

## PODEROSOS Y TIRANOS EN LA PRIMERA PARTE DE *EL ZAPATERO Y EL REY*

Montserrat RIBAO PEREIRA

*Lo peor para un romántico es estar obligado a vivir en el presente, que siempre es fuente de disgustos y es, además, inasequible en su fluir perpetuo e incansable, como enseñaba Hegel. La única evasión que le queda a los románticos es por consiguiente la huida hacia el porvenir o hacia el pasado.*

(Caldera 1994, pág. 30)

Explica E. Caldera en su última monografía que ya la primera parte de *El zapatero y el rey* supone la consolidación de un cambio en la escritura teatral de temática histórico-política tanto en el ámbito general de la creación dramática española como en el personal del propio Zorrilla (Caldera 2002), para quien, definitivamente, la evasión hacia el pasado histórico se despoja de contenidos alegóricos del presente conflictivo y políticamente inestable que le toca vivir.

La primera obra teatral del dramaturgo data de 1839, cuando apenas cuenta veintidós años, y la última —una versión para zarzuela de *Don Juan Tenorio*— se estrena en 1877, cuando tenía ya sesenta<sup>1</sup>, y es lógico que la evolución de Zorrilla en ese dilatado lapso temporal haya sido compleja. Como antes apuntábamos, el estreno del primer *Zapatero* en marzo de 1840 supuso un punto de inflexión en la concepción del drama histórico y el primer gran éxito del escritor. Hasta ese momento los dramas se caracterizaban por la prioridad que se daba a la trama, a la acción, resuelta por lo general mediante el concurso del azar y de anagnóri-

---

<sup>1</sup> El 29 de julio de 1839 tiene lugar su primer estreno, el drama *Juan Dandolo* escrito en colaboración con A. García Gutiérrez (Madrid, Repullés, 1839). La refundición musical de *Don Juan Tenorio* se estrena el 31 de octubre de 1877.

sis sorprendentes; en contrapartida, la caracterización de los personajes resultaba breve, esquemática, todos se parecían entre sí en sus principios, en sus formas de actuar, en sus secretos, incluso en los parlamentos que se repiten de forma similar en diferentes piezas<sup>2</sup>.

En *El zapatero y el rey* esta ordenación se invierte y la acción se pone al servicio de la caracterización de los personajes. Pedro I el Cruel y Enrique de Trastámara se caracterizan, más que como monarcas tiránicos y absolutos en la línea romántica de denuncia del absolutismo (Ribao Pereira 2002), como seres humanos de enorme grandeza. El profesor J. L. Picoche, que ha estudiado este tema (Picoche 1980, págs. 43-48), afirma que don Pedro resulta un auténtico superhombre, con sus contradicciones, su crueldad y su lado más humano en la relación amistosa que mantiene con Blas Pérez. El interés por la individualización y el dibujo matizado de los personajes (los románticos, en general, son arquetipos) se hace evidente. El motor del drama no serán ya los complicados conflictos históricos, ni los secretos de familia, ni las relaciones amorosas imposibles que han alimentado buena parte de las producciones románticas del primer tercio del XIX<sup>3</sup>, sino un tema muy moderno: el problema de la identidad (Fernández Cifuentes 1997, págs. 382-383). Los enemigos de Pedro I no sólo quieren arrebatarle su poder, sino imponer su personal visión de la forma de ser del monarca: cruel, autoritario, inepto para el mando... Así es que el rey luchará no sólo por recuperar posesiones materiales, sino también por dar a conocer su auténtica personalidad, más reflexiva, inteligente y desconfiada ante las apariencias que lo que sus adversarios intentan transmitir<sup>4</sup>. Por primera vez un héroe romántico adquiere perfiles nítidos en escena.

A juicio de la crítica *El zapatero y el rey* es un drama voluntariamente absolutista; aun cuando la defensa de esos principios en 1840 es totalmente anacrónica ya, el drama gustó mucho y fue un auténtico éxito. La razón habría que buscarla

<sup>2</sup> El Caldera (1994) hace un documentado recorrido por este tipo de recurrencias a que nos referimos, especialmente en la pág. 30. Entre las innovaciones del drama destacan, además, las relacionadas con su puesta en escena, que rentabilizan los logros del teatro romántico de los años treinta; para ello *vid.* Catalán Marín, 2003.

