incremento de la crueldad y el carácter impío en el personaje moretiano con respecto a la fuente bíblica y la calderoniana. Sánchez Jiménez señala como necesaria una exageración en la conducta de Baltasar para construir un paralelismo con el primer galán, Ciro, personaje que no se hallaba en los textos precedentes y que Moreto incorpora de la tradición para otorgarle una virtud idealizada, plasmada en una extraordinaria tolerancia religiosa con respecto al culto de los judíos¹⁷. De este modo, en contraste, la maldad del tirano que somete a ese pueblo resulta mucho más efectista. Este aumento de los rasgos negativos se produce por medio de una serie de alusiones léxicas en parlamentos muy elaborados, acciones irreverentes en contra de las leyes humanas y divinas, así como a través de la aparición de elementos simbólicos que presagian el castigo final. De hecho, se puede vincular a Baltasar con Ícaro Menipo y otros muchos personajes símbolo de la vanidad exacerbada que terminaron destruidos. A este respecto, hacia el principio de la comedia (vv. 284-303) destaca una escena en la que Ciro y Baltasar intercambian sus coronas en señal de la paz y la unión de sus reinos pero ocurre un incidente claramente premonitorio: la corona de Baltasar se cae (v. 293)¹⁸.

El paralelismo opositivo entre ambos personajes queda entonces ya patente, pero toda comedia de enredo necesita de la existencia de una dama, ausente en la fuente bíblica y calderoniana. Es por ello por lo que Moreto incorpora en su obra a Fénix, amada de Ciro, de la que Baltasar se enamora. Gracias a este enfrentamiento, los dos reyes pasan a la categoría de galanes de la misma dama y cuentan ya con una clara razón para rivalizar. La figura de Fénix incide también en poner de manifiesto la maldad de Baltasar, pues Moreto atribuye a este nuevo personaje la facultad de recibir presagios y premoniciones que anunciarían las desgracias ocasionadas por el tirano. De hecho, el

textos bíblicos, como Ciro, su antagonista y Daniel, el emisario del poder superior» (Delia GAVELA, *art. cit.*, 2013, p. 322).

¹⁶ Ver Julio VÉLEZ SAINZ, «De comino a Cansino: metáforas del criptojudasmo», en *Judaísmo y criptojudasmo en la comedia española*, ed. Felipe Pedraza, Rafael Cañal y Elena E. Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2014, p. 91.

¹⁷ Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ, *op. cit.*, 2014, pp. 492-493. Por ejemplo, en la acotación posterior al verso 918 se describe la simetría de la entrada de ambos personajes y el encuentro con sus amadas, frustrado por el equívoco.

¹⁸ Cito siempre por la edición de *La cena del rey Baltasar* de Alicia VARA LÓPEZ (en preparación).

dramaturgo toma el tema de los horóscopos, de tradición calderoniana, y adjudica a Fénix la condición de princesa maldita, amenazada con una estrella adversa desde su nacimiento (como Segismundo o Argenis entre muchos otros), que determinaría el infortunio en el reino de su padre por causa de un pretendiente nefasto. La propia Fénix, por error, hace llegar a Baltasar su retrato y ocasiona que se enamore de ella. Al mismo tiempo, la princesa se toma muy en serio unos temores, sueños, delirios y visiones que la asaltan y le anuncian la desgracia que caerá sobre su amado Ciro (vv. 580-612).

De regreso a la descripción del personaje de Baltasar, conviene distinguir entre su ruptura con las reglas y leyes humanas y la irreverencia a la divinidad de los judíos, que lo convierte en sacrílego. En cuanto a la primera, Baltasar accede al principio de la obra a los tres deseos de Ciro: liberar al profeta Daniel, autorizar a los judíos para practicar su culto y juntar sus coronas. La visión del retrato de Fénix lo lleva a incumplir las tres promesas, de forma que encarcela a Ciro y fuerza a Fénix a elegir entre casarse con él o la muerte de su prometido. Ella elige la muerte de Ciro pero este se escapa y Baltasar decide casarse con ella a la fuerza, después de la cena¹⁹. El incumplimiento de la promesa de matrimonio con la hermana de Ciro es otra de las grandes maldades de Baltasar, que desprecia a Diana (personaje ausente en las fuentes) y la convierte en una víctima con sed de venganza que insta a su hermano a que recobre su honor:

