

Los Personajes de *El Pompeyo* de Mesa a la luz de la *Farsalia* de Lucano

Miguel Á. Teijeiro Fuentes
Universidad de Extremadura

Cuando Cristóbal de Mesa (Zafra, 1562-Madrid, 1633) publica su *Pompeyo*¹ ya había aparecido buena parte de su producción literaria, entre la que destaca sus tres poemas épicos de tema histórico (*Las Navas de Tolosa* [1594], *La Restauración de España* [1607] y *El Patrón de España* [1612]), además de una innumerable colección de poemas escritos en la juventud y de los que el autor confiesa fingidamente avergonzarse, puesto que no duda en sacarlos a la luz².

Para culminar una producción poética que le había llevado a imitar a los clásicos y a asegurarse la primacía, nunca sobradamente reconocida en los círculos literarios de su época, en el desarrollo del género épico, merced a su amistad con el Tasso en Italia, Mesa probó fortuna en el único género culto que le faltaba por ensayar: la tragedia, pretendiendo con ello el favor de un público que, por entonces y desde hacía algún tiempo, se había desinteresado por este género y había admitido como suya la propuesta dramática de Lope de Vega³.

Si para el "poema heroico", como él se ufanaba en denominar, Mesa había hecho fortuna por la elección de unos temas tomados de la historia nacional,

¹ C. de Mesa, *El Pompeyo, en Las éclogas[sic]/ y Geórgicas/ de Virgilio. Y Rimas; y el Pompeyo/tragedia...*, Madrid, por Juan de la Cuesta, 1618. Ejemplar R-7005 de la B.N.M. Existe una edición en el siglo XVIII, en 1793, en la Imprenta madrileña de Ramón Ruiz. Ejemplar 3-34501 de la B.N.M. He utilizado la edición moderna de la *Farsalia* de Lucano, ed. A. Holgado, Madrid, Gredos, Biblioteca Clásica Gredos, 1984, t.71.

² Véase A. Rodríguez-Moñino, "Cristóbal de Mesa. Estudio bibliográfico (1562-1633)", *REEx*, VI-2, III-IV, (1950), pp. 395-501 y M.Á. Teijeiro Fuentes, *Los poetas extremeños del Siglo de Oro*, Mérida, EREx, 1999, pp. 270-96.

³ Véase, entre otros, J. de Entrambasaguas, "Una guerra literaria del Siglo de Oro", *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, CSIC, 1967, t.I, p.150.

para el género trágico decidió apoyarse en las fuentes clásicas y eligió un asunto vinculado a la más rancia historia de la cultura romana: las guerras civiles entre Pompeyo y su suegro Julio César. La figura de ambos generales romanos había llegado hasta el Siglo de Oro de la mano de una de sus fuentes más importantes: la *Farsalia* de Lucano, obra traducida al castellano por Martín Lasso de Oropesa en sendas ediciones aparecidas en Amberes en el año 1585⁴. Años antes, en 1556, Erasmo había tratado el tema en un libro titulado *Las quejas y llanto de Pompeyo adonde brevemente se muestra la destrucción de la República Romana...*, también publicado en Amberes.

Dos nuevos datos vienen a confirmar el interés dramático que despertó nuestro personaje. En 1574, R. Garnier escribió una obra titulada *Cornélie*, cuyo argumento giraba en torno a la figura de la dolorida viuda de Pompeyo y sus ansias de venganza. Y en 1644, Corneille había compuesto su *Pompée* en cinco actos, tomando también como fuente principal el poema latino. La obra de Mesa nada tiene que ver con la de Corneille, pues éste se preocupa más por los acontecimientos que su injusto asesinato desencadena que por su relación amorosa con Cornelia (de ahí que desde la segunda edición de la obra en 1648, ésta recibiese el título de *La mort de Pompée*).

Como imitador de Lucano⁵, Cristóbal de Mesa pretende seguir escrupulosamente la senda de su modelo, sobre todo en aquello que tiene que ver con los acontecimientos históricos que allí se detallan. Sin embargo, la distancia que media entre un poema épico de diez cantos y una tragedia dividida en cinco actos, le obliga a resumir la materia tratada y a concentrarse en aquellos sucesos más acordes con el género utilizado. De hecho, Mesa huye de las descripciones, digresiones, lamentaciones, reflexiones, referencias históricas ... que pueblan el poema de Lucano, a veces tan pesadas e innecesarias que desatenden el contenido de la trama principal. Tras eliminar lo superfluo desde el punto de vista trágico, representa la caída y muerte de su protagonista. De ahí que la estructura de ambas composiciones sea distinta, y que el *Pompeyo* de Mesa sea un resumen dramatizado de la *Farsalia*. Lo contrario hubiera sido

⁴ De por entonces también podría ser la *Primera parte de la Historia moral y filosófica del canónigo de Toledo Pedro Sánchez*, (s.l., s.a.), cuya tercera parte trata de la vida de Pompeyo, junto a la de Rómulo y Remo y la de Sansón ... entre otras cuestiones de interés.

⁵ Que Mesa conocía a Lucano parece una evidencia. Él mismo, en el *Prólogo de La Restauración de España* (1607), se disculpaba de la extensión de su poema y citaba como ejemplo de materia más reducida las *Lusiadas* de Camoes y la *Farsalia* de Lucano. "Si pareciere obra corta me disculpe Lucano, que teniendo tan amplia materia como las guerras civiles, de que resultó a Cesar el Imperio del mundo, no hizo mas que diez libros..."

imposible y atentaba contra las reglas dramáticas, en concreto las de lugar y tiempo⁶.

Un exhaustivo análisis que comparase ambas obras requeriría, por tanto, de mayor detenimiento y extensión, pues muy distintas son, y muy semejantes también, en muchos aspectos⁷. Uno de ellos, al que me voy a referir en las siguientes páginas, es el que trata de los personajes que aparecen en *El Pompeyo*.

* * *

Cristóbal de Mesa utiliza un elevado número de personajes, hasta veintiuno, si tenemos en cuenta la exigua tradición dramática española que desde el *Prohemio* de Naharro hasta el *Arte Nuevo* de Lope sugería en la práctica entre seis y doce. Admitiendo, sin embargo, que el género trágico responde a otras necesidades para el desarrollo de la acción, tanto más cuanto que se trata de una tragedia de tema histórico, el número se corresponde con los diecisiete del *Ayax Telamón* de Juan de la Cueva, los veintiuno de la *Isabela* de Lupercio Leonardo de Argensola, o los diecinueve de *Los Amantes* de Rey de Artieda.

Los personajes aparecen o desaparecen de la escena siguiendo un plan previsto por el autor y, salvo Pompeyo, César, Cornelia y alguno más de manera secundaria, no vuelven a aparecer una vez que protagonizaron el suceso que les llevó al escenario. En la mayoría de los casos porque su puesta en escena, es el caso de los Torcuatos, de Domicio, o de Sisibuto, pretende mostrar las desgracias y los horrores de una contienda que sume a sus luchadores en una sucesión de muertes violentas y desgraciadas.

Por otra parte, la mayoría de ellos carece de caracterización y actúan siguiendo las pautas marcadas por su autor; no presentan, por tanto, ninguna evolución y son tan funcionales y acartonados que entran y salen de escena siguiendo un guión histórico establecido de antemano. Apenas si dialogan entre ellos, más bien exponen argumentos y ofrecen comportamientos o situaciones que afectan a los otros. En *El Pompeyo*, las escenas son secuencias aisladas que tienen en común un finísimo hilo conductor: la derrota y muerte de Pompeyo.

Como tragedia de corte histórico, Mesa ha documentado los sucesos que dramatiza siguiendo unas fuentes concretas. Ello le ha permitido esbozar la figura de sus personajes históricos, desde el general romano hasta su alevoso

⁶ De hecho Mesa se refiere a Lucano en el citado *Prólogo* de *La Restauración de España* como “mas Historiador que Poeta”.

⁷ Espero poder detenerme un poco más en la *Introducción* a *El Pompeyo* de Mesa, ed. en colaboración con J. Roso, Badajoz, Diputación Provincial de Badajoz, en prensa.

asesino, puesto que todos ellos -doce en total- forman parte del patrimonio de la historia y a ella están sujetos. Asimismo, el escritor extremeño, y ahí radica uno de los escasos aciertos de su tragedia, ha inventado y recreado otros personajes intrahistóricos que se incorporan a la acción y le permiten algunos excesos dramáticos propios de la tragedia.

a) Personajes intrahistóricos

Nueve son los personajes intrahistóricos que aparecen en *El Pompeyo*. Estos personajes inventados comparten un papel secundario con respecto a los grandes actores del drama, lo que no les impide protagonizar escenas aisladas. Entre otras, sus funciones ayudan al desarrollo trágico de la pieza, pues:

a) desarrollan el componente trágico de la obra, insistiendo en el horror provocado por una guerra civil; recordemos las muertes en escena del soldado Torcuato a manos de su propio hijo, que desconoce su verdadera identidad hasta después de haberlo muerto, o la de Sisibuto, que se suicida en el escenario ante el asombro y las alabanzas de su amigo Velio, encargado de ensalzar las virtudes del nuevo héroe,

b) aportan verosimilitud a la trama, pues estos personajes intrahistóricos conviven de manera espontánea con los personajes históricos, de modo que Cornelia no duda en reconocer a Cintia como el ama “prudente y plática”, siempre “solicita”, y ésta se muestra cuidadosa y pendiente de su señora. En realidad, se trata de una excusa que le permite a Mesa el diálogo dramático para narrarnos por boca de Cornelia los augurios que apuntan, desde el primer momento, a la derrota de Pompeyo,

c) contribuyen al tratamiento de los temas fundamentales; es el caso de Sergesto, que apoya en su conversación con Amiclas el tema del menosprecio de la corte y la alabanza de la aldea, recurrente en la obra literaria de Mesa y concebido más como un tópico humanista que como una actitud vital, si tenemos en cuenta que el extremeño siempre deseó, y casi nunca consiguió, el amparo de algún protector poderoso que le asegurara un lugar en la Corte. En la vida retirada, en la tranquilidad del campo, alejado de las ambiciones de los cortesanos, encuentra el hombre su acomodo más seguro. Mientras Sergesto abunda en esta idea, Amiclas puede narrarnos su encuentro con César, y ambos concluyen la conversación criticando el comportamiento de la soldadesca,

d) alteran o retocan los hechos narrados por Lucano. Si en la *Farsalia* el encargado de descubrirle a César la cabeza embalsamada de su enemigo es un “orador egipcio”, un “satélite del rey” del que nada sabemos, en *El Pompeyo*

este personaje atiende al nombre de Teodato. Bien es cierto que el discurso de los dos emisarios es muy semejante, más extenso como era de esperar en el texto clásico que en el drama español,

e) simbolizan y universalizan el conflicto, haciéndolo intemporal. Así, la elección del nombre de los personajes no parece tan arbitraria como creemos⁸. Con el nombre de Teodato la historia se refiere al rey de los ostrogodos de Italia, muerto en el año 536, mientras que Sisibuto, también inventado por el autor, fue el célebre rey de los visigodos de España, muerto en el año 621, estableciendo así una fina línea cronológica que moderniza el conflicto y lo hace universal, capaz de servir de adoctrinamiento para el lector de la época⁹.

Significativa es, asimismo, la referencia que se hace a los Torcuatos del Acto Primero. Ellos representan el primer eslabón de una cadena de horrores que tendrá su horripilante broche final con la violenta muerte de Pompeyo. Los Torcuatos simbolizan la desgracia individual y familiar, pero al mismo tiempo el testimonio más doloroso de los efectos provocados por la guerra civil. El hijo descubre a su padre después de darle la muerte, y este conocimiento provoca a su vez el horror y la compasión en el auditorio. Con ellos, Mesa llevaba a la escena las recomendaciones aristotélicas, también sugeridas por el Pinciano en su *Philosophía*, aquellas que consisten en representar con tono trágico las muertes de familiares y amigos sin que sus agresores sospechen de su verdadera identidad hasta después de cometido el delito. Con los Torcuatos, Mesa alude de nuevo a las injusticias de la guerra, mucho más cuando ésta enfrenta a individuos de una misma sangre. Es una idea que procede de Lucano, quien no se cansa de difundirla una y otra vez a lo largo de su obra.

El nombre de estos soldados, Torcuato, tiene que ver con Torcuato Manlio Ingenioso, famoso soldado romano que venció a un soldado galo de enorme fortaleza en una lucha cuerpo a cuerpo, arrebatándole el collar que llevaba al cuello como adorno. De ahí el nombre de Torcuato como “adornado con un collar”. Desde entonces el nombre simboliza a todos los soldados romanos que honraron la historia de su país con su arrojo. Que Mesa conocía o no esta tradición es cuestión difícil de saber; que su elección fue muy afortunada es evidente,

f) perpetúan la tradición dramática clásica; es el caso del Coro, cuya utilización resulta muy curiosa. Por una parte, porque el Coro clásico apenas si se

⁸ Es, por otra parte, una práctica del teatro que desde Rojas y Naharro se viene sucediendo hasta nuestros días.

⁹ Recordemos el Bariato-Viriato de la *Numancia* cervantina, que en algunos momentos parece guardar ciertas concomitancias con nuestro drama.

utiliza entre los dramaturgos españoles, y son muy pocos quienes recurren a él, prefiriendo que la moralización esté en boca de los propios personajes (es lo que hace Mesa cuando introduce al final del Acto Primero a Sexto Pompeyo, quien reflexiona sobre las mudanzas de la fortuna). Por otra parte, el segedano sí lo utiliza para cerrar los cuatro restantes, incluido el éxodo, uso poco frecuente en las tragedias clásicas, que preferían acudir a este personaje colectivo para concluir todas las jornadas a excepción de la última. En este caso, la ruptura con las normas clásicas supone un acierto, pues el cierre final, con la intervención del Coro, expone la moralización del suceso dramatizado y resume buena parte de la filosofía barroca imperante, pasando por Hesiodo y Séneca entre otros, con ese demoledor cierre de la canción última:

todo es dolor, no hay cosa fija o fuerte;
y por fatal tributo
venimos a ser todos de la muerte (vv.1420-22).

A lo largo de la obra ésta será la función que desarrolle este personaje colectivo. En cada una de sus apariciones se resumen los acontecimientos narrados desde una perspectiva general, de manera que no sólo afectan al conflicto representado, sino que se convierten en motivo de reflexión atemporal. La brevedad de la vida, el paso del tiempo, la ambición de poder, la traición y el olvido, la llegada de la muerte ... A veces, como en el caso del Coro que cierra el Acto Cuarto, el discurso se ve salpicado de imágenes que describen la violencia del mensaje, el horror que se pretende explicar para establecer la moralización, y estas imágenes a su vez sobrecogen por la utilización de recursos como la aliteración de fonemas (“r” en nuestro caso) que intensifican el conflicto,

g) mantienen la tradición dramática del momento; es el caso de Cintia, la criada fiel, personaje de diálogo y confidente de su señora, tan cercana al tipo del criado del teatro barroco, o el del pastor Sergesto que, en su diálogo con el pescador Amiclas, recuerda la tradición más lejana de las églogas de Encina y Fernández, aquellas en la que los pastores se quejaban de los abusos cometidos por los soldados y de las burlas de los cortesanos,

h) intervienen en aquellas escenas de transición que darán paso a los momentos de mayor tensión dramática o, por el contrario, sirven para concluir con la cadena de incidentes trágicos (mientras la muerte de los Torcuatos adelanta el horror de la guerra, la muerte de Sisibuto explica la derrota de las tropas de Pompeyo),

i) adelantan o resumen acontecimientos, o permiten que los personajes históricos que los acompañan lo hagan (de nuevo apuntemos al valor simbólico de los Torcuatos o a las confidencias de Cornelia y Amiclas ante Cintia y Sergesto),

j) son una mera excusa sin ninguna consistencia dramática; es el caso de Salvio, al que se le asigna una activa participación en la muerte de Pompeyo y del que Lucano no nos ofrece ninguna noticia. ¿Acaso le parecía mejor a Mesa una terna asesina a una acción aislada protagonizada por un único traidor¹⁰? En cualquier caso, su presencia pasa desapercibida, pues no interviene en ningún momento ni introduce ningún parlamento.

b) Personajes históricos

Mesa encuentra en la obra de Lucano la crónica de unos sucesos protagonizados por unos personajes. Sin embargo, las pretensiones históricas del clásico superan las expectativas del segedano. Por ello, el segedano prescinde de muchos de los acontecimientos, descripciones, reflexiones, confesiones, digresiones ... que en el cordobés son continuas y, en ocasiones, pesadas de digerir para un lector moderno.

De hecho, *El Pompeyo* comienza su acción justo al final del Libro V de la *Farsalia*, cuando el general romano decide llevar a su mujer, Cornelia, a la isla de Lesbos, lejos de los campos de Farsalia en los que muy pronto dará comienzo la batalla. Esta circunstancia no le impide al dramaturgo extremeño alterar el orden de los acontecimientos (el encuentro entre César y Amiclas es anterior en Lucano a la despedida de Pompeyo y su esposa, mientras que Mesa aprovecha esta escena para situarla como inicio de la acción de su obra por su evidente carácter trágico), de la misma manera que prescinde de ellos (Mesa desatiende la materia de los cuatro primeros libros de Lucano), los resume (no asistimos al debate entre Pompeyo y Léntulo acerca de cuál es el mejor lugar para refugiarse del acoso de César, dándose por buena la idea del consejero), los retoca (la economía dramática le impide introducir en escena a todos los personajes y por ello prescinde de algunos a pesar de su importancia, es el caso del hijo mayor de Pompeyo, de Catón o del mismo Cordo, un curioso personaje que en Lucano se encarga de dar sepultura al cuerpo del heroico general), o los adapta a la acción (procura huir de las escenas difícilmente representables mientras que escenifica aquellas otras que encierran un hondo contenido dramático. Así,

¹⁰ En Lucano (*ed. cit.*, VIII, p. 618 y sgs.) se habla de “esbirros” y se le concede un gran protagonismo al general Aquilas y al soldado romano Septimio.

mientras que *El Pompeyo* se inicia en Lesbos [Farsalia se correspondería con el nudo y Egipto supone el desenlace], en la *Farsalia* se indica que Pompeyo se despide de su mujer y la envía en un navío a Lesbos).

El enfrentamiento bélico entre Pompeyo y César resume la acción de la tragedia española, hasta el punto de que ambos personajes se convierten en los protagonistas de la misma; a Pompeyo le corresponde abrirla con sus lamentos primeros, mientras que César se encarga de cerrarla con la defensa y exaltación de la figura de su yerno. Es bien claro, y así parece desprenderse desde el mismo título, que Mesa se sintió más atraído por la figura del perdedor y, por ello, porque le servía para mostrar las adversidades de la fortuna, centró su atención a partes iguales no sólo en el poder militar que la figura encarnaba, sino también por la tragedia familiar y personal que tan directamente le afectaba. De ahí que, si por una parte, los interlocutores de Pompeyo son César y Léntulo, es decir, el mundo bélico, por otra encuentra también su lado humano en su relación con Cornelia y Sexto Pompeyo, su hijo querido y heredero. Así, al hombre enamorado se le superpone el militar invicto.

Por contra, la figura de César acentúa el carácter bélico de la acción y su presencia en la escena está estrechamente ligada al conflicto civil que vive el pueblo romano, destacando en cada una de sus acciones por su talante arriesgado, soberbio, valeroso y hasta magnánimo.

A otros personajes de menor importancia les está encomendada la tarea de recrear la lucha fratricida que va a tener lugar y que asolará todo el país sumiéndolo en la mayor de las tragedias, así como la de rellenar otros momentos interesantes de la acción.

Lo que les ocurre, dónde y por qué, es muy semejante en ambas obras. Nada nuevo añade Mesa a la marcha de los acontecimientos. Sin embargo, la manera con la que los protagonistas se enfrentan a ellos ofrece matices dignos de resaltar porque inciden en la caracterización de los personajes y, por tanto, nos los presentan desde una vertiente novedosa. Así, Pompeyo es un personaje menos timorato y más decidido que el de Lucano, mientras que César, señalado como un tirano por sus enemigos, alcanza sin embargo un toque de humanidad que rompe con la cínica, desconsiderada, e incluso cruel imagen que de él nos ofrece Lucano.

A diferencia del personaje llorón, melancólico, huidizo y dubitativo que nos presenta la *Farsalia*, el Pompeyo de Mesa es un militar preocupado por el estado de las tropas, a las que pasa revista antes de la batalla; un soldado al que no le acobarda ni el destino ni la muerte; un derrotado que no busca un lugar donde rumiar su derrota, sino desde donde poder comenzar su reconquista; un hé-

roe trágico consciente de su muerte a la que se enfrenta con sumisa dignidad; un marido enamorado; un padre modélico; en definitiva, un ser valiente y amoroso que lucha contra su propio destino.

La transformación de la figura de César quizás resulte más sorprendente. Influida tal vez por la imagen de un César victorioso que el Siglo de Oro se encargó de ensalzar como modelo de estrategia¹¹, la imagen del general romano sale mejor librada en la tragedia del segedano que en el poema clásico. “Arrogante y fuerte” le describe Pompeyo; “Capitán de Capitanes” para Léntulo; “gran César” le denomina Septimio; “domador de todas las naciones” le llama Teodato. Incluso Amiclas, tan lejos del sonido de la guerra, le distingue como “César magnánimo”, comentarios todos ellos que contribuyen a ensalzar su figura.

De modo que si bien es cierto que su actuación es la de un “tirano”, el conflicto político que le enfrenta a Pompeyo le resulta excesivamente lejano a Mesa, quien no pretende entrar en el debate república-tiranía (otra cosa es que en algunos pasaje intervenga como un consejero de príncipes, advirtiendo del papel que éstos deben desempeñar en la sociedad)¹², que Lucano establece como premisa fundamental de su obra.

La presencia en escena de César es a veces más convincente que la de Pompeyo. Sus apariciones están relacionadas con el conflicto militar: arenga a sus soldados, despierta el orgullo y la avaricia entre los suyos, ordena el comienzo de las escaramuzas, se muestra magnánimo con el vencido y certifica la victoria final. Aunque, como en Lucano, se aluda a su trágico destino posterior, la obra se cierra con una figura victoriosa.

Sin embargo, donde su caracterización resulta más positiva en relación al poema de Lucano es en dos momentos concretos y muy semejantes entre sí. El primero sucede en mitad de la batalla. César se acerca a un soldado que se revuelve en medio de un gran charco de sangre. Reconoce en él al infeliz Domicio, a quien ya ha derrotado en dos ocasiones. César se lamenta, a pesar de las duras acusaciones que el herido le lanza, de la muerte de un militar tan valiente, ordena recoger su cuerpo y enterrarlo en el lugar que merece un varón tan no-

¹¹ Recordemos, en este sentido, la importancia que tiene el libro de Valerio Máximo, *Dictorum factorumque memorabilium*, uno de los más leídos y editados, en donde se hace una encendida defensa de la figura de César.

¹² Sobre asuntos parecidos se viene trabajando desde hace tiempo con resultados dispares. Véase el interesante artículo de S. López Moreda, “La presencia de Séneca y Suetonio en *Julio Cesar* de W. Shakespeare”, *Cuadernos de Filología Clásica*, 6, (1994), pp.133-47.

ble, “que la muerte no suele vengarse,/ ni él con morir me venga,/ y quien da bien por mal tiene alabanza”(vv.690-92).

¡Qué lejos está esta reacción tan senequista, consistente en respetar al contrario y alabar sus virtudes, de la que adopta Lucano en la *Farsalia*! Allí, en un contexto muy semejante, César demuestra su crueldad increpando a Domicio y burlándose de su trágico destino, con un cinismo propio del vencedor arrogante, y desinteresándose por el destino de aquel cuerpo inerte muerto en la batalla. El sarcasmo de César llega al extremo de referirse a su enemigo como “mi sucesor”, aludiendo al hecho de que Domicio debería haberle sucedido en el gobierno de la Galia.

El segundo ejemplo es más reseñable aún. Narra ahora Lucano cómo, llegando César a la corte de Tolomeo, es recibido por uno de sus cortesanos que le entrega la cabeza embalsamada de Pompeyo, regalo del monarca egipcio con el que pretende sellar una paz duradera.

Al final del Libro IX cuenta Lucano la reacción de César con tanto acierto como detenimiento. El romano contempla la cabeza de su enemigo, mantiene la mirada fija en él hasta comprobar su verdadera identidad, y es entonces, y solamente entonces, cuando reacciona indignado, fingiendo unas lágrimas que son la expresión de un discurso plagado de exclamaciones, lamentos, interrogaciones retóricas... más propias de un planto. César reivindica entonces la figura de Pompeyo y confiesa que sus intenciones eran haberle capturado vivo para poder alcanzar con él una paz justa. El falso discurso del vencedor provoca la sonrisa entre sus propios soldados. Como quiere A. Holgado,

César, que en su interior está contento, llora y se indigna exteriormente; en cambio, los soldados, que en su interior sienten dolor e indignación, se muestran contentos en el exterior, por miedo a la cólera de César, cuyo llanto saben que es fingido y que, por tanto, no permitirá que los demás lloren “de verdad”¹³.

Finalmente, perdona César al rey Tolomeo, pero le impone la obligación de reunir los restos del caudillo romano y, tras incinerarlos, guardar sus cenizas en una urna.

La misma escena se repite en *El Pompeyo* de Mesa, aunque en esta ocasión con algunos matices. También ahora la figura de César aparece caracterizada

¹³ *Ed.cit.*, p. 413, nota 856.

positivamente, frente a la crueldad descrita por Lucano. Los elogios del romano hacia su yerno son sinceros, los lamentos resultan creíbles, las críticas a su muerte alevosa parecen convincentes, y su exigencia para que sus restos sean incinerados y depositados en una urna es cumplida de inmediato.

Al destacar el comportamiento de César, su sincera admiración por Pompeyo, Mesa está exaltando la magnanimidad del vencedor pero, al mismo tiempo, resalta aún más la figura del derrotado, siendo el pueblo egipcio, con su rey Tolomeo a la cabeza, el verdadero responsable de la tragedia. César no solamente exige la restauración física de Pompeyo, sino que además toma la urna y promete llevarla a Roma para depositarla con todos los honores en el edificio más emblemático: el Capitolio. Tanta magnanimidad, que incluso se antoja inverosímil, del vencedor hacia el vencido, ennoblece al que la utiliza y ensalza a Pompeyo como el héroe trágico. Así, la promesa de su vuelta a Roma, de donde salió, sirve para engrandecer su figura y ennoblecer los motivos que le llevaron a abandonarla, además de poner colofón a la tragedia con un cierre tan acertado: la fama de Pompeyo después de su muerte.

Una situación semejante encontramos en la caracterización de los personajes de Sexto Pompeyo y de la hechicera Ericto. Ambos han sido retocados positivamente, dejando entrever su lado más humano y bondadoso. Esta circunstancia es lógica en el caso de Sexto, pues él es el hijo deseado, el posible heredero, el vengador, aquel que debe seguir los pasos paternos; sin embargo, no es tan comprensible en el ejemplo de Ericto (Erito para Mesa), personaje de tragedia y horror donde los haya, que si en Lucano causa espanto, en Mesa no llega a aprendiz de Celestina. No parece que el segedano haya pretendido cargar las tintas sobre este personaje al que podía haber sacado más partido, interesado tal vez, como estaba, en otros conflictos más importantes que la obra le ofrecía.

En la *Farsalia*, Sexto Pompeyo es un joven odioso y cobarde, temeroso de su destino. Desde la primera vez que se le cita se le relaciona con la piratería y se le acusa de haber reclutado esclavos para organizar sus ejércitos. Más grave aún es su comportamiento antes de la batalla. El joven prefiere los augurios de una bruja implacable y malvada a la consulta de los oráculos divinos. Acompañado de sus hombres, aprovechando la oscuridad de la noche, atemorizado por la presencia de Ericto, Sexto le ruega a la vieja que le declare el resultado de la contienda, pues a él le afecta, como posible heredero, el futuro inmediato de su padre.

Incluso da la sensación de que Lucano (IX, 120 y sgs.) contrapone la figura de Sexto, el menor, a la de su hermano mayor, Gneo Pompeyo, a quien su padre había enviado a Oriente a reclutar tropas y al que se refiere con el mismo so-

brenombre de “Magno” que correspondió en vida a Pompeyo. Cuando ambos hermanos se encuentran, el mayor conoce por boca de Sexto la muerte del general, y entonces, sin gemir ni llorar, entona un violento discurso, sofocado enseguida por Catón, en el que clama cruel venganza.

Mesa prefiere la economía de personajes -aunque encontremos una vaga referencia a éste en el verso 1310 de su obra- y ha prescindido del Pompeyo mayor para centrarse en la figura de su hermano Sexto. A él le dedica el protagonismo familiar y él encarna al hijo predilecto y heredero universal, pues así se lo hace saber su padre antes de morir. En *El Pompeyo*, Sexto es un muchacho esforzado y valiente, lleno de curiosidad juvenil -“mancebo” y “joven”, le llama Ericto- y al que mueve el deseo de venganza. Ha sido testigo de la violencia cometida contra su padre y no desoye los consejos de éste, al contrario, promete guardarlos y tenerlos siempre presentes.

Ni siquiera en su relación con Ericto sale mal parado el “pompeyano”. Ambos se dedican halagos (ella le llama “gran Sexto” y le ruega que se esfuerce; él se deshace en elogios como “lustre y honra de Tesalia” o “única maga”) que suavizan sus caracteres generales y hacen menos reprochable la acción que protagonizan.

Como en Lucano, Ericto se excusa por no poder cambiar el rumbo de los acontecimientos marcados por el cielo; también despliega su poder recurriendo al alma de un soldado muerto en la batalla (en esto Mesa comparte con Lucano la incoherencia del suceso, pues raramente se puede implorar este milagro cuando la guerra todavía no ha comenzado) y asimismo ofrece idéntico vaticinio, adelantándonos hechos futuros mediante unos augurios ambiguos que el lector irá comprobando más adelante. No obstante, el escritor extremeño rechaza el efectismo dramático que supone en la *Farsalia* la visión de una maga resucitando el cuerpo de un muerto y recomponiéndolo paso a paso, y desiste de representar la escena -recordemos un caso semejante en la *Numancia* de Cervantes- para preferir narrarla desde el presente.

La Ericto de Lucano es horripilante; a su lado Celestina es una vieja cándida y amorosa. Sus conjuros, su relación con el más allá, sus prácticas sanguinarias y delictivas, su inhumanidad, el temor que despierta en todos los que la rodean, incluidos los habitantes del Averno ... nada tienen que ver con la caracterización propuesta por Mesa.

Éste ha prescindido del tremendismo y el horror más execrable y ha reforzado la funcionalidad del personaje, que propone el mayor momento de tensión dramática, pues si primero fueron los augurios de Cornelia y después la derrota y muerte del Torquato, el vaticinio de Ericto y la paradoja que encierra da paso

a la segunda parte de la tragedia: la victoria de César será el principio de su final, mientras que la derrota de Pompeyo constituye el primer paso para el reconocimiento de su fama inmortal.

La escena entre Sexto y Ericto abunda, por tanto, más en la intriga dramática que en lo escabroso de su contenido. La caracterización de los interlocutores resulta más positiva, las situaciones se han suavizado, los hechos que se narran, aun siendo los mismos en general, están tratados de manera diferente y su “puesta en escena” es también distinta, porque distintas son las intenciones. A Lucano le preocupa que Sexto Pompeyo acuda a una hechicera tesaliana para descifrar el futuro, y esto le permite esbozar la figura de un personaje tenebroso e infernal; a Mesa le preocupa más el mensaje de los augurios, tan real como certero, y quizás por eso su Ericto sea más milagrera que maga.

No olvidemos que tanto Sexto como Ericto se presentan ante el espectador en sendos monólogos que apoyan la corriente más moralizadora del drama. El hecho de convertirlos en agentes adoctrinadores explica la importancia que les concede el segedano. Mesa sustituye al Coro clásico por Sexto al final del Acto Segundo, seguramente para no dejar vacío el escenario. Aparece entonces el joven romano que reflexiona en un extenso monólogo sobre los temas fundamentales de la tragedia y, en concreto, sobre las mudanzas de la fortuna, cuya rueda gira caprichosamente. Es el prelude del cambio de destino al que se verá sometido él y su familia, con Pompeyo a la cabeza.

Por su parte, Ericto aparece en solitario antes de encontrarse con Sexto. En su monólogo, que entronca con la idea desarrollada más atrás por Sergesto y Amiclas, la que fuera infame bruja e infernal asesina en Lucano, aparece en Mesa defendiendo la vida retirada, apartada de los engaños y la pompa de la Corte, esperando con tranquilidad la llegada de la muerte. En definitiva, la angelical Ericto de Mesa es un blanco sobre negro si la comparamos con la de Lucano.

El resto de los personajes atienden al patrón establecido por Lucano en su poema épico. Amiclas, por ejemplo, ofrece el mismo tono moralizador que ya se intuía en Lucano¹⁴. Allí, comparaba éste la humilde existencia del pescador,

¹⁴ La defensa de la pobreza y la vida humilde referida a Amiclas es una idea que pervive en el tiempo. Así, Mena, en el *Laberinto de fortuna*, la toma como modelo cuando se refiere a él y dice: ALABA LA POBREZA CON PAÇIENÇIA RESÇEBIDA. ¡O vida segura la mansa pobreza,/ dádiva santa desagradecida!/ Rica se llama, non pobre, la vida/ del que se contenta bevir sin riqueza;/ la trémula casa, humil en baxeza,/ de Amiclas el pobre muy poco temía/ la mano del César qu’el mundo regía,/ maguer que llamase con gran fortaleza.”, ed. Pérez Priego, Madrid, Editora Nacional, 1976.

alejado de la corte, con la soberbia de César haciendo frente a los dioses. El general ha ido a pedirle ayuda para que le acompañe en su barca hasta Brindis, donde se encuentran las tropas de Marco Antonio. Amiclas le acompaña, pero una tempestad les pone en riesgo de perder la vida. Mientras el anciano pescador asiste asustado a los acontecimientos, César, sereno, increpa a los dioses y se muestra superior a ellos. Finalmente, y por fortuna, consiguen regresar a la costa sanos y salvos. Mesa, por su parte, no representa este incidente en escena (circunstancia tan costosa como difícil) y hace que sea el mismo Amiclas quien se la narre a Sergesto en términos muy parecidos, pero con un tono más cómico, pues el anciano se lamenta de no haber recibido de César los honorarios por el viaje. En Amiclas resume Mesa las injusticias de la guerra y las malas costumbres de la soldadesca, así como la defensa de la vida retirada.

