

Del concepto a la forma: la dualidad en *Amor, honor y poder*

ALICIA VARA LÓPEZ

*Universidad de Santiago de Compostela*¹

La finalidad fundamental de esta comunicación es demostrar que *Amor, honor y poder*² es una comedia muy representativa del conceptismo en verso teatral del primer Calderón, por responder a un patrón constructivo marcado por el principio de dualidad. Es evidente la existencia de dualidades y simetrías en toda la obra del autor, pero en este caso existe una correspondencia muy marcada entre los contrastes que aparecen en el ámbito del contenido y aquellos que atañen a la forma. Esta vinculación posibilita un estudio conjunto del fenómeno que lleve a la identificación de los movimientos bipolares opositivos o conciliados que conforman la obra. A continuación se tratará de reconstruir, a partir de algunos datos concretos, la aspiración creativa que reúne a todos los constituyentes opuestos para configurar un producto artístico coherente y dotado de unidad³.

Como muchas otras comedias del autor, *Amor honor y poder* ofrece una dualidad de acción según la cual la trama principal está protagonizada por la historia sentimental

1. La autora de la comunicación es beneficiaria de una beca del Programa Nacional de Formación de Profesorado Universitario (FPU) del Ministerio de Educación y Ciencia. Este trabajo se inscribe en el Proyecto de Investigación sobre la obra de Calderón de la Barca dirigido por el profesor Luis Iglesias Feijoo, financiado por la DGICYT, que recibe fondos FEDER, cuyas últimas concesiones son HUM2004-03952 (completado por el de la Xunta de Galicia PGIDT05PXIC20402PN) y HUM2007-61419.

2. Esta comedia de origen histórico es protagonizada por el mismo monarca Eduardo III y se sitúa en el castillo de Salveric, Inglaterra. De ambientación alejada de la corte, se trata de una obra palaciega o cortesana debido a la naturaleza enrevesada de los conflictos y al perfil noble de los protagonistas. Tradicionalmente ha sido considerada la primera obra conocida de Pedro Calderón de la Barca. Su estreno data del 29 de junio de 1623 en Madrid, en el Real Palacio, a cargo de la compañía de Juan Acacio Bernal, mucho antes de su primera impresión autorizada (1637). A lo largo de este estudio se citará por la edición de Santiago Fernández Mosquera de la *Segunda Parte*, 2007.

3. Para el análisis retórico he seguido a Heinrich Lausberg (1967).

del rey y Estela, y la secundaria, por Enrico y Flérida. La fusión total entre ambas tiene lugar con las bodas cuando los cuatro personajes convergen en un final feliz compartido. Esta culminación del amor se asienta en un heterogéneo juego de simetría y oposición conceptual que se va desarrollando a lo largo de toda la obra.

Desde el propio título, se aprecia una constante oposición entre pares de conceptos abstractos. El octosílabo *Amor, honor y poder* ha de considerarse el punto de partida de muchas de ellas, ya que acoge las nociones iniciales que serán reiteradamente enfrentadas. La existencia de un título tripartito parece contradecir la tesis antes dicha. No obstante, los tres conceptos resumen una oposición que es en realidad doble y encadenada a partir del término *amor*, que funciona como un núcleo semántico axial (el amor se opone al honor y el honor al poder).

Otro argumento a favor de que un título formalmente trimembre esconda una significación dual y hasta opositiva reside en que algunos testimonios de la comedia tienen como título *La industria contra el poder y el honor contra la fuerza*⁴, que ilustra muy claramente el espíritu de confrontación que envuelve toda la acción dramática⁵.

Dentro de las oposiciones primarias, aquellas que repercuten directamente en el comportamiento de los personajes, el honor se enfrenta al amor al actuar de freno a los deseos del enamorado en pasajes de fuerte oposición dialéctica («Enrico: Declárate. Infanta: Tengo honor», p. 928; «Rey: No tiene término amor. / Estela: Ni el honor tiene interés», p. 933).

El rey recurre al poder de monarca para conseguir sus deseos amorosos y Estela reacciona empleando su honor como única arma defensiva. Así se completa la oposición *honor-poder* («Rey: Con desprecio a mis regalos, / a mis ruegos con desdén, / con rigor a mis amores, / con honor a mi poder.» p. 932).

La mayoría de las dualidades secundarias, por su parte, se constituyen a través de la confrontación del amor u honor con otro concepto y sirven a los personajes para matizar el análisis introspectivo de su sentimiento amoroso. El amor se cruza con los celos («Ludovico: mi amor se empieza en los celos», p. 919) y también con el agradecimiento («Infanta: Determinad, pensamiento, / si tan confuso rigor / ha nacido del amor / o del agradecimiento. / Con dos efectos me siento / a una inclinación rendida: / si Enrico me dio la vida, / si ver a Enrico me agrada, / ¿es estar enamorada, / o es estar agradecida?», p. 925).

El sentimiento amoroso se ensombrece con el miedo en boca del Rey: («Siento temor / con el amor en batalla / y cuanto el amor me anima, / tanto el temor me acobarda.» p. 914).

4. *Amor, honor y poder* se conserva en los testimonios impresos conocidos por las siglas QC (*Segunda Parte de Comedias*), S, Q y VT, así como en algunas sueltas como la de la Biblioteca Nacional de Madrid y la *Parte XXIII de Comedias de Lope* y la *Parte XXVIII de comedias de varios autores*. Los dos últimos testimonios citados son atribuidos a Lope de Vega y reciben el título de *La industria contra el poder y el honor contra la fuerza*. Para un completo panorama textual de *Amor, honor y poder* puede verse Vila Carneiro (2007: 514-20).

5. Se puede apreciar cómo este título es binario en dos niveles jerárquicos, ya que parte de una estructura coordinada de dos miembros paralelísticos en contraste y cada uno de ellos incluye, a su vez, la oposición por medio de la preposición *contra* de dos términos que serán muy importantes a lo largo de la comedia.

Por su parte, el honor es enfrentado, en palabras de Estela, a sus propios deseos y al poderío del rey («resistiendo con honor / gusto, amor, poder y fuerza», p. 984). La *enumeratio* del segundo verso consta de cuatro elementos coordinados que ejercen un peso importante sobre el primer verso, en el que sólo aparece el término honor: se consigue así un efecto de balanza en el cual el primer miembro intenta en vano sostener el peso excesivo del segundo.

La oposición de *industria* frente a *poder* o *fuerza* cuenta con una gran relevancia en la obra, como indica el hecho de que se halle en el título de algunos testimonios (*La industria contra el poder y el honor contra la fuerza*). Esto justifica su aparición en momentos de gran peso dramático («Estela: Venza la industria al poder», p. 935).

Como se deduce de estos ejemplos, la oposición entre pares de conceptos abstractos se reproduce en la trama. Las tensiones se diluyen al final de la comedia mediante la celebración de las bodas que permiten que el amor, el honor y el poder coexistan sin conflictos y se restablezca la calma que se había perdido al comienzo.

El número, relaciones y roles de los personajes –propios de los enredos de las comedias cortesanas– revelan una búsqueda de simetrías. Para empezar, las dos damas sirven de oposición o de freno a los deseos de los cuatro pretendientes, de forma que alrededor del sentimiento amoroso se configura una red simétrica: por un lado, el rey y su criado Ludovico pretenden a Estela; por otro, Enrico y Teobaldo, a la Infanta Flérida. A partir de aquí se produce al final de la obra la oposición entre enamorados correspondidos (el rey y Enrico) y los no correspondidos (Ludovico y Teobaldo) y estos últimos actúan de agentes de tensión y creciente complicación de la trama.

Otra muestra de dualidad se halla en la presencia de los hijos del conde de Salveric, Enrico y Estela, frente al propio rey Eduardo y su hermana Flérida. El enfrentamiento latente entre ambas parejas de hermanos reproduce el tópico de la oposición aldea-corte, que finalmente culmina con el dominio de esta última.

Además, la figura del gracioso, un ser ignorante y rústico que malinterpreta la realidad que lo rodea, actúa de contrapunto cómico al comportamiento refinado del resto de los personajes.

Calderón se vale además del recurso de la selección léxica para conseguir una confrontación semántica generalizada. Abundan palabras y sintagmas que implican con-traposición de dos elementos, como ocurre con los verbos *ofender* y *vengar* y proliferan la preposición *contra* («no hay contra el poder espada, / hay honor contra el poder.», p. 932) y el adjetivo *contrario* («contrarios despojos», p. 916).

Asimismo, se emplea léxico del campo semántico de la guerra como metáfora de relaciones amorosas, a veces lