

***El primero rey del mundo vs. La soberbia de Nembrot de Antonio Enríquez Gómez.*
La perspectiva dramática¹**

Elena E. Marcello
(Università degli studi Roma Tre)

El manuscrito de la Melbury House, antigua propiedad de Lord Holland², contiene la comedia de Antonio Enríquez Gómez *El primero rey del mundo*, transcrita de forma anónima y, posteriormente, revisada y firmada por Diego Martínez de la Mora, quien añadió al pie de la última página una nota con la fecha en la que se representó la comedia en la corte (Madrid, “15 días año de 1635”)³. Como falta la indicación del mes, el dato puede interpretarse, como ya hizo Rose (2012, 709), como un referencia a varios días de representación, en este caso 15. La apostilla proporcionó también el nombre de la compañía, la de Antonio de Prado, y rotuló la comedia como “original”, por lo que suele considerarse una copia realizada para un espectáculo concreto o utilizada para este fin; una copia de la cual se solían transcribir los papeles de actor para su memorización.

En este artículo valoraremos cómo cambia la perspectiva dramática transmitida por el testimonio anglosajón con respecto al resto de la tradición, es decir, a la versión hasta ahora más difundida y conocida de la comedia, la que lleva por título *La soberbia de Nembrot*. Esta comparación podría revelar eventuales significaciones políticas y metafísicas (e incluso, si ha lugar, judaizantes), ocultas en el entramado estético y teatral de la comedia, que abordaremos en un segundo momento. Del análisis no se excluye tampoco la relación interdiscursiva o intertextual con algunas obras contemporáneas, en particular, las calderonianas.

Como ya señaló Rose (2012, 709), la versión de este testimonio contiene unos 900 versos más que los impresos (dos sueltas) o que otro manuscrito que la conserva, es decir, el ms. 16850 de la BNE. El abanico de variantes es ingente y sustancial. Asimismo, el título de la comedia, según el manuscrito de Melbury House, es *El primero rey del mundo*, frente al más conocido que se añade posteriormente a su vera. Suponemos que Martínez de la Rosa, al revisar la comedia, junto con otras correcciones, combinó el primer título con el segundo, que identificaba con mayor claridad al protagonista principal, porque era más familiar, por el sustrato bíblico o, incluso, por su presencia en los escenarios. Esa última opción presupondría postular espectáculos anteriores a 1635. Es ineludible, antes de emprender el estudio, dejar constancia del obstáculo ecdóctico que conlleva trabajar,

¹ Este artículo se inserta en el Proyecto *Edición y estudio de la obra de Antonio Enríquez Gómez y Felipe Godínez II* (FFI2014-54376-C3-1-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad, y en el Programa PRIN *Il teatro spagnolo (1570 – 1700) e l’Europa: studio, edizione di testi e nuovi strumenti digitali*, prot. 201582MPMN, subvencionado por el MIUR. Una versión embrionaria del estudio se presentó con el título “*La soberbia de Membrot*, según el manuscrito de la Melbury House. ¿Un cambio de perspectiva?”, en el XXX Convegno AISPI. *Continuidad, discontinuidad y nuevos paradigmas*, Torino, 14-17 de junio de 2017. El título de la comedia de Enríquez Gómez que encabezaba la citada ponencia presentaba una inconsciente variante en el nombre del personaje bíblico, Membrot, reflejo la grafía, sistemática en el manuscrito y acreditada en el Siglo de Oro, con m inicial en lugar de Nembrot, Nembroth o Nimrod.

² De su existencia y valor, y de la pieza de Antonio Enríquez Gómez, en particular, trataron entre otros Presotto (1997), Rose (2012), Nider (2011), Iglesias Feijoo (2014), subrayando las incógnitas e inconvenientes hermenéuticos y exegeticos. Al preparar la edición crítica de esta comedia, que tiene prevista su publicación en la editorial de la Universidad de Castilla-La Mancha, los afrontamos con resultados diversos. La Barrera (1860, 141) dio primeramente noticia del manuscrito, si bien abriendo el camino a unas equivocaciones acerca de la fecha de representación desarticuladas solo en la actualidad.

³ *El primero rey del mundo*, de ms. Melbury House, Dorchester (Dorset), signatura: tom. III de las Comedias de Lope de Vega, primera comedia, III jornada, f. 18r (Presotto 1997, 494).

como nos ocurrió, con una reproducción fotográfica que, aunque de calidad, a veces impide distinguir claramente las tintas (y las manos), detalle este que facilitaría tanto la reconstrucción textual como la valoración de su posterior adaptación.

1. Cuestiones de ecdótica y perspectiva dramática

Desde la perspectiva ecdótica *El primero rey del mundo* y *La soberbia de Nembrot* pertenecen a ramas distintas del estema. Las supresiones, adiciones y otros errores significativos que separan el manuscrito anglosajón (a partir de ahora *MI*) de las dos sueltas (*S1*, *S2*) y del otro manuscrito (*M2*), además, bifurcan la rama de estos últimos testimonios separando los impresos de *M2*.⁴ Asimismo, las anotaciones marginales y enmiendas de *MI*, presumiblemente de Martínez de la Mora, como las correcciones del anónimo copista ofrecen indicios del cotejo con una versión del texto cercana a la de *La soberbia de Nembrot*. Esas huellas, que difícilmente pueden atribuirse al dramaturgo, sugieren, por un lado, que el copista transcribió de un antígrafo corregido; y por otro, que Martínez de la Mora trasladó variantes relacionadas con la puesta en escena de 1635 o con otro texto, recogidas (¿posteriormente?) en los impresos, en la tradición textual de *La soberbia de Nembrot*.

Esas ilaciones son difíciles de verificar, por lo que conviene partir de unos presupuestos lógicos. El primero: el anónimo copista transcribió una comedia que se titulaba (y titula) *El primero rey del mundo*. Como todos los amanuenses, no tiene el don de la perfección, por lo que a veces se equivoca y rectifica de corrido su error; pero también efectúa correcciones que hacen sospechar otro tipo de alteración. En los vv. 2392 y 2396, por ejemplo, rectifica el nombre del interlocutor –tras escribir Caidem, corrige en Jafer–; como el primer personaje no aparece en escena, podría tratarse de la corrección de un mero despiste debido a una mala lectura del antígrafo; pero también podríamos pensar en el reajuste de una secuencia. Hay ejemplos ilustrativos que atestiguan cómo *MI* conserva las lecturas de ambas ramas de la tradición: en el verso 1882, por ejemplo, hay una corrección del anónimo copista (quien corrige “a correr” en “a coger”), o en el v. 2911, donde una mano distinta rectifica “veneno” en “recreo”.

Segundo: posteriormente, después de 1635 a juzgar por la anotación final, Martínez de la Mora revisó el manuscrito, aportando una serie de variantes, registrando datos técnicos y escénicos (entradas y salidas, tipologías de personajes, notas de aparato y de interpretación) y dejando constancia al final de la representación de la pieza, que se identifica (y corrige) como *La soberbia de Nembrot*. ¿Significa que *MI*, con las “segundas” correcciones de Martínez de la Mora, fue llevado al tablado ese mismo año? ¿O que *El primero rey del mundo* constituye la primera versión de la comedia de Enríquez Gómez y fue representada antes de 1635 o replicada en 1635? ¿O hubo una segunda versión “recortada” de la pieza, como atestiguarían los testimonios manuscritos e impresos de *La soberbia de Nembrot*, cuyas representaciones desconocemos? Estas últimas son las hipótesis de las que partimos en este trabajo, aun sabiendo que hace falta corroborarlas, identificando la ocasión de la representación de *El primero rey del mundo/ La soberbia de Nembrot* o aportando más datos de corte escénico de los años inmediatamente anteriores a 1635.