DIANA Despreciada a tu presencia
 vengo para que se junte
 el incendio de mi afrenta
 a tu agravio que la incluye.
 De ansias el corazón lleno,
 la sangre al rostro reduce
 por que en su púrpura veas
 tan afrentoso deslustre.
 Mil víboras es mi aliento,
 que en iras veneno escupen,
 mi corazón, mil Volcanos,
 que si no en llamas de azufre
 en mis ansias a lograllas,
 abrasando hasta sus luces,

¹⁹ Asimismo, los cantos de los judíos, celebrando su inminente liberación, encienden su ira e intenta matarlos. Fénix lo impide.

volviera en pardas cenizas
todo ese etéreo volumen (vv. 1253-1268).

Al reprochable comportamiento de Baltasar habría que añadir los espectaculares recursos que emplea para significarse frente a sus enemigos. El tirano utiliza todo su poder para exhibir públicamente su dominio y no escatima en luces, despliegue humano y ornamentación, de forma que su ostentación de poder adquiere un cariz teatral. No duda en poner a su servicio la maquinaria de la monarquía absoluta para dejar constancia de sus triunfos.

BALTASAR Regocijos se publiquen
 y el muro a invenciones varias
 suba al cielo en luminarias
 que mis dichas certifiquen (vv. 2363-2366).

La grandeza de Babilonia (sus elevados muros) y las luces servirían para mostrar al mundo su victoria frente a Ciro. Según el *Diccionario de Autoridades*, se llama «luminaria» a «la luz que se pone en las ventanas, en las torres y calles, en señal de fiesta o regocijo público»²⁰. Es muy destacable esta dimensión social de su afrenta, pues en ella reside la espectacularidad que rodea al personaje del tirano.

Las alusiones a la degradación moral de Baltasar son constantes a lo largo de toda la obra, plasmadas en intervenciones del propio rey, como se acaba de ver, o reflejadas en los temores y *admiratio* de distintos personajes. A su vez, la música anuncia reiteradamente el triunfo de la malignidad y lo celebra por medio de misteriosas y casi psicodélicas letras recurrentes que acompañan las escenas:

MÚSICOS *Baltasar, Rey poderoso,*
 mayor monarca del orbe,
 con su grandeza hoy desprecia
 en una cena a los dioses (vv. 2894-2897).

Esta cita nos lleva al anunciado tema de la irreverencia religiosa, pues, a los múltiples defectos de Baltasar se suma el de su comportamiento tiránico con el pueblo

²⁰ *Diccionario de Autoridades*, ed. facsímil, Madrid, Gredos (1726-1739) 1990, 3 vols.

hebreo²¹. El rey y sus acólitos someten a los judíos y acumulan un conjunto de injusticias por las que distintos personajes del pueblo sometido piden justicia a su Dios.

Si se tiene en cuenta el contexto en el que se producen estas alusiones (una comedia en la que el bíblico Baltasar pasa a ser un galán rechazado y celoso de su rival), se puede afirmar que el componente sacrílego, presente en las fuentes, resulta en la obra de Moreto un recurso más efectista que evangelizador. De hecho, su selección responde a fines dramáticos, a la construcción de un personaje maligno que vulnera no solo las reglas humanas, sino también las divinas. En palabras de Gavela,

La profanación de los símbolos sagrados, que recrea los versículos mencionados cuando una mano divina escribe sobre un muro una inscripción que anuncia la muerte del tirano, si bien es la culminación de su prepotencia contra el poder divino es, sobre todo, el desenlace del triángulo amoroso y del conflicto político que ha enfrentado a Baltasar y Ciro²².