<sup>3</sup> Ejemplo de ello son algunos de los dramas de contenido histórico-político que ven la luz en los años inmediatamente anteriores al estreno de Zorrilla, como *El Bastardo* (A. García Gutiérrez 1838), *Doña Urraca* (E. Asquerino 1838), *Don Jaime el Conquistador* (P. de la Escosura 1838), *El astrólogo de Valladolid* (A. García de Villalta 1839), *El rey monje* (A. García Gutiérrez 1839), *Vellido Dolfos* (M. Bretón de los Herreros 1839), e incluso un estreno de la misma temporada como *Don Álvaro de Luna* (A. Gil y Zárate 1840).

<sup>4</sup> Al igual que otros textos literarios inspirados en esta figura histórica. Entre los decimonónicos destacamos los más conocidos: *Doña María Coronel* (L. A. de Cueto 1844), *Don Pedro de Castilla* (F. J. Foxá 1839), *El tesorero del rey* (A. García Gutiérrez 1850), *Blanca de Borbón* (A. Gil y Zárate 1835), *Don Pedro el Cruel* (J. M. Huici 1839) o *La vieja del candilejo* (G. Romero Larrañaga 1838).

en el tema que plantea, de enorme vigencia en el momento del estreno: la alianza entre el rey y el pueblo (Picoche 1980, pág.45). Este contenido y su tratamiento dramático al servicio de un planteamiento novedoso de la temática del poder –bien diferente del llevado a cabo por los dramaturgos hasta ese momento (Ribao Pereira 2003 y 2004)– justifica el acercamiento que proponemos al primer gran éxito de Zorrilla, del que se concluirá la originalidad del mismo a partir de una inteligente y particular síntesis de las innovaciones teatrales codificadas por la dramaturgia romántica en los años precedentes.

El arranque de la pieza es sólo formalmente romántico, ya que las alusiones a lo sobrenatural son en realidad un pretexto para el humor. Teresa y Blas hablan, en una noche lluviosa, de los extraños fenómenos que ambos han presenciado en las veladas precedentes. Los dos jóvenes viven frente a un cementerio y desde hace tres días no pueden dormir por los ruidos de los diablos, los duendes y fantasmas que rondan el camposanto. La llegada del padre, Diego Pérez, confiere seriedad al conjunto por varias razones. En primer lugar porque también él parece temeroso, pero por razones muchos más terrenales que las que desasosiegan a sus hijos, lo que le permite desechar racionalmente las inquietudes de estos:

DIEGO: [...] no son los muertos a fe  
los que ahora me amedrentan;  
y de una vez para siempre  
que comprendáis me interesa,  
que los muertos no hacen daño,  
y que hablar de ellos molesta.  
(1-2, 157-162, 80-81<sup>5</sup>),

y en segundo porque reacciona desmesuradamente ante una intervención inocente de Blas, cuya mención del término «venganza» altera al anciano sin que sepamos muy bien por qué<sup>6</sup>.

El tono de estas primeras escenas es casi policiaco. No se exponen los antecedentes de la acción, ni sabemos quiénes son los personajes que ocupan las tablas. Todos ellos se autocaracterizan a través del lenguaje que emplean, puesto que no hay indicaciones previas sobre los mismos por parte de terceros, lo que constituye un planteamiento novedoso de la acción dramática en el que radica otra de las causas del éxito de la pieza y del triunfo de Zorrilla como dramaturgo. La inexistencia de parlamentos informativos en los que se plantea la prehistoria

---

<sup>5</sup> En adelante citamos por la edición de J. L. Picoche (1980). Consignamos acto y escena, versos y páginas, respectivamente.

<sup>6</sup> «DIEGO: La venganza es, hijo mío,/ de maldición una piedra;/ que tarde o temprano se vuelve/ contra el mismo que la suelta./ BLAS: Ya lo sé, padre, que he oído/ mil veces eso en la iglesia./ DIEGO: Pues es preciso que siempre/ en la memoria lo tengas» (1-2, 133-140 80).

de la acción permite que, cuando don Juan entra en escena, el receptor carezca de referencias sobre este personaje, lo que le obliga a participar activamente en el drama para reconstruir el horizonte de expectación que el planteamiento de la obra le niega (Spang 1991, págs. 81-84). El tono de sus palabras es de reconvencción (anáfora de «Diego», págs. 84-85), levemente intimidatorio en el momento de la amenaza velada, y sugiere ya, aunque sin rotundidad, la existencia de algún tipo de conjura.

