

EMBLEMAS DRAMÁTICOS: EL CASO DE *GORBODUC*¹

MANUEL JOSÉ GÓMEZ LARA

JORGE JIMÉNEZ BARRIENTOS

(Universidad de Sevilla)

La literatura emblemática trascendió ampliamente el marco concreto donde se originó —las cortes italianas de la segunda mitad del siglo XV— y a lo largo de las dos centurias siguientes este código sirvió de cauce propagandístico a diversas monarquías en sus afanes imperiales y, en consonancia, a una idea del estado que necesitaba de fórmulas de representación ajenas a la tradición teocrática. En este sentido, la emblemática suponía una elección no solo estética sino también política por medio de la cual los autores de emblemas ofrecían al príncipe un marco discursivo que permitía justificar el modo de gobierno por él encarnado. Al mismo tiempo, el trabajo del emblemista le posibilitaba el acceso a los círculos del poder y le ofrecía un status de cierto privilegio dentro del complejo entramado dedicado a elaborar la imagen pública del gobernante. En la difusión del emblema habría que considerar además la importancia dada a la imagen simbólica en general por el pensamiento neoplatónico renacentista, ya fuera en su consideración como punto de partida privilegiado para la meditación trascendente ya como única posibilidad de encarnar en el mundo sensible "el ser del universo". En este contexto, el uso de imágenes emblemáticas es siempre síntoma de una capacidad receptiva de carácter superior.

Como ha señalado Mario Praz los autores dramáticos utilizaron frecuentemente emblemas y empresas dado que ambos géneros tenían en común el articular un mensaje único a través de imágenes y texto. Según Martha Hester Fleischer: "Las imágenes escénicas son creadas por los personajes, atributos y acciones visibles o audibles durante la puesta en escena. Su función es análoga a la imagen alegórica de los libros de emblemas renacentistas: presentar una verdad a la comprensión instantánea del ojo; mientras que el diálogo, como los versos de

1 Todas las citas del trabajo pertenecen a la edición de A. H. NETHERCOT et al. eds., *Elizabethan Plays*, New York, Holt, Rinehart and Winston Inc., 1971. Las traducciones son de los autores.

los libros de emblemas, explican y elaboran la imagen en beneficio de la argumentación discursiva de la razón"².

El concepto de emblema dramático que ejemplificamos en el presente trabajo no designa un subgénero de la literatura emblemática ya que las imágenes utilizadas en *Gorboduc* y en otras obras son, por lo general, procedentes de fuentes diversas; se trata más bien de una idea operativa que permita dar cuenta de cómo y con qué intenciones se utilizaron referencias emblemáticas en el teatro de la época. Como ya apuntó Chapman, la coherencia dependería de la relación de cada imagen con una idea central, desarrollada en una ocasión comunicativa específica, alrededor de la cual adquieren significación, es decir, son "símbolos aplicables" con propósitos político-morales³.

En esta línea, Clifford Davidson ha empleado el término emblemático en relación a la actividad teatral para dar cuenta de una serie de motivos que insisten en el trasfondo alegórico y simbólico —esto es, no realista— presente no sólo en las elaboradas producciones de la corte sino, en mayor o menor medida, en toda la producción teatral de este periodo. Según este mismo crítico, la relevancia de cualquier recurso, lingüístico o visual, vendría dada por el contexto específico de producción y recepción de la obra⁴; un cuadro o escena de raigambre emblemática se justificaba por enfatizar cierto matiz pragmático del texto e insistir sobre sus consecuencias morales. En pocas obras como *Gorboduc*, representada en 1562 y publicada en 1570, se hace tan visible ese *locus* histórico.

Thomas Norton (1532-1584) y Thomas Sackville (1530-1608), parlamentarios desde 1558 del sector protestante más radical, formaban parte activa de la compleja trama de discursos mantenidos entre la reina y el parlamento en torno a los principios del estado reformado y al nuevo reparto de poderes. Se mezclaba la argumentación religiosa sobre la uniformidad protestante del reino con la definición legal del estado y, sobre todo, con el estatuto especial del monarca. Esta controversia se resumía en la definición de Inglaterra como *Dominium Regale* basado en las prerrogativas del *Rex Solus*, o como *Dominium Politicum et Regale*, es decir, como un cuerpo legal presidido por una ley que se materializaba no sólo en la figura del monarca, sino en la de todos aquellos que se ocupaban de su elaboración y ejecución: el parlamento y, en general, el reducido pero poderoso grupo social de los expertos en leyes.