Para continuar con la profundización en los rasgos de Baltasar, resulta de utilidad hacer un repaso por el léxico que se asocia a él a lo largo de toda la comedia. Es extraordinaria la variedad e insistencia de sustantivos y adjetivos que destacan con múltiples matices una maldad exacerbada, hiperbólica y acaso paródica, que va creciendo hasta hacerse cada vez más presente e insostenible; la balanza que equilibra la justicia y la injusticia en la obra se desnivela de forma progresiva hasta precipitar el castigo. La abundante presencia de léxico de connotaciones negativas facilita el incremento de la tensión dramática, así como la elaboración de todo un aparato simbólico, una red referencial que anuncia el final trágico del tirano. Las alusiones a Baltasar pueden agruparse gradualmente en (1) aquellas que inciden en su poder y dominio como monarca y (2) las que se relacionan con las injusticias y la tiranía que protagoniza. Veamos los siguientes ejemplos:

En cuanto al primer tipo, este personaje aparece caracterizado por la hegemonía que demuestra tener en su reino y en todo el mundo. Los siguientes ejemplos ilustran su caracterización en la obra:

«Baltasar, rey poderoso» (v. 1818)

²¹ Daniel identifica a Baltasar como «un rey tan sacrílego» (v. 98).

²² Delia GAVELA, *art. cit.*, 2013, p. 322.

- «ínclito Baltasar» (v. 2829)
- «gran señor» (1696)
- «Baltasar de gala» (v. 1378a)
- «dar envidia al cielo» (v. 1379)
- «poder de mi grandeza» (v. 162)
- «monarca del mundo» (v.1675) «mayor monarca del orbe» (v. 2820)
- «yo el dueño soy» (v. 2218)
- «mi grandeza» (v. 130)

En un segundo nivel, pueden registrarse evidencias de la injusticia y tiranía como comportamientos habituales del monarca. Diana, la hermana de Ciro, se atreve, despechada, a retratarlo como «tirano» (v. 1241). Fénix²³, a su vez, incide en el mismo sustantivo cuando se ve «rendida a un tirano aleve, / a un traidor» (vv. 2011-2012); Daniel señala que es un «rey injusto» (v. 2970) y el propio Baltasar alude a las «tiranías» (1685) que él mismo promueve. En la escena final el profeta Daniel pronuncia un parlamento en el que destaca el recurso de la *acumulatio* aplicado a sustantivos que retratan a Baltasar, justo antes de su caída definitiva. Hace referencia, de manera concreta al «engaño, el insulto, / la lisonja, la maldad / la vanidad, la mentira» (vv. 2962-2964).

Sustantivos o frases sustantivas como «tanta maldad» (v. 2691), «bajeza» (vv. 1487, 2845), «fiereza» (v. 1598), «enojo» (v. 1671), «crueldad» (vv. 1614), «rigor» (vv. 239, 541, 1589, 1594), «ceguedad» (v. 2692) «violencia» (vv. 6, 712, 936, 518), «sinrazón» (v. 1614), «iras» (1262), «vil acción» (v. 1468) o «infamia» (v. 1473) inundan el escenario y aportan matices valorativos sobre la desmesura de los actos de Baltasar. Además, existen otros sustantivos que van más allá en la valoración de las consecuencias de sus maldades, ya que recogen el sentimiento de las personas que se sienten atropelladas por él. En este sentido, sirvan como ejemplo los usos reiterados de «agravio» (vv. 23, 38, 1110, 1305), «ultraje» (vv. 27, 1242, 1300, 1486), «afrenta» (vv. 1489, 1588, 2406), «engaño» (vv. 2013, 2962), «traición» (vv. 1356, 1408, 1543),

²³ Los sustantivos que más repite Fénix para caracterizarlo son «tirano» (vv. 2011, 2088, 2307, 2383) y «traidor» (vv. 2012, 2862), de manera que a la vez destaca su rabia ante la imposibilidad de unirse a Ciro y la injusticia a la que se ven sometidos por parte de Baltasar.

«injuria» (vv. 1485, 1647, 2001, 2414), «injusta tiranía» (v. 1667) o «dolor» (vv. 1587, 2859, 2866). Se trata de sustantivos (o sintagmas sustantivos) que implican una relación abusiva de Baltasar con otros personajes, que sufren las consecuencias de sus delirios de poder. En este mismo sentido, resulta útil analizar las formas verbales más utilizadas por el monarca, mediante las cuales se dirige a sus súbditos y que marcan el ritmo de la comedia.

