

## Poder, autoridad y desautorización en el teatro de Calderón

IGNACIO ARELLANO  
*Universidad de Navarra*

Las comedias que exploran el tema del poder y la autoridad<sup>1</sup>, con sus anejas constelaciones de motivos (la privanza, el modelo de rey, el tiranicidio, la voltaria fortuna o la libertad frente al sometimiento) abundan en el Siglo de Oro, y constituyen en Calderón un territorio amplio y complejo que despliega una problemática llena de matices. Su amplitud de enfoques y perspectivas permite a Calderón una variedad extraordinaria de conflictos y soluciones, manteniendo siempre la característica coherencia del dramaturgo, que intentaré mostrar con algunos ejemplos someramente glosados.

### La autoridad y el poder en los actantes paternos. Comedias y tragedias domésticas y políticas

En el bien conocido ejemplo de *La dama duende*, don Juan y don Luis, hermanos de doña Ángela, pretenden mantenerla recluida con el recato debido a su viudez, lo que no satisface a la ingeniosa joven, que se queja de haber enviudado de un marido para estar casada con dos hermanos. Naturalmente no se trata, como algún crítico afirma, de una situación incestuosa, sino de una queja metafórica sobre la represión de la libertad a la que aspira<sup>2</sup>:

1. Ver Arellano (1994, 1996, 2002, II, 2006 y "Poder y autoridad en el teatro de Rojas Zorrilla", en prensa). Tomo algunos pasajes de estos trabajos anteriores, completándolos o añadiendo otras consideraciones. Este trabajo se integra en el programa CONSOLIDER-INGENIO 2009, del Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España (TECE-TEI, CSD2009-00033).

2. Honig (1962), que analiza *La dama* como tragedia, advierte, entre otras presencias de rituales de fertilidad y renovación, el tema trágico del incesto, que también Mujica observa (1969). Su dato más importante son los versos citados de doña Ángela (uso la ed. de Antonucci). Ver mi respuesta a esta interpretación en Arellano (2001a).

encerrada  
 sin libertad he vivido,  
 porque enviudé de un marido  
 con dos hermanos casada  
 (vv. 389-392).

En la comedia de capa y espada los intentos de opresión excesiva de los actantes paternos se anulan por las ingeniosas máquinas de los tracistas, según pide el universo cómico al que pertenecen: no hay barreras que puedan limitar las acciones de estas “damas torbellino” cuya libertad de movimientos es posible por la ausencia de riesgo trágico. De ahí que las actitudes rígidas o violentas de los guardianes del honor queden sistemáticamente desautorizadas por la misma acción y las burlas de los protagonistas. Nótese que en *La dama duende* los actantes que representan la autoridad inoperante —los hermanos— pretenden construir un espacio aislado y aislante para doña Ángela, a la que sin embargo facilitan el acceso a la casa por otra parte que evite contacto con don Manuel: paradójicamente el deseo de controlar la libertad de la dama se traduce en ofrecerle los medios para una independencia total. No me parece, pues, aceptable la comparación que hace Frederick de Armas<sup>3</sup> de doña Ángela con Segismundo en su torre. La alacena, interpretada a menudo como símbolo carcelario por los estudiosos<sup>4</sup> que ven una dimensión trágica en la comedia, es en realidad una puerta que permite a doña Ángela atravesar un espacio abierto, pues la apertura de la alacena secreta —y no su cierre— es lo que marca el manejo que de ella hace la dama: el mecanismo está cerrado solamente para don Manuel, quien ignora su existencia y funcionamiento.

Si los padres viejos y hermanos guardianes del honor conocen en la comedia cómica un fracaso que ridiculiza sus actitudes, no sucederá lo mismo en los modelos de la tragedia. Las opresiones que en el caso de doña Ángela y otras protagonistas de capa y espada son motivo de burla y acaban con el triunfo de los jóvenes amantes, conducen en otras piezas a catástrofes provocadas precisamente por los abusos de autoridad y los errados ejercicios del poder.

Muestra de la “tiranía del honor” son los tres famosos dramas *A secreto agravio secreta venganza*, *El médico de su honra*, *El pintor de su deshonra*, con tres esposas sacrificadas por sus maridos<sup>5</sup>. En las tres hay un precedente de matrimonio forzado, de libertad oprimida antes del arranque de la acción representada. Las tres viven en un mundo de miedo, frustraciones, ocultación y desconfianzas cuyo punto de partida es un abuso de la autoridad paterna. Y el mismo pecado original está en la base del conflicto de *Las tres justicias en una*. Doña Blanca “casose forzada, en fin, / de sus padres” (p. 679)<sup>6</sup>, forzamiento calificado por don Lope hijo de delirio y homicidio. El clima familiar negativo provoca el desafecto y los enfados de este joven disoluto, con el consiguiente alejamiento de su padre, al que acaba dando una bofetada en escena. La violencia y escándalo de este episodio, que irrespeta la sagrada autoridad paterna, se justifica después porque en

3. F. de Armas (1993).

4. Ver A. Schizzano Mandel (1983).

5. Ver F. P. Casa (1977). Paso rápidamente por estos dramas que son quizá de los más conocidos de Calderón.

6. Cito por el texto en *Obras completas*, ed. Valbuena.

realidad don Lope no es hijo de quien todos creen: lo sustituyeron de pequeño con un engaño que también tendrá su castigo. El rey averigua la verdad y ordena la muerte del ofensor, pues para la opinión pública el agraviado ha sido el padre:

Quien al que tuvo por padre  
ofende, agravia e injuria,  
muera

(p. 709).

Aquí tenemos un caso ejemplar de la responsabilidad compartida que consideraba Parker<sup>7</sup> rasgo característico de la tragedia calderoniana: los padres de Blanca empezaron los errores que acabaron desembocando en la insoportable ofensa a la autoridad paterna, aligerada por el hecho de ser solo putativa; los engaños de Blanca (bientencionados, quizá, pero engaños) y la irresponsabilidad de don Mendo (verdadero padre de Lope hijo) contribuyen al desastre.

Distinta variedad representa *La devoción de la cruz*, donde la patología autoritaria de Curcio provoca una serie de conflictos superados por la dimensión religiosa del drama. No analizaré los aspectos interesantes de esta pieza, limitándome a recordar la disputa de la jornada I entre Julia y su padre sobre la libertad y la autoridad a propósito del matrimonio que Curcio quiere imponer a su hija:

JULIA Bien, señor, la autoridad  
de padre, que es preferida,  
imperio tiene en la vida,  
pero no en la libertad.  
¿Pues no supiera antes yo  
tu intento, no fuera bien,  
y que tú, señor, también,  
supieras mi gusto?

CURCIO No,  
que sola mi voluntad  
en lo justo o en lo injusto  
has de tener tú por gusto.

JULIA Solo tiene libertad  
un hijo para escoger  
estado; que el hado impío  
no fuerza el libre albedrío.  
[...]

CURCIO Basta que yo lo he mirado  
y yo por ti he dado el sí.

JULIA Pues si tú vives por mí  
toma también por mí estado.

(p. 397).

---

7. Parker (1976).

La actitud de Curcio es solo una de las manifestaciones de la violenta locura que anula sus pretensiones autoritarias, deshaciendo su mundo y causando la perdición de su familia, salvada en último extremo por la devoción de la cruz.

En efecto, el poder y la autoridad tienen unos límites fuera de los cuales pierden legitimidad. Esos límites no se refieren solo a abusos injustos, sino también a la dejación de las obligaciones que el poderoso asume en cuanto depositario de un poder con el que debe servir al bien común.

En *Los cabellos de Absalón*, el rey David, enajenado por el amor paterno —y su conciencia de las propias culpas—, elude sus obligaciones, permitiendo que la obsesión de poder de Absalón y la violación de Tamar por Amón acaben en guerra civil y muertes de sus hijos. Entre otros temas el drama explora los malos ejercicios del poder: uno de los protagonistas quiere usurpar la corona por cualquier medio; otro es padre antes que rey, errada conducta que paga sufriendo el desenlace trágico. La ambición de reinar es, en efecto, la fuerza directora de Absalón, que desea desde el principio la muerte de su hermano Amón<sup>8</sup>:

... si él se muere  
quedo yo más cerca al solio,  
que a quien aspira a reinar  
cada hermano es un estorbo.  
(vv. 216-219).

Pero este, obsesionado por el dominio, es a su vez dominado por la pasión del poder: quiere mandar y no manda en sí mismo, siendo, como se sabe, el más alto dominio el vencerse a sí<sup>9</sup>. Este descontrol priva de cualquier legitimidad, si no hubiera otros motivos, a los deseos de Absalón.

El rey debería poner coto a los excesos filiales, especialmente a los de Absalón, conspirador rebelde que ambiciona la corona. Pero David no actúa como rey sino como padre, olvidando que, según reza el título de una comedia de Rojas Zorrilla, *No hay ser padre siendo rey*: al escuchar una historia de la pitonisa Teuca sobre un hijo asesino de su hermano, simpatiza con el caso ficticio y la emoción de la supuesta madre que aplica a las propias circunstancias, olvidando que anteriormente él mismo ha desautorizado a la adivina —inspirada por un espíritu diabólico— y olvidando que si la historia de Teuca se refiere a una madre particular, él, David, no es un padre sino un rey<sup>10</sup>. Perdona, en suma, a Absalón, asesino de Amón, provocando los males posteriores, al ignorar que la autoridad suprema debe tomar en ocasiones una decisión política en bien de la comunidad, y no es libre de traspasar ciertos límites de la clemencia.

8. *Los cabellos de Absalón*, ed. G. Edwards.

9. Baste recordar a Platón, *Leyes*, 626e: "el vencerse a sí mismo es la primera y mejor de las victorias"; o Séneca, *Epístolas*, CXIII, 50: "imperare sibi maximum imperium est", etc., que glosarán entre otros muchos Quevedo, Gracián, Mateo Alemán y el mismo Calderón...

10. El personaje de David es más complejo todavía, pues una de las razones de que no pueda castigar la conducta de sus hijos es la conciencia de sus propios pecados anteriores en el caso de Urias: habiendo abusado él mismo del poder, no se siente legitimado para imponer castigos y tiende a la clemencia que él ha solicitado de Dios para sí mismo. Pero sea como fuere incumple su obligación.

Tratadistas como Saavedra Fajardo recuerdan con claridad que el gobernante justo no puede olvidar la justa ira ni está facultado para conceder perdones arbitrarios, ni siquiera a sus propios hijos:

Donde no está la ira falta la justicia. La paciencia demasiada aumenta los vicios y hace atrevida la obediencia [...] El durar en la ira para satisfacción de agravios y para dejar escarmientos de injurias hechas a la dignidad real no es vicio sino virtud, en que no queda ofendida la mansedumbre [...] todo es menester para curar de suerte las heridas de los desacatos que no queden señales dellas. [...] Parte es de la república la soberanía de los príncipes, y no pueden renunciar a sus ofensas e injurias (Empresa VIII).

En otros lugares explica Saavedra Fajardo que el rey es solo la voz de la ley: no es otra cosa la tiranía que el desconocimiento de la ley, atribuyéndose el príncipe su autoridad (p. 360)<sup>11</sup>. Este abuso es exactamente el que comete el tirano Basilio en *La vida es sueño*, aunque en una dirección muy distinta a la de David.

La experiencia traumática a la que es sometido Segismundo por su padre, nos conduce a los problemas de la responsabilidad del poder manifestados en la oposición de Segismundo y Basilio. Si la soberbia y la violencia de Segismundo se corrigen por la experiencia y la reflexión, la soberbia y la violencia de Basilio provocan su derrocamiento y le enseñan que también para él la vida es sueño. En Basilio, no menos que en Segismundo, se plantea el tema del destino y del libre albedrío. La supuesta sabiduría del rey ignora que el destino humano solo puede ser influido por las estrellas, pero nunca determinado: Segismundo lo recuerda en la lección final al explicar que las estrellas

nunca mienten, nunca engañan,  
 porque quien miente y engaña  
 es quien para usar mal dellas  
 las penetra y las alcanza.  
 Mi padre, que está presente,  
 por excusarse a la saña  
 de mi condición, me hizo  
 un bruto, una fiera humana,  
 de suerte que cuando yo  
 por mi nobleza gallarda,  
 por mi sangre generosa,  
 por mi condición bizarra,  
 hubiera nacido dócil  
 y humilde, solo bastara  
 tal género de vivir,  
 tal linaje de crianza,  
 a hacer fieras mis costumbres.  
 ¡Qué buen modo de estorbarlas!  
 (vv. 3168-3185).

11. Cito por la ed. de López Poza.

Si Basilio ha anulado todo ejercicio de la libertad en su hijo, no le es posible ni legítimo juzgar el resultado de su experimento, lo cual hubiese exigido un proceso de educación del príncipe completamente distinto. Muestra de la libertad humana será precisamente la capacidad de reflexión de Segismundo y el dominio sobre su violencia, engendrada en parte por el mismo abuso del poder paterno.

El enfrentamiento padre-hijo es, como se va viendo, una constante de Calderón, en cuya visión trágica destaca —elemento muy bien estudiado por Vitse<sup>12</sup>— el fracaso de la instancia paterna, es decir, la carencia de aquellos cuya función dramática les hace desempeñar el papel de la generación adulta (padres, reyes, maridos, etc.): en suma, el fracaso de una autoridad que no saben ejercer correctamente. De este modo Basilio, rey incapaz de enfrentarse al problema que cree se le avecina, y a la vez soberbiamente convencido de una sabiduría inexistente, no duda en oprimir a su propio hijo y heredero del reino, con razones especiosas. Porque todo el discurso de Basilio justificando el encarcelamiento de su hijo culmina en el verdadero motivo: el miedo a ser destronado:

... yo rendido  
a sus pies me había de ver  
¡con qué congoja lo digo!  
siendo alfombra de sus plantas  
las canas del rostro mío...

Basilio, padre y rey, figura doblemente “paterna”, es para su hijo (y por extensión para su pueblo) un tirano: “tirano de mi albedrío” le llama Segismundo.

La condición tiránica de Basilio se comprende en toda su dimensión si se compara con la conducta de Segismundo. Parte de la crítica considera que en el último acto Segismundo asimila los métodos de su progenitor en un proceso de “basilización” (en términos de Vittorio Bodini)<sup>13</sup> que al aceptar un “prudencialismo político” maquiavélico sigue manteniendo el mismo sistema que él había denunciado previamente. Sin embargo nada en el texto permite esta conclusión. Segismundo no mantiene el orden previo: recupera un orden que había sido alterado por las acciones de Basilio.

Lo que denuncia la acción dramática de *La vida es sueño* no son las fallas de la monarquía como sistema, sino el ejemplo de un mal rey que incurre en graves errores debidos a un defecto trágico de soberbia y al intento de indagar en un territorio prohibido a los conocimientos de los mortales<sup>14</sup>. Como escribe, por ejemplo, San Juan de la Cruz<sup>15</sup>:

a ninguna criatura le es lícito salir fuera de los términos que Dios la tiene naturalmente ordenados para su gobierno [...] querer averiguar y alcanzar cosas por vía sobrenatural es salir de los términos naturales [...] es temeridad [...] meterse en tanto peligro y presunción y curiosidad, y ramo de soberbia y raíz y fundamento de vanagloria [...] y principio de muchos males...

12. Vitse (1990).

13. Bodini (1968)

14. Es un motivo recurrente en la Biblia por ejemplo, el de la prohibición de indagar los secretos divinos: *Eclesiastés*, 8, 16; *Romanos*, 11, 33; *Sabiduría*, 9, 13; *Isaías*, 40, 13; 1<sup>o</sup> *Corintios*, 2, 16; *Esdras*, 4, 4. El motivo abunda en la literatura doctrinal y didáctica.

15. Ver *Subida al Monte Carmelo*, lib. II, caps. 19 y ss.; textos en pp. 622-26 de edición citada en bibliografía.

Ahí empiezan los males de Basilio y Segismundo.

El príncipe no adopta los métodos de su padre. Por el contrario le advierte en el desenlace una renuncia consciente de impulsos pasionales indignos de un rey —de nuevo es preciso acudir a la idea del monarca en el Siglo de Oro y la teoría del dominio de las pasiones particulares—.

Uno de los episodios que más contribuyen al juicio negativo sobre la evolución de Segismundo es el castigo del soldado rebelde, entendido como ingratitud injusta. Pero léase este otro pasaje de Saavedra Fajardo sobre los castigos que están obligados a imponer los reyes:

No solamente ha de castigar el príncipe las ofensas contra su persona o contra la majestad hechas en su tiempo, sino también las del gobierno pasado, aunque haya estado en poder de un enemigo, porque los ejemplos de inobediencia o desprecio disimulados o premiados son peligros comunes a los que suceden. En pensando los vasallos que pueden adelantar su fortuna o satisfacer su pasión con la muerte o ofensa de su príncipe, ninguno vivirá seguro. El castigo del atrevimiento contra el antecesor es seguridad del sucesor y escarmiento a todos para que no se le atrevan. Por estas razones se movió Vitelio a hacer matar a los que le habían dado memoriales pidiéndole mercedes por haber tenido parte en la muerte de Galba...

Si Basilio ejemplifica una variedad de rey tirano, Segismundo inaugura su reinado ateniéndose rigurosamente al modelo del buen gobernante según las concepciones auri-seculares. *La vida es sueño* tiene un final optimista que niega el fallido horóscopo de Basilio. Segismundo no va a ser un monstruo destructor del reino. La destrucción del reino, la guerra civil y la injusticia, por el contrario, han sido patrimonio del soberbio y docto Basilio.

Otros reyes calderonianos desarrollan semejantes abusos con las consiguientes consecuencias nefastas.

### Una galería de tiranos

*La gran Cenobia* es un drama entre histórico y legendario<sup>16</sup>, cuya protagonista debe más a la mitificación poética que a la realidad histórica. En el *Triunfo de la Fama* Petrarca la evoca como reina firme y valerosa. Boccaccio, tanto en *De casibus virorum illustrium* como en *De mulieribus claris*, la considera modelo del perfecto monarca. Calderón construye su antítesis en el otro protagonista de la obra, el emperador Aureliano, ejemplo de ambición y brutalidad, obsesionado por el poder. Desde su coronación Aureliano despliega su vocación de injusticia: castiga al general Decio, ataca el reino de Palmira, manda despeñar a la profetisa Astrea, y al fin consigue derrotar a Cenobia, a la que lleva en triunfo humillante, a pesar de que la ha vencido ayudado por la traición de Libio. De esta conducta nada cabe esperar: la rueda de la Fortuna da la vuelta y Aureliano muere

16. Para todo esto y otros muchos aspectos de la comedia ver el estudio de Marco Pannarale en su edición, en prensa, por cuyo texto cito. He tratado esta comedia con más detalle en mi trabajo "Glosas a *La gran Cenobia* de Calderón", en prensa, de donde tomo algunos párrafos.

a manos de Decio, que se casa con Cenobia y ordena la ejecución de los traidores y asesinos Libio y su amante Irene.

El inicio de la comedia fija el tono y temas principales desde el mismo espacio dramático y escénico: Aureliano aparece vestido de pieles en un bosque<sup>17</sup>: antes de la primera palabra el espectador comprende los signos visuales que caracterizan a un personaje fuera de la sociedad humana y ajeno de razón. Todo el primer discurso de Aureliano lo confirma: explica que huye de la ciudad impulsado por la rabia y la envidia. Su obsesión por reinar es patológica: le produce una “mortal melancolía”, un desarreglo de los humores, cuya buena proporción y equilibrio eran necesarios para la salud según las creencias de la época. En suma, es un enfermo atacado de la enfermedad de la ambición y del poder. El léxico inicial abunda en los motivos oníricos y de la fantasía desarreglada: “pálida imagen de mi fantasía”, “fantasma de mi pensamiento”, “ciego, oscuro abismo”, etc.:

AURELIANO Espera, sombra fría,  
pálida imagen de mi fantasía,  
ilusión animada  
en aparentes bultos dilatada;  
no te consuma el viento,  
si eres fantasma de mi pensamiento.  
No huyas veloz; pero ¿qué es esto, cielo?  
en tantas confusiones ¿duermo o velo?  
[...]  
Mas, despierto o dormido,  
¿no soy quien tantas veces atrevido,  
no sin grande misterio,  
señor me nombro del Romano Imperio,  
cuya fuerte aprehensión, cuya porfía  
me rinde una mortal melancolía,  
tanto que, por no ver en las ciudades  
la pompa de soberbias majestades,  
vengo a habitar desiertos horizontes  
y a ser rey de las fieras en los montes?  
Pues si éste soy, ¿qué mucho las pasiones  
que me oprimen despierto,  
entre las sombras del silencio muerto  
den cuerpo y voz a vanas ilusiones?  
(vv. 1 y ss.).

Si la trayectoria de Aureliano empieza entre visiones fantasmales y accesos de rabia, su final será parecido, muriendo, furioso, a manos de Decio:

Con mi mano arrancaré  
pedazos del corazón  
y en desdicha tan crüel,

17. Ver Arellano (2001b). Así aparecen también Semíramis y Segismundo.



para escupírsela al cielo,  
de mi sangre beberé:  
que hidrópico soy y en ella  
tengo de aplacar mi sed.  
Rabiando estoy y contento,  
Decio, de que no he de ver  
tus aplausos. ¡Ay de mí! (vv. 2807-2816).

Los dos temas básicos de *La gran Cenobia* pertenecen al ámbito político moral, propio de la tonalidad trágica, y se hallan estrechamente relacionados: uno es el de la Fortuna, y otro el del arte de gobernar y los resultados del ejercicio del poder.

En vez de aprender en los ejemplos de Quintilio y Decio, Aureliano blasona:

¿Puedo ser vencido yo?  
¿Puedo yo mudanza alguna  
padecer en tanto honor?  
Di, ¿tiene el tiempo valor?  
¿Tiene poder la fortuna? (vv. 429-433).

La respuesta de Decio es clara:

Tú eras ayer un soldado  
y hoy tienes cetro real;  
yo era ayer un general  
y hoy soy un hombre afrentado.  
[...] Los dos extremos seremos  
de la fortuna y la suerte,  
mas ya en la mía se advierte  
el mayor de los extremos:  
que si en la fortuna vemos  
que no es hoy lo que era ayer,  
yo no tengo que temer  
y tú tienes que sentir,  
pues bajo para subir,  
pues subes para caer. (vv. 440 y ss.).

Para Regalado<sup>18</sup>, Aureliano

Encarna una voluntad de poder divorciada de la moral y la religión que transciende al individuo agente que la pone en práctica, voluntad demoniaca que se nutre de sí misma y que pone a sí misma como finalidad...

En su caída Aureliano blasfema contra los dioses, echándoles la culpa de sus fracasos, mientras Cenobia asume estoicamente sus responsabilidades. Para Aureliano Roma está al servicio de sus pasiones. Para Cenobia, la reina debe estar al servicio de su pueblo. La

18. Ver Regalado (1995, I, pp. 780-781). Pannarale aduce ese texto.

actitud del emperador provoca su tiranicidio, asunto debatido en el Siglo de Oro<sup>19</sup>, y considerado legítimo en esta pieza. Decio justifica la muerte del tirano, representada en escena:

Muerte mis manos te den  
por bárbaro, por tirano,  
por soberbio, por crüel. (vv. 2793-2795).

Y así mismo lo entienden los súbditos, que sancionan la muerte con su aprobación:

Pues aquesta es  
justa venganza de todos,  
no sólo matarte fue  
nuestro intento por la muerte  
de Aureliano, pero en vez  
de matarte, te nombramos  
César nuestro, por haber  
librándonos de un tirano. (vv. 2831-2838).

Coincide con esta postura del P. Mariana, quien escribe:

No hemos de mudar fácilmente de reyes [...]. Se les ha de sufrir lo más posible, pero no ya cuando trastornen la república, se apoderen de las riquezas de todos, menosprecien las leyes y la religión del reino, y tengan por virtud la soberbia, la audacia, la impiedad [...] si así lo exigieran las circunstancias, sin que de otro modo fuese posible salvar la patria, matar a hierro al príncipe como enemigo público y matarle por el mismo derecho de defensa, por la autoridad del pueblo, más legítima siempre y mejor que la del rey tirano (*Del rey*, I, VI).

Dramas de poder y de ambición con tiranos perniciosos son igualmente dos espléndidas obras, *La hija del aire* y *La cisma de Ingalaterra*<sup>20</sup>. Más allá de las diferencias todos estos personajes comparten la incapacidad de vencerse a sí mismos, entregados a pasiones que los incapacitan para el buen gobierno.

En *La hija del aire* Semíramis, impulsada por su pasión de mando, usurpa los derechos de su hijo, al cual mantiene secuestrado. En el comienzo de la obra, todavía lejos del trono, aparece —como Aureliano o Segismundo— vestida de pieles en un gruta situada en un bosque, signos de un estadio primitivo de violencia y confusión mental y moral. Los cambios exteriores que la llevan a palacio a través de las distintas peripecias de la trama, no se corresponden con ningún cambio interior: la soberbia de Semíramis y su ambición son inalterables, anuncio para el espectador de su castigo, al morir en el campo de batalla usurpando la identidad de su hijo Nino.

En *La cisma de Ingalaterra* enfrenta Calderón las pasiones y ambiciones de tres protagonistas principales (Enrique VIII, Ana Bolena y el cardenal Wolsejo), que contraponen a la virtud de la reina Catalina. El rey, arrastrado hacia Ana Bolena por la pasión amorosa,

19. Ver Lauer (1987).

20. Ver la ed. de Ruiz Ramón (1981), con su estudio preliminar, y J. M. Escudero (2001).

repudia a la reina, rompe con la Iglesia y provoca el caos en su reino. Volseo, privado perverso, hijo de un infame carnicero, exaltado a la púrpura, ambicioso y orgulloso sin medida, acaba en desgracia y se suicida desesperado; Bolena termina en el cadalso, resultado de una ambición desbordada, mientras la reina muere en el destierro.

Frente a la visión radicalmente negativa de su fuente histórica —la *Historia eclesiástica del cisma del reino de Inglaterra*, del P. Pedro de Rivadeneira<sup>21</sup>—, Calderón ennoblece al rey, subrayando su inicial religiosidad y fidelidad al Papa, mientras no le arrastra la pasión. Parker<sup>22</sup> considera este tratamiento calderoniano “extraordinariamente compasivo” y cree que desde el punto de vista histórico “es esto lo más sorprendente de la pieza”, pero habría que recordar que el protagonista de la tragedia, en virtud del decoro dramático, ha de mantenerse en un nivel de dignidad superior, lo cual no le exime de responsabilidades ni le evita la condena. Bances Candamo<sup>23</sup> ilumina esta práctica, en su comentario a otra comedia con protagonista real inglés, *El conde de Essex* de Coello, quien dignifica a la reina Isabel según la doctrina de la depuración ennoblecedora. Pero el desenlace de *La cisma de Inglaterra* es suficientemente crítico: los nobles juran a la heredera María con condiciones y esta acepta su juramento decidida a no respetar tales condiciones: este final es una apertura a la guerra y a la destrucción, al fracaso, en suma, del rey, cuya conducta ha invertido la función propia del monarca supeditando el bien común y la justicia a sus pasiones particulares.

Las justificaciones que aduce el propio Enrique<sup>24</sup> (“que las pasiones del alma / ni las gobierna el poder / ni la majestad las manda”, vv. 930-932) no las podría admitir en el Siglo de Oro ningún tratadista de buen gobierno: si el rey está convencido de lo que dice, no está capacitado para ser rey, pues el dominio de las pasiones es para un príncipe condición *sine qua non*...

Llegados a este momento sería conveniente añadir unas palabras sobre el papel de los bufones, a quienes buena parte de los estudiosos conceden una función desautorizadora de los poderosos injustos e incluso de todo el sistema social y político aurisecular, apoyando las dimensiones críticas de algunos dramas calderonianos precisamente en el personaje del gracioso, modalidad bufonesca, cuya autoridad en la economía dramática resultaría superior a la de los grandes.

Este juicio se ha aplicado de manera particular a los bufones de *La hija del aire* y *La cisma de Inglaterra*, Chato y Pasquín<sup>25</sup>, que reflejarían el “verdadero” pensamiento del poeta. Tendríamos, de esta manera, una antítesis entre el rey y el bufón que respondería, según esta vía interpretativa, a un Calderón crítico global de la monarquía.

21. Ver Escudero (2001: 25-39).

22. Parker (1991: 307).

23. Bances, *Teatro de los teatros*, (p. 35).

24. Intenta con estas palabras explicar a Pasquín su tristeza, pero sin duda hemos de entenderlas como una excusa (consciente o no) de su ceguera pasional por Ana Bolena. Ver el comentario de Escudero sobre el proceso de degradación de Enrique (Escudero, 2001: 44-46).

25. Ver Ruiz Ramón (1985 y 1988: 59-68).

De Chato, por ejemplo, se ha dicho<sup>26</sup> que es una víctima, representante del pueblo llano, único que levanta la voz cuestionando las órdenes que emanan del poder; que representa una crítica contra la clase gobernante y que gracias a él, el dramaturgo transmite al público su desautorización de los valores dominantes encarnados en los nobles.

Sin embargo no parece posible que los bufones sean la voz de la verdad ni representen sin más el auténtico pensamiento de Calderón, ni por supuesto son los únicos que levantan su voz crítica. De hecho en *La hija del aire* las críticas más duras no corresponden a Chato, que se limita a algunas protestas triviales por no cobrar una libranza y a poner de relieve la locura de Semíramis (bien evidente para el espectador). Las críticas más violentas las hace Lidoro, rey de Libia, que acusa a la reina de tirana, usurpadora, parricida asesina y mala madre en un alegato de casi 250 versos: hecho textual que no admite discusión crítica ninguna. Por lo demás, si bien se considera, los bufones no suelen mostrar “inconformismo” alguno. Las críticas que hace Chato a Semíramis o Pasquín a Volseo o Ana Bolena no van contra el sistema sino contra quienes corrompen —con su vanidad, su injusticia y crueldad o su soberbia impía— un sistema que ha de ser protegido.