2 Citado por John DOEBLER, *Shakespeare's Speaking Picture. Studies in Iconic Imagery*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1986, p. 7. Peter DALY en *Literature in the Light of the Emblem*, Toronto, Toronto University Press, 1979, p.152, hace una interesante observación sobre esta relación al apuntar que las explicaciones del sentido de los emblemas que aparecen en las ediciones de las obras funcionarían como las modernas acotaciones; para el espectador, por el contrario, la relación debía generarse de la interacción entre la presentación emblemática y la acción dramática.

3 Mario PRAZ, *Imágenes del Barroco. Estudios de emblemática*, Madrid, Siruela, 1989, pp. 254-55.

4 Clifford DAVIDSON, "Iconography and Some Problems of Terminology in the Study of the Drama and Theatre of The Renaissance," en *Research Opportunities in Renaissance Drama*, 29, p. 11, 1986-87, pp. 7-14.

Un año antes de coescribir *Gorboduc*, Thomas Norton colaboró en una demanda parlamentaria que urgía a la reina para que decidiera sobre la sucesión al trono: un asunto política y espiritualmente relacionado con la legitimidad que el parlamento podía ofrecer al monarca según su compromiso con un modelo u otro de estado. En este contexto, *Gorboduc* aparece como un eslabón más en una carrera literaria y política caracterizada por la elaboración y traducción de textos didácticos dirigidos a la consolidación de un modelo cultural hegemónico⁵. Las innovadoras experiencias de Sackville en el manejo del humanismo cristiano de corte erasmista y continental en la “Induction” de su obra *The Mirror for Magistrates* o las traducciones de Norton de Calvino y los *Salmos*, permiten situar la tragedia de Ferrex y Porrex como respuesta política, al tiempo que estética, de un sector de la élite intelectual protestante frente a las actuaciones de la reina. La crítica ha entendido esta respuesta como “una advertencia (...) una velada pero clara amenaza a Isabel sobre los peligros terribles de la guerra civil si moría sin dejar provista con claridad la personalidad de su sucesor⁶.”

Esta lectura no obstante puede ser matizada si, además del texto, atendemos a los emblemas dramáticos que articulan la puesta en escena. Nos limitaremos a analizar la técnica de composición de cuadros, muy efectiva si se consideran las características del lugar de representación —el *hall* en el curso de una celebración del calendario festivo de la corte. Con ello queremos apuntar que el lenguaje visual cumplía una función mediadora entre la situación festiva —en el caso de *Gorboduc*, la Navidad— y la aparentemente peligrosa reprobación a la conducta de la reina que podría desprenderse del texto. La combinación de texto e iconografía dramática que se ofrecía a los ojos del monarca insistía, pese a todo, en el reconocimiento de Isabel I como interlocutora dada su posición de autoridad. En esta operación era fundamental el lugar ocupado por la reina en el *hall*, espectadora privilegiada cuyo eje de posición simbólico, frontal a la *stage*⁷ y en el único estrado elevado junto a ésta de la sala, creaba el efecto de *mirroure*, el distanciamiento dramático que permitía leer la historia dramatizada, más allá de su simple sentido literal, en su dimensión alegórica y escatológica⁸ (Fig. 1).

La utilización de las claves iconográficas del humanismo cristiano matizaba el valor declarativo del texto. Este lenguaje visual, alejado del universo de imágenes prerreformistas, establecía bajo la apariencia de lo secular un nuevo proceso de reificación —en este caso del estado— por medio de un código visual

5 David MANN ha apuntado el sentido de las actividades dramáticas de las *Inns of Court* como fórmulas de simbolización social más que como simples entretenimientos. En *The Elizabethan Player*, London, Routledge, 1991, pp. 148-77.

6 A. H. NETHERCOT *et al.* eds., *Elizabethan Plays*, p. 111.

7 El término *stage* describe en sus primeros usos una plataforma de dos metros por dos y apenas uno de altura.

8 En este sentido aparece el término en la “Induction,” cuando un personaje simbólico, *Sorrow*, aclara el valor de la historia que seguía: “Whence come I am, the dreary destiny/ And luckless lot for to bemoan of those/ Whom fortune, in this maze of misery,/ Of wretched chance, most woeful mirrors chose” (v. 113-6). Véase Orstein-Spencer eds., “The Induction from the Mirror for Magistrates,” en *Elizabethan and Jacobean tragedy*, Boston, Heath and Co, 1964, pp. 265-74.



Fig. 1. *Le Ballet Comique de la Reyne* (1851). En Roy Strong, *Arte y poder*, illust. 81.

y lingüístico de naturaleza hermética, pero que, a la vez, podía ser inteligible en sus aspectos más básicos⁹. En *Gorboduc*, las líneas maestras de significación son claras y los matices que añadía la percepción visual, no sujeta al discurso lógico-argumentativo, subrayaban la importancia de la negociación *inter-pares* como propuesta central del montaje.

La reina, sentada frente a los figurantes, tenía ante sí todo el *scope* de la representación: la disposición y movimientos de los cortesanos en torno a ella quedaban duplicados por el transcurrir alrededor de la *stage*. La palabra, ralentizada por una dramaturgia de largos parlamentos concebidos desde los principios de la retórica epideíctica, se veía reforzada por la composición frontal de los personajes y los movimientos de entrada y salida a través de las dos

9 Roy STRONG apunta la cuestión de la accesibilidad de los emblemas y cómo su utilización en los actos públicos del reinado de Isabel I sugiere diversas posibilidades de lectura y disfrute de este lenguaje; en *Arte y poder*, Madrid, Alianza, 1988, p. 54.

Antes de comenzar el análisis es conveniente conocer el argumento de la obra según aparece en la edición de 1570:

Gorboduc, King of Britain, divided his realm in his life time to his sons, Ferrex and Porrex. The sons fell to dissension. The younger killed the elder. The mother, that more dearly loved the elder, for revenge killed the younger. The people, moved with the cruelty of the fact, rose in rebellion and slew both father and mother. The nobility assembled and most terribly destroyed the rebels. And afterwards, for want of issue of the prince, whereby the succession of the crown became uncertain, they fell to civil war, in which both they and many of their issues were slain, and the land for a long time almost desolate and miserably wasted.

[Gorboduc, rey de Bretaña, decidió en vida dividir el reino entre sus hijos, Ferrex y Porrex. Repartido el reino, los hermanos se enfrentaron. El más joven mató al mayor. La madre que amaba más a éste, se vengó asesinando al menor. El pueblo, conmovido por la crueldad de los hechos, se rebeló y dieron muerte al rey y la reina. La nobleza unida aplastó a los rebeldes y después, ante la falta de un sucesor, se enfrentaron en una cruel guerra civil en la que ellos y muchos de los suyos perdieron la vida y la tierra quedó miserablemente desolada¹³]

Los *dumb shows* aparecen al principio de cada acto y el coro al final de los mismos. El primero ejemplifica cómo “un estado unido se mantiene fuerte contra cualquier enemigo pero si está dividido será destruido fácilmente”¹⁴. Para ello se evocaba una imagen utilizada en diversas colecciones de emblemas renacentistas en la que se ve un árbol que, al hendirse, rompe la corona que lo ciñe. En una de estas colecciones, la del español Saavedra Fajardo (1640), el lema —“*Dum scinditur frangor*” (Fig. 3)— se comenta con citas del *Exodus*, de Tácito y de los cronicones medievales que ejemplificaban históricamente el error que supone la separación de un reino. También se comenta a propósito de la empresa un asunto de crucial importancia en *Gorboduc*, esto es, los motivos que llevan al soberano a actuar frente a la ley: “O es fuerza del amor propio, o condición humana, amiga de novedades, que levanta las opiniones caídas y olvidadas, y juzga por acertado lo que hicieron los antepasados, si ya no es que buscamos sus ejemplos para disculpa de lo que hacemos”¹⁵. Las explicaciones de *Gorboduc* a su decisión de dividir el reino, se hacen significativas en un contexto ideológico —reconocimiento del papel del parlamento— en el que el libre albedrío del rey, sordo a los buenos consejeros y sólo afecto a quien asiente a su voluntad, evidenciaba la necesidad del estado de controlar ese “amor propio” del soberano.