Cabe destacar la abundancia de los imperativos, así como verbos de acción que plasman su agresividad y carácter autoritario y dominante. En los ejemplos que siguen él mismo nos pone de manifiesto cuál es su papel en la comedia: «mandé» (v. 1891), «ordené» (v. 1699), «he de lograr» (v. 1703), «robé» (v. 126), «ejecutarlo» (v. 1717), «oprime mi planta» (v. 129), «faltando al concierto» (v. 1035), «morirá» (v. 1604), «cerrad la torre» (v. 1609), «idos, villanos, de aquí» (v. 1677), «pues viva yo y muera Ciro» (v. 1806), «ha de desposarse» (v. 1950), «has de ser mía / aunque los dioses se agravien» (vv. 1961-1962), «han de morir a mis manos» (v. 2193), «vengaré» (v. 2194), «empiece [...] / el desprecio deste dios» (v. 2856), «pasad al punto a cuchillo / mueran todos al instante» (vv. 2242-2243), «llevadlos; mueran allí» (v. 2251), «te mato yo» (v. 1256); «a mi mano has de morir» (v. 2292), «has de ser mi esposa ya» (v. 2333), «pues mañana eres mía» (v. 2346), «tu dios quiero despreciar» (v. 2372), etc.

Ante este despliegue de maldad, muy artificioso e hiperbólico, las reacciones de los demás personajes no se hacen esperar. Como se avanzaba, las damas son las que se expresan con mayor vehemencia en contra del tirano, presas de la indignación y el odio hacia él. Es muy llamativo un parlamento de Fénix (vv. 1571-1602) en el que rechaza enérgicamente ante Ciro la propuesta de matrimonio de Baltasar por medio de una *annominatio* formada a partir de la reiteración de palabras como «matar», «morir», «muera» y «muerte». De este modo, la dama pone de manifiesto su fidelidad hacia Ciro y la repugnancia que le suscita el tirano. La intervención que se recoge a continuación refleja en un estilo muy hiperbólico y artificioso la furia de la dama. Es muy llamativa la personificación de sus sentimientos adversos, formando un escuadrón dispuesto a fulminar al tirano:

FÉNIX Pues, viendo agora tus ojos
 –si no basta que al rigor
 de tu violencia defiendan

mi presencia– el escuadrón
 de las guardas de mis iras,
 las armas de mi furor,
 las flechas de mis agravios
 y el fuego de mi razón;
 sacándome yo los ojos
 me he de quitar el dolor
 de verte, ya que me veas
 para que por más blasón
 tenga igualdad en mi pecho
 la firmeza y el amor,
 estando ciega de firme
 como de amante lo estoy (vv. 1629-1644).

Otra de las reacciones más llamativas frente a los abusos de Baltasar es la protagonizada por el profeta Daniel, que representa el llanto de su pueblo sometido. Resultaría muy conmovedor ver en escena a un anciano llorando a causa de los atropellos de Baltasar, que una vez más contraviene los más básicos preceptos²⁴.

En relación con todo ello, una de las palabras más recurrentes en la obra, pronunciada por distintos personajes, es el sustantivo «venganza», que resume la indignación y el clamor generalizado por el restablecimiento del orden humano y divino (vv. 25, 1282, 1304, 1358...). Diana concentra en los siguientes versos la rabia que siente:

DIANA Ea, gran Ciro, venga los enojos
 del agravio que tienes a los ojos!
 ¡Carga en cenizas su soberbia loca!
 ¡Toque el abismo lo que el cielo toca,
 por que al horror, la ruina y el estrago
 del incendio, del golpe y del amago
 llegue allá la venganza del ultraje
 y en rayo suba lo que en polvo baje (vv. 2649-2656).