Asimismo, cabe señalar las divergencias del *dramatis personae* entre *El primero rey del mundo* y *La soberbia de Nembrot*. Partimos de una sospechosa irregularidad de *MI*, que registra en el listado inicial al mágico Cus, padre de Membrot, aunque este nunca pisa el tablado. A causa de la relación de parentesco y sus dotes mágicas, el personaje se menciona con cierta frecuencia en la comedia. En particular, resulta ser el protagonista

⁴ Mayores referencias a la tradición textual en Enríquez Gómez (en preparación) y Marcello (en prensa). Las citas de la comedia *El primero rey del mundo* proceden de la susodicha edición crítica.

“indirecto” de un extenso parlamento de Caidem en la segunda jornada, quien exalta el poder de la magia. El indicio textual del *dramatis personae* podría ser una interpolación, la huella de que, quizás, en un momento determinado, fuera prevista su aparición en el tablado, probablemente, en ocasión del citado relato de Caidem. Sea como fuere, en *La soberbia de Nembrot* su figura desaparece por completo.

En cambio, aparece una figura femenina nueva: Sísara, una dama, cuyo nombre de pila se corresponde al de un general bíblico. Su personaje es casi una comparsa en el reparto de *La soberbia de Nembrot*: profiere frases contadas, adueñándose de las réplicas que en *MI* pronuncian Jafer, Delbora y en una ocasión Verel. Este último personaje es un soldado, que suele introducirse en *MI* por su oficio, mientras la mano de Martínez de la Mora completa sistemáticamente insertando al lado su nombre de pila. Merece destacarse el momento en que en *La soberbia de Nembrot* se intercambian las réplicas de Verel con Sísara, pues los versos que en *MI* pronuncia el soldado (vv. 2376-2380) tienen signo opuesto en boca de la dama. El primero anima a construir la torre como tributo debido a la excelencia de Membrot; la segunda, en cambio, amonesta al rey a que el cielo es lugar designado solamente para la divinidad.

<i>El primero rey del mundo</i>	<i>La soberbia de Nembrot</i>
SOLDADO. Yo digo que el poderoso edificio comenzado se prosiga hasta tocar el diáfano lugar a ti solo consagrado.	SÍSARA. Yo digo que el poderoso edificio comenzado no se prosiga a tocar el diáfano lugar a Dios solo consagrado.

Detengámonos ahora en las porciones de textos exclusivas del manuscrito de la Melbury House, que son el elemento macroscópico sobre el cual baremar un eventual cambio de perspectiva dramática entre *El primero rey del mundo* y *La soberbia de Nembrot*. Esos segmentos propios de *MI* pueden clasificarse en 1) parlamentos informativo-descriptivos y *amplificaciones* retóricas; 2) secuencias relativas al componente cómico; y finalmente, 3) segmentos “de aparato”. Empezaremos el análisis partiendo de los parlamentos, pues aportan detalles relevantes tanto a la configuración del protagonista, como al ritmo de la comedia, de la cual no vamos a reseñar el argumento, de sobra conocido, aunque provisto aquí del ineludible inserto amoroso. En efecto, Membrot tiene la presunción de ser proclamado rey de todas las estirpes y de contraer matrimonio con Calmana, quien no solo es su adversaria en la guerra, sino también la prometida del general Jafer.

1.1 Parlamentos informativo-descriptivos y amplificaciones retóricas

La abundancia, cuantitativa y cualitativamente superior, de esos segmentos, acrecienta el conceptismo, de por sí desmedido, de Enríquez Gómez, y define a los protagonistas “altos”, en particular, al primer rey del mundo. Si, por una parte, la imaginaria retórica ayuda a la configuración del endiosado monarca, de modo que tanto su propio discurso como las observaciones de los demás personajes subrayan lo ilícito, lo descomedido, lo equivocado de su actuación (suposición acorde a la convención teatral al uso, es decir, a la correlación lengua-personaje/situación), por otra parte, la extensión de estos artificios va en detrimento de una acción que es, de por sí, endeble: al principio se reduce a que Membrot quiere ser proclamado rey de todos (I jornada); luego, se extiende a su intención de desposarse con Calmana (II jornada); y, finalmente, se concreta en la construcción de la torre y destrucción del arca de Noé (III jornada).

Considérese, además, que casi dos tercios de la primera jornada (996 versos) se componen de los parlamentos, principalmente informativos, de Membrot (vv. 55-254, por

un total de 300 versos), de Calmana (vv. 355-609, por un total de 254) y de Jafer (vv. 787-892, por un total de 105 versos). En la segunda jornada (1080 versos), los iniciales parlamentos lírico-descriptivos (paraje agreste, *descriptio* femenina) de Calmana (vv. 1015-1076, 61 versos) y de Membrot (vv. 1133-1184, 51 versos) ceden el paso a la argumentación del rey (vv. 1189-1294, 105 versos) y a la contra-argumentación de la dama (vv. 1295-1404, 109 versos). Más adelante, destaca el monólogo de Caimán alrededor de la cueva (vv. 1571-1624, 53 versos), el debate entre las hermanas Delbora (vv. 1671-1705, 34 versos) y Calmana (vv. 1705-1769, 64 versos), y, finalmente, el parlamento informativo de Caidem (vv. 1921-2046, 125 versos). Completamos la cuantificación de versos con la última jornada de 1080 versos, que vuelve a proponer un primer parlamento extenso –el de Membrot (vv. 2132-2368, 236 versos)– al que hacen de contrapunto unas réplicas (de Jafer, vv. 2393-2438, 45 versos; del rey, vv. 2439-2514, 75 versos) y los comentarios sobre el derrumbamiento de la torre (de Jafer, vv. 2697-2743, 46 versos; de Membrot, vv. 2743-2836, 93 versos).

Este árido recuento de versos es imprescindible para evidenciar cómo la puesta en escena de *El primero rey del mundo*, frente a la de *La soberbia de Nembrot*, se conforma de momentos estáticos que halagan el oído y la imaginación, interrumpidos por repentinos movimientos en el escenario y acciones breves, que dotan el espectáculo de un ritmo peculiar.

1.1.1 Autopresentación del rey

Adentrémonos en los segmentos exclusivos de *MI* empezando por el primer parlamento de Membrot, una auto-presentación que incluye una genealogía fantástica y una descripción de su fuerza y poder con los elementos y los animales. La exposición abarca, como se ha adelantado, un total de 300 versos, que en *La soberbia de Nembrot* se reducen de 51 versos (vv. 137-160). El texto interesa doblemente por su carácter introductorio y por las modalidades estilísticas adoptadas. En efecto, ofrece unas primeras muestras del carácter y poderío del personaje, evocados a través de metáforas, imágenes hiperbólicas y enumeraciones. Los recursos retóricos, amplificadores de la fuerza y de las intenciones del protagonista, desembocan en el alegato final de Membrot proponiéndose como soberano de todos los hombres.

En la pieza de Enríquez Gómez el arrogante y descomunal hijo de Cus sale al escenario “con roble en la mano vestido de pieles, no toscas, sino cortesés”. Su atuendo lo opone a la estirpe de los semitas, que llevan ropa “bizarramente” a la antigua (como los españoles) y, según una narración haggadica, dota a Nembrot del poder sobre los animales y los hombres por llevar las pieles de Adán y Eva que su abuelo Cam robó (aunque esta última referencia no se explicita en la comedia de Enríquez Gómez).

