

ISSN: 1139-0107

ISSN-E: 2254-6367

MEMORIA Y CIVILIZACIÓN

ANUARIO DE HISTORIA

20/2017

REVISTA DEL DEPARTAMENTO DE HISTORIA,
HISTORIA DEL ARTE Y GEOGRAFÍA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

Naima Lamari

El poder de las imágenes en La venganza de Tamar de Tirso

Power of Images

in Tirso de Molina's *La venganza de Tamar*

pp. 147-160

DOI: 10.15581/001.20.147-160



Universidad
de Navarra

El poder de las imágenes en *La venganza de Tamar* de Tirso

*Power of Images
in Tirso de Molina's La venganza de Tamar*

NAIMA LAMARI

Universit  d'Avignon
lamarinaima@hotmail.com

RECIBIDO: MAYO DE 2017
ACEPTADO: NOVIEMBRE DE 2017

Resumen: En *La venganza de Tamar*, Tirso de Molina construye auténticos lienzos con la palabra poética, trayendo a colación cuantos recursos apelan a la imaginación, a la visualización, y a los sentidos del público, tales como el componente cromático de la pintura, la eficacia narrativa y alegórica de las imágenes, el juego especular de las miradas y el de la ilusión óptica, y la técnica del claroscuro, en otras palabras, la «teatralidad del arte», con el propósito de advertir al heterogéneo público sobre los males de la lujuria y de la gula, cumpliendo así con su misión de *deus pictor*. Pretendo, en este estudio, demostrar cómo crea Tirso, en este drama bíblico marcadamente visual, una verdadera dramaturgia de la imagen, haciendo que la pintura hable en /y con la poesía.

Palabras clave: *La venganza de Tamar*: Arte pictórico. Poder de la imagen. Est tica y representación.

Abstract: In *La venganza de Tamar*, Tirso de Molina constructs true tissues through the poetic word, by bringing up the resources that appeal to the imagination, the visualization and the senses of the audience. Among them, the chromatic component of painting, the narrative and allegorical efficacy of the images, the specular play of gaze, the optical illusion, as well as the chiaroscuro technique. In other words, the theatricality of art with purpose of warning his diverse audience on the bad consequences of lust and gluttony. In this way, Tirso accomplished his mission as a *deus pictor*. In this essay I intend to illustrate how Tirso creates a true dramaturgy of the image, making painting to speak in/ and with poetry.

Keywords: *La venganza de Tamar*: Pictorial art. Power of image. Aesthetics and representation.



Tanto la expresión horaciana *Ut pictura poesis* como la poética de Aristóteles, insisten, no solo en la interferencia de las artes plásticas y de la poética, esto es, en el carácter inseparable y armónico de la estética y de la representación, sino también en la asociación entre color e imitación.

En la España del Siglo de Oro, imágenes y palabras constituían eficaces instrumentos de propaganda para difundir y afianzar la tradición cristiana. Siendo el teatro un género esencialmente visual con un gran poder persuasivo, Tirso se vale frecuentemente de modelos iconográficos, a la hora de imaginar acciones o situaciones dramáticas, con el propósito de «enseñar, mover, hablar, y deleitar siempre y con todos géneros de gente»¹.

Tal íntima relación dialéctica que va en varios sentidos, de un arte a otro, vertebra *La venganza de Tamar*, que se puede leer, ver y apreciar desde una clave pictórica. El poeta-pintor barroco Tirso se deleita, al valerse frecuentemente de diversas técnicas y modalidades de visualización pictórica, tales como el retrato, el bodegón, de la fuerza sugestiva de las imágenes, y de toda una serie de efectos admirables, con el propósito de producir en los espectadores un efecto emocional apoteósico.

En este ensayo, pretendo demostrar cómo crea Tirso, en este drama bíblico marcadamente visual, una verdadera dramaturgia de la imagen, haciendo que la pintura hable en /y con la poesía.

Nuestro punto de partida, para este estudio, lo constituyen estos versos altamente significativos en boca de Amón, al funcionar estos a modo de un epígrafe que orienta perfectamente la lectura de la comedia:

La hermosura es perfección,
y lo perfecto es amable.
Hízome hermosa mi suerte
y a todas me comunico» (vv. 88-91).

Entre los hilos conductores que contribuyen a estructurar la comedia y a conferirle una sólida coherencia interna, sobresale primero el concepto neoplatónico de la perfección que descansa en el elogio de la belleza, de la cual dimanaban otros dos motivos no menos relevantes y omnipresentes: la contemplación y la admiración, o efecto admirable, que se

¹ Portús, 1999, p. 33.

intercambian constantemente en este drama bíblico, mediante juegos de luces y sombras, de anocheceres y amaneceres, de silencios y voces, los elementos pictóricos, los espacios y procedimientos simbólicos, los cuales se instrumentalizan para conformar imágenes visuales estrechamente relacionados con formas teatrales.

La belleza, con todos sus matices, constituye el núcleo a partir del cual se tejen y se destejen las relaciones de interdependencia entre las *dramatis personae*, y del cual se originan, asimismo, situaciones conflictivas y ambiguas, que se encaminan hacia la tragedia final: el incesto y el asesinato fratricida, los cuales no representan, en realidad, sino las consecuencias desastrosas de la ambivalencia de la belleza tanto femenina como masculina.

La belleza solar y cautivante de Absalón le confiere poder, y eso que infunde, al mismo tiempo, recelo, al provocar esta, no solo fascinación y atracción tanto en sus hermanos como en el espectador, sino también, cierta forma de temor por ser esta enigmática e insondable. Detrás de este rostro angelical, se esconde una faz oscura. De esa belleza tan perfecta nacen la soberbia y la desmesurada ambición del príncipe, que le llevarán, no solo a desafiar al padre, sino también a asesinar a su copia: Amón. La descripción de la hermosura de Absalón destaca por su fuerza estética y expresiva y por su fuerte poder de sugestión: «Estas de cabellos rico» (v. 92), «tanto tu cabeza vale, /que me afirman que te sale/ a cabello cada dama» (vv. 98-100), funcionando la abundante melena de este a modo de sinécdoque para designar lo «amable» de su retrato. Evocada en el Libro de los Reyes (Samuel 2, 14: 25), la rubia cabellera del segundo es el objeto de codicia de las mujeres por su fuerte carga erótica.

A la hermosura visible para los ojos y vistosa de Absalón, se contraponen la secreta, clandestina e invisible, de las concubinas reales que, sumidas en la oscuridad de la ocultación, despiertan el apetito sexual de los hijos de David, convirtiéndose así en objeto amoroso. Se plantea en la obra un sutil juego dicotómico en torno a la belleza que se desvela y se encubre, funcionando a modo de un claroscuro que viene a ilustrar, no solo el combate del primogénito que se debate entre el bien y el mal, entre Eros y Tánatos, sino también la oscilación de David entre el castigo y el perdón: «Y las muchas concubinas, /cuyas bellezas divinas/ milagro del mundo son» (vv. 169-171). El dramaturgo elabora un auténtico lienzo con la palabra poética, al focalizarse en la belleza sensual, refinada, milagrosa de las concubinas del rey, que se convierten en astros solares, me-

diante la inclusión de una luminosidad extraordinaria que no es sino emanación divina. Se opera una estetización de la belleza que se pone al servicio de la *dilectio*, la cual radica en el «arte de mirar», es decir, en el saber contemplar con detenimiento, sin precipitación, de saborear con los ojos la fuerza atractiva y arrebatadora de las imágenes estéticas, siendo la vista corporal un espectáculo de diferentes efectos pictóricos, según exclama Jonadab: «es digno de mirar despacio» (v. 232). Este cuadro pictórico, cuya estética neoplatónica está al servicio de la idealización femenina, apela a la exaltación de los sentidos, como registran la riqueza del campo semántico de la captación, y la constante y obsesiva alusión al verbo «mirar», «ver», y a los sustantivos que remiten a esa acción («vista», «ojos»), propios de las artes plásticas o visuales. Al público le corresponde, después, fantasear la deslumbrante hermosura de las concubinas reales, su voluptuosidad y sus opulencias, produciendo así en él un gran efecto emocional, a sabiendas de que el espectador del XVII estaba acostumbrado a descodificar los mecanismos de asociación de imágenes con ideas².

De la misma manera, *La venganza de Tamar* queda articulada en torno al poder de la mirada y a la dialéctica de la incógnita y de la revelación, de la mentira y de la verdad, de la luz y de la oscuridad, en otras palabras, del ver y del no ver. Es más: el verbo de percepción «ver» encierra diferentes acepciones a la largo del drama: primero, equivale a infringir las leyes, a violar lo sagrado, y se aplica a Absalón quien viola las leyes sacras de la paternidad, al contemplar la «femenil beldad» de las concubinas reales «encerradas como en hucha» (v. 236). El segundo comete un pecado al sucumbir ante las tentaciones de la vista: «Mas, por Dios, que ha poco días/que a una muchacha que vi» (vv. 180-81). El pretérito «vi» marca la victoria de Absalón que desafía a la autoridad paterna al ir a contemplar a «cierta dama» (v. 198), de noche, y en este sentido, el verbo «ver» es sinónimo, después, de «vencer», de «retar al padre». Ese disimular de la belleza de las damas del palacio provoca la exaltación de los sentidos de los hijos de David que ambicionan rivalizar con el genitor gozando de éstas, creando así una tensión sexual que culminará con la violación de Tamar. El acto de ver lo prohibido se produce, además, de noche, lo cual viene a reforzar lo grave de la transgresión y de la tentación visual, ya que se comete en sombras, recurriendo así el poeta a todas

² Calvo Serraller, 1981, p. 120.

las posibilidades del tenebrismo, al combinar perfectamente el ambiente de sombra absoluta con la existencia de formas artificiales de crear la luz.

Amón cede a su vez a la tentación de la vista, «saltando el muro para entrar dentro del parque» (vv. 245-246) y profanando, luego, el recinto sagrado del palacio real con el fin de «cumplir su deseo» (v. 339), amparado por la oscuridad de la noche, anunciadora ya del extravío moral. La violación del sagrado «templo» (v. 257), que es una anticipación de la violación sexual, se realiza en la nocturnidad, y eso que «la fuente clara», símbolo poético muy evocador por ser portadora de un enigma, (v. 332) le confiere a esta escena luminosidad, funcionando así a modo de un claroscuro, y recordando, al mismo tiempo, las pinturas mitológicas ubicadas generalmente cerca de fuentes, estanques o ríos, para potenciar la luz natural. Si la oscuridad de la noche le impide a Amón entrever a Tamar en un principio, sumiéndole así en una ceguera simbólica, el canto de ésta enciende al primogénito que, aunque privado de la vista, queda vencido por la voz hechizadora, tentadora y sensual de la princesa que se aparenta a la de las sirenas de la Odisea, capaces de cautivar a cualquier hombre. Amón quedará atrapado y devorado por el poder de la voz divina de Tamar a quien no ve en un principio, sino a la que oye, siendo el oído el primer sentido excitado en esta escena de enamoramiento, en que es Tamar la personificación de la actividad creadora de la música. La excitación del oído apela luego a la vista, y el espectador comparte con el amado hijo de David la ardiente sed de contemplar a esta ninfa, cuyo canto atrae irresistiblemente al galán que se extasia al celebrar la belleza de la cosmogonía, uniéndose así las artes tanto plásticas como poéticas y musicales, las cuales están al servicio de la sublimación del amor, de la sensualidad y hasta del erotismo. Digna de interés es la perfecta adecuación entre el ansia del príncipe en vislumbrar a la desconocida dama y el canto de ésta que se define como una celebración del acto de ver al amante:

¡Celosa estoy que goces
de mi adorado ausente
la vista con que aplacas
la ardiente sed de verte! (vv. 436-439).

El canto de Tamar sublima el sentido de la vista que es sinónimo aquí de pasión, y si el acto de «ver» significaba para Absalón el transgredir la ley, para su hermano Amón, equivale a templar el alma, aplacar el fuego de la pasión. A lo largo de la obra, el poeta juega con la potenciali-

dad expresiva del verbo «ver», el cual se tinte de diferentes colores y matices, como lo hace el pintor con sus instrumentos artísticos cuando ejecuta un lienzo con diferentes modalidades pictóricas. Si es verdad que el contraste entre la oscuridad de la noche y la claridad de la fuente recuerda la técnica del claroscuro de Tiziano, el canto de Tamar se podría relacionar con un lienzo de asunto mitológico por su relieve, y por la fuerza estética y sugestiva de sus imágenes alusivas a Eros y sus deleites. Así, primero, destaquemos la fuerza erótica, sensual y pasional del carmín de los labios carnosos y jóvenes del amante, los cuales se vinculan además con la miel, líquido azucarado por excelencia del amor físico. Estas poderosas armas de atracción y de seducción saborean la bebida de los Dioses, «el dulce néctar», sugiriendo así el placer sexual del beso que, por ser la primera manifestación del deseo, constituye el preludio de la posesión, y en este caso, de la posesión forzada de Tamar. Tal imagen de los labios sonrosados y húmedos, no solo traduce los violentos impulsos emocionales de Amón, sino que representan también un fuerte estímulo visual que anticipa en forma pictórica lo que va a suceder en escena.

De la misma manera, la fuerza pictórica del canto de Tamar se debe al refinamiento cromático, unido a la captación del movimiento del pájaro de plumaje abigarrado, y con «amoroso pico», que se convierte en ser celestial, o espíritu alado, cuya misión radica en llevar los pliegos amorosos de Tamar al amante. Interesa señalar que la gama cromática, «el rojo de los labios, el verde del pájaro, posibilita al Tirso-pintor crear un mundo mágico y onírico, fuera del tiempo, que convierte a Tamar en «retrato del espíritu celestial», es decir, en una creación artística que parece inasequible, en un encantamiento o aparición celeste efímera e incorpórea, a la que solo es capaz de mentalizar Amón, al no poder ni visualizarla ni tocarla. La princesa amonita es un ser mitológico misterioso de los bosques o un espíritu divino que anima la naturaleza, ama y canta, cerca de una fuente, cuya agua cristalina y fresca simboliza la pureza de aquella náyade fuera de la vista de los desconocidos, a la que no tiene derecho a ver el hijo del rey David. En resumen, el canto de Tamar se define como una invitación al goce de los sentidos y el retrato que de ella nos ofrece Tirso no es nada más que el traslado de la belleza divina, siendo el retrato sinónimo de efigie de Dios.

El hecho de que espíe Amón a las concubinas del rey, de noche, en la clandestinidad, esto es, en la transgresión, gradúa sutilmente la tensión sexual, el deseo carnal de posesión de este, que Tirso consigue cons-

truir magistralmente, mediante la carga simbólica de las imágenes, generadoras a su vez de una gran tensión estética en el texto. Pero, al acercarse a la fruta prohibida, escalando el muro y ayudándose de las yedras, Amón se cae, y a las imágenes nacidas de los mitos griegos, se añaden desde entonces las bíblicas que el espectador áureo era sin duda capaz de descodificar. Esta escena simbólica y premonitoria de la caída de Amón se debe leer como el primer aviso de Dios antes de su castigo final, plasmado aquí por lo fatal e irreversible del pretérito perfecto «caí». Amón es un Adán que va a sucumbir a la tentación de la lujuria al comerse la fruta prohibida del árbol del huerto, siendo aquí la fruta la princesa Tamar, y el acto de devorar una metáfora de la posesión sexual que culminará en la escena del tan esperado intercambio verbal, físico y visual entre los dos hermanos, en que le trae esta la comida, la cual cobra un valor altamente metafórico, por sus claras alusiones sexuales. El campo semántico de la comida («comer», «manjar», «alentando el apetito» vv. 985-987, «guisar» (v. 1003) hace hincapié en la analogía que existe entre el acto de comer y el de copular, poniéndose así al servicio de la erotización de las imágenes. Comer equivale a gozar a Tamar, siendo el manjar el cuerpo de esta que se convierte en una diosa con poderes afrodisíacos: «Guisa Tamar a mi gusto» (v. 1003). La doble lectura o doble sentido se erige pues como mecanismo sugestivo para poder decir y, al mismo tiempo, eludir la realidad: Amón desea a su hermana.

Es de destacar la ambivalencia del retrato de Tamar que si bien responde a una idealización de la belleza femenina, a modo de un Botticelli, encierra connotaciones negativas por identificarse también con la tentadora Eva, según exclama el propio Amón: «la belleza que suele/ser ángel en acentos/ y en rostro ser serpiente...» (vv. 392-394). Además, después de la violación, Amón rechazará violentamente a la princesa, tildándole de «sierpe», de «víbora» y de «ponzoña», y haciéndola culpable de su perdición. El hijo de David se cae al intentar entrever a Tamar, originándose así el pecado del placer de la vista, primero, y del placer de la carne después. La tentación pecaminosa es la que va a manchar, de ahora en adelante, la genealogía de la casa de David, y en este sentido, el cuadro de Tamar, cantando de noche, en el ambiente sosegado y edénico de un «jardín florido», lugar de estancia encantador, prefigura la expulsión de Amón (con el homicida) de la casa de David que se debe leer como la expulsión de Adán del paraíso tras el pecado original. Hay que poner de relieve la construcción circular de la obra: Amón oye a Tamar y se pren-

de de su voz, de noche, en un *locus amoenus*, un jardín lleno de preciosas esencias, y muere asesinado durante un banquete en una atmósfera bucólica, de exaltación de los sentidos, de belleza y de frescura. La caída del príncipe se debe a la satisfacción de sus bajos instintos, y morirá irónicamente rodeado con esa sensualidad durante un convite que no es nada más que la celebración de los placeres de la carne.

El primer contacto físico entre el hijo de David y Tamar consiste, primero, en un roce muy sensual de la mano que intensifica el deseo carnal de Amón, al provocar el despertar de otros dos sentidos: el tacto y el gusto, después del oído. El placer de la caricia y del contacto directo con la piel que es miel, es decir, néctar de las flores, símbolo de suavidad y de bien terrenal, se concreta luego con el besar de la mano que significa para el príncipe una tentación deleitosa. El beso sensual, celebrado anteriormente en el canto de Tamar, toma finalmente forma, y se hace efectivo al «catar» Amón la piel azucarada de Tamar. Si es verdad que el besar la mano a una mujer es una manifestación de cortesía y de veneración, el hecho de que lo haga Amón sin que un guante cubra la mano de Tamar, confiere a este atrevido gesto un valor erótico. El acto de quitarle el guante a Tamar, es decir, de desnudarle la mano, transforma esta aparente escena de amor cortés, en preludio a la posesión sexual. En realidad, Amón no está cortejando a la bella dama respetando los códigos del amor cortés, sino que va haciéndola suya. Prueba de ello es que el enamoramiento de Amón no pasa por los ojos, como suele ser el caso en las escenas de galanteo, siendo la mirada el reflejo del alma y de la pasión amorosa, sino por el tacto, es decir, por el lenguaje corporal, lo que bien deja presagiar que se tratará ante todo de un amor carnal, de una atracción sexual, de un loco amor, y no de un amor puro, sincero y honesto.

La erotización de las imágenes transparece, a continuación, a través del color carmesí de la prenda de Tamar que conlleva un valor simbólico doble: primero, insiste en la pasión consumidora de Amón, anticipando la tragedia final, al remitir a la sangre derramada de éste, y alude, luego, a la lascivia y a la sensualidad. Digna de interés es la metáfora del fuego, siendo éste un símbolo potente de sexualidad, por expresar el calor corporal y la llama del deseo carnal del príncipe que «se abrasa» al igual que un «volcán», pero también de destrucción, adelantando así la propia perdición de Amón que se anega en los tormentos de la pasión. A la metáfora de la llama, se suma la metáfora floral que asocia a Tamar con un clavel de grana, cobrando así un valor premonitorio al relacionarse con la

muerte, por ser éste la flor nacida de las lágrimas de la Virgen, y recordando, al mismo tiempo, la virginidad de la princesa amonita. Además, el clavel de grana que es una flor muy aromática, permite introducir el tercer sentido: el olfato, definiéndose así el encuentro, o mejor dicho, el desencuentro de ambos, como una convocación de todos los sentidos, menos uno: la vista. A este respecto, la melancolía del príncipe se debe, no tanto a la enfermedad del amor, sino más bien a otra enfermedad que es la frustración del no ver, del no haber visto a Tamar, y por tanto, de la contención del deseo insaciable, y en este sentido, la muerte del hijo de David será la muerte gozosa de la consumación. Cuando Eliazer le pregunta a Amón: «¿Qué viste cuando llegaste?, exclama: «Triste estoy porque no vi» (vv. 611-612), siendo el verbo «ver» aquí sinónimo de «gozar», «divertir los ojos». El único consuelo de éste consiste en fantasear, construyéndose imágenes mentales que estén en adecuación con «la amorosa voz» oída: «porque ya, con quien me entiendo/sólo es mi imaginación» (vv. 617-618). No le queda otro remedio que el de refugiarse en el poder de las imágenes³ y de soñar con una efigie.

Dicha efigie se hace corpórea, al salir majestuosamente a escena Tamar, con un vestido de seda «rico de carmesí» que apela, por lo lujoso y lo sensual del tejido, a lo táctil. Así es como pasamos de la pintura a la escena. Tras mantener en vilo al espectador a lo largo de la primera jornada, el dramaturgo por fin hace que pueda ver Amón a la idealizada dama, reuniéndose así los cinco sentidos, en una escena apoteósica en que éste, alterado y trastornado, la contempla, pero, de nuevo, a escondidas, y a sus espaldas. Si bien ambos estaban en pie de igualdad al principio, no pudiendo verse ni el uno ni el otro, en la nocturnidad de la noche, aunque Amón la estuvo escuchando a sus espaldas, ahora tiene éste una ascendencia sobre ella, ya que él la ve sin que ella lo vea. Si oye su «amorosa voz» sin ser visto, ahora la ve sin ser visto. Interesa señalar que la relación entre ambos no se construye a partir del principio de reciprocidad, sino que va desarrollándose, desde el principio de la obra, en la clandestinidad, acentuando así el efecto de claroscuro, y confiriéndole a este encuentro inesperado, un carácter eminentemente teatral que se debe en gran parte al juego especular de las miradas: el ver sin ser visto, el ver y el no ver, y hasta el ver sin ver.

³ Freedberg, 1989, p. 13.

La salida a escena de Tamar encierra un sello altamente teatral, por convertirse Amón en un espectador pasivo que contempla aquella divina aparición, y al mismo tiempo, en un actor que, comenta, entre bastidores, lo que está viendo, de modo que Tamar acaba siendo el objeto de la codicia y de la admiración, no solo del hijo de David, sino también del espectador áureo, resaltando así de nuevo la importancia de la mirada y de los juegos de ilusión óptica en este drama. La tercera etapa en la construcción de esta ambivalente relación amorosa consiste en un enfrentamiento, o comunicación verbal entre ambos, el cual se produce de nuevo sin la mirada, ya que Amón se disfraza y se enmascara con el fin de acercarse a Tamar, encubriendo así su identidad, de modo que nunca se miran a los ojos. El primogénito se hinca de rodillas del lado de Tamar, en un acto de veneración y de sometimiento, teatralizando aún más este artificioso encuentro, que desde el principio de la obra se construye al igual que un enigma que el espectador ha de descifrar. La identidad proteica de Amón, que primero se hace pasar por un hortelano, después, se esconde para contemplar a Tamar, y que finalmente se pone una máscara, hace hincapié en el carácter ilícito y prohibido de ese amor incestuoso, de ahí los numerosos procedimientos de teatro en el teatro, de *mise en abîme*, y de trueque de personalidades.

Otra escena relevante en que sobresale lo simbólico de la mirada lo constituye la de la entrevista entre el hijo y el padre en la que éste le suplica que «alce la triste cabeza»: «un mirarme solo» (v. 439), «alza a mirarme los ojos» (v. 390). Amón no puede mirar a los ojos a su padre por no representar el fiel traslado de su genitor y la copia de su ejemplaridad⁴, y por estar simbólicamente cegado por el «frenesí de su furia» (v. 182), esto es, por el poder perturbador de los ojos de Tamar, recordando así a Edipo que se ciega como castración por haber cometido el delito de poseer a Jocasta. La dicotomía luz/oscuridad está estrechamente vinculada con el eje obsesivo y simbólico de la mirada, siendo los ojos en realidad la lámpara del cuerpo (Mateo 6: 22). De hecho, si el ojo está sano, el cuerpo estará lleno de luz, pero si el ojo está malo, el cuerpo estará lleno de oscuridad, de ahí la ambivalencia que delimita toda la obra. La mirada destruye a la vez que sana, según exclama Amón:

⁴ Ver Lamari, 2010, p. 171.

EL PODER DE LAS IMÁGENES EN LA VENGANZA DE TAMAR

Como el mal todo es antojos,
paréceme, padre a mí,
que a venir Tamar aquí,
con sólo poner los ojos
y las manos en un pisto,
una sustancia o bebida,
término diera a la vida
que ya de camino has visto. (vv. 989-996).

De la misma manera, será la mirada de Amón la que impedirá a David que venga a su hija Tamar, y en este sentido, padre e hijo, cegados por la pasión carnal, sufrirán el castigo divino. El obrar bien o mal depende de la salud del ojo, siendo éste el símbolo de la protección de Dios Padre y el medio con que el hombre puede entrar en contacto con la obra divina.

Las últimas escenas del drama que constituyen, a nuestro juicio, el apoteosis del valor estético de la obra, se configuran como auténticos lienzos que funcionan a modo de premoniciones, al servicio de la tragedia final. A modo de ejemplo, refirámonos al tabaque de flores de la pastora Laureta que se define como un magnífico bodegón que apela a los cinco sentidos por su fuerza expresiva, cromática, estética y aromática:

Lleno viene este cestillo
de las más frescas y hermosas,
yerbas, jazmines y rosas,
desde el clavel al tomillo. (vv. 685-688)

Estos versos, cuya finalidad radica en poner el énfasis en la fugacidad de la vida y en la condición pasajera de nuestras percepciones, podrían inscribirse dentro del género de las «vanidades» que, por su carácter alegórico y moralizante, se vincula estrechamente con este drama bíblico que también enseña deleitando. La inconsistencia del placer, fuente de sensualidad, se expresa mediante la metáfora botánica que no representa sino un preludio a la honra lavada de la princesa amonita. Estas flores, tales como el narciso, la violeta, la azucena, la rosa, el laurel, y los alamicos negros, en la plenitud de su esplendor, y en su infinita variedad, no solo invitan a la contemplación de Dios, sino que anuncian igualmente la tragedia inminente que subyace en toda belleza: la muerte de Amón que se puede leer, finalmente, como la purificación de las pasiones sensuales. Laureta le regala a Amón, no solo una corona de laurel

que, como es sabido, suele servir para honrar a los defuntos como último presente, sino también una azucena, la flor de la castidad y de la pureza, y eso que lleva ésta una espadaña que se asimila a la espada que purificará la afrenta de Tamar, la cual, disfrazada de pastora, le ofrece igualmente a Amón, a modo de advertencia, una violeta que, por su color púrpura, es también símbolo de luto. Amén de presagiar la violación de Tamar, el color violeta recuerda, al mismo tiempo, el vestido de Dioniso, Dios del abandono hacia el éxtasis, designando aquí claramente a Amón que se ha dejado llevar por sus pasiones y sus bajos instintos. Al lenguaje del cuerpo que se despliega delicadamente a lo largo de la obra, se suma por tanto el refinado lenguaje de las flores, concibiendo así Tirso la escena como un cuadro alegórico.