La comedia nueva se caracteriza por el gusto por integrar la variedad y las distintas voces. En este sentido, entre las diversas reacciones derivadas de las injusticias

²⁴ Se reiteran referencias a sus lágrimas a lo largo de toda la comedia (vv. 80-81, 123, 1907, 1696, 2705).

de Baltasar, cabe señalar la del gracioso Bato. Su punto de vista se corresponde con la ironía y cinismo de este tipo de personajes, tal y como demuestran sus descripciones degradantes y humorísticas. Sirva como ejemplo la explicación que proporciona a Ciro acerca de las intenciones de Baltasar. El gracioso, mediante un lenguaje tan soez como ingenioso, acusa al tirano de burlar a Ciro y celebrar orgiásticamente su triunfo (vv. 1187-1188, 1195-1196, 1799-1803). De hecho, cuando ya varios personajes han pedido literalmente la muerte de Baltasar y ve que se acerca su fin, se suma interesadamente a la mayoría:

BATO Muera el traidor y denle su despacho,
que cuando lleguen ya estará borracho (vv. 2672-2673).

Poco a poco la indignación se extiende y, una vez reunido el ejército de Ciro, los propios súbditos del tirano le dan la espalda y propician el castigo («¡Muera el torpe / sacrílego Baltasar!») (vv. 2986-2987).

II. EL PARADIGMA DEL BANQUETE

Desde el título de la comedia, donde figura explícitamente la palabra «cena» como núcleo de la frase nominal, se establece un vínculo con la escena final, de manera que existe una estructura circular que otorga centralidad al banquete que celebra las maldades de Baltasar²⁵. En este sentido, toda la obra fluye en un movimiento hacia dicha fiesta, de forma que se puede considerar al malvado Baltasar como motor de la acción. Asimismo, el episodio bíblico, reconocido probablemente por el auditorio como prototipo de la irreverencia castigada, estaría presente también como carta de presentación del texto y del espectáculo. De hecho, la elección del tema tomado de las Sagradas Escrituras posiblemente obedezca a su potencial narrativo y dramático, bien demostrado en la nutrida tradición de textos que se inspiraron en él²⁶.

Ignacio Arellano, a propósito de los autos sacramentales calderonianos, pone de manifiesto que existe un bíblico «paradigma del banquete» y lo vincula con el «convite

²⁵ Dicha centralidad figura también en *La cena del rey Baltasar* calderoniana.

²⁶ Para un estudio de la tradición teatral española sobre el banquete de Baltasar, ver Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ, *op. cit.*, 2014 y Françoise GILBERT y Klaus UPPENDAHL, «Estudio preliminar», en Pedro Calderón de la Barca, *Mística y real Babilonia*, Kassel / Pamplona, Reichenberger / Universidad de Navarra, 2011, pp. 7-105.

eucarístico». No obstante, en referencia al episodio de Baltasar, el estudioso señala que el convite es de otra índole, «concretamente un ágape impío —como el rey que lo organiza»²⁷.

Si se compara con la fuente calderoniana, cabe decir que ambos textos se valen de recursos verbales (además de los espectaculares) para la descripción de la cena; sin embargo, el texto de Moreto carga las tintas en el carácter orgiástico del convite, de forma que es el gracioso Bato (propio del género) el que describe en clave cómica la embriaguez y alude a la presencia de concubinas, mencionadas en el episodio bíblico pero eliminadas, por razones de decoro, en el marco del auto calderoniano²⁸.

La cena funciona como una escenificación del triunfo del mal, un teatro dentro del teatro —gran representación barroca, suntuosa— que requiere una preparación, un director (el propio Baltasar), unos personajes (voluntarios u obligados), un *attrezzo*, un público, etc. La comida, la bebida, la música, la ceremoniosidad de los invitados... todo funciona como un ritual de festejo del dominio del monarca. Las siguientes palabras destacan el papel del tirano como una suerte de director de escena o moderador de ceremonia: «empiece la cena» (v. 2883) «todos os sentad» (v. 2888) «Cantad, pues» (v. 2893).