En el primer cuadro mudo de *Gorboduc*, el emblema se dramatizaba mediante seis salvajes cubiertos con hojas que tras hacer grandes esfuerzos por romper un haz de maderos que portaba el primero de ellos al cuello, los

13 A. H. NETHERCOT *et al.* eds., *Elizabethan Plays*, p. 113-14.

14 A. H. NETHERCOT *et al.* eds., *Elizabethan Plays*, p. 114.

15 SAAVEDRA FAJARDO, *Idea de un príncipe político-cristiano representada en cien empresas*. vol. 3, Madrid, Espasa-Calpe, 1958, p. 219.



Fig. 3. *Dum Scinditur Frangor*. Empresa 70 de Saavedra Fajardo, *Idea de un príncipe político-cristiano*.

separaban y quebraban. El sentido de estos personajes estaba informado por una doble tradición: de un lado ciertas lecturas medievales los identificaban con una raza invencible encontrada por Alejandro, y de ahí su uso heráldico como guardianes de las armas familiares y la casa. De otro, fueron asociados también con la figuración de la humanidad caída tras el pecado —referida por las hojas que los cubrían. Su uso dramático en *Gorboduc* parece recoger ambas ideas. La música de violines remite al carácter noble y grave de los personajes y la acción que se representa, pero también a su valor alegórico como tenantes que presentan un misterio ante los ojos del espectador —en este caso, el de la unidad del reino y su destrucción.

En la escena segunda del acto primero encontramos una de las fórmulas iconográficas de mayor potencialidad dramática para el tema que se presenta: el rey rodeado por sus consejeros. Se abre con Gorboduc y dos personajes que pueden definirse como nombres parlantes, Eubulus —“el buen consejero”— y Philander —“el amigo del hombre.” Con esta distribución posicional los autores parecen hacerse eco del emblema 144 de Alciato (Fig. 4) “*In Senatum Boni Principis*,” y en especial de una variante más simplificada de tres personajes —muy frecuente en la heráldica renacentista (Fig. 5)— con el rey sobre un sitial y un consejero a cada lado. Frente al grupo, Arostus —un nombre no parlante— representa el modelo del consejero acomodaticio que no sopesa las posibles consecuencias de sus palabras.



Fig. 4. *In Senatum Boni Principis*. Emblema 144 (145) de Alciato.

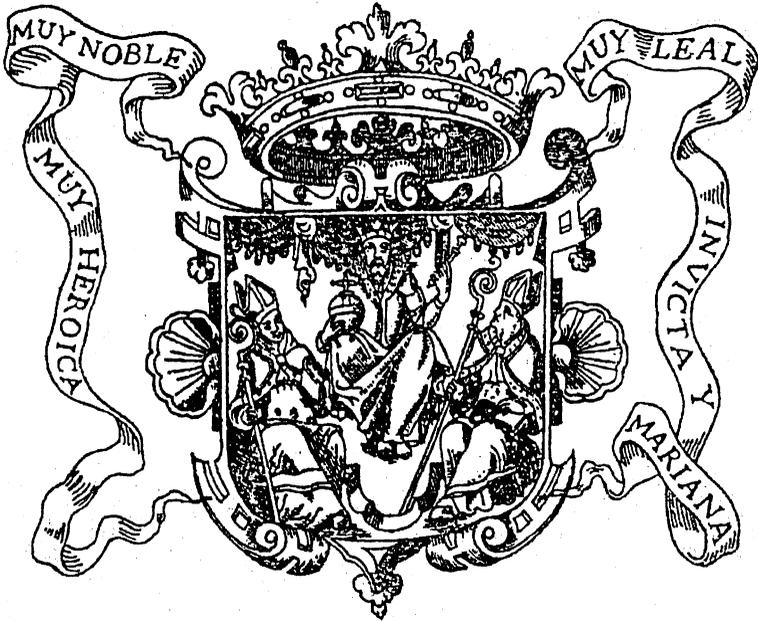


Fig. 5. Antiguo escudo de la ciudad de Sevilla.

La disposición escénica se complementa con la articulación dramática. Gorboduc y Arostus comienzan con un intercambio pretópico en el que el segundo sitúa la función del consejero dependiente siempre de la voluntad real:

(...) Wherefore, O king —I bespeak as one for all,
Sith all as one do bear you egal faith—
Doubt not to use our counsels and our aids,
Whose honors, goods, and lives are whole avowed
To serve, to aid, and to defend your grace.

