

**El triunfo de la muerte en *Reinar después de morir* de Luis Vélez de Guevara:
un modelo actancial**

A. Robert Lauer
(The University of Oklahoma)

“Forget it, Jake. It’s Chinatown”.
-*Chinatown*, de Roman Polanski

En este trabajo se propone un modelo actancial de la obra maestra de Luis Vélez de Guevara, *Reinar después de morir*, publicada en 1652. Este esquema trata de solventar ciertos problemas de recepción, especialmente respecto al género de la comedia y el problemático *ethos* de sus personajes. El triunfo de Tánatos al final de la pieza, de propensión senequista, pone cierre, aparentemente, a una visión de la historia que solo podría sobreponerse bajo condiciones gubernamentales disímiles a las de los hechos lusitanos aquí representados. Si la redacción de la obra ocurrió entre 1636 y 1640, como apunta Henry W. Sullivan (144), o si 1635 es el *terminus ad quem* de la obra, como sugiere Donald R. Larson (20), *Reinar* pudiera indicar que los asuntos de Portugal, sin la continua colaboración del pueblo ibérico vecino, no podrían reavivarse. Esto explicaría el tono macabro y pesimista de la obra, la cual es una tragedia patética de dos mudanzas.

Este proyecto se basa en varios modelos especulativos modificados: 1) el tipológico de Vladimir Propp, apto para la narrativa corta; el funcional de Étienne Souriau, utilizable para el drama; y el discursivo de Algirdas Julien Greimas, aplicable a la lingüística. Se han tomado en cuenta también dos modelos adicionales: el lógico de Keir Elam (98-134), basado en Souriau, y el estructural de Anne Ubersfeld (58-118), fundamentado en Greimas. Las modificaciones procuradas han sido las siguientes: 1) Se han delimitado los tipos de personajes de Propp (79-80), así como alterado varias modalidades que fueran acaso demasiado particulares para nuestros propósitos. 2) Se han mantenido las categorías nominales de Souriau, incluso sus notables denominaciones astrológicas, las cuales ayudan a captar, en forma objetiva y universal, como notó Elam, las funciones de los actantes nominales (Souriau, 83-112). 3) Se han aceptado las categorías de Greimas (207), las cuales son apropiadas para el discurso dramático, como plantea Ubersfeld. No obstante, las hemos modificado por clasificaciones esencialmente sintácticas. Por ende, el presente modelo consiste en las siguientes ordenaciones actanciales nominales, las cuales siguen la práctica de Tzvetan Todorov (7) de usar las letras mayúsculas finales del alfabeto europeo en uso: 1) la del (U) sujeto agentivo (el Héroe de Propp, el *Lion* o fuerza temática de Souriau o el *Sujet* de Greimas); 2) la del (V) sujeto disyuntivo (el Villano o Agresor de Propp, el *Mars* u Opositor de Souriau o el *Opposant* de Greimas); 3) la del (W) complemento acusativo (la Princesa y su Padre de Propp, el *Soleil* de Souriau o el *Objet* de Greimas); 4) la del (X) complemento dativo (el Remitente de Propp, la *Terre* de Souriau o el *Destinataire* de Greimas); 5) la del (Y) árbitro o complemento ablativo circunstancial (el Donador de Propp, la *Balance* de Souriau o el *Destinateur* de Greimas); y 6) la del (Z) ayudante o complemento comitativo (el Ayudante de Propp, la *Lune* de Souriau o el *Adjuvant* de Greimas). Z refleja a cualquiera de los otros actantes; por ende, su signo se coloca inmediatamente antes de este, con una barra (vírgula > ‘y’), v. gr., Z/U (el ayudante del sujeto agentivo). Respecto a esta última categoría, propondríamos la función suplementaria ZZ para designar a un actante comitativo (Z) de función dupla (ZZ), como sería generalmente la figura del donaire de la comedia española. Dada su condición inestable (o dupla), proponemos la denominación de Mercurio. También proponemos una función suplementaria para Libra (Y), la de Escorpio o juez transcendental (YY). Esta función tiende a modificar la captación de la obra desde una perspectiva ulterior a la realizada por la figura habitual del juez (Y) o árbitro (Libra). Consta

decir que la comedia española, aunque generalmente tiene un actante ZZ, no siempre contiene una función YY; por ende, estos se consideran suplementarios, en el sentido de suplir algo adicional (*supplere*), sin sugerir una sustitución o una carestía o deficiencia en su ausencia: son, en efecto, epiactantes, o actantes plus. Además, se han mantenido las funciones adjetivales y verbales de Souriau, usándose, como hace Todorov (7), las letras mayúsculas iniciales del alfabeto vigente para las primeras, y las minúsculas iniciales de este para las segundas. Limitamos, para cada actante (v. gr., U), una cualidad principal (v. gr., A) y una acción cardinal (v. gr., a).

El esquema del modelo actancial aquí propuesto, el cual sería aplicable a la comedia española *grosso modo*, tendría esta forma (ver figura 1):