Rápidamente, sin embargo, la acción toma un cariz auténticamente dramático. Se plantea, por primera vez en el texto, la reivindicación positiva del pueblo por parte de los justos y el menosprecio de los nobles hacia esa masa fácilmente influenciable a la que despectivamente consideran y llaman *vulgo*. Diego acusa a Juan y a los suyos de haber jugado con las voluntades de los más torpes, pero, lejos de lo que cabría esperar de su carácter de protagonista, no se muestra como el personaje positivo que tiene la razón de su lado en la lucha contra la injusticia. Por el contrario, Diego no atiende a razones: afirma su fe en Dios —y por tanto en un juez supremo— y en lo tocante al mundo terrenal defiende al rey ciegamente, sin considerar la bondad o maldad de sus actos. La lealtad vasallática de la que en otro tiempo hicieran gala los personajes de la comedia barroca es también aquí reivindicada, acaso con el sentido de exaltación de la figura paterna a que se refiere Picoche<sup>7</sup>:

DIEGO: Quien tal al trabajo llame,  
 es, don Juan, solo un villano:  
 jamás en lo que es me meto  
 mi rey, que soy su vasallo,  
 bueno o malo, sufro y callo,  
 y aunque le odie le respeto.  
 (I-4, 323-328, 87)

Aun cuando las amenazas de don Juan ante esta actitud son claras, no terminamos de ver con agrado los planteamientos de Diego. Y es que Zorrilla diseña con aristas el perfil de sus personajes para huir de la división maniquea tradicional y hacerles más humanos. Fijémonos en el final de la escena 4: evidentemente el personaje positivo es Diego, que se niega a aceptar el dinero de Juan, pero por el momento tampoco sabemos qué haya podido hacer este último para alterar así

---

<sup>7</sup> En efecto, Picoche (1980, pág. 44) sostiene que el absolutismo de la pieza deriva no de las convicciones personales de Zorrilla, sino de la necesidad de dar gusto a su padre, con el que mantiene una conflictiva relación desde su juventud.

a su hermano de leche, que se confiesa dispuesto a traicionar su iniciativa (la de Juan) sea cual sea<sup>8</sup>.

Blas se hace eco de la incertidumbre en torno a la conjura que se trama y reproduce en escena las dudas que a estas alturas planean tanto en su mente como en la del receptor. Para ello, y a modo de recapitulación, expone una síntesis interpretativa de lo que acaba de acontecer, que resulta significativa de los principios que defiende el texto: la honra, el poder de Dios, la confianza en la autoridad paterna... y el racismo:

BLAS: Vi que os ofreció dinero,  
y que dijisteis: no quiero;  
bien hecho, tampoco yo.  
DIEGO: Blas, la honra es un tesoro,  
y aunque te ofrezcan más oro  
que cabe en la catedral,  
si la vendes harás mal.  
BLAS: Primero me mate un moro.  
(I-5, 389-396, 89)

Esta alusión al *moro* no será la única de carácter xenófobo del texto, xenofobia que se consolida en la segunda parte de la obra, publicada y estrenada en 1841, en la que este tópico literario se pone al servicio de la caracterización de don Enrique, quien históricamente acusa a su hermano de pactos y alianzas ofensivas con musulmanes y judíos para socavar el prestigio de don Pedro en la lucha por el trono.

La obsesión de Diego por el rey, por su defensa ciega y su lealtad sin límites, contrasta con la visión *irónica* que el propio monarca (ocultando a su amigo su auténtica personalidad) expone de sí mismo. El tono de don Pedro en el diálogo con Diego es amigable y burlesco al mismo tiempo. Fijémonos cómo se bromea a propósito del concepto de lealtad:

D. PEDRO: ¿La cara tengo tan cruel  
que con el rey me comparas?  
DIEGO: Hable de él con más respeto,  
que yo jamás me entrometo  
a mirar al rey la cara.  
[...]  
¿No os importan las noticias  
de vuestra patria y del rey?