[Por ello, oh mi rey, —hablo en mi nombre y en el de todos, pues todos acatamos tu realeza—, no dudéis en usar los consejos y la ayuda de aquellos cuyo honor, posesiones y vida están enteramente dedicados a serviros, asesoraros y a defenderos] (I, ii, 42-5)

El rey plantea entonces la consulta sobre el futuro del reino y vuelve a ser Arostus quien se apresura a hablar coincidiendo con el rey en la conveniencia de tal acción. Después intervienen Philander y Eubulus y ambos señalan el peligro que entrañaría dicha división:

(...) I think not good for you, ne yet for them,
But worst of all for this our native land.
Within one land one single rule is best:
Divided reigns do make divided hearts (...)

[No creo que sea bueno para vos dividir el reino, ni tampoco para vuestros hijos pero, sobre todo, será un desastre para nuestra tierra. En un reino sólo es posible una ley: los reinos divididos engendran corazones divididos] (I,ii, 258)

Arostus, tras la última intervención de Gorboduc confirmando la separación, da paso al coro. Arostus, con su apoyo apresurado a la decisión real, puede verse a la luz de la figura del mal consejero, en la que Ripa insistía con una referencia al libro I de la Historia de Tácito: “los buenos consejos sólo pueden alcanzarse con la madura tardanza y meditación”¹⁶. Una referencia final del rey al anunciar el lugar de separación entre los reinos añadía un eco histórico concreto al conflicto sucesorio entre los monarcas de Inglaterra y Escocia:

(...) Humber shall part the marches of their realms:
The southern part the elder shall possess;
The northern shall Porrex, the younger, rule (I, ii, 345-7).

[El Humber dividirá vuestras posesiones. El sur será del primogénito y en el norte gobernará el menor]

Carecemos de información suficiente para explicar cómo se dispondría el coro en la sala aunque su función parece clara: dramatizar la *doxa*. Para la tradición retórica aristotélica, la opinión pública expresaba un fondo real de

16 Cesare RIPA, *Iconología*, vol. 1, Madrid, Akal, 1987, p. 225.

sabiduría. Lo que era objeto de opinión común podía identificarse con lo probable, con lo que sin ser necesario tiene una nota concreta de verdad porque así lo ha reconocido la mayoría o, al menos, los más doctos. Desde esta posición se habla a la reina. La alusión del coro al emblema inicial de la división del reino (I, ii, 380-1), se complementa con sendas referencias a los peligros interiores y exteriores que se derivarían de la acción de Gorboduc (I, ii, 392-3) y a uno de los emblemas más característicos de cuantos trataban los peligros que acechaban al príncipe (I, ii, 385-7). Faetón derribado por los dioses, ejemplo de la temeridad castigada, era el motivo central del emblema 56 de Alciato (Fig. 5) “In temerarios,” donde la figura se comenta como sigue: “Así ocurre a muchos reyes que tras haber provocado grandes desgracias entre el género humano y a sí mismos, pagan después las penas por todos sus crímenes”¹⁷.

En el cuadro mudo del segundo acto un rey sentado “en un sitial de estado” escoge entre las copas que le ofrecen dos cortesanos: “un anciano grave” y “un joven ardoroso.” La acción del cuadro se centra en el ofrecimiento de copas —una ceremonia que remite al reconocimiento público de nobleza— y la capacidad de elección del soberano. Parece que se señalara con ello que el poder real debía optar por el buen consejero y su amistad. La emblemática seguía aquí el criterio de San Gregorio al observar que la copa de cristal muestra visiblemente estar repleta, como el pacto entre amigos lo está de buena voluntad. Por el contrario, la copa de oro, a partir de un comentario del *Exodus* —el becerro fundido por Aarón— se identificaba con la idolatría y la falsedad. Pese a las lecturas de este metal noble, asociado al poder y la santidad, el uso aquí recogido es el que opone la transparencia del vidrio, señal de la pureza de corazón, al brillo de la luz infernal, símbolo de traición y engaño¹⁸. La elección de esta última por el soberano —que cae muerto en escena— anuncia el trágico desenlace. En la obra de Geoffrey Whitney, *A Choice of Emblems and Other Devises* (1586) aparece una idea similar a la aquí dramatizada en el emblema que lleva el motto “*Saepius in auro bibitur venenu.*”¹⁹.