Otro elemento digno de interés en la comedia lo constituye el convite o banquete que adquiere un valor altamente simbólico por ser el «último plato» de Amón, recordando así el motivo iconográfico de la última cena, anuncio de la traición de Judas, es decir aquí del hermano Absalón: «Muera en el convite Amón,/quede vengada Tamar;/de la corona lugar/a que herede Absalón» (vv. 844-847). Este convite con los pastores, celebrado inmediatamente después de la posesión forzada de Tamar, se podría leer también como un convite nupcial trágico, un rito en el que Amón sería el novio que se despide de todos con un banquete. Esta escena del convite se concibe como un lienzo barroco que destaca, no solo por su perfección compositiva, sino también por la concentración de atributos iconográficos que se revisten de significados simbólicos y enriquecen la composición, tales como la mesa cubierta de manteles sobre la que están dispuestos objetos alusivos a la vida mundana: utensilios (vajillas), símbolos de la vida material, piezas de orfebrería (aparadores de plata), armas (espada, daga, cuchillos), símbolos del poder terrenal, y manjares que, de nuevo, apelan al placer de la carne. Este bodegón, que desvela la vanidad de las cosas mundanas, invita al espectador a desengañarse de este mundo, siendo las armas objetos relacionados con el triunfo y la soberanía de la muerte. El asesinato del hijo de David se produce en una atmósfera casi litúrgica, al igual que una ceremonia solemne, durante un banquete que es parte del rito funerario. La caída accidental y de mal agüero de éste, en un «jardín florido», a principios de la comedia, se hace efectiva, según reza la acotación final de gran fuerza efectista:

Descúbrense aparadores de plata, caídas las vajillas, y una mesa llena de manjares y descompuesta; los manteles ensangrentados, y Amón sobre la

EL PODER DE LAS IMÁGENES EN LA VENGANZA DE TAMAR

mesa, asentado y caído de espaldas en ella, con una daga en una mano y un cuchillo en la otra, atravesada por la garganta una daga; y salen Absalón y Tamar (p. 450).

Lo rojo de la sangre vertida tiñe el mantel de un blanco immaculado, y este contraste cromático, enfatiza, aún más la culpabilidad de Amón que, sacrificado en el altar de la venganza y de la soberbia, yace en el centro de esta composición pictórica, confiriéndole a esta representación lóbrega, mayor teatralidad. La disposición del cadáver en la mesa, de espaldas, con los brazos abiertos de par en par, recuerda la representación iconográfica de la crucifixión. La obra, que había empezado de modo ascendente, según un movimiento vertical, con la elevación del primogénito, escalando las murallas, termina, sin embargo, según un movimiento descendente y horizontal, con la caída de un Amón icario, yaciendo, de cara al cielo, en la mesa. Si el drama bíblico se había abierto sobre la exaltación de los cinco sentidos, clausura, en cambio, sobre la expiración de todo este universo sensorial que culmina, finalmente, con la privación simbólica de la vista del padre:

Tome eterna posesión
el llanto, porque sea eterno
de mis infelices ojos
hasta que los deje ciegos. (vv. 1051-1054).

FINAL

En resumen, podemos alegar, a la luz de estas aclaraciones, que el poeta Tirso construye auténticos lienzos con la palabra poética, trayendo a colación cuantos recursos apelan a la imaginación, a la visualización, y a los sentidos del público, tales como el componente cromático de la pintura, la eficacia narrativa y alegórica de las imágenes, el juego especular de las miradas y el de la ilusión óptica, los nocturnos y el contraste con los juegos de luces, las sugerencias visuales y sensorialistas, el dinamismo de la composición, y la técnica del claroscuro, en otras palabras, la teatralidad del arte⁵, con el propósito, no solo de representar acciones, anticipando en forma pictórica lo que va a suceder en el escenario, sino también de recordar sucesos pasados, y advertir al heterogéneo públi-

⁵ De Armas, 2003, p. 23.

NAIMA LAMARI

co sobre los males de la lujuria y de la gula, cumpliendo así con su misión de *deus pictor*.

BIBLIOGRAFÍA

- Calvo Serraller, Francisco, *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1981.
- De Armas, Frederick Alfred, «[Una galería de retratos. Museo y memoria en La vida y muerte de Herodes](#)», en *El sustento de los discretos: la dramaturgia áulica de Tirso*, coord. Eva Galar, Blanca Oteiza Pérez, Madrid/ Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 2003, pp. 23-34.
- Freedberg, David, *El poder de las imágenes*, Madrid, Cátedra, 1989.
- Lamari, Naima, *El padre en la dramática de Tirso de Molina*, Madrid, Revista Estudios, 2010.
- Portús, Javier, *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Madrid, Nerea, 1999.
- Tirso de Molina, *La venganza de Tamar*, ed. M^a del Pilar Palomo, Madrid, Atlas, 1970.