---

<sup>8</sup> «D. JUAN: Sabes, y Dios me es testigo/ de que hice por ti, a mi fe,/ cuanto pude./ (...) Y no sé cómo igualmente/ la misma leche nos hizo/ necio y descontentadizo/ a ti, y a mí tan prudente./ DIEGO: Tenéis razón, ¡vive Dios!/ que hemos salido en pareja/ un lobo con una oveja./ D. JUAN: Tú el lobo/ DIEGO: Y la oveja vos:/ eso dije» (I-4, 357-369, 88).

D. PEDRO: ¿A mí?... que haya buena ley  
 y se hagan muchas justicias.  
 Lo demás nada me importa,  
 y cuando columbro guerra, (*señalando la espada*)  
 doy un repaso a esta sierra,  
 y estoy listo en cuanto corta.  
 (1-6, 475-507, 92-93)

Sin embargo, la muerte de Diego cambia el tono de las intervenciones del rey, la ironía desaparece y el monarca se convierte en un tahúr que se dispone a jugar una partida, ganada de antemano, pero en la que va a regocijarse poniendo en situaciones extremas a los demás contrincantes. El poder de Pedro I se ejerce tiránicamente en forma de juego en el que todos se ven obligados a participar para complacer a un soberano omnímodo que mueve las piezas a su antojo y que obtiene de esa estrategia un placer exclusivamente lúdico. La gratuidad de este juego lo hace aún más cruel y una forma literariamente nueva de abordar en el teatro romántico el tema de la tiranía.

El primer punto de partida de esta especie de disputa ajedrecística en que se plantea la venganza de Pedro es la afirmación de su poder frente a un Blas incrédulo en la justicia<sup>9</sup>. El segundo será una declaración de principios que, paradójicamente, ratifica las ideas de Blas, puesto que el rey no va a actuar movido por un afán de venganza, sino por su sed de aventura<sup>10</sup>.

La concepción de la trama como un juego, como una partida, se hace extensiva también a don Juan. Sigue extrañándonos esa ambivalencia en la expresión del noble: acaba de matar a su amigo, pero se lamenta de ello y ensalza sus virtudes; enjuicia negativamente la superstición del vulgo, pero tiene razón en cuanto a este respecto afirma de Teresa y de Blas... Aunque está claro que don Juan es un conspirador y un asesino, él mismo reconoce sus faltas y busca justificación para todas ellas, incluso para su vivencia de los placeres mundanales siendo, como es, un alto cargo eclesiástico:

DON JUAN: ¿Qué diablos vais a decirme  
 con tan prolijo sermón?  
 Que me place la hermosura,  
 que a los regalos me doy,  
 que mis inmensos caudales  
 derramo con profusión,

<sup>9</sup> «D. PEDRO: Esta noche irás conmigo/ y el rey te remediará./ BLAS: ¿El rey? no voy; me ahorcará./ que es del otro muy amigo./ D. PEDRO: ¿Y no hay justicia en Sevilla?/ BLAS: Dicen que con este rey/ no hay más razón ni más ley/ que su capricho en Castilla» (1-11, 728-735, 103).

<sup>10</sup> «D. PEDRO: Que lloren sus desventuras/ los hijos de un zapatero/ mientras busca un caballero/ con valor sus aventuras» (1-12, 789-791, 105)

que tengo enemigos, que tengo  
 mucho en la corte favor.  
 ¿Y eso qué tiene de extraño?  
 ¿No hacéis otro tanto vos?  
 (II-1, 858-867, 109)

Esta pintura ambivalente de los personajes, con sus luces y sus sombras, humanos, en definitiva, como antes decíamos, no sólo no es casual sino que resulta uno de los aciertos de Zorrilla y constituye una de las claves de su éxito y de su pervivencia hasta hoy.

Lo mismo ocurre con el rey, aunque en sentido inverso. Sabemos que se dispone a vengar la muerte de su amigo, pero le vemos actuar con la euforia del que juega a carta ganadora más que con la prudencia de un monarca. Su concepción del pueblo, sin ser la de *vulgo* que reitera don Juan en cada una de sus intervenciones, tampoco es mucho mejor: sus súbditos son para él, en definitiva, un conjunto de peones, de piezas al servicio de una partida en la que sólo el rey determina los movimientos de todos ellos, como declara abiertamente en el acto II:

¿Quién necio al primer embate,  
 al jugador de ajedrez,  
 jugando la primer vez  
 tira al rey un jaque mate?  
 ¿Con trampas y alteraciones  
 piensan el juego embrollar?  
 Empecemos a jugar  
 moviendo algunos peones.  
 ¡Blas!  
 (II-3, 1118-1126, 119)

A partir de este momento Blas será, más que su protegido, un instrumento de su juego. La manipulación del muchacho es constante, hasta el punto de incurrir don Pedro en contradicciones con sus hechos anteriores. Ante tal comportamiento Blas protesta, y lo hace airadamente, declarando su intención de vengar al padre por encima de cualquier principio de honor. La astucia del rey buscaba, precisamente, esa reacción en el muchacho; aquí radica la auténtica crueldad del monarca, que expresa contenidos despóticos y clasistas muy claros:

Que le mates, eso quiero,  
 que quien con su rey se atreve,  
 justo es que la muerte lleve  
 por mano de un zapatero.  
 Que le mates es la ley,  
 y así aprenderá de cierto  
 que no hay un vivo ni un muerto

de quien tenga miedo el rey.  
(II-5, 1190-1197, 122)

Blas es un personaje poco romántico en el sentido de que crece, evoluciona, piensa y razona. De las acciones de don Pedro extrae conclusiones que le hacen dudar de ese hombre al que ha visto frecuentar su casa desde niño, pero del que desconoce su auténtico rango y los motivos de sus actos. Casi como un personaje de comparsa asiste en silencio a la escena en que el rey da muerte a un conjurado. La mezcla de humor y muerte, poco común en el primer romanticismo, y una de las constantes en Zorrilla, atemoriza al muchacho<sup>11</sup>. Pero más aún le atemoriza el propio rey. Sin embargo aprovecha la situación para fingirse horrorizado por la visión de la sangre, cuando lo que en realidad le espanta es la violencia y el carácter sanguinario de don Pedro (vv. 1374-1380). El monarca da enseñanzas de venganza a Blas y se muestra ante él todopoderoso, impidiendo incluso que el muchacho replique o pregunte. Pero el joven está dejando de ser un mero peón en la partida del soberano y comienza, a su vez, a jugar la suya propia. Así, decide seguir los consejos de Pedro no porque éste le haya convencido, sino porque le ayuda en sus fines personales, es decir, en la venganza de la muerte de su padre. Las palabras de Blas a este respecto son muy lúcidas:

(Todo es misterios este hombre;  
mas pues me halaga y me ayudan  
tendré la lengua tan muda  
como su brazo y su nombre)  
(II-10, 1406-1409, 130).

La partida del rey se complica al actuar este de espaldas a Blas, ordenando al Justicia el apresamiento de don Juan sin nombrarle. De acuerdo con su carácter complejo, la personalidad del monarca se muestra en este momento solidaria con el pueblo y respetuosa con el honor de un villano. Este es uno de los discursos populistas que le valieron a Zorrilla el triunfo de su pieza:

Y... para todos lo digo,  
ni el reo ni el tribunal  
han de saber, voto a tal,  
que habéis topado conmigo.  
Imparcial que sea quiero  
del agresor la sentencia,

---

<sup>11</sup> «CONJURADO: Desventurado mortal,/ que pecador descarriado/ a este lugar has llegado,/ ¿quién eres?/ D. PEDRO: Si no voy mal/ poco para muerto sabes,/ pues no conoces en mí/ un vivo que viene aquí/ por negocios hartos graves./ CONJURADO: ¿Eres pues.../ D. PEDRO: Del otro mundo/ (...)/ BLAS: Por San Blas ¿qué es esto?/ Con los muertos arrogante/ se los lleva por delante.../ ¿qué hombre es este a Dios opuesto?» (II-9, 1342-1369, 128-129).



que tan hombre es en conciencia  
 como el rey el zapatero.  
 (II-11, 1426-1433, 131-132)