Los otros personajes representan los dos bandos enfrentados al final. Por un lado, en el de las tropas de Pompeyo, están Léntulo y Domicio. El primero es su mano derecha y, por tanto, desempeña las funciones del criado en el teatro convencional, es decir, es un personaje confidente y de diálogo, que expresa las preocupaciones de ese bando y nos informa sobre la marcha de la guerra. Él refiere la disposición de los ejércitos, muestra su temor por la furia de los soldados de César, aconseja a Pompeyo el lugar adecuado para escapar del enemigo y organiza la expedición que les llevará a las puertas de Egipto.

Domicio, por su parte, encargado de defender el flanco derecho del ejército de Pompeyo, cobra protagonismo para realzar la figura magnánima de César a la que antes nos referimos. Él representa el valor y el ocaso del bando de Pompeyo y su muerte en escena, revolviéndose agónico y orgulloso en medio de un gran charco de sangre, es un componente trágico más al que se une a su vez un vaticinio sobre el destino final de su enemigo. “Varón valiente” o “varón fuerte” son expresiones con las que César se refiere a él.

Los otros personajes pertenecen al grupo de los antagonistas, con Tolomeo a la cabeza. Aparece éste al principio del Acto Cuarto con un discurso que demuestra la justicia y equidad que se les suponen a un rey. Agradecido porque Pompeyo salvara a su padre de una situación semejante a la que él padece en el presente, considera que es justo corresponder al vencido con la misma cortesía. Sin embargo, apoyado en la máxima de que “el consejo más útil es el más sano”, es decir, aquel que más le interesa a él, Tolomeo decide finalmente decantarse por la opinión defendida por Septimio (desamparar al derrotado y arrimarse al vencedor), desoyendo los sabios consejos de Acoreo (que aboga por recompensar la gratitud fiado de la mudanza a la que están sometidos los

reyes por la variable fortuna). Su resolución final es tan grave como violenta: cortarle la cabeza a Pompeyo y entregársela en bandeja a César.

Si bien es cierto que la justificación a tal conducta pudiéramos encontrarla en las repetidas alusiones a su juventud (“mancebo”, “tierno”, “rapaz”), también es verdad que sobre él pesan las acusaciones más graves de cobardía e ingratitud, y por ello se le define como “rey tirano” en varias ocasiones. Incluso Pompeyo, a la hora de la muerte, se niega a disculparle, pues no encuentra ni razón ni ley para un comportamiento tan poco ejemplar en un monarca. Si Lucano estuvo a punto, aunque no lo acabó, de escribir sobre la caída de Tolomeo a manos de Cleopatra, con la ayuda de César, Mesa se desentiende de este conflicto posterior. Sin duda, Tolomeo podía haber sido un personaje de tragedia, porque el destino le sitúa en una situación verdaderamente incierta y complicada, en la que debatirse con angustia; sin embargo, su figura no alcanza la grandeza trágica que le correspondería y tan sólo funciona para certificar el desenlace final de la tragedia. Él es el personaje-obstáculo, el causante último de la misma.

Si Tolomeo es el encargado de dar la orden, Septimio es el ejecutor de la misma. En realidad se trata de una terna asesina en la que también intervienen el general Aquilas y un tal Salvio, pero de nuevo la economía de personajes hace que el único que aparezca en escena sea este alevoso y cobarde soldado romano que militó en los ejércitos de Pompeyo hace algún tiempo y que ahora es el encargado de darle la muerte. Tremendo sarcasmo, pues él representa también la denostada guerra civil a la que tanto se ha aludido, pues al final es un romano quien da muerte a otro romano. La imagen de Septimio portando en escena la cabeza embalsamada de Pompeyo es, sin duda, el momento de mayor tensión dramática de la obra y la culminación trágica de la intriga bélica. Horror y compasión compartidas por el auditorio son las herramientas que cimientan la corriente moralizadora de la misma.

Atrapado en una intriga que la historia antigua había inmortalizado en las letras a través del poema épico de Lucano, Mesa intentó reafirmar su prestigio literario cultivando el género trágico. *El Pompeyo*, su única tragedia conocida, no ha merecido el elogio de la crítica. En esto ha corrido la misma suerte que la mayor parte de las tragedias de este periodo, si bien hay que reconocerle a su autor su atrevimiento en un época en la que la Comedia Nueva estaba casi consolidada. Mesa no es un mero imitador del modelo clásico, lo adapta a sus intereses y necesidades presentándonos un conflicto que hace mayor hincapié en el intimismo y la compasión, acentuando los rasgos positivos de los personajes pero sin olvidar el horror de la guerra y la mudanza de la fortuna.