Tras alardear del “monte eminente” (v. 55), “peñón horrible” (v. 57) y “disparada saeta” (v. 61) que constituyen su “palacio altivo” (v. 65), Membrot presume de antepasados, como el sol y la luna. Inmediatamente después, describe su poder sobre los elementos: es capaz de sostener en sus hombros la esfera del cielo, dominar el agua del mar y refrescar el sol para evitar una tormenta. Hasta el v. 137 la tradición coincide *grosso modo*. Sin embargo, la imagen del gigante que subido a un risco alcanza con su brazo la luna se prolonga en *MI* para dar cuerpo a otras dos: la creación del fuego que permite a los mortales esquivar la muerte, y el mar en borrasca que el gigante surca usando los brazos como remos y velas. La referencia al fuego, de reminiscencia prometeica, adquiere, como ocurre en el mito clásico, una connotación negativa⁵, pues, aunque sea un

⁵ Valga el ejemplo calderoniano de *La cura y la enfermedad* donde la Gentilidad proclama “Yo/ habré de hablar el primero,/ pues de la ley natural/ desde que Nembrot al fuego/ dio primera adoración,/ bien que hijo bastardo, vengo” (Calderón 2014, vv. 1052-1056).

regalo que socorre a la humanidad, es muestra de la arrogancia de quien lo hurtó a los dioses o, en este caso, de quien lo llevó de la región del fuego a la tierra transformándolo en objeto de adoración idólatra.

[...]
 y las demás temblando
 a la región del fuego van llegando
 y huyendo su calor, de este elemento,
 entre el horror violento,
 con llamas naturales
 cobran calor entonces los mortales,
 y todos de esta suerte
 cobran vida, quedándose la muerte,
 que imaginó el estrago,
 helada de temor con el amago.
 Si la mar se desata
 y toca el campo de cristal o plata
 sobre un leño de pino,
 este brazo por remo, este por lino,
 las espaldas le surco rigurosas
 y a sus olas furiosas,
 porque son impelidas
 del primer alimento de las vidas,
 el mío arrojo airado,
 y el torbellino que se ve turbado,
 si vuela al medio día
 al Aquilón entonces se desvía,
 y se queda la mar tan sosegada,
 que es campaña novena congelada. (vv. 137-160)

El discurso de Membrot prosigue, y aquí la tradición coincide (excepto la omisión de cuatro versos, vv. 173-176), con la representación de su poder sobre los animales, a los cuales subyuga y vence con su voz: del ave al dragón, al elefante y al jabalí, todos le temen y rinden pleitesía. Acabada la “pintura” (v. 187), el protagonista evoca la historia bíblica de la maldición de los camitas por parte de Noé y, sobre todo, la justificación ideológico-política del ejercicio de la soberanía. La argumentación se articula por analogía, con los ejemplos que la Naturaleza ofrece de “monarcas”: el águila, el león, la abeja, el sol, la ballena y, para los seres inanimados, las estrellas. La enumeración se amolda a segmentos de versos pares (8 o 4 versos) que pueden recortarse sin detrimento de la lógica discursiva. Así ocurre, en efecto, en los vv. 249-251 (el sol). Paralelamente, en *La soberbia de Nembrot* no figuran las enumeraciones sucesivas, que aplican los ejemplos a los humanos. Esos son los únicos seres sin un “emperador” (v. 268), “juez” (v. 269), “señor” (v. 271), “monarca” (v. 272), “príncipe” (v. 273) o “brazo” (v. 275-276) que los ampare y gobierne. No hace falta transcribir todo el texto para percibir que aun recordando la acumulación de ejemplos usada para defender la necesidad de un monarca, no se perjudicaría demasiado la eficacia dramática de la apología política de Membrot. Sin embargo, se vería mermada la eficacia de la argumentación.

Idéntico discurso puede aplicarse a los dos fragmentos exclusivos de *MI* en el cierre del parlamento: el primero reitera la razón del encuentro entre los ejércitos e introduce el ultimátum de Membrot (vv. 329-338), y el segundo lista los beneficios (vv.

343-348) que tendrían los hijos de Sem y Jafer como vasallos de Membrot. Ambas condiciones son preparatorias de la acción, es decir, de la incipiente batalla. La redundancia informativa debió impulsar a los editores o a los cómicos a cercenarlos en *La soberbia de Membrot* restando, sin miramientos, la eficacia retórico-argumentativa del texto.

1.1.2 La negativa de la dama guerrera

El alegato de Calmana, el segundo parlamento informativo, por un lado, completa la presentación de Membrot y, por otro, contesta negativamente a su propuesta. Asimismo, contiene un macro-fragmento (68 versos) que no aparece en el resto de la tradición. Tras reprobar lo que manifestó el hijo de Cus, es decir, su “soberbia y tiranía,/ locura, fantasía” (vv. 357-358) y aludir a la complejidad del adversario y de sus escuadrones, tan agigantada que oscurece la luz diurna, la dama guerrera vira el discurso hacia la descripción de dos batallas nocturnas libradas por sus soldados. Esta digresión bélica acentúa la tensión entre los dos bandos, rememorando lo monumental de su enfrentamiento. El segmento, muy conceptista, es el siguiente:

Cuando tu gente airada
 baja con mano armada
 de ese Cáucaso fuerte,
 la sombra es de tal suerte
 que, puestos a los lados,
 nosotros eclipsados
 nos vemos de manera
 que entre la noche fiera
 atónitos pensamos
 que el caos primero con los pies pisamos,
 mas yo, que considero
 que el corazón es siempre el que primero
 blasona de la guerra,
 porque la altiva sierra,
 de miembros colocada,
 quede, de todo punto, derribada,
 animo a mis soldados.
 Acometen osados;
 trábase la batalla
 y, como es tan horrible la muralla,
 de vuestra parte fío
 que habéis de dar los golpes en vacío;
 y así, para llegar del prado al valle,
 pasadizo de miembros es la calle,
 llevándote la nueva de esta guerra
 la sangre de tu gente hasta la sierra
 en arroyo que vuela sin cuidado,
 enemigo del monte y no del prado.
 ¿Ves esa quiebra horrible,
 vena de ese peñasco tan terrible
 que el mundo, de cansado,
 tal vez por ella aliento ha respirado?
 Pues, una noche de ella

tu ejército salió con mala estrella
 a dar fin de mi gente
 que en la veloz corriente
 del Tigris descansaba.
 Como la noche en su silencio estaba,
 tu ejército llegó y al cristal bello
 ambicioso de sello
 vadeó con cuidado, sordo y mudo,
 y el elemento fatigado pudo
 crecer con el exceso
 que, duplicado el peso,
 reventó de manera
 que, saliendo de madre la ribera,
 espía lenta fue que nos dio aviso,
 y el intento que quiso
 darnos sangrienta muerte,
 mejorando de suerte,
 a tus gigantes puso de manera
 que hicieron grana lo que fue ribera,
 porque en menos de un hora
 de su intención traidora
 al río gala hicimos,
 pues que banda de nácar le pusimos,
 y los cuerpos rodando,
 a la quinta mayor al llegando,
 desguazaron y, al paso,
 entre el mortal fracaso
 y bárbaro destino,
 saludaron la gruta de camino,
 mas ella, consolada,
 le perdonó de balde la posada.
 Mas esto aparte dejo;
 entre ahora el consejo... (vv. 379-444)

La vívida hipotiposis del combate entre los gigantes de Membrot y el ejército de Calmana es un alarde de imaginería gongorina y calderoniana. Se evoca el áspero lugar –ese paraje montañoso hecho de precipicios y cuevas, tan cónsono a sus habitantes– y el empuje de esos adversarios enormes, cuya complexión es proporcional a su fuerza y, a la vez, los delata y los entorpece. Sus derrotados cuerpos forman un “pasadizo de miembros” (v. 402), y su sangre, un “arroyo que vuela” (v. 405), sube, en lugar de bajar, el encumbrado monte para avisar a Membrot del desastre bélico. En la siguiente escaramuza nocturna los gigantes tratan de vadear el río y coger a los enemigos dormidos allí cerca, pero su peso excesivo desborda el agua y alerta a los soldados de Calmana que salen vencedores.