<p>AYUDANTE (LUNA): Complemento comitativo:</p>  <p>Función nominal: Z Función adjetival: F Función verbal: f</p>	<p>JUEZ SUPLEMENTARIO (ESCORPIO): Complemento ablativo adjunto:</p>  <p>Función nominal: YY función adjetival: E función verbal: e</p> <hr/> <p>JUEZ O ÁRBITRO (LIBRA): Complemento ablativo:</p>  <p>Función nominal: Y Función adjetival: E Función verbal: e</p>	<p>AYUDANTE SUPLEMENTARIO (MERCURIO): Complemento comitativo duplo:</p>  <p>Función nominal: ZZ Función adjetival: F Función verbal: f</p>
<p>FUERZA TEMÁTICA (LEO): Sujeto agentivo:</p>  <p>Función nominal: U Función adjetival: A Función verbal: a</p>	<p>OBJETO DE DESEO (SOL): Complemento acusativo:</p>  <p>Función nominal: W Función adjetival: C Función verbal: c</p>	<p>FUERZA OPOSITORA (MARTE): Sujeto disyuntivo:</p>  <p>Función nominal: V Función adjetival: B Función verbal: b</p>
<p>AYUDANTE (LUNA) Complemento comitativo:</p>  <p>Función nominal: Z Función adjetival: F Función verbal: f</p>	<p>DESTINATARIO (TIERRA) Complemento dativo:</p>  <p>Función nominal: X Función adjetival: D Función verbal: d</p>	<p>AYUDANTE (LUNA) Complemento comitativo:</p>  <p>Función nominal: Z Función adjetival: F Función verbal: f</p>

Figura 1. Esquema actancial general aplicable a la comedia española.

O sea, gramatical y dramáticamente, tendríamos en una comedia dos sujetos, uno agentivo (U) y otro disyuntivo (V), que luchan por un complemento acusativo (W) de ambos deseado. Cada

sujeto cuenta con complementos o actantes comitativos (Z) regidos por la preposición ‘con’ para lograr su objetivo. En la contienda que prosigue, un complemento ablativo circunstancial (Y) prescrito por la preposición ‘por’ interviene como *deus ex machina* para determinar a quién pertenece el complemento acusativo (W) y designar el complemento dativo (X) beneficiado o afectado por él.

En el caso de *Reinar después de morir*, nuestro modelo actancial se concebiría de la siguiente manera (ver figura 2):












<p>AYUDANTE/S (LUNA): complemento comitativo:</p>  <p>Z: Alvar González y Egas Coello. F: Decididos. f: Cometer.</p>	<p>JUEZ SUPLEMENTARIO (ESCORPIO): Complemento ablativo adjunto:</p>  <p>YY: Dios. E: Ecuánime. e: Concede.</p> <hr/> <p>JUEZ O ÁRBITRO (LIBRA): Complemento ablativo:</p>  <p>Y: El rey don Alonso. E: Turbado. e: Autoriza.</p>	<p>AYUDANTE SUPLEMENTARIO (MERCURIO): Complemento comitativo duplo:</p>  <p>ZZ: Brito. F: Mercurial. f: Procura.</p>
<p>FUERZA TEMÁTICA (LEO): Sujeto agentivo:</p>  <p>U: Doña Inés de Castro. A: Hermosa. a: Atrae.</p>	<p>OBJETO DE DESEO (SOL): complemento acusativo:</p>  <p>W: El príncipe don Pedro. C: Impetuoso. c: Vindica.</p>	<p>FUERZA OPOSITORA (MARTE): Sujeto disyuntivo:</p>  <p>V: Doña Blanca, Infanta. B: Vehemente. B: Incomoda.</p> <hr/> <p>AYUDANTE (LUNA): Complemento comitativo:</p>  <p>Z: Elvira. F: Leal. f: Sirve.</p>
<p>AYUDANTE/S (LUNA): Complemento comitativo:</p>  <p>Z: Violante, Alonso y Dionís. F: Suplicantes. f: Abogan.</p>	<p>DESTINATARIO (TIERRA): Complemento dativo:</p>  <p>X: La monarquía portuguesa (don Fernando). D: Impertérrita. d: Aguarda.</p>	<p>AYUDANTE/S (LUNA): Complemento comitativo:</p>  <p>Z: El condestable y Nuño de Almeida. F: Cautos. f: Informan.</p>

Figura 2. Esquema actancial particular para *Reinar después de morir*.

Este esquema permite identificar a doña Inés de Castro, y no al príncipe don Pedro (W), como el sujeto agentivo (U) o fuerza temática (Leo) de la obra. Sin su presencia, el príncipe don Pedro se habría casado con doña Blanca (V), infanta de Navarra, y no habría habido ningún conflicto dramático. La función adjetival principal de doña Inés es ser hermosa (A). La hermosura sería un atributo cultural positivo en un ámbito bucólico renacentista; sin embargo, en un espacio barroco de índole política, parecería ser perjudicial. Como le informa el rey don Alonso de Portugal a esta dama, “Vos nacisteis muy hermosa, / esa culpa tenéis” (Vélez de Guevara, 419; 3.2004-2005 [citamos según la ed. de MacCurdy por página, acto y verso]). La misma doña Inés reconoce su singularidad al declararle al rey que

Si el cielo dio a Pedro amor,
y a mí, porque más dichosa
mereciere ser su esposa,
belleza de él tan amada,
no me hagáis vos desdichada
porque me hizo Dios hermosa. (420; 3.2058-63)