A partir de este momento las dos escenas del acto segundo repiten el esquema triádico con el rey rodeado por dos consejeros que, en cada caso, insisten en la oposición del buen y el mal consejo en el gobierno: Ferrex rodeado por Hermon y Dormant, Porrex por Philander y Tyndar. El coro recurre otra vez al motivo de Faetón para apuntar en esta ocasión el valor simbólico del castigo del destino (II, ii, 83-88) y la imposibilidad de volverse atrás en las decisiones equivocadas (II, ii, 92-4). El pareado final (II, ii 107-8) retoma la imagen central del *dumb show* con una interesante variación: glosa la copa de cristal como “*homely cup*”, esto es, carente de adorno, en una interesante asimilación entre los

17 Véase la edición de ALCIATO de Santiago SEBASTIÁN, *Emblemas*, Madrid, Akal, 1985, p. 92-3.

18 Véase para esta lectura del material de las copas y otros motivos iconográficos George FERGUSON, *Signos y símbolos en el arte cristiano*, Buenos Aires, Emecé, 1951; y James HALL, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, London, John Murray 1980.

19 Geoffrey WHITNEY *A Choice of Emblems en The English Emblem Tradition*, ed. Peter M. Daly, Toronto, Toronto University Press, 1988.

materiales y la identificación cultural que éstos podían suscitar en el ámbito de la corte inglesa: frente a la opacidad del oro, símbolo de las idólatras monarquías católicas, la transparencia del régimen parlamentario inglés.

El tercer acto se abre con música de flautas —probablemente pífanos graves— y un grupo de figuras vestidas de negro —motivo habitual en las alegorías de Llanto y Miseria— que los propios autores identifican en las acotaciones como símbolos de “la muerte y la pena que han de sobrevenir al gobierno mal aconsejado”. En este momento la acción central de la obra, que se nos refiere pero nunca contemplamos en directo, comienza a desarrollarse. En la “Induction” al *Mirroure for Magistrates*, el protagonista del sueño adivinaba la actitud de ánimo con que debía enfrentarse a la visión al contemplar la figura de Sorrow:

(...) O Sorrow, alas, sith Sorrow is thy name,
And that to thee this drear doth well pertain,
In vain it were to seek to cease the same;
But as a man himself with sorrow slain,
So I, alas, do comfort thee in pain ,
That here in sorrow art forsunk so deep
That at thy sight I can but sigh and weep.

[Oh Tristeza, ah, porque tu nombre es Tristeza y de mi angustia tú eres la dueña, en vano intentaré yo no penar; al contrario, como hombre abatido por la pena hoy puedo confortarte en el dolor, pues me encuentro sumergido en la tristeza y al verte no puedo sino sollozar y llorar²⁰]

De un modo similar en *Gorboduc*, con la aparición de las figuras en el cuadro inicial, se sugiere el tono lamentativo que también retoma el coro para instar al espectador a la compasión por la figura trágica. Posteriormente en el siguiente acto será el horror el plano de lectura inducido. La cuarta escena muda se abre con un acompañamiento musical de oboes y desarrolla la referencia visual más compleja de la obra. Las Furias guían a tres parejas reales. Éstas siguen la figuración propuesta por Estacio y recogida por Ripa y su vestimenta es muy similar, además, a la que se apunta para los personajes de los diablos en las obras del juicio final de los ciclos medievales —“vestidos negros salpicados con sangre y llamas”. Las figuras coronadas proclamaban la desviación dentro de las relaciones familiares. Si consideramos la relevancia que la metáfora familia-estado iba adquiriendo en estos años²¹ podemos entender como la referencia a las pasiones antinaturales en el seno familiar servían como ejemplo de lo mismo en las relaciones entre las diversas instancias del estado. Cada una de las figuras

20 ORSTEIN-SPENCER eds., “The Induction from the Mirror for Magistrates,” en *Elizabethan and Jacobean tragedy*, p. 267.

21 Jonathan GOLDBERG ha desarrollado el valor de esta metáfora en la articulación del discurso absolutista del poder en *James I and the Politics of Literature*, Baltimore & London, The Johns Hopkins University Press, 1986, especialmente pp. 85-112.

aportaba una variante de esas pasiones y el conjunto, globalmente, remitía a la iconografía de un anti-triunfo²².