Al concluir “la pintura” (v. 445), como ya ocurrió en el parlamento de Membrot, Calmana rememora los antecedentes bíblicos –desde la creación divina al pecado original hasta llegar al diluvio y el arca de Noé– del conflicto. Aunque la argumentación de Calmana desprovista de la digresión que supone dicha rememoración gana en concisión, infringe el manifiesto paralelismo estructural con el parlamento de Membrot. Por supuesto, esta última anomalía no se percibiría sin el testimonio de *MI*. Sin embargo, es

ese alarde retórico de Enríquez Gómez que perfecciona el razonamiento de la dama guerrera⁶.

Aunque, por obvios límites de espacio, tengamos que limitarnos a unas calas de los parlamentos informativo-descriptivos de *El primero rey del mundo* con sus alardes estilísticos, es ineludible subrayar la simetría con que Enríquez Gómez los pergeñó. La disposición argumentativa de dichos textos se replica: alocución autorepresentativa / reprobatoria, digresión descriptiva, reanudación del discurso con una finalidad perlocutiva. Asimismo, podríamos comparar ambos parlamentos con aquel del tercer personaje en discordia. En esta primera jornada, en efecto, también a Jafer, el rival en el amor y en la guerra de Membrot, se le concede un discreto discurso provisto de retórica descripción bélica (vv. 788-892).

1.2 El componente cómico

Los interludios cómicos exclusivos de *El primero rey del mundo* son bastante contenidos, en tanto en cuanto afectan *grosso modo* a un centenar de versos y, sin embargo, equilibran la alternancia de tonos: se trata de comentarios burlescos a algunas situaciones imprevistas, como el vuelo de Delbora (I, vv. 1471-1482, 1495-155) o la confusión de las lenguas (II, vv. 2678-2694). Son elementos performativos del papel del gracioso que atañen tangencialmente a la acción pero contribuyen a plasmar aquella mezcla de tonos cómicos y serios tan al uso. Piénsese en el cuentecillo (III, 2924-2954), que proporciona un contrapunte cómico a la última empresa de Membrot. Aún sin identificar la fuente, si existe, la elección de Enríquez Gómez no podía ser más acertada. El cuento sobre el domador de leones es una jocosa muestra del peligro que implica tratar con “brutos coronados”. Aunque aquí Caimán intente evitar el contacto con las fieras, con las cuales su amo se codea sin problemas, en realidad a lo largo de toda la pieza no ha hecho más que tratar y seguir a una, es decir, a Membrot, un bruto ahora coronado rey. En este sentido, se podría dotar al cuentecillo de una significación distinta a la consabida demostración de cobardía de los graciosos, pues el león, como el águila, es una clara imagen del poder. Si así fuera, Caimán, que, dicho sea por inciso, compartirá el final trágico de su amo, con esa inserción narrativa humorística contribuiría a connotarlo negativamente desde un punto de vista ético-político.

CAIMÁN.	Crio un hombre dos brutos coronados y en ellos ganó muchos ducados por el mundo, porque él –no fuera mía– la cabeza en la boca les metía, la mano y aun el pie con desenfado; dejose sin comer el uno, enfado para el león muy grande. Salió un día a jugar con la adusta compañía y dijo: «Abre, Barzoque, las quijadas». Abriolas el león bien dilatadas. «Abre más» replicó, «abre la cholla hasta el gznate». Y él cerró la olla y apretó los colmillos de manera que de allí no salió sin que muriera. Yo no quiero amistad desconocida,
---------	---

⁶ La métrica confirma el sustrato retórico-argumentativo de ambos parlamentos. En ambos la silva de pareados evidencia la solemnidad del exordio, que, con el cambio de temática (bíblica) y de función (más informativa), cede el paso al romance.

que, por solo comer, pierda la vida.
 ¿Yo, con gente de garras emplearme
 y con juegos pesados ensayarme?
 ¡En las manos de un médico me vea
 si yo solicitare esa pelea!

REY. Ea, que basta ya, cobarde, calla,
 que en mí valor se halla
 para oprimir los orbes celestiales;
 mira si se hallara para animales.

CAIMÁN. ¿Has dicho aun...?, mas yo caí. Verdad digo: *Cae.*
 el mejor animal es mi enemigo.
 ¿Yo, el arca de Noé? Pues ¿qué me ha hecho
 el arca a mí? ¿Yo, el arca? ¿Qué provecho
 espero yo de todos sus tablones,
 y más si están de escolta los leones?

Los segmentos cómicos de *MI* resultan fácilmente aislables del tejido dramático y a menudo su recorte resulta visible en la repetición de los nombres rúbricas de los impresos (como en los vv. 2892-2901 o 2926-2954) de *La soberbia de Nembrot*. Mayores dificultades al respecto debió ofrecer la secuencia de la segunda jornada en la cual Caimán es capturado e informa del combate entre Membrot y Jafer concluido con la caída de ambos en un abismo (II, vv. 1771-1785). La razón de dicha dificultad estriba en su conexión con el segmento serio del enredo, es decir, el intento de encumbrar a jefe del ejército a Nacor a causa de la desaparición de Jafer, que se plasma a través del litigio de Calmana y Delbora (II, vv. 1625 y ss.). La intervención de la figura de donaire, si fuera concluyente, solucionaría la controversia entre las hermanas: como Jafer está vivo, no ha lugar ninguna proclamación. Sin embargo, eso no ocurre porque Caimán, temiendo por su vida, es ambiguo: dice y no dice. Por consiguiente, su entrada se plasma como un intervalo cómico –de ahí que la supresión no trastoque excesivamente la acción, que puede continuar sin que las hermanas sepan de ese duelo–, pero su performance marca el contraste de tonos y no disuelve la seriedad del debate entre Calmana y Delbora, que atañe al gobierno y a la lealtad de los súbditos, pues se hace referencia a la monarquía (v. 1855) y se tacha de locura (v. 1852) la usurpación del imperio (v. 1957).

Considérese, además, que el arranque del litigio sufre en *La soberbia de Nembrot* otro recorte sustantivo: se elimina el coro de voces que aclaman a Nacor y avanzan la hipótesis de que Jafer ha muerto. Queda, en cambio, la referencia al arte mágico de Delbora, que no solo introduce la controversia entre la fe y la magia, sino que pretende confirmar el fallecimiento del general. En este caso, la supresión trae consecuencias tanto métricas (un verso queda hipométrico) como de sentido, pues los versos que aluden a la aclamación popular dejarían de ser una acotación implícita (“Como el campo/ lo pide con tanto extremo,/ como lo dicen las voces/ que van taladrando el viento...”, vv. 1653-1656). Si a ello se suma la desaparición de la captura de Caimán, queda patente el desajuste estructural de la segunda jornada de *La soberbia de Nembrot* frente a *El primero rey del mundo*, la cual, sin estos elementos cómicos y serios, resulta depauperada.

1.3 Tramoya y efectos especiales

En *El primero rey del mundo* se presta extrema atención a los aspectos visuales de la puesta en escena, patente en el detallismo de las acotaciones, y al uso destacado de la tramoya. El componente mágico adorna la acción de efectos escenotécnicos, que son tan connotativos del género teatral, que se conservan casi totalmente en *La soberbia de*

Nembrot. Nubes que bajan a personajes a caballo (v. 1432+), súbitas apariciones (v. 1455+, 3077+), vuelos (v. 3135+), caídas (vv. 1571+, 3135+), “terremotos de truenos” (v. 1432+) que acompañan las apariciones o desapariciones; un palenque que introduce un desfile real con acompañamiento (v. 2076), etc. Asimismo, la función de la magia no se reduce al mero aprovechamiento escenográfico, sino que proporciona otro elemento discriminador con respecto a los servidores de Dios y quienes se alejan de Él. En la comedia hay dos personajes mágicos por bando, Caidem y Delbora, y ambos, aunque la segunda figure entre los descendientes de Sem, se desprestigian al supeditar la magia a la fe. Como indicábamos, y prescindiendo de las variantes de escaso relieve de algunas acotaciones, este planteamiento de tramoya define tanto *El primero rey del mundo* como *La soberbia de Nembrot*.