La crítica de los malos usos y abusos del poder emana en las obras de Calderón de las tramas completas, de la disposición del conjunto, de las estructuras ideológicas y estéticas que ordenan sus comedias, como puede advertirse en otro caso de rey incompetente por perseguir más que la justicia su lucimiento vanidoso, quizá expresión de un complejo de grandeza fallida. Me refiero al don Pedro de *El médico de su honra*, uno de los papeles más discutidos de la obra<sup>27</sup>.

Desde la crítica decimonónica la valoración del rey bascula entre dos polos de signo contrario (el justiciero / el cruel). Menéndez Pelayo, por ejemplo, no puede eludir la tradición popular sobre el rey “justiciero” y así lo ve en su comentario. Watson insiste en la imagen de un rey justo a menudo calumniado por la historia, pero que muestra en la pieza calderoniana una conducta ejemplar<sup>28</sup>. Otros analistas disculpan la severidad del rey, aprueban su papel de juez prudente, etc. En el extremo opuesto se han denunciado los defectos del monarca. En interpretación de Wilson la crueldad del rey corre parejas con la de don Gutierre; de tirano lo califica Exum, para quien Enrique sería el justiciero agente de los designios divinos, al matar a don Pedro en Montiel...

Curiosamente la mayoría de los juicios negativos sobre el rey se producen por asimilación con don Gutierre, de manera que ambos vendrían a representar el mismo tipo de violencia e injusticia, en cuyo desarrollo emerge la inocencia de la víctima doña Mencía.

No puedo discutir aquí las innumerables apreciaciones sobre don Pedro, pero sí procede preguntarse cuál sería la visión más coherente de don Pedro dentro de la estructura global de *El médico de su honra*.

---

26. Ver Ruiz Ramón, ed. de *La hija del aire*, pp. 40-44; Hollmann (1997: 191-192); Hernández-Araico (1986: 117).

27. Ver la edición de Ana Armendáriz, quien hace un repaso exhaustivo de la recepción crítica de *El médico de su honra*, para documentar y precisar estas referencias que ahora no me interesa individualizar mucho y que glosó someramente.

28. Watson, (1963: 324).

Si lo examinamos dentro de la obra (no en desenlaces imaginados, ni en proyecciones de comedias que no fueron escritas), lo que hallamos en él es un complejo de inseguridad que lo abruma. Todas sus acciones están dirigidas a la exhibición de su propia excelencia: obsesionado por la construcción de su mito, resulta incapaz de actuar para impedir la tragedia.

La mejor interpretación del rey en *El médico de su honra* me parece la de Vitse, para quien don Pedro oculta tras su rigidez y extrema severidad una personalidad débil, incapaz de autocontrol:

Ya, en el inicio de la comedia, después de algunos momentos de sentida piedad hacia su hermano recién herido [...] Aparece [...] que la clave del comportamiento, tan controvertido, del personaje real reside en este esquema de movimientos espontáneos de una sensibilidad incontrolada seguidos por la adopción de una careta de férrea rigidez que los oculte, sin llegar nunca hasta una auténtica dominación de los mismos. En su relación con los demás, esta ausencia de dominio de sí mismo engendrará en el rey un deseo de compensatoria tiranía, tan evidente en el caso de Coquín, insignificante e indefensa víctima, intencionadamente ofrecida por el dramaturgo a la coerción sádica de quien saldrá derrotada de todos los verdaderos combates con antagonistas de mayor categoría<sup>29</sup>.

En un artículo posterior añade:

Al compartir con Basilio un miedo pánico a la muerte, que traducen los análogos delirios ensangrentados de su imaginación alocada, no se encuentra nunca en la posición estratégica adecuada que le permitiera ayudar y salvar a su vasallo agredido. Peor aún: los repetidos fracasos de sus invenciones teatrales —las puestas en escena de sus actuaciones como rey justiciero— abocarán a Gutierre a la catástrofe de una irremediable pérdida de su honor<sup>30</sup>.

## Final

Desde la esfera doméstica a la política, y desde los géneros cómicos a los dramas de honor y las tragedias históricas, Calderón asedia meticulosamente los fenómenos del poder y su ejercicio, examinando sus condiciones, límites y resultados, trazando los complejos conflictos generacionales, las conductas obsesionadas con el poder, los castigos que la justicia poética destina para los tiranos, o el choque de las pasiones particulares con las obligaciones del gobernante...

Y toda esta constelación temática, que puede enmarcarse en las reflexiones auriculares sobre el arte del buen gobierno, o en las discusiones sobre las fronteras de la libertad de los subordinados (sean estos súbditos de un rey o hijos casaderos), al manifestarse en diversas estructuras y géneros dramáticos permite poner de relieve con técnicas igualmente diversas todo un juego de perspectivas que hacen de Calderón seguramente el dramaturgo del Siglo de Oro que con mayor riqueza y profundidad se ha enfrentado

29. Vitse (1983: 1070-1071).

30. Vitse (1997: 63).

a los difusos límites de la autoridad y la reputación y a los vastos y cenagosos territorios de la ambición y del poder.

### **Bibliografía**

- ARELLANO, I. (1994): "La máquina del poder en el teatro de Tirso de Molina", *Crítica hispánica*, 16, 1, pp. 59-84.
- ARELLANO, I. (1996): "Poder y privanza en el teatro de Mira de Amescua", en *Mira de Amescua en candelero*, Granada: Universidad de Granada, I, pp. 43-64.
- ARELLANO, I. (2001a): "La dama duende y sus notables casos", *Cuadernos de teatro clásico*, 15, pp. 127-140.
- ARELLANO, I. (2001b): «Espacios dramáticos en los dramas de Calderón», en *Calderón, sistema dramático y técnicas escénicas*, ed. F. Pedraza et al., Almagro: Universidad de Castilla la Mancha, pp. 77-106.
- ARELLANO, I. (2002): "Aspectos emblemáticos en los dramas de poder y de ambición de Calderón", en *Calderón 2000. Actas del congreso internacional IV Centenario del nacimiento de Calderón*, ed. I. Arellano, Kassel, Reichenberger, II, pp. 21-34.
- ARELLANO, I. (2006): "Decid al rey cuánto yerra. Algunos modelos de mal rey en Calderón", en *El teatro clásico español a través de sus monarcas*, ed. L. García Lorenzo, Madrid, Fundamentos, pp. 149-180.
- ARMAS, F. de (1993): "Mujer y mito en el teatro clásico español: La viuda valenciana y La dama duende", *Lenguaje y textos*, 3, pp. 57-72.
- BANCES CANDAMO, F. A. (1970): *Teatro de los teatros*, ed. D. W. Moir, London, Tamesis.
- BODINI, V. (1968): *Segni e simboli nella Vida es sueño*, Bari, Adriatica.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P. (2007): *El médico de su honra*, ed. A. Armendáriz, Madrid, Iberoamericana.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P. (1981): *La cisma de Ingalaterra*, ed. F. Ruiz Ramón, Madrid, Castalia, .
- CALDERÓN DE LA BARCA, P. (2001): *La cisma de Ingalaterra*, ed. J. M. Escudero, Kassel, Reichenberger.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P. (1999): *La dama duende*, ed. F. Antonucci, con estudio preliminar de M. Vitse, Barcelona, Crítica.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P. (1987): *La hija del aire*, ed. F. Ruiz Ramón, Madrid, Cátedra.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P. (1980): *La vida es sueño*, ed. E. Rull, Madrid, Alhambra.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P. (1973): *Los cabellos de Absalón*, ed. G. Edwards, Oxford, Pergamon Press.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P. (1987): *Obras completas*. I, Dramas, ed. Á. Valbuena Briones, Madrid, Aguilar.
- CASA, F. P. (1977): "Honor and the Wifekillers of Calderón", *Bulletin of the Comediantes*, 29, pp. 6-24.
- HERNÁNDEZ-ARAICO, S. (1986): *Ironía y tragedia en Calderón*, Maryland, Scripta Humanistica.

- HOLLMANN, H. H. (1997): *Calderón's vision of the tyrant*, Tesis. Ann Arbor, UMI.
- HONIG, E. (1962): "Flickers of incest on the face of Honor: Calderón's Phantom Lady", *Tulane Drama Review*, 6, pp. 69-105.
- JUAN DE LA CRUZ, San (1955): *Obras completas*, Madrid, BAC.
- LAUER, R. (1987): *Tyrannicide and Drama*, Stuttgart, Franz Steiner.
- MUJICA, B. (1969): "Tragic elements in Calderón's La dama duende", *Kentucky Romance Quarterly*, 16, pp. 303-326.
- PARKER, A. A. (1976): «Hacia una definición de la tragedia calderoniana» en *Calderón y la crítica*, I, ed. M. Durán y R. G. Echevarría, Madrid, Gredos, pp. 359-387.
- PARKER, A. A. (1991): *La imaginación y el arte de Calderón*, Madrid, Cátedra, .
- REGALADO, A. (1995): *Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Destino, 2 vols.
- RUIZ RAMÓN, F. (1985): «El bufón en la tragedia calderoniana», en *Hacia Calderón: séptimo coloquio anglogermánico*, ed. H. Flasche, Stuttgart, Franz Steiner, pp. 102-109.
- RUIZ RAMÓN, F. (1988): *Celebración y catarsis*, Murcia, Universidad.
- SAAVEDRA FAJARDO, D. (1999): *Empresas políticas*, ed. S. López Poza, Madrid, Cátedra.
- SCHIZZANO MANDEL, A. (1983): "El fantasma en La dama duende: una estructuración dinámica de contenidos", en Calderón. *Actas del Congreso Internacional*, ed. L. García Lorenzo, Madrid, CSIC, pp. 639-648.
- VITSE, M., «De Galindo a Coquín», en Calderón. *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC, 1983, II, pp. 1065-1073.
- VITSE, M. (1990): *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII siècle*, Université de Toulouse le Mirail, France Ibérie Recherche.
- VITSE, M. (1997): «Calderón trágico», *Anthropos*. Extra 1, pp. 61-64.
- WATSON, A. I. (1963): «Peter the Cruel or Peter the Just? A reappraisal of the role played by King Peter in Calderón's *El médico de su honra*», *Romanistisches Jahrbuch*, 14, pp. 322-346.