El cuadro del acto quinto prefiguraba con más claridad —sin un valor emblemático— la acción que se desarrollaba a continuación: “tumultos, rebeliones, los ejércitos y las guerras civiles que siguieron.” La imagen debía tener una gran fuerza de evocación para los presentes si consideramos que la reina había accedido al poder tras una etapa de problemas dinásticos que continuaron, además, a lo largo de todo su reinado. La solicitud de definición del parlamento acerca de su matrimonio y sucesor era una forma más de insistir en la metáfora apuntada, toda vez que se entendía que el nuevo estado cristiano estaría definido por su fe —de ahí la conveniencia de un príncipe protestante— y sancionado por la opinión del parlamento.

Eubulus se erige en las dos escenas del acto quinto como la voz de la *doxa* que hace innecesaria la aparición del coro²³. Al tiempo que enuncia la obligada obediencia civil —“aunque los reyes olviden gobernar como debieran, sus súbditos deben obedecerles”—, hace un llamamiento a aprender de los ejemplos históricos para no repetir errores y, en los últimos versos de la escena segunda, presenta la alternativa que hubiera evitado la guerra y que supone una llamada de atención a la reina:

(...) Then parliament should have been holden,
And certain heir appointed to the crown,

22 Tántalo intentó poner a prueba a los dioses dándoles a comer en un banquete a su propio hijo, Pélope, hecho que horrorizó a los olímpicos. Medea, poseída por los celos, se vengó de Jasón asesinando a los dos hijos habidos con él. Atamante aparece en las diversas versiones del mito como ejemplo del marido controlado por las pasiones de sus esposas. En una de esas versiones el hijo de Eolo casó con Nefele y luego con Ino. Cada una le dio dos vástagos pero el odio de la hija de Cadmo hacia sus hijastros provocó la muerte de una de ellos, Heles. Atamas, enloquecido, dio muerte a uno de los retoños de Ino y ésta terminó suicidándose con el otro. Cambises, un rey caracterizado como muy sangriento por la historia medieval, había matado a su propio hermano. Finalmente, Althea acabó con la vida de su hijo Melagro al saber que éste, en el curso de una cacería, había dado muerte a sus tíos. Estas señales *contra natura* sirven de referencia para la muerte de los protagonistas de la obra —Porrex a manos de su hermano, Ferrex de su madre e, insistiendo en la ecuación estado-familia, Gorboduc y Videna a manos de sus súbditos. La guerra civil se veía, pues, como consecuencia de la incapacidad del monarca para erigirse como *patriae parens* del nuevo estado cristiano; en este sentido es interesante observar una referencia a Videna en labios de su sirvienta tras el asesinato de su hijo menor: “Oh marble breast!” en la que la figura de la reina asociada en el *dumb show* con Medea, parece referir el mismo tema que el emblema de Whitney cuyo lema es “*Ei, qui semel sua prodegerit, aliena credit non oportere*” y que comentaba una imagen en la que una golondrina hacía su nido en el seno de una estatua de Medea. El coro, que repite la significación de las figuras simbólicas en la muerte de cada protagonista, insiste al final en el propósito comunicativo de servir como espejo a la espectadora privilegiada de la obra: “Oh, happy wight that suffers not the snare/ of murderous mind to tangle him in blood;/ And happy he that can in time beware/ By other’s harms and turn it to his good./ But woe to him that, fearing not to offend/ Doth serve his lust and will not see the end.” (IV, ii, 289-302)

23 Este fenómeno parece ser una convención para las tragedias que usan consistentemente el coro a lo largo de toda la obra. Así lo indica Peter DALY al observar los usos de la tragedia barroca alemana en *Literature in the Light of the Emblem*, pp. 159-62.

To stay the title of established right,
 And in the people plant obedience,
 While yet the prince did live whose name and power
 By lawful summons and authority
 Might make a parliament to be of force (. . .)

[El parlamento debería haber sido convocado y un heredero designado para el trono; con un título así legalmente sancionado, se hubiera sembrado la obediencia en el pueblo. Y esto sólo hubiera sido posible si el que gobernaba con título y autoridad hubiera convocado mediante procedimientos legales a ese parlamento] (V,ii, 265-70).

Es imprescindible para entender el sentido de estas palabras el conflicto ya referido sobre la definición del estado y como los parlamentarios protestantes intentaban que la reina se definiese por su opción. El pasaje podía tener a los ojos de la reina un claro valor de recordatorio sobre los compromisos adquiridos a su llegada al trono si pensamos que uno de los arcos con los que la ciudad celebró su proclamación dos años antes había sido una alusión directa al papel que los radicales protestantes esperaban de la joven que había accedido a la corona con su apoyo: el "paso" (pageant) de Débora con los estados de Israel consultándole sobre el buen gobierno²⁴.