Como elemento único y constitutivo de *MI* merece reseñarse la aparición de la “Aurora vestida de blanco y con un velo negro” (III, v. 3040+) que no solo atraviesa volando el escenario, sino que introduce otro momento dramático: la secuencia del segundo diluvio descrita por el rey, que sostiene la exaltación del arca (y el último sobresalto escenotécnico). En el resto de la tradición, en cambio, no hay apariencia alguna, aunque la referencia al surgir del alba permanezca y dé pie a la alusión a la caducidad de la vida, a raíz de un añadido de cuatro versos (después del v. 3044).

El manuscrito anglosajón conserva, además, un recuento de los atrezos y objetos teatrales que corroboran el detallismo de las acotaciones en la que se sincronizan de forma pormenorizada los movimientos y efectos sonoros: desde la “rodela” que define a la guerrera Calmana, la “silla para Nembrod”, los efectos sonoros y meteorológicos (“Cohetes y tiros de arcabuz”, “Mucho ruido de piedras y polvo”, “Agua para el diluvio”, “Nieve y granizos”), las tramoyas (“La nube”, “El arca de Noé”, “Garrucha por el arca”), la “Sangre para Nembrod y Jafer”, “Una hacha” y, por último, “Una redoma con vino” que connota al gracioso borrachín.

2. En la estela calderoniana

La concomitancia del personaje de Nembrot en varias piezas auriseculares y, en particular, su riqueza de significados en el teatro calderoniano se han reseñado en distintas ocasiones⁷. Detengámonos en los autos *La torre de Babilonia* y *La cena del rey Baltasar* de Calderón de la Barca, los cuales, por tener un tratamiento del personaje similar y por cercanía cronológica con la pieza de Enríquez Gómez, han sido considerados de especial relevancia. En ellos Nimrod/ Nembrot aparece como *ejemplum vitando*, a la par que otros reyes bíblicos y babilónicos (Nabucodonosor o el rey Baltasar)⁸. Además, ambas piezas pertenecen a los años treinta del siglo XVII, es decir, son contemporáneas a la representación de *El primero rey del mundo/ La soberbia de Nembrot*. Los editores de *La*

⁷ Para el análisis de la presencia de Babilonia/ Babel, frecuentemente ligada a la figura de Nembrot, en Calderón, véanse Palenzuela (2000), Nider en Calderón de la Barca (2000), Blanco (2007), Arellano (2013) y Hernando Morata (2015).

⁸ Fuente principal del primer auto es el libro de *Daniel*. Entre las obras teatrales anteriores que Calderón podía conocer figuran la “*Farsa moral* de Diego Sánchez de Badajoz (c. 1525-1547), que se basa en la adoración de Nabucodonosor y su castigo –vivir apartado de los humanos paciendos como un buey–, que se resume brevemente en CB (vv. 246-249). Además, existen varios precedentes sobre el sueño de Nabucodonosor y la estatua con pies de barro, también mencionado en CB (vv. 1155-1160), como son el *Aucto del rey Nabucondonosor cuando se hizo adorar* (c. 1550-1575), el *Aucto del sueño de Nabucodonosor* (ca. 1550-1575) y *La mayor soberbia humana de Nabucodonosor* de Antonio Mira de Amescua, compuesta más bien sobre *Daniel* 4. Por otra parte, y ya en el apartado de las comedias, Guillén de Castro escribió *Las maravillas de Babilonia*, sobre pasajes de *Daniel* 2-4. Es más, nos han llegado noticias de otros autos que tratan directamente el tema del banquete del rey Baltasar, como es uno que se representó en Madrid en 1574 y otro que se puso en Sevilla en 1613 [...] *El convite de Baltasar*, y el autor, Cristóbal Suárez” (Calderón 2013, 64).

cena del rey Baltasar (Calderón 2013, 13-14, cita en la p. 14) acogen la tesis de Agustín de la Granja y, por ello, consideran que este auto debió componerse en el mes de junio de 1635 al calor de los actos de desagravio realizados por los sacrilegios ocurridos en Terlimont. También consideran la posibilidad de una redacción del auto anterior que pudo reelaborarse para “esta ocasión especial (los actos de desagravio organizados a partir de julio de 1635 en toda España), actualizándolo [el auto] a las circunstancias con una loa compuesta *ex profeso*”. Anteriormente, la editora de *La torre de Babel* había evidenciado la relación intertextual entre ambas producciones calderonianas avanzando correspondencias interdiscursivas con la comedia de Antonio Enríquez Gómez, mientras que Sánchez Jiménez y Sáez (en Calderón 2013, 74) sostienen que el dramaturgo conguense aprovecha materiales de ambos autos calderonianos. Para corroborar o matizar estas hipótesis, conviene analizar dos momentos comunes a las tres producciones: por un lado, el relato/dramatización del diluvio universal y la transcendencia otorgada al arca de Noé; por otro, la caída de la torre de Babel y su significación⁹.

2.1 El diluvio y el arca

Como señalan los editores de los respectivos autos, la relación intertextual existente entre las piezas calderonianas es fehaciente. Así pues en *La torre de Babilonia* Calderón opera una *reductio* retórica en la narración y descripción del diluvio universal de *La cena del rey Baltasar*, conservando la secuenciación. Sin embargo, la posible relación con la comedia de Enríquez Gómez debe matizarse. En primer lugar, porque las alusiones al diluvio y al arca se multiplican y revisten funciones diferentes, y en segundo lugar, porque su coincidencia “textual” está limitada a imágenes conceptistas al uso. Indudablemente, Enríquez Gómez tiende a los excesos figurativos y a las digresiones ampulosas (que, a menudo, son privativas de *MI*). Igualmente certera es su apreciación por el figurativismo y la configuración dramática calderonianos.

La primera mención (vv. 451-498) al castigo divino del diluvio, del que se salvan solo Noé y su familia con una corte de animales, la pronuncia Calmana en respuesta al largo parlamento de Membrot. El discurso se usa como un argumento para legitimar al monarca cristiano, siempre y cuando este respete los mandatos divinos, y para introducir el concepto de libre albedrío (v. 463) y de “razón” (v. 471) que subyace al establecimiento del gobierno político “oligárquico/ democrático” regido por varios jueces y no por un solo rey. Esa “soberbia” intelectual, que no aceptó como monarca ni al hombre ni a la divinidad (“nunca la majestad/ fue en ellos divina o regia”, vv. 481-482), se castigó con el diluvio y relegando a los camitas, cuyos jefe es Membrot, a vivir entre los montes y las fieras. El fragmento, más informativo que descriptivo, adquiere una significación ético-política que trasciende los objetivos del presente artículo. Por el momento, cabe reseñar

⁹ Otras piezas auriseculares que atienden a episodios conexos a la historia de Membrot son *Las maravillas de Babilonia* de Guillén de Castro y su reescritura, *El bruto de Babilonia*, a cargo de Juan de Matos Frago, Jerónimo de Cáncer y Agustín Moreto (Gavela García, 2013; Escudero Baztán, 2016). También puede recordarse *El arca de Noé* (1656) de Antonio Martínez de Meneses, Pedro Rosete Niño y Jerónimo Cáncer y, aunque sea documento tangencial, la *Contera de la comedia de la torre de Babel* conservada manuscrita en los ff. 248-249v en *Papeles satíricos sobre el reinado de Carlos II*, BNE mss. 17525 (disponible online). El paralelismo entre las soberbias y tiranías de esos reyes bíblicos es incuestionable, como evidencian los versos de Guillén de Castro (“A la imitación soberbia/ de Bobel [sic] y de aquel monstruo,/ que en menosprecio de Dios,/ tuvo pensamientos locos,/ y levantando una torre,/ quiso dar con ella asombros/ al que con solo mirarla/ le dejó mudo y absorto./ El rey de Asiria soberbio,/ como en Babilonia el otro,/ por quien el sitio y la culpa,/ los contempló el mundo solos./ Cerca del muro que lava/ los cristales vergonzosos/ el Tigris, viendo que muestra/ pueblo que a Dios tuvo en poco,/ fabricó a su bruta imagen,/ para que le diesen todos/ adoración una estatua...”, Guillén de Castro 1652, f. 196v), el título de auto de Mira de Amescua *La mayor soberbia humana de Nabucodonosor* y el de *El bruto de Babilonia*, que connota, como en el caso de Membrot, al rey Nabucodonosor de rasgos ferinos, por carácter y moral.

algunos detalles relativos al momento anterior al castigo divino, a esa “edad primera” en la cual reinaba la paz, y al lugar en donde se posó el arca (las sierras de Armenia).