El final del acto es incierto, puesto que no existe un desenlace parcial, ni una suspensión temporal de la trama, como es habitual en los dramas románticos, sino que, por el contrario, la acción se complica aún más sin que sepamos muy bien por qué derroteros seguirá en el acto III. Blas sabe ya que el rey trama algo a sus espaldas y que la venganza no será tan simple como parecía. Pese a ello cede a sus pretensiones e incluso acepta su dinero. Recordemos que en el acto I, ante una situación paralela, Diego había rechazado un ofrecimiento similar de don Juan y había explicado a sus hijos que el honor trafica con monedas. Aquí se repite la acción, pero desde el otro lado de la conjura, lo que las iguala en cierto modo: también don Pedro, como don Juan, es un tirano que compra con oro el silencio de un disidente, ahora Blas, antes Diego. El muchacho acepta el pago que su padre había ignorado. La razón está en el poder de fascinación que Pedro ejerce sobre quienes le miran. El encantamiento diabólico de los héroes románticos, como don Álvaro o como el propio don Juan Tenorio, vence la voluntad de sus adversarios. El resultado final es el desconcierto de las víctimas<sup>12</sup> y la risa satisfecha del artífice, quien ve cómo todas sus piezas encajan en el plan por él tramado de antemano:

D. PEDRO: Bien, nada don Juan sabrá,  
 nada los jueces tampoco,  
 y ese pensamiento loco  
 adelante seguirá.

*(Se echa a reír y dice yéndose y frotándose las manos con muestra de satisfacción)*

Y es justo que en horca acaben  
 y al vulgo den que reír  
 muertos que aún han de morir  
 y que la hora no saben.

(II-18, 1554-1561, 137)

Don Pedro continúa su partida en el acto III, pero, por un momento, su estrategia parece correr riesgo, pues Robledo sospecha al descubrir que el supuesto embajador de Granada se calza como un cristiano. De acuerdo con su concepción tiránica del poder, el rey valora en poco la vida de un personaje secundario en la trama que ha urdido, de modo que le condena a morir sin mayores contemplaciones, con enorme frialdad. La crueldad del monarca destaca especialmente en

<sup>12</sup> «BLAS: (De sus ojos tengo miedo;/ por más que al orgullo acudo/ me apura, me opongo, dudo;/ mas resistirle no puedo)» (II-17, 1549-1553, 137).

la respuesta que da a Padilla cuando este pregunta por qué no ha dado muerte él mismo a Robledo momentos antes, abreviando con esto el trámite:

D. PEDRO: Ya basta,  
Padilla; mientras se gasta  
mi juguete, me divierto.  
PADILLA: Mas no perdáis la ocasión  
por un infantil capricho.  
D. PEDRO: Me divierto, y está dicho,  
darles quiero una lección.  
(III-12, 2139-2145, 161)

La tiranía, por tanto, no es un fin en sí mismo dentro de los patrones de actuación de don Pedro, sino que fundamentalmente busca el placer que le producen los medios con que la ejerce, la contemplación de sus efectos y el poder que le confiere saberse capaz de provocar determinadas reacciones en los demás, así como el dominio de sus acciones sin que ellos lo sepan, el ser, en definitiva, una especie de mano ejecutora del destino de los grandes, de los poderosos, pero también de los humanos insignificantes, de escaso valor en la cacería que ha emprendido, tan valiosos como los nobles en el placer que le producen sus muertes<sup>13</sup>. Por si fuera poco, don Pedro no duda en engañar y en mentir, y lo hace abiertamente, sin asomo de dolor ni de remordimiento. Así, embauca al embajador y le promete la vida a cambio de sus servicios; acto seguido le manda decapitar.

El único aspecto en el que la actitud del rey se muestra acorde con su rango es en el amoroso. Sólo ahí se aparece don Pedro como un caballero y como un hombre de honor, incluso como un mortal enamorado que renuncia a ese sentimiento en aras del deber, sacrificando su felicidad (o su capricho) a sus obligaciones de estado. Así, en la escena 14 leemos unos versos que recuerdan los del *Tenorio* años más tarde:

D. PEDRO: [...] Casta y sencilla paloma  
presa en las redes de amor,  
que vayas libre es mejor  
que cruel gavilán te coma,  
o te vengaré de mí,  
y al ver quién era y quién soy,  
en que has de estimar estoy  
por lo que soy lo que fui.  
(III-14, 2334-2341, 167)

---

<sup>13</sup> «D. PEDRO: (...) los tigres, los elefantes,/ provocan al león pujantes,/ mas le insultan las hormigas./ ¡Oh, pues astuto y mañero/ todas por fin las junté;/ mañana las pisaré/ al cegar el hormiguero!» (III-12, 2169-2177, 161-162).