Sánchez Jiménez establece una comparación de la escenografía de la obra que nos ocupa en relación con su homóloga calderoniana. El estudioso determina que la comedia moretiana, al tratarse de una pieza de corral, tendría una tramoya menos compleja que la del carro de la *Cena* calderoniana²⁹. No obstante, cabe añadir que, en el caso de Moreto, la espectacularidad se consigue sobre todo por vía léxica y simbólica y se intensifica en los versos finales, donde cobran especial valor los vasos del pueblo hebreo, que constituyen la imagen más representativa de las injusticias protagonizadas por el malvado rey. Baltasar llega al punto álgido de irreverencia cuando se atreve a usar, contra el aviso de Daniel, la vajilla sagrada en la celebración, servida por unos niños hebreos. La obtención de los vasos, a la que se alude desde el comienzo de la comedia, deriva de la destrucción del templo de Jerusalén y representa el desprecio absoluto a las creencias de los judíos. Las reacciones de rechazo de varios personajes alimentan la fuerza dramática que acarrearía la utilización de esa vajilla sagrada para

²⁷ Ignacio ARELLANO, *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos de Calderón*, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2001, p. 44.

²⁸ Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ, *op. cit.*, 2014, p. 492.

²⁹ *Ibidem*, p. 491.

unos fines tan indignos. Gracias al poder simbólico de este elemento, la transgresión se convierte en sacrilegio, de forma que la *admiratio* y horror de los personajes y público iría en aumento. En este caso y a diferencia de la cena de Calderón, que ocupa todo el auto,

lo que atrajo a Moreto del pasaje bíblico fue un posible colofón, un fin de fiesta muy efectista para la comedia, que permitiera reponer la justicia poética. La fe sirve ahora como efecto de tramoya para sublimar con fenómenos sobrenaturales el final de una historia, la cual, sin este referente bíblico, podría haber sido una tragedia legendaria al uso³⁰.

III. EL CASTIGO FINAL

A modo de conclusión, se pasarán a analizar algunos de los aspectos principales de la última escena de la comedia, en la que se produce una concatenación de recursos que acentúan la tensión dramática y precipitan el desenlace: la traición, la blasfemia, la irreverencia, las ansias de poder y la materialización de la soberbia llegan a un punto extremo en el que se requiere la intervención divina para que se produzca la restauración del orden. La maldad se dispara proyectada en diversas dimensiones y da lugar al establecimiento de dos bloques antagónicos bien diferenciados: Baltasar, por un lado, embriagado de su propio poder y vanidad; y todos los demás personajes, por otro, que se unen para destronarlo. Los siguientes fragmentos, de valor casi coreográfico, ilustran la importancia de la ostentación del mal. Baltasar pone de manifiesto su poderío en la cena sacrílega:

Salen todos los que pudieren con fuentes y aguamaniles y jarros y la más vajilla dorada que se pueda juntar (v. 2734 acot.)

Descúbrense las mesas y aparadores con luces (v. 2799 acot.)

Sale toda la compañía, damas por una puerta, hombres por otra y unos niños hebreos de gala con toallas y salvillas (v. 2819 acot.)

³⁰ Delia GAVELA, *art. cit.*, 2013, p. 322.

El momento más efectista, sin duda, y el desencadenante del final de Baltasar, es cuando este se atreve a brindar con los vasos sagrados por su matrimonio forzado con Fénix:

Siéntanse todos y en tanto tocan chirimías y luego canta la música mientras empiezan a cenar y Bato al pie de la mesa toma un plato

[...]

BALTASAR Primero que a ningún Dios
 a Fénix he de brindar.
 Llegad la bebida.

Levántase Baltasar y todos con él y llegan la bebida y todos sin sombreros, hace el brindis, respondiendo la música

[...]

Arroja el vaso y, al mismo tiempo, se oye un trueno espantoso y se aparece la mano con el letrero (vv. 2893-2917acot.)