La segunda alusión (vv. 2133-2176) aparece en la tercera jornada. En esta ocasión el encargado de recordar el diluvio que casi lleva a la humanidad a la extinción es Membrot, quien se detiene en retratar los efectos de la lluvia torrencial. La descripción es funcional al argumento que esgrime el protagonista para justificar tanto la fundación de la ciudad en los campos de Senaar con la construcción de la torre, como la intención de destruir el arca. El dramaturgo opta por una *gradatio* retórica que tiene origen en el “caballo del mar” desbocado que quebró los “marítimos frenos” para inundar la campaña; el “cristal” alcanzó el cielo hasta salpicar el sol, que acabó resguardándose en el octavo cielo. La referencia al “bajel” de Noé, ese “cisne primero” que se posó en la punta de Arfajad y no de Armenia (curiosa rectificación del lugar señalado por Calmana) y a las señales atmosféricas –del rosáceo amanecer al arco iris, que sella el nuevo pacto de paz y obediencia entre los hombres y Dios– señalan que los efectos perjudiciales del diluvio habían terminado.

Este inserto, así como el siguiente, al ser más descriptivos, pueden compararse con los correspondientes relatos calderonianos de *La cena del rey Baltasar* y *La torre de Babilonia*. La extensión de los hipotextos y la posibilidad de leerlos ambos en Calderón (2000, 66-74) obvian su transcripción en este lugar. Merece señalarse la presencia del paradigma exameral (ausente en Enríquez Gómez) y la referencia a la “edad primera” en la cual los hombres desatienden los preceptos divinos que, en los autos, se concreta citando los siete pecados capitales. El anuncio del castigo promueve la construcción del arca. También en Calderón se aprecia el efecto retórico ascendente, aplicado al evento climático catastrófico: el cielo se enluta y la lluvia pasa gradualmente del “rocío” a una “apacible lluvia”, a unas “lanzas de agua”, “desatados arroyos”, “ríos” y, finalmente, a “mares de mares”. Solamente en *La cena del rey Baltasar* se registra la imagen del “marino caballo” y se utiliza el recurso de la inversión de las zonas, por lo que los peces viven en las cuevas como fieras y las aves nadan. Y a raíz de estos recursos podría establecerse una comparación con las estrategias retóricas de *El primero rey del mundo*.

La tercera y última referencia al diluvio (vv. 3049-3116), a cargo nuevamente del rey, es una ticoscopía y funciona como prefiguración del castigo ejemplar que afectará en breve a Membrot. El fragmento engarza metáforas consabidas: empieza aludiendo a la potencia del agua que alcanza los quince codos de altura (“montes de cristal”, “junta de los ríos”, “debocado caballo/del mar”, “ahogo postrero”) hasta mencionar el arca. Este “lunar de la luna”, “fanal de los cristales”, “bajel” surca la tierra inundada, que “supura”, “cierra los ojos” y solicita al viento bonanza, hasta posarse, terminado el diluvio, en el “empinado cogollo” del monte de Arfajad. El discurso de Membrot comparte con el modelo calderoniano la grandilocuencia de ciertas imágenes (el caballo, la nave “tan vecina a las estrellas/ y a los luceros tan junta/ que fue alguno su farol y su linterna fue alguna”, vv. 444-447; el mundo se “deshauía / y en fragmentos desatados/ se parte y se descoyunta”, vv. 419-420, Calderón 2013, 180-181), aunque no su misma eficacia, pero no consideramos los indicios suficientes para establecer una filiación intertextual entre *El primero rey del mundo* y los autos citados. No obstante, no debe soslayarse su función dramática, pues no solo acompaña retóricamente a los efectos de tramoya – desde la aparición de la Aurora, a la visión del arca y de Noé– sino que incrementa proporcionalmente la entidad del castigo final del primero rey del mundo.

1) vv. 451-498	2) vv. 2133-2176	3) vv. 3049-3116
Después que el Autor divino de la damascena tierra hizo a Adam primer monarca	Ya sabéis, rayos del mundo, que Dios, causa principal, según dicen los antiguos,	Ya desatadas las nubes en diluvios espantosos montes de cristal despiden

<p>de cuanto el orbe sustenta; después que cesó de obrar la palabra de la eterna sabiduría sacando de aquel caos de las tinieblas la luz, y después que Adam por obedecer a Eva quebró el precepto de Dios, fin de la humana grandeza, gobernó el libre albedrío, la sabia naturaleza con tal primor en el hombre que, siendo igual toda ella a la sujeción villana, jamás el valor sujeta; de aquí nació que los hombres antes del diluvio eran señores de su razón, si bien por mayor fineza la política armonía aman, quieren y veneran, y así, para gobernarse entre sí, todos ordenan jueces que los asistan, mas jamás el nombre aceptan de rey, materia que entre ellos fue tenuta por tan buena que nunca la majestad fue en ellos divina o regia; vivieron en paz las gentes sin rey en la edad primera hasta que el diluvio vino a castigar su soberbia, quedándose el arca insigne en esas sierras de Armenia por voz de aqueste castigo por cosa que representa misterios que solo a Dios que los sabe se reservan. Los descendientes de Cam, que sois vosotros, las peñas de Arfagad tenéis por casa, mas no es mucho que las tenga quien es bruto con los brutos, quien es con las fieras fiera.</p>	<p>del orbe sacra deidad sin principio ni sin fin, enojado de criar al hombre, con un diluvio anegó toda la faz de la tierra; ya sabéis que ese caballo del mar quebró el marítimo freno y desbocado y voraz por las campañas del orbe no solo quiso anegar todo el campo desasido, pero el sol piramidal, rayo y pestaña del cielo, se miró sobre el cristal tan cerca que muchas veces sacudió perlas al mar del oro de sus cabellos y, por mayor novedad, quiso mudar el asiento, por poderse conservar, subiéndose al cielo octavo, alcázar de su deidad. Ya sabéis cómo Noé, aquel padre singular, hizo un bajel donde pudo ocho personas librar del azote de las aguas; también sabéis que leal al desagravio del mundo, el cisne primero al mar rozó todos los escollos y en la punta de Arfagad, no de Armenia, paró, cuando ese vapor inmortal sudó grana por rocío y dio el arco por señal del pacto eterno que el cielo hizo al mundo con la paz, precepto que yo no guardo ni lo guardaré jamás.</p>	<p>siendo cada vena o poro una junta de los ríos deslizada de algún golfo. Ya los párpados cerrados, del cielo con temeroso paso van tentando el sitio de los cielos poco a poco; ya desbocado el caballo del mar cristalino foso de la tierra tras sí lleva los montes unos tras otros. Ya se estremecen y turban los mármoles poderosos del firmamento, parece que se viene abajo todo; ya chocan desencajados del centro los dos escollos del mundo, el Olimpio y Caspio, mesas de los signos todos. Ya sobre el cerro más alto se levanta quince codos el rey de los elementos; ya está el mundo en el ahogo postrero, ya el parasismo no le da vida un soplo. Ya el arca surcando vidros sobre el elemento solo de que está vestido el mundo toca el uno y el otro polo; ya por lunar de la luna, aunque entre obscuro rebozo se divisa, se ha querido colocar ganando golfos. Ya fanal de los cristales examina ciego y loco, si hay aguas sobre los cielos y en ellas surca gozoso la turba de los mortales, si bien aprovecha poco, los aires fieros detienen con los ecos lastimosos. Ya se supura la tierra, ya es postrer desmayo todo el firmamento la ayuda para que cierre los ojos. Ya es concha el agua del mar, de la tierra que a sollozos de las nubes se ha labrado tan excelente custodio; ya viendo al fiero elemento, perdido el mundo del todo, ruega al aire que mitigue el ardimiento furioso. Ya calman los elementos, ya descubre el cielo el rostro, ya el agua ocupa las venas de la tierra poco a poco; ya los montes se descubren y del cristal riguroso viéndose libre saludan</p>
--	--	---

		la rubia madeja de oro. Ya el bajel paró en la punta de ese empinado cogollo y de los azules vidros se despide temeroso.
--	--	--

2.2 La torre de Babel y la confusión de lenguas

El segundo elemento a analizar es la referencia a la torre de Babel. Mientras en *La cena del rey Baltasar* la construcción y el derrumbe del zigurat de Babilonia se describe en un denso parlamento (vv. 480-551), en *La torre de Babilonia* se escenifica (vv. 973-1550). Los textos calderonianos comparten pormenores con *El primero rey del mundo/ La soberbia de Nembrot*, cuya presencia puede explicarse también por la utilización de fuentes comunes. Sin embargo, el desarrollo dramático diverge bastante.

Entre los datos señalados en las tres piezas figura la motivación que impulsa a Membrot a construir esa “soberbia” arquitectura. La decisión se asocia a la voluntad de salvar a la humanidad de un segundo diluvio, por lo que la torre vendría a ser una segunda arca. El detalle aparecía ya en Flavio Josefo (*Antigüedades judaicas*, I, IV, 2)¹⁰, y en Calderón se embellece con imágenes y resonancias bíblicas: la torre se equipara a una escalera (de Jacob), a un “arca de piedra”, a una “arca segunda” que pueda salvar del diluvio (Calderón 2000, v. 1009 y ss., 1020 y 1076, 1168 y ss.; Calderón 2013, vv. 480 y ss., 515). También en Enríquez Gómez hallamos esa justificación y la noción de escalera, pero no existen coincidencias textuales de relieve (cfr. vv. 2189 y ss.). El dramaturgo conquesa amplifica los motivos de la construcción asociándolos a la insolente actitud de Membrot, cuyo discurso se hace más detallado. Si, por un lado, el rey construye la torre para resguardarse en ella; por otro, ansía “escalarla” y pretende saber qué forma tiene el cielo (vv. 2210-2211), quiere tocar la luna y el sol, descubrir qué caminos recorren ambos (vv. 2212-2226) y transformar la torre y el cielo en su propio alcázar personal (vv. 2231-2235). Es decir, su atrevimiento lo impulsa a ocupar el puesto que le corresponde a la divinidad. De forma similar, tanto en Calderón como en Enríquez Gómez, se alzan voces de protesta. Y como era de prever, el castigo divino no tarda en llegar.

La torre de Babel deja de construirse porque sus artífices no se entienden a causa de la confusión de lenguas: setenta y dos idiomas que suenan destemplados y confusos y provocan la dispersión de los hombres. En ambos autos calderonianos la descripción de la confusión lingüística antecede la caída de la torre, sepultura de sí misma (Calderón 2013, 186-187; Calderón 2000, vv. 1364-1420). En *La torre de Babel* los albañiles se hablan sin comprenderse hasta que “se deshace la torre bajando algunos cohetes en ella y quedan algunos como cogidos de la fábrica” (v. 1420acot.). En Enríquez Gómez la destrucción del zigurat se describe fuera de la escena, con voces que imitan diferentes idiomas antiguos y modernos. Caimán proporciona el toque humorístico al comentar ese mundo revuelto, una confusión en la cual reincide, con un estilo más elevado y estructura anafórica, Jafer. La torre es además el señuelo del final, del castigo de Nembrot.

Tanto en *El primero rey del mundo* como en *La soberbia de Nembrot* el protagonista muere precipitando en un abismo. Comparten su punición el mago Caidem y el gracioso Caimán, aunque se explicita solamente la culpa del primer rey. Mientras

¹⁰ “Egli [Nembrot] li persuade a non concedere a Dio di essere autore della loro fortuna, ma crederla derivata dalla propria forza, e a poco a poco volse le cose in tirannide, convinto che solo in questo modo avrebbe distolto gli uomini dal timore di Dio, rendendoli fiduciosi della propria forza, minacciando di volersi vendicare di Dio: qualora volesse allagare di nuovo la terra, egli avrebbe eretto una torre più alta di quanto potessero salire le acque, e vendicherebbe anche la strage fatta dei loro antenati” (Flavio Josefo 1998-2000: I, 67).

Noé anula el poder mágico de Caidem, y se desgranán las intemperancias (difusión de la idolatría, insolencia, etc.) de Membrot, parece que sea una inconfesada desidia la causa de la condena del gracioso. Como señaló Hislop¹¹, el relato bíblico no dice cómo murió Membrot. La convención dramática, sin embargo, prevé el castigo del malhechor o, en este caso, del pecador impenitente. Ambos autos calderonianos comparten con el final de la comedia de Enríquez Gómez la caída en el abismo (en *La cena del rey Baltasar*, se opta por la variante de la muerte bajo los escombros de la torre) y el aspecto apoteósico-espectacular. Sin embargo, el final, por sí solo, no corrobora una imitación-emulación de los textos calderonianos. La caída suele visualizar, metáfora y literalmente, el escarmiento del pecador.

3. Conclusiones

A fin de concluir, retomemos la cuestión inicial relativa a si cambia, y cómo cambia, la perspectiva dramática de *El primero rey del mundo* vs. *La soberbia de Nembrot*.

Este primer análisis revela cómo el texto de la comedia que mayor difusión tuvo (*La soberbia de Nembrot*) carece de muchos de los elementos presentes en *MI*, mientras en *El primero rey del mundo* se percibe un plan estructural más equilibrado, que da cuerpo al conflicto paulatinamente, dosifica el componente serio con los insertos lúdicos y va graduando el final espectacular. Esos amplios “recortes” afectan a la fuerza argumentativa de los parlamentos, a la disposición de las temáticas y al contraste de tonos. En *El primero rey del mundo* priman los paralelismos estructurales, hechos de simetrías y oposiciones, muestra fehaciente del aprecio que Enríquez Gómez siente por la dramaturgia calderoniana. Con estos mecanismos, el dramaturgo marca tanto el conflicto bélico-político como la rivalidad amorosa. Los puntos de vista de los contrincantes se despliegan en parlamentos paralelos: los discursos “consecutivos” de Membrot y Calmana, y a cierta distancia el de Jafer, de la primera jornada; las posturas encontradas de Calmana y Delbora relativas a la aclamación de Nacor de la segunda jornada (un fragmento, este último, que dota de simetría estructural *El primero rey del mundo*, tanto en su vertiente política como idílica); los parlamentos de Membrot y Jafer de la tercera.