Incluso después de muerta, Inés no pierde su belleza, pues el príncipe don Pedro la llama “mi doña Inés hermosa, / [. . .] / a la que reina ha de ser” (424; 3.2360-2362). Recordemos el importante estudio de Josep M. Sola-Sole sobre el tema de la mujer hermosa en la literatura del Barroco: “Se trata del tema de ‘la mujer hermosa’, sentida su belleza como un factor detrimento para la hembra misma y peligroso para el orden social que le rodea” (303). Los refranes de la época abundan: “mujer hermosa, mujer peligrosa,” “hermosa de ver, peligrosa mujer,” “la hermosura de hembra, mil desazones siembra” (citados por Sola-Sole, 303). Asimismo, el médico Robert Burton, en *The Anatomy of Melancholy*, menciona que Sócrates denomina la belleza como una forma de sujeción que esclaviza incluso a tiranos: “Thus young men will adore and honour beauty; nay kings themselves I say will do it, and voluntarily submit their sovereignty to a lovely woman” (68; partition 3, section 2). Por su parte, el crítico Manuel Durán indica que doña Inés hechiza al mismo rey Alonso: “(Diríase incluso que parece enamorarse de doña Inés)” (37). Adicionalmente, Sullivan comparte esta misma idea al hablar de “the King’s strong personal, sexual attraction to Inés” (153). Es importante también recordar que, como indica María Rosa Álvarez Sellers, la figura de Inés evoluciona de una mujer intrigante de la corte, según se muestra en las crónicas de la época, a un mito literario en el cual se convierte en víctima del amor (156). Por lo tanto, pensamos que la función verbal predominante de este actante es la de atraer (a) por ser hermosa (A). También, su belleza inevitablemente provoca celos en damas como la Infanta (V), y engendra temores en estadistas recelosos de la influencia de los Castro en Portugal (Z/Y). La petición de doña Inés a Dios (YY) al final del drama capta a la vez un tipo de justicia divina al producirse la repentina muerte del inclemente monarca (Y) después de su súplica:

¿Que al fin no tengo remedio?
Pues, rey Alonso, escuchad:
apelo aquí al supremo
y divino tribunal,
adonde de tu injusticia
la causa se ha de juzgar. (421; 3.2172-2177)

Doña Inés, pues, atrae: atención, celos, temores, compasión e incluso justicia sobrehumana.

Si Inés es el sujeto agentivo de la obra (U), el príncipe don Pedro, actante que conlleva en sí legitimidad doméstica y política, constituiría el objeto de deseo o complemento acusativo (W) deseado tanto de doña Inés (U) como de doña Blanca, esta última el sujeto disyuntivo (V) de la comedia. El temperamento del príncipe es impetuoso (C): por ende, este se enamora abismalmente de Inés —dama de la corte de su primera esposa—, con quien tiene dos hijos de problemática legitimidad; asimismo, desdeña impolíticamente a doña Blanca, la infanta de Navarra, su prometida oficial:

En fin, señora, mi amor
 es tan grande que no hay planta
 que para amar no me imite,
 no hay árbol que con las ramas
 esté tan unido como
 lo estoy con mi esposa amada. (397; 1:585-590)

La debilidad temperamental y la inestabilidad política del príncipe son tan severas que este oculta al rey (Y) su supuesto casamiento secreto con Inés y ofende inexorablemente a su pretendiente estatal (V). Asimismo, es revelador que don Pedro sea el único personaje que use silvas —una serie poética asimétrica de emotiva expresión— en las cuatro ocasiones en que aparecen en el drama: 1) cuando don Pedro y Brito dialogan sobre la embajada del gracioso a la quinta de doña Inés (391-393; 1.117-294); 2) cuando don Pedro le explica a la infanta de Navarra por qué no puede casarse con ella (396; 1.491-512); 3) cuando don Pedro, en un soliloquio, está a punto de enterarse de la muerte de su amante (422-423; 3.2178-2257); y 4) cuando don Pedro conversa con la infanta de Navarra para hablar de la muerte de doña Inés (423-424; 3.2266-2318). Como sabemos, la silva consiste en “la negación de la forma” y se usa para múltiples asuntos: “para cantar tanto los temas tristes como los alegres, para el idilio, para obras de inspiración personal o para obras de imitación clásica” (Baehr, 380-381). Asimismo, según Vossler, se usa para indicar “algo informe, un anotar apresurado del tema en bruto: una improvisación” (citado por Quilis, 167). El uso de la silva en el caso de don Pedro demuestra, pues, su desmedida afectividad, cualidad en sí no ignoble, pero no necesariamente óptima en un príncipe. Brito (ZZ), la figura mercurial de la obra, incluso declara: “¡Qué amor tan de Portugal!” (417; 3.1857), expresión aquí no elogiosa del príncipe. Como señala Giuseppe Bellini, en varias obras de ambiente portugués como *El esclavo del demonio* del Dr. Antonio Mira de Amescua, *A secreto agravio, secreta venganza* de Pedro Calderón de la Barca y *Reinar después de morir* de Luis Vélez de Guevara se documenta “la visione che i drammaturghi ispanici avevano del Portogallo e dei portoghesi: una nazione fiera; una nobiltà esteriormente leggata a rigidi principi morale, crudele nella loro difesa; una monarchia attenta a perpetuare un sistema affermato, cui non si ammettevano deroghe, con una concezione disumana della giustizia, quando si riferiva all’onore. Un mondo, nella sostanza, rigidamente chiuso, non moralmente sano, bensì cultore di valori esteriori, nella realtà ampiamente aggirati dalla forza dell’amore e della passione” (24) [para el concepto de ‘portugalidade’ durante la Monarquía Dual, véase el reciente libro de Wade]. Además, el príncipe se desmaya al oír que su amante ha muerto: “¡Válgame el cielo! (*Desmáyase*)” (423; 3.2306); muestra así su impotencia anímica. Por consiguiente, dada la vehemente condición del príncipe, la acción principal de don Pedro es vindicar (c) a doña Inés después de muerta. Para ello, ejecuta primero a los asesinos (Z/Y) de esta dama, quienes simplemente habían cumplido con su deber, y después corona morbosamente a “la reina infeliz /

que mereció en Portugal / reinar después de morir” (425; 3.2458-2460). Consta decir que en *A Castro* de Antonio Ferreira, el príncipe incluso se subleva contra el rey y ataca el reino, como vemos en la traducción inglesa de T. M. Musgrave:

Only for vengeance life I now desire,
That with these hands from the ferocious breasts,
Of those who slew thee I their hearts may tear!
Then thee, my Royal Foe, will I pursue,
And in thy kingdom spread the flames of ward,
Where thou shalt see thy friends and subjects slain;
And through the land their blood shall reeking flow,
Swelling the rivers' deeply crimson'd tide,
In retribution for my Ignez' life.” (170-171; acto 5)

Don Pedro, por su debilidad emotiva y vehemente humor, parecería pues, carecer de *ethos* trágico. No compartimos la idea de Alison Weber de que “It is with Pedro, however, that we can trace most fully the trajectory of the tragic hero—the pattern which leads from *hamartia* to suffering and, finally, to perception” (90). Tampoco convenimos con la opinión de Laurence W. Cor de que el don Pedro de Vélez es “generous, energetic, all that one expects of a royal personage”; aunque sí admitimos con este crítico que el interlocutor homólogo de *La reine morte* (obra escrita en 1942 y representada el 8 de diciembre de ese mismo año en la Comédie-Française) del dramaturgo francés Henri de Montherlant se presenta como mediocre, “a puppet” (405). En efecto, Robert B. Johnson ve en el don Pedro de Montherlant un personaje sin importancia: “The unimportance of Pedro is established early in the play” (257). En nuestra opinión, el príncipe don Pedro de Vélez no conmueve; repugna. *La reina después de muerta*, episodio de *Mujeres insólitas* (serie de televisión emitida en TVE en 1977) del director Cayetano Luca de Tena, capta de forma similar —repulsiva y cruel— a este actante (1:00:01 en adelante).

El agente disyuntivo (V) o fuerza opositora del drama es doña Blanca, infanta de Navarra. Ella es un actante vehemente y decidido (B), como captamos desde su primera salida:

Yo, señor, soy vuestra esposa,
y debéis considerarme
reina ya de Portugal,
si infanta de Navarra antes. (395; 1.423-426)

También, V tiene un carácter colérico y varonil. Al enterarse de que el príncipe don Pedro (W) está casado, su enojo se manifiesta inmediatamente:

¿Han sucedido a mujer
como yo tales desaires?
¿Cómo es posible que viva
quien ha oído semejante
injuria? ¡Al arma! ¡Venganza!
Despida el pecho volcanes
hasta quedar satisfecha. (397; 1.609-615)

Frente a Inés (U), doña Blanca (V) le declara sin rodeos a esta dama que el príncipe (W) es su prometido y que las garzas que ella caza pueden ser fácilmente despedazadas por gerifaltes. Doña Blanca actúa resueltamente, o sea, incomoda (b): por ende, al enterarse por boca de Inés de que en efecto la amada del príncipe está casada con él, aquélla se retira del reino lusitano y retorna a Navarra, su patria. No obstante, antes de dar este paso, tiene la osadía, de la cual otros nobles carecen, de informarle al príncipe que Inés ha muerto a manos de dos supuestos traidores. Asimismo, la infanta también es capaz de expresar cierta compasión por Inés, su rival, y el rey, víctimas ambos de Tánatos. Algo parecido vemos en la figura paralela de *La reina muerta* de Montherlant: “Vamos, Inés, acompañadme. Lo que ofrezco es vuestra propia vida. El aliento de los reyes quema. Si os quedáis os consumiré” (77-78; 2.2.5). Por tanto, doña Blanca es un personaje impávido, fuerte y cabal, digno de su función disyuntiva.

A diferencia de la decisiva Blanca, el rey Alonso de Portugal, complemento ablativo de la obra (Y), cuya función sería la de juez o árbitro, ‘Libra’ para Souriau, se muestra como un actante débil, senil y turbado (E). Su función como estadista es hacer justicia, que sería en este caso sacrificar a Inés para evitar un inevitable tumulto del reino. Recordemos que, desde el principio del drama, don Pedro le indica a doña Blanca que ha tenido un hijo con su primera esposa, doña Constanza: “Tuve desta dulce unión / un hijo” (396; 1.439-440). La referencia es a don Fernando, quien ascenderá al trono portugués en 1367. Por ende, los descendientes que el príncipe tiene después con doña Inés, legítimos o no, presentarán un problema de sucesión tras la muerte del rey. A pesar de la necesaria función del rey como complemento ablativo del drama (Y), el lado humano y clemente de don Alonso lo turba constantemente hasta que al fin logra imponer la voluntad real y autorizar (e) a los cortesanos Alvar González y Egas Coello (Z/Y) a inmolar a Inés (U) por el bien de Portugal (X). Adicionalmente, el monarca expresa patéticamente el deseo de no ser rey para no tener que cumplir con su amarga disposición:

¡Válgame Dios trino y uno!
 ¡Que así se ha de sosegar
 el reino! A fe de quien soy,
 que quisiera más dejar
 la dilatada corona
 que tengo de Portugal,
 que no ejecutar severo
 en Inés tan gran crueldad. (418; 3.1912-1919)

Su luctuoso y final precepto afectará inexorablemente a los hijos de Inés, Alonso y Dionís (Z/U), así como a la real persona (Y), consciente ahora de su finalidad:

Venid conmigo, infelices
 infantes de Portugal.
 ¡Oh nunca, cielos, llegara
 la sentencia a pronunciar,
 pues si Inés pierde la vida,
 yo también me voy mortal! (421; 3.2166-2171)

Es de notar que en Montherlant, como recuerda Durán (38), Ferrante, el rey homólogo del drama *La reine morte*, encargo de la Comédie-Française, más decisivo y cruel que el de Vélez, manda

matar a Inés inmediatamente después de enterarse de que la dama lleva en su vientre a su nieto (Dionís): “Habéis creído oportuno darme a conocer vuestra maternidad en este momento. Y os habéis equivocado” (Montherlant, 109; 3.4). El subtítulo de la obra francesa, *La reine morte; ou, Comment on tue les femmes, drame en trois actes; suivi de Régner après sa mort* (Gallimard, 1942), acaso sea evidente. En efecto, Adrienne Schizzano Mandel menciona que el rey Ferrante de *La reine morte*, equivalente a don Alonso de Portugal de Vélez, semejaría acaso al ‘Vencedor de Verdún’ en su período crepuscular (196). En el caso de Vélez, el senil don Alonso es un ejemplo óptimo, por así decir, de lo que el historiador Edward Peters llamaría un *Shadow King* o *rex inutilis* en la edad media.