La composición final, con seis personajes en torno a la escena vacía, volvía a establecer un eco con el emblema 144 de Alciato. En esta ocasión, sin embargo, la *stage* y el trono estaban vacíos lo cual era una invitación al otro lado del *mirrour* para que fuera la propia reina quien, asumiendo el buen consejo, ocupara su lugar en el nuevo estado. Este parece ser el sentido de los versos finales de Eubulus:

(...) Yet must God in fine restore
 This noble crown unto the lawful heir:
 For right will always live, and rise at length,
 But wrong can never take deep root to last.

[Mas Dios ha de restaurar la corona en las sienas de su heredero legal. Porque lo que es justo terminará por levantarse a los ojos de todos, porque la injusticia no puede echar raíces] (V, ii, 276-279)

De este modo, la obra, enmarcada en una representación festiva y cortesana, formulaba junto al mensaje trágico otro de tono conciliador. La provocativa advertencia que Norton y Sackville planteaban a la reina con su texto se transformaba, como discurso escénico, en una intelectualizada invitación a reflexionar sobre la conveniencia de un modelo de estado negociado entre los diversos poderes institucionales.

24 Arthur KINNEY, *The Queene's Majestie's passage through the citie of London to Westminster the daye before her coronation en Elizabethan Backgrounds*, Hamden, Archom, 1990, pp. 32-6.



Fig. 6. *In Temerarios*. Emblema 56 de Alciato.

RESUMEN

Gorboduc (T. Norton y T. Sackville, 1562) ha sido considerada por la crítica como una obra fundacional en la historia de la tragedia inglesa del Renacimiento. En ella la utilización del emblema dramático sirve para mostrar un propósito político-moral específico de manera inmediata. Este trabajo propone que el sentido potencial de la pieza tiene que ser redefinido históricamente dentro de las circunstancias específicas de su puesta en escena, es decir, el periodo de representaciones cortesanas costeadas por la Corona y las *Inns of Court* —instituciones donde se impartía enseñanza de leyes. El análisis de los elementos iconográficos de la obra —especialmente el uso de referencias emblemáticas en los cuadros mudos que abren cada acto— muestra cómo durante la representación, la crítica aparentemente radical del monarca absoluto se transformaba en una llamada conciliadora: sólo los esfuerzos combinados del rey y los consejeros leales podían sancionar institucionalmente las prerrogativas del primero.

SUMMARY

Gorboduc (T. Norton and T. Sackville, 1562) has been considered by critics a seminal work in the history of English Renaissance tragedy. The use of *dramatic emblems* in the play projects a precise political and moral message on the story of king Gorboduc. This paper argues that the potential sense of the work has to be historically relocated in the occasion of its performance, that is, the season of courtly performances whose production was undertaken both by the Inns of Court and the Court itself. The analysis of the iconographical elements of the play —mainly the use of emblematic references in the dumb shows which open every act— shows how the actual performance poses side to side to an apparently radical criticism of absolute monarchy a much more conciliatory message: only the combined efforts of the crown and the loyal counsellors could provide the necessary institutional sanction to the monarch's prerogatives.

RÉSUMÉ

Gorboduc (T. Norton et T. Sackville, 1562) a été envisagée par la critique littéraire en tant que pièce fondatrice dans l'histoire de la tragédie anglaise de la Renaissance. Celle-ci se sert de *l'emblème dramatique* pour montrer sur le champ des intentions politiques et morales. Notre communication propose que le sens potentiel de la pièce étudiée doit être (re)défini historiquement à l'intérieur des circonstances concrètes de sa mise en scène: la période de représentations offertes à la Cour et financées par la Couronne et les *Inns of Court* —des institutions où l'on donnait des leçons de Droit. L'analyse des éléments iconographiques de cette tragédie —spécialement des allusions emblématiques dans les tableaux vivants placés au début de chaque acte— fait voir que la censure, apparemment radicale, de la monarchie absolue se transformait pendant la représentation dans un appel conciliateur: les privilèges royaux ne pouvaient être validés institutionnellement qu'à condition de combiner les efforts du monarque et de ses fidèles conseillers.