El planteamiento binario se refleja también en la configuración escénica: en el vaivén de los protagonistas subiendo o bajando el monte, en las entradas y salidas por los dos lados de los ejércitos y en el amplio uso de la tramoya. Es este ámbito *El primero rey*

¹¹ “La Sagrada Escritura guarda completo silencio respecto a la manera cómo Nimrod murió. Existe una antigua tradición que dice haber tenido una muerte violenta. Pero las circunstancias de esta muerte, tal como la antigüedad las representa, están envueltas en fábulas. Dícese que vendavales, enviado por Dios a la Torre de Babel, la trastornaron, y que Nimrod pereció en sus ruinas. Esto no podía ser verdad, porque tenemos convincentes evidencias de que la Torre de Babel estuvo en pie por mucho tiempo después de los días de Nimrod. Ahora, en cuanto a la muerte de Ninus, la historia habla oscura y misteriosamente, aunque cierto relato cuenta que halló una muerte violenta, semejante a la de Pentheo, Licurgo y Orfeo, de quienes se dice que fueron despedazados. Habiendo empero probado nosotros la identidad entre Ninus y el dios egipcio Osiris, esto nos derrama mucha luz sobre la muerte de Nimrod. Osiris halló una muerte violenta, y esa misma muerte violenta era el punto culminante de toda la idolatría de Egipto. [...] Aunque no hallamos mención alguna de misterios observados en Grecia en memoria de Orion, (el gigante y poderoso cazador celebrado por Homero) bajo ese nombre de Orion, sin embargo este fue representado simbólicamente como habiendo muerto de una manera semejante a la manera como murió Osiris [por un escorpión el primero, y en la constelación del Scorpio, cuando desapareció el segundo], y además como trasladado después al cielo. Los anales persas nos afirman terminantemente que era Nimrod el que fue deificado después de su muerte bajo el nombre de Orio, y colocado entre las estrellas. Aquí pues tenemos [...] evidencia [...] que la muerte de Nimrod, el niño adorado en brazo de la diosa-madre de Babilonia, fue una muerte violenta” (Hislop 1878, 90, 92).

del mundo y *La soberbia de Nembrot* presentan solo una divergencia (la apariencia de la Aurora) que no perjudica al proyecto escenográfico general.

En cuanto al tratamiento de la materia bíblica, se desprende un enfoque convencional que asimila la figura y función dramática de Nembrot a otros monarcas rebeldes ante Dios, que del relato bíblico migran al teatro. Evitando incurrir en prejuicios estéticos anacrónicos, sospechamos que la eficacia de su puesta en escena –que se “recorta” en *La soberbia de Nembrot*– tenga un especial fundamento ideológico o conecte con un momento histórico particular. Pero carecemos de datos. De momento. Por otra parte, la reiteración de algunos motivos bíblicos (el diluvio, el arca, la maldición de Noé, la ciencia mágica) siembra el tejido dramático de teselas ético-religiosas funcionales a la plasmación final del castigo divino, fuera del tablado. Este se concentra en la última jornada y se gradúa en tres tiempos distintos pero relacionados entre sí: el desmoronamiento de la torre, la evocación del diluvio y la caída en el abismo del primer rey y sus acólitos. En los últimos dos fragmentos se detectan supresiones en *La soberbia de Nembrot*, que no pudimos comentar en este trabajo, y desajustan, aun conservando el ritmo en tres tiempos, el equilibrio dramático de la secuencia.

Los detalles reseñados apuntan a una remodelación de la pieza, que cambió su sistema de representación (el ritmo, el equilibrio de tonos, la alternancia de parlamentos y acción, etc.) y el efecto que su visión tenía en los espectadores de su tiempo.

Obras citadas

- Arellano, Ignacio. "Corografía mística. Babilonia y Sión en los autos sacramentales de Calderón", *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Research on Spain, Portugal and Latin America* 90.4-5 (2013): 473-494.
- Barrera y Leirado, Cayetano A. de La. *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del Siglo XVIII*. Madrid: Rivadeneyra, 1868.
- Blanco, Mercedes. "Babel-Babilonia en los autos sacramentales de Calderón: la estatua y la torre como símbolos del absolutismo". En *El mundo maravilloso de los autos de Calderón*. Pamplona/ Kassel: Universidad de Navarra/ Reichenberger, 2007. 22-73.
- Calderón de la Barca, Pedro. *La torre de Babilonia*. Valentina Nider ed. Kassel/ Pamplona: Reichenberger/ Universidad de Navarra, 2000.
- . *La cena del rey Baltasar*. Antonio Sánchez Jiménez y Adrián J. Sáez eds. Kassel/ Pamplona: Reichenberger/ Universidad de Navarra, 2013.
- . *La cura y la enfermedad*. Ignacio Arellano y Eva Reichenberger ed. Pamplona/Kassel: Universidad de Navarra/Reichenberger, 2014.
- Castro, Guillén de. *Las maravillas de Babilonia*, en *Flor de las mejores doce comedias de los mayores ingenios de España sacadas de sus verdaderos originales*. Madrid: Diego Díaz de la Carrera, 1652. Ff. 185r-203r.
- Enríquez Gómez, Antonio. *El primero rey del mundo*. Elena E. Marcello ed. En Felipe B. Pedraza y Rafael González Cañal dir. *Antonio Enríquez Gómez, Comedias II*. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha. En preparación.
- Escudero Baztán, Juan Manuel. "La figura de Nabucondonosor como fuente de reescritura en dos comedias áureas". *Bulletin of Hispanic Studies* 93.5 (2016): 479-493.
- [Flavio Josefo] Flavio Giuseppe. *Antichità giudaiche*, Torino, UTET, 1998-2000, I-II.
- Gavela García, Delia. "La historia reciente, la materia bíblica y la ficción en la reescritura de Agustín Moreto". *Rilce*, 29.2 (2013): 319-336.
- Hernando Morata, Isabel. "El mito de Babilonia en el teatro de Calderón". En Álvaro Baraibar y Martina Vinatea Recoba eds. *Viajes y ciudades míticas*. Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2015. 69-82.
- Hislop, Alejandro. *Las dos Babilonias, o sea el culto papal indentificado con el culto de Nimrod y su esposa*. Barcelona, Depósito de la Sagrada Escritura, 1878.
- Iglesias Feijoo, Luis. "La labor de Diego Martínez de Mora". En Milagros Rodríguez Cáceres, Elena E. Marcello y Felipe B. Pedraza Jiménez eds. *La comedia española en sus manuscritos*. Coloquio Internacional Parma 17, 18 y 19 de octubre de 2013. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2014. 143-165.
- Nider, Valentina. "*La Soberbia de Nembrot* e le commedie di tema biblico di Antonio Enríquez Gómez (prolegomeni a un'edizione)". En Andrea Baldissera, Giuseppe Mazzocchi e Paolo Pintacuda eds. *Ogni onda si rinnova. Studi di ispanistica offerti a Giovanni Caravaggi*. Como-Pavia: Ibis, 2011. 145-160.
- Marcello, Elena E. "*La soberbia de Membrot* de Antonio Enríquez Gómez. Unas calas filológicas". En *XI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro - AISO (30 Aniversario)*, Madrid, 10-14 de julio de 2017. En prensa.
- Palenzuela, Nilo. *Los hijos de Nemrod. Babel y los escritores del Siglo de Oro*. Madrid: Verbum, 2000.

- Presotto, Marco. “Manoscritti teatrali del Siglo de Oro nella collezione Holland a Melbury House”. *Annali di Ca' Foscari. Rivista della Facoltà di Lingue e Letterature straniere dell'Università di Venezia* 36 (1997): 489-515.
- Rose, Constance H. “*La soberbia de Nembrot y Primero Rey del Mundo* de Antonio Enríquez Gómez según el manuscrito de 1635”. En *La Biblia en el teatro español*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2012. 707-712.