Es entonces cuando se produce la intervención divina a través del ángel que dicta el destino trágico de Baltasar: su reinado ha terminado y su reino se dividirá. El tirano, muy seguro de su poderío e impunidad ignora el vaticinio e intenta, sin éxito, volver a hacer otro brindis por Fénix (vv. 2972-2984). No obstante, la providencia ya ha dictado su final y el ejército de Ciro llega para matarlo. Él intenta desenvainar la espada para defenderse pero no lo consigue y es apuñalado por Ciro dentro mientras se defiende con los platos. Sale herido y muere fuera de escena, dejando un vacío que contrasta con la *acumulatio* de elementos verbales y dramáticos que él había convocado. Es curioso que la muerte no se produzca en escena, pero tal vez Moreto quiso negarle a un personaje tan marcadamente negativo y exhibicionista la ocasión de morir en el suntuoso teatro que había creado:

Entran acuchillándolos y Baltasar defendiéndose con los platos

BATO Ea, perros, ¡voto a san
 que aquí ha de ser carnicero
 el lobo que tengo ya!

FÉNIX ¡Cielos, vencí a mi desdicha!

DANIEL ¡Llegó nuestra libertad!

DIANA ¡Ea, valientes soldados!

BALTASAR ¡Detén el golpe mortal,
Vuelve a salir Baltasar herido y todos tras él y cae dentro muerto
 Ciro, que ya yo rabiando
 muero de furia infernal!

DENTRO ¡Viva Ciro, valeroso! (vv. 3000acot.-3010)

El protagonismo recae al final de un modo convencional en el gracioso y los enamorados, de manera que el *Deus ex machina* da lugar a la restauración de la calma para Fénix y Ciro, a la justa venganza de Diana y a la liberación del pueblo de Israel. En definitiva, la desaparición del tirano de escena implica de manera necesaria el final de la comedia, pues *La cena del rey Baltasar* solo tiene sentido, ya desde el título y a lo largo de los distintos enredos, como una manifestación acaso paródica y desproporcionada de los pormenores y consecuencias de la vanidad y la egolatría.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ARELLANO, Ignacio, *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos de Calderón*, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2001.
- Diccionario de Autoridades*, ed. facsímil, Madrid, Gredos (1726-1739) 1990, 3 vols.
- GAVELA, Delia, «La historia reciente, la materia bíblica y la ficción en la reescritura de Agustín Moreto», *RILCE*, 29:2, 2013, pp. 319-336.
- , «Daniel y los judíos: material dramático para Moreto y sus colaboradores», en *La Biblia en el teatro español*, eds. Francisco Domínguez Matito y Juan Antonio Martínez Berbel, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2012, pp. 607-614.
- GILBERT, Françoise y Klaus Uppendahl, «Estudio preliminar», en Pedro Calderón de la Barca, *Mística y real Babilonia*, Kassel / Pamplona, Reichenberger / Universidad de Navarra, 2011, pp. 7-105.
- KENNEDY, Ruth Lee, *The Dramatic Art of Moreto*. Northampton (Massachusetts), Department of Modern Languages of Smith College, 1932.
- LOBATO, María Luisa, «Las comedias bíblicas de Agustín Moreto (1618-1669) en el conjunto de su producción dramática», en *La Biblia en el teatro español*, eds.

Francisco Domínguez Matito y Juan Antonio Martínez Berbel, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2012, pp. 599-606.

MORETO, Agustín de, *La cena del rey Baltasar*, ed. Alicia Vara López (en preparación).

RESTORI, Antonio, *Piezas de títulos de comedias*, Messina, Vincenzo Muglia, 1903, pp. 129-141.

SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, «Relaciones inter- e intratextuales de un auto de Calderón de la Barca: *La cena del rey Baltasar*» en *Diferentes y escogidas. Homenaje al profesor Luis Iglesias Feijoo*, ed. Santiago Fernández Mosquera, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2014, p. 475-496.

VALBUENA PRAT, Ángel, «Los autos sacramentales de Calderón: clasificación y análisis». *Revue hispanique*, 61,1924, pp. 1-302.

VÉLEZ SÁINZ, Julio, «De comino a Cansino: metáforas del criptojudasmo», en *Judaísmo y criptojudasmo en la comedia española*, ed. Felipe Pedraza, Rafael Cañal y Elena E. Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2014, pp. 85-104.



DOI: 10.14643/42A

RECIBIDO: SEPTIEMBRE 2016

APROBADO: OCTUBRE 2016