La turbación del rey don Alonso, complemento ablativo de la obra (Y), causa que Alvar González y Egas Coello (Z), miembros del complemento comitativo duplo del rey (Z/Y), sean decididos (F) y cometan (f) su única misión actancial: sacrificar a Inés. Su acto se lleva a cabo para salvaguardar el reino (X), como ambos indican:

ALVAR. Señor, vuestra majestad,
 por sosegar todo el reino,
 no lo ha podido excusar.
 EGAS. Señor, aunque del rigor
 que queréis ejecutar
 parezca que en nuestro afecto
 haya alguna voluntad,
 sabe Dios que con el alma
 la quisiéramos librar;
 pero todo el reino pide
 su vida, y es fuerza dar,
 por quitar inconvenientes,
 a doña Inés. (418; 3.1899-1911)

Más claramente, Alvar González le informa al rey que “Señor, / si severo no os mostráis, / peligra vuestra corona” (418; 3.1926-1928). Es incongruente que después del asesinato, llevado a cabo con el consentimiento del rey, doña Blanca los llame traidores (423; 3.2291) y don Pedro los martirice en forma innoble:

Mostrar quiero mi rigor
 en los dos. ¡Ay, ángel bello!
 Quisiera poder hacello
 en estos dos inhumanos,
 matándolos con mis manos;
 sin que mi piedad inciten,
 por las espaldas les quiten
 los corazones villanos;
 y para mayor tormento,
 procuren, si puede ser,
 que los dos los puedan ver
 antes que les falte aliento;
 y luego, para escarmiento,

con dos crueles arpones,
entre horror y confusiones,
queden mil pedazos hechos,
¡Oh, si pudiera en dos pechos
cabere muchos corazones! (424-425; 3.2371-2388)

Es de notar que en el estreno parisiense —8 de diciembre de 1942— de *La reine morte* de Montherlant, obra basada en la de Vélez, miembros del público aplaudieron a los asesinos, según apunta Schizzano Mandel (196). Cuán diferentes son los finales de *Reinar* de Vélez y *La reine* de Montherlant del de *Raquel* (1778), del ilustrado Vicente García de la Huerta, cuyo rey Alfonso VIII de Castilla perdona a los asesinos de su amante, ya que ellos actuaron, como los de Vélez y Montherlant, por razón de estado:

Yo os perdono, Vasallos, el agravio:
alzado del suelo, alzad. Sírvaos de pena
contemplar lo horroroso de la hazaña
que emprendisteis en esta beldad muerta. (168; 3.778-781)

Los complementos comitativos (Z) de los restantes actantes serían, de doña Inés (U), Violante, Alfonso y Dionís (Z/U), todos suplicantes (F), quienes abogan (f) inútilmente por doña Inés (Z/UFfU), añadiendo patetismo a su inevitable muerte. Es de notar que Patrizia Botta mencione como elemento legendario el que los hijos de Inés mueran junto a la madre (27). John E. Varey, por su parte, cree que el rey “condemns Inés and her children to death” (178), como ocurre, en efecto, en la versión de Montherlant. El condestable de Portugal y Nuño de Almeida, ayudantes del príncipe don Pedro (Z/W), son cautos (F); su misión es informar (f) al príncipe respecto a la muerte del rey (Z/WfFY), aunque no de la de Inés (U). Su cautela señala su temperamento impávido ante el apasionado y después imperioso príncipe don Pedro (W). Elvira, criada de doña Blanca (Z/V), es leal (F) y sirve a su ama (Z/VvV). Solo Brito (ZZ), gracioso de don Pedro (W), sobresale en su dupla función comitativa mercurial (ZZF) de mensajero y procurador. Frente al príncipe, usa silvas y dilata su discurso sobre Inés (U) para entusiasmar a su amo don Pedro. El rey Alonso (Y), al verlo, identifica de inmediato su misión (ZZfW):

Para que le hagáis favor [al príncipe]
no habrá menester tercero;
que en esto debe tener
gran maña y agilidad. (394; 1.341-344)

En efecto el propio Brito admite ante el príncipe que “he sido tu alcahuete” (407; 2.1206). Su última intervención consiste en pasar un juicio negativo sobre el carácter de don Pedro, su amo: “¡Qué amor tan de Portugal!” (417; 3.1857), opinión que, como indicamos anteriormente, es una reprobación. No es accidental, pues, que el nombre ‘Brito’, del portugués *britar*, indique partir, moler, aplastar, quebrantar y derribar. Brito es, por tanto, un actante mercurial, que sirve y enjuicia simultáneamente a su amo. Asimismo, sus actos ponen en duda la legitimidad, al menos inicialmente, de la relación conyugal de don Pedro con doña Inés. Esta incertidumbre tiene funestas consecuencias para la dama y el príncipe.

Finalmente, el destinatario o complemento dativo de la obra (X) sería la impertérrita (D) monarquía portuguesa, la cual aguarda (d) el casamiento de don Pedro con doña Blanca y la unión de los reinos de Navarra y Portugal. Si esa alianza no ocurriera, la comunidad se alborotaría, como habían indicado Alvar González, Egas Coello (Z/Y) y el mismo rey don Alonso (Y). Por ende, es indispensable que el príncipe, como objeto de deseo o complemento acusativo del drama (W), ofrezca su mano a la infanta (V) y se deshaga de su unión con Inés (U). Empero, al rechazar la petición del rey de que se case con ella; al despachar a la infanta, quien se retira del reino; al optar por Inés, a quien corona después de muerta; y al ejecutar ignominiosamente a los nobles defensores de la monarquía, el nuevo monarca don Pedro entrega a la nación portuguesa una reina muerta que gobernará solo en el mundo de las sombras, el ámbito de Tánatos.

Por tanto, al concluir *Reinar después de morir*, se puede ver el triunfo cabal de la muerte en esta obra tenebrosa de morboso ambiente senequista. El tono trágico de este drama recuerda otras tragedias renacentistas del así llamado “teatro del horror” (Hermenegildo, 199-269), como *La gran Semíramis* de Cristóbal de Virués, la *Alejandra* de Lupercio Leonardo de Argensola y la *Tragedia del príncipe tirano* de Juan de la Cueva, obras que versan sobre el tema del tiranicidio y que A. Robert Lauer clasifica bajo la categoría “The Neo-Senecans” (73-92). El sujeto agentivo (U), doña Inés, ha muerto; así como don Alonso (Y), el complemento ablativo –ajusticiado por Dios, en efecto—, y sus ayudantes Alvar Gonzáles y Egas Coello (Z/Y). El agente disyuntivo (V), doña Blanca, ha abandonado el reino; y los complementos comitativos: Brito (ZZ); Elvira (Z/V); Violante, Alonso y Dionís (Z/U), se han esfumado o han fallecido. Queda solo don Pedro (W), “loco, rendido y amante” (395; 1.412), como él mismo se había llamado; o “loco y ciego”, como su padre (Y) lo había juzgado (411; 2.1502), en compañía de los cautos y sumisos Nuño y el condestable de Portugal (Z/W). Frente al cadáver de su esposa reina (U), el príncipe exclama:

¡Ay, bella Inés!,
ya no hay gusto para mí;
que, faltándome tu sol,
¿cómo es posible vivir?
Vamos a morir, sentidos;
amor, vamos a sentir. (426; 3.2465-2470)

Por tanto, Tánatos prevalece en este reino de la muerte.

Reinar después de morir parecería ser, pues, una comedia patética, de “fin desastrado y miserable,” según la definición de Alonso López Pinciano en su *Philosophia antigua poética* (319 [vol. 2]). Raymond R. MacCurdy, cuya edición de *Reinar* hemos seguido, insinúa que esta obra sea acaso un tipo de melodrama (citado por Whitby, 127), o acaso una tragedia imperfecta con rasgos de melodrama, categorías que William M. Whitby descarta (135). Además, el modelo actancial que hemos usado indica que la obra contiene dos mudanzas, como veríamos, v. gr., en varias obras clásicas como la *Medea* de Séneca, según observa Jusepe Antonio González de Salas en *Nueva idea de la tragedia antigua* (Madrid, 1633): “Indúcese, pues, de nuestro discurso que Aristóteles tuvo por mejor la fábula de una sola mudanza para la tragedia, pero permitió la construcción que tuviese dos mudanzas contrarias, siendo estas trágicas propiamente y no cómicas” (262). En *Reinar*, Inés, como sujeto agentivo o Leo (U), no triunfa en el ámbito político del drama, pues no logra legitimar satisfactoriamente su estado conyugal o estatal. No obstante, el hecho de que el rey (el complemento ablativo o Libra), juez representativo de la obra (Y), muera, casi inmediatamente después de la súplica de Inés a Dios, sugiere la existencia de un juez (YY)

adicional: ecuánime (YYE), moral y trascendental (el complemento suplementario optativo Escorpio), quien concede (YYe) otro fin más probo para Inés. En el ámbito de la vida, doña Inés muere de forma trágica y patética sin conseguir ser la cónyuge oficial del príncipe (W-: el complemento acusativo o Sol) o la reina de Portugal. Pero en el ámbito de la muerte, de Tánatos, logra ser la esposa de don Pedro (W+) y la soberana de Lusitania. Por ende, tenemos, en adición a un final patético, un suplementario fin beatífico —dos mudanzas— donde triunfa doña Inés en el reino de los muertos, aunque sucumba en el orbe de los vivos. Esto es lo que nuestro modelo actancial demuestra.

Acaso no sea accidental que, en la religión griega, el hermano de la muerte, Tánatos, sea Hipnos, dios del sueño, cuyo hijo Morfeo —el creador de las bellas apariencias— se encarga de los sueños agradables y felices (Howatson, 292, 371). Ese es el final adecuado, imaginario (Lacan, 192-99; Laplanche y Pontalis, 210; Ragland-Sullivan, 138-59) o semiótico (Kristeva, 19-106), que se manifiesta en el desenlace del drama, como nuestro modelo actancial señala. En palabras de don Pedro,

De otra manera entendí
que fuera Inés coronada,
mas, pues no lo conseguí,
en la muerte se corone.
Todos los que estáis aquí
besad la difunta mano
de mi muerto serafín; [. . .]
ésta es la Inés laureada,
ésta es la reina infeliz
que mereció en Portugal
reinar después de morir. (425; 3.2448-2460)

Curiosamente, como anota Botta (27), la coronación *post-mortem* de doña Inés no está registrada en las crónicas portuguesas. Sin embargo, el escandaloso final poético de esta tragedia es, según apunta Cristina Barbolani, el mejor ejemplo de “la tradición necrófila española” (525).

Tánatos, pues, como la Santa Muerte (Mictēcacihuātl en la religión azteca, diosa de las plagas y la peste), apodada ‘La Niña Bonita’, ofrece opciones tanto en el reino de este mundo como en el del porvenir. *In inceptum finis est.*

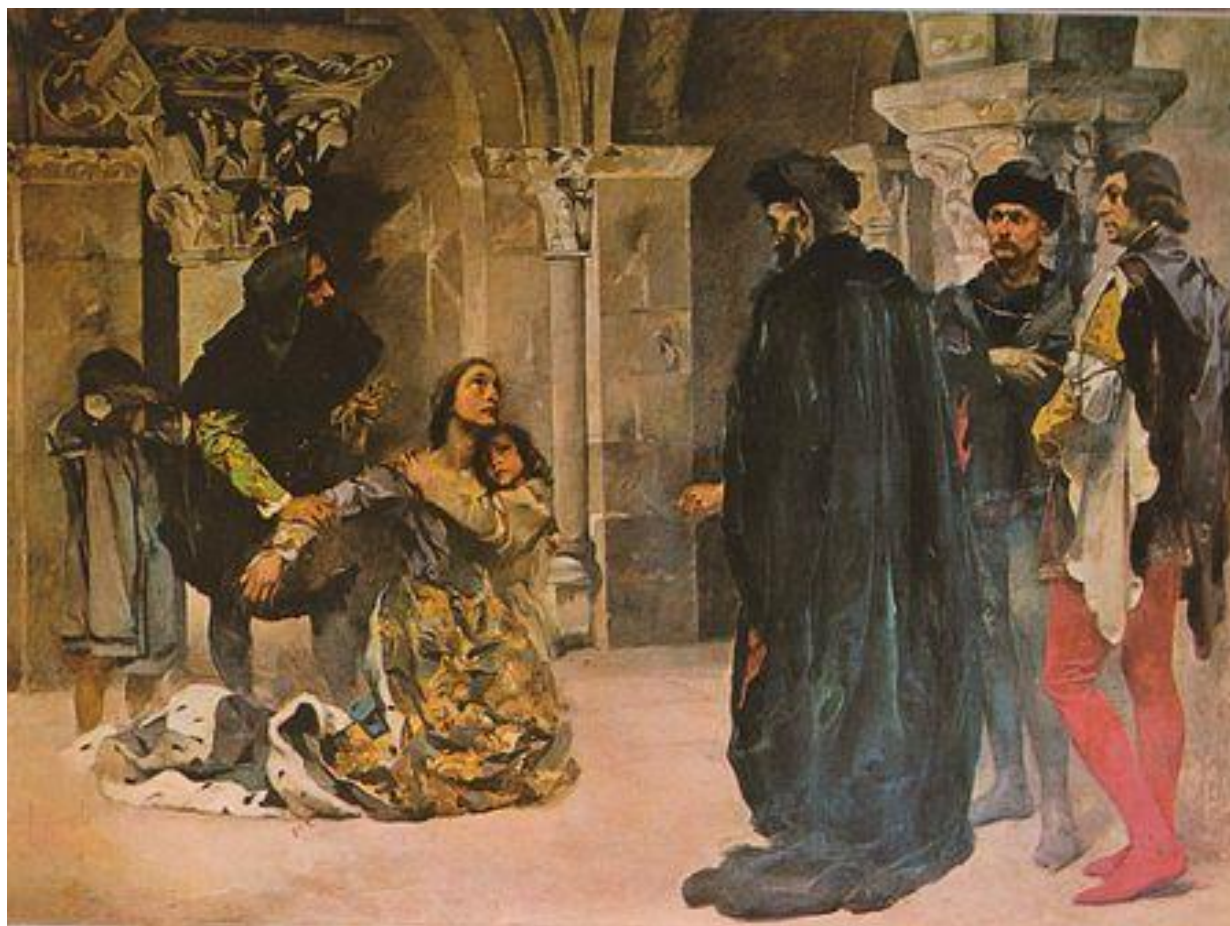


Figura 5. Columbano Bordalo Pinheiro. *Drama de Inês de Castro* (c. 1901-1904). Museu Militar de Lisboa. Domínio público.

Obras citadas

- Álvarez Sellers, María Rosa. “Una historia convertida en mito: *Inés de Castro*, de Antonio Ferreira a Luis Vélez de Guevara.” En Patrizia Botta ed. *Inés de Castro: Studi/Estudos/Estudios*. Ravenna: Longo, 1999. 155-174.
- Baehr, Rudolf. *Manual de versificación española*. Klaus Wagner & Francisco López Estrada trad. esp. Madrid: Gredos, 1973.
- Barbolani, Cristina. “Tragedia como ficción de la historia a finales del siglo XVIII: El caso de *Sofonisba*.” *Epos: Revista de Filología* 14 (1998): 515–525.
- Bellini, Giuseppe. “Un delinquente, una regina, un vendicatore: tre drammi ‘portoghesi’ del teatro aureo spagnolo.” En Giuseppe Bellini & Donatella Ferro eds. *L’acqua Era d’oro sotto i ponti: studi di iberistica che gli amici offrono a Manuel Simões*. Roma: Bulzoni, 2001. 11–24.
- Botta, Patrizia. “Las muertes de Inés de Castro.” En Juan Manuel Escudero & Victoriano Roncero eds. *La violencia en el mundo hispánico en el Siglo de Oro*. Madrid: Visor, 2010. 25–45.
- Burton, Robert. *The Anatomy of Melancholy*. Holbrook Jackson ed. New York: Vintage Books, 1977.
- Cor, Laurence W. “*La reine morte* and *Reinar después de morir*.” *Romance Notes* 13 (1972): 402-408.
- Durán, Manuel. “Vélez de Guevara y Henri de Montherlant: Creación y recreación de una obra maestra.” *Folio* 12 (1980): 30-45.
- Elam, Keir. *The Semiotics of Theatre and Drama*. London-New York: Methuen, 1980.
- Ferreira, Antonio. *Ignés de Castro, a Tragedy*. Thomas Moore Musgrave trad. ingl. London: John Murray, 1825.
- García de la Huerta, Vicente. *Raquel*. René Andioc ed. Madrid: Castalia, 1970.
- González de Salas, Jusepe Antonio. *Nueva idea de la tragedia antigua (Madrid [1633])*. En Federico Sánchez Escribano & Alberto Porqueras Mayo eds. *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*. Madrid: Gredos, 1972. 253-263.
- Greimas, Algirdas-Julien, *Structural Semantics: An Attempt at a Method*. Daniele McDowell, Ronald Schleifer & Alan Velie trad. ingl. Lincoln-London: University of Nebraska Press, 1984.
- Hermenegildo, Alfredo. *El teatro del siglo XVI*. Madrid: Ediciones Júcar, 1994.
- Howatson, M. C. ed. *The Oxford Companion to Classical Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1990.
- Johnson, Robert B. “The Ferrante Image in Montherlant’s *La reine morte*.” *French Review* 36, 3 (1963): 255–259.
- Kristeva, Julia. *Revolution in Poetic Language*. Margaret Waller trad. ingl. New York: Columbia University Press, 1984.
- Lacan, Jacques. *Écrits: A Selection*. Alan Sheridan trad. ingl. New York: Norton, 1977.
- Laplanche, Jean & Jean-Bertrand Pontalis. *The Language of Psycho-Analysis*. Donald Nicholson-Smith trad. ingl. New York: Norton, 1973.
- Larson, Donald R. Estudio introductorio. *Reinar después de morir*, de Luis Vélez de Guevara. William R. Manson & C. George Peale eds. Newark: Juan de la Cuesta, 2008. 13-39.
- Lauer, A. Robert. *Tyrannicide and Drama*. Wiesbaden: Franz Steiner, 1987.
- López Pinciano, Alonso. *Philosophia antigua poética*. Alfredo Carballo Picazo ed. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1973. 3 vols.

- Mandel, Adrienne Schizzano. "Inés de Castro's Afterlife in France." En Patrizia Botta ed. *Inés de Castro: Studi/Estudos/Estudios*. Ravenna: Longo, 1999, pp. 187-197.
- Montherlant, Henry de. *La reina muerta*. Fernando Díaz-Plaja trad. esp. Barcelona: Círculo de lectores, 1973.
- Peters, Edward. *The Shadow King: Rex Inutilis in Medieval Law and Literature, 751-1327*. New Haven: Yale University Press, 1970.
- Propp, Vladimir. *Morphology of the Folktale*. Laurence Scott trad. ingl. Austin-London: University of Texas Press, 1975.
- Quilis, Antonio. *Métrica española*. Barcelona: Planeta, 2013.
- Ragland-Sullivan, Ellie. *Jacques Lacan and the Philosophy of Psychoanalysis*. Urbana: University of Illinois Press, 1987.
- La reina después de muerta*. En Cayetano Luca de Tena, dir. *Mujeres insólitas*. Madrid: Televisión Española, 1977. <www.rtve.es/alacarta/videos/mujeres-insolitas/mujeres-insolitas-reina-despues-muerta-ines-castro/3966521/>.
- Sola-Solé, Josep M. "Sobre el tema de 'La mujer hermosa.'" En Joseph M. Sola-Solé, Alessandro S. Crisafulli & Siegfried A. Schulz eds. *Studies in Honor of Tatiana Fotitch*. Washington: Catholic University of America Press, 1972. 302-314.
- Souriau, Étienne, *Les deux cent mille situations dramatiques*. Paris: Flammarion, 1950.
- Sullivan, Henry W. "Vélez de Guevara's *Reinar después de morir* as a Model of Classical Spanish Tragedy." En C. George Peale, William R. Blue, Joseph R. Jones, Raymond R. MacCurdy, Enrique Rodríguez Cepeda & William M. Whitby eds. *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara: estudios críticos*. Amsterdam: Benjamins, 1983. 144-164.
- Todorov, Tzvetan. *Grammaire du Décaméron*. The Hague: Mouton, 1969.
- Ubersfeld, Anne. *Lire le théâtre*. Paris: Éditions sociales, 1977.
- Varey, John E. "Reinar después de morir: Imagery, Themes and Their Relation to Staging." En C. George Peale, William R. Blue, Joseph R. Jones, Raymond R. MacCurdy, Enrique Rodríguez Cepeda & William M. Whitby eds. *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara: estudios críticos*. Amsterdam: Benjamins, 1983. 165-181.
- Vélez de Guevara, Luis. *Reinar después de morir*. En Raymond R. MacCurdy ed. *Spanish Drama of the Golden Age: Twelve Plays*. New York: Appleton-Century-Crofts, 1971. 379-426.
- Wade, Jonathan William. *Being Portuguese in Spanish: Reimagining Early Modern Iberian Literature, 1580-1640*. West Lafayette: Purdue University Press, 2020.
- Weber, Alison. "Hamartia in *Reinar después de morir*." *Bulletin of the Comediantes* 28, 2 (1976): 89-95.
- Whitby, William M. "Some Thoughts on Vélez as a Tragedian." En C. George Peale, William R. Blue, Joseph R. Jones, Raymond R. MacCurdy, Enrique Rodríguez Cepeda & William M. Whitby eds. *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara: estudios críticos*. Amsterdam: Benjamins, 1983. 127-136.