Salvo en este mínimo aspecto, que redime al monarca ante el público, su conducta es la de un tirano en busca de placer y divertimento. La gran maestría de Zorrilla estriba en conseguir que este personaje resulte atractivo para el receptor cuando no es mejor que sus propios adversarios. La razón está, acaso y paradójicamente, en el carácter lúdico de su venganza, en la ausencia de razones políticas o ideológicas de peso. Don Pedro no hace apología de la tiranía, ni expresa justificaciones más o menos demagógicas a propósito de la misma; simplemente la ejerce como una función natural más, como parte de su idiosincrasia, sin rentabilizarla a favor de intereses materiales, como ocurre con los demás conjurados de este y de los dramas de contenido político de temporadas anteriores.

El desenlace de la pieza es acorde con el desarrollo de la misma. El drama se ha planteado en términos policíacos, de modo que el final reúne en un mismo espacio a todos los sospechosos de sedición para administrar conjunta y ejemplarmente la justicia. En este sentido, el juego de equívocos de don Pedro con doña Aldonza es magistral. En él tienen especial importancia los guiños irónicos relacionados con el vulgo, y los apartes. La escena primera del IV acto es un buen ejemplo de ello: del pueblo se afirma que mete cizaña, que habla con perfidia y envidia de asuntos que desconoce; el rey prescinde de la opinión del vulgo porque está por encima de él, como por encima de todos los nobles, de modo que las habladurías de unos y de otros no le incumben; sin embargo Aldonza sí da crédito a la voz popular, sobre todo en lo que a los rumores sobre la relación de don Pedro con María de Padilla se refiere, resquicio este que el monarca aprovecha para sembrar en la joven la inquietud y forzarla, por tanto, a bajar la guardia, vencer sus reticencias y acercarla a sus propósitos vengadores:

D. PEDRO: ¿Y sabéis qué dicen?

ALDONZA: ¿Qué?

D. PEDRO: ¡Que le mató porque osado

el bribón se había negado

a no sé qué devaneos

con su hija!... Dichos tan feos

inventa el vulgo menguado.

ALDONZA: (¡Cielos, qué luz!)

D. PEDRO: ¿Qué decís?

ALDONZA: Me horrorizo del supuesto.

D. PEDRO: Lo mismo que yo sentís.

(IV-1, 2504-2513, 176)

En efecto, la complicación argumental crece y las acciones individuales se entrelazan por sí solas. Sólo cuando la madeja es inextricable aparece el rey para imponer su orden. Las palabras que dirige a Aldonza resultan despóticas, si bien

la malvada actuación de la mujer las hace parecer menos crueles de lo que realmente son:

D. PEDRO: Idos, y callad el pico,  
que yo a vuestro gabinete  
os enviaré un ramillete  
de flores y un abanico.

ALDONZA: ¿Os mofáis?

D. PEDRO: Si no os contenta,  
os enviaré mi rosario  
y en él pondrá el emisario  
vuestra cabeza por cuenta.  
(IV-10, 2857-2864, 189-190)

Don Pedro ha conseguido exactamente lo que quería: sembrar la confusión entre sus adversarios y ridiculizarlos al mismo tiempo, puesto que sus reacciones son pueriles en comparación con la crueldad terrible del rey. Véase como ejemplo de esta mezcla de humor y tragedia la escena 13, en la que uno de los conjurados sintetiza el juego del monarca:

D. ALBAR: ¡La voz de la otra noche,  
san Dionís! y en los secretos  
de nuestras gentes hablaba  
como en sus negocios mismos.

Él es, no me queda duda;  
todo lo adivino a un tiempo;  
de la muchacha el galán,  
de doña Aldonza el cortejo,  
de Guzmán el enemigo  
y de todos el infierno.

¡Oh, todo me sobra ahora,  
valor, honra, vida y celos!  
(IV-13, 2917-2928, 192)

Los conjurados se reparten en dos grupos según sus propios intereses. Verbalmente se evoca también la presencia de los otros participantes en la conjura: el vulgo y la iglesia. Todos están preparados ya para el desenlace. Ante la amenaza de excomunión, la reacción del rey es la de siempre: la ira y la amenaza despiadada. Sin embargo, lo que llama la atención de los asistentes es la falta de mesura del monarca en un momento en que, aparentemente, le faltan apoyos y peligras su corona. En realidad nada de esto ocurre: la apariencia de triunfo es sólo una ilusión que el rey ha sembrado en sus enemigos para hacer de su venganza sobre los conjurados una victoria aún más cruel. Se trataría, pues, de una variante del tormento de la esperanza romántico, pero sin contenidos trascendentales aso-

ciados. Así, el modo de menospreciar a don Juan y a la embajada musulmana será recibir a ambos conjuntamente y escucharles a la vez, es decir, no tener en cuenta a ninguno y hacerles saber que sus propuestas no le interesan en absoluto. Al pueblo le amenaza con el verdugo, al que manda por las calles de Sevilla blandiendo armas con el escudo real. Su reacción frente a las amenazas de las potencias extranjeras es igualmente bravucona. Con los humildes, sin embargo, afirma su necesidad de ejercer la auténtica justicia y para ello llama a Blas a su presencia para castigarle en los mismos términos que al asesino de su padre<sup>14</sup>. Por último, ejerce su benevolencia con los nobles, a los que curiosamente no castiga más que con el destierro. Esta es, en definitiva, una forma de mantener viva la sombra de su poder: la crueldad se prolonga en el tiempo y no finaliza con la muerte.

Como podemos ver, el drama romántico histórico que inaugura Zorrilla con la primera parte de *El zapatero y el rey* se despoja de contenidos políticos asimilables al presente de España y pierde su valor metafórico a favor de una caracterización más matizada de los personajes y de una intriga más compleja y elaborada. La sorpresa y el imprevisto tendrán cabida, en adelante, en un género cargado de estereotipos que, sin embargo, avanza tímidamente hacia fórmulas teatrales en las que el pasado deja de ser un refugio para convertirse en un simple decorado que poco a poco desaparecerá también.

---

<sup>14</sup> «D. PEDRO: No han de decir, vive Dios,/ que a ninguno de los dos/ en mi justicia prefiero./ Pesando ambos desacatos,/ si en un año cumplía él/ con no rezar, cumples fiel/no haciendo en otros zapatos» (1V-21, 3203-3209, 206).

**BIBLIOGRAFÍA**

- CALDERA, E., 1994. «Un muestrario romántico (La segunda parte de *El zapatero y el rey*)», *Lazarillo*, 5, págs. 29-34.
- CALDERA, E., 2002. *El teatro español en la época romántica*, Madrid, Castalia.
- CATALÁN MARÍN, M. S., 2003. *La escenografía de los dramas románticos españoles (1834-1850)*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- FERNÁNDEZ CIFUENTES, L., 1997. «El teatro de José Zorrilla», G. CARNERO (coord.), *Historia de la Literatura Española. Siglo XIX (I)*, Madrid, Espasa-Calpe, págs. 363-383.
- PICOCHÉ, J. L., 1980. «Introducción» a *El zapatero y el rey*, Madrid, Castalia.
- RIBAO PEREIRA, M., 2002. «La teorización política en el drama romántico español», P. MENARINI (ed.), *Los Románticos teorizan sobre sí mismos*, Bologna, Centro Internacional de Estudios sobre Romanticismo Hispánico-II Capitulo del Sole págs. 179-192.
- 2003. «Venecianos, moriscos y cristianos: la tiranía en Martínez de la Rosa, año de 1830», *Hispanic Review*, 71-3, págs. 365-391.
  - 2004. «Poder y tiranía en *Carlos II el Hechizado*, de A. Gil y Zárate», *Hesperia*, 7, págs. 165-186.
- SPANG, K., 1991. *Teoría del drama*, Pamplona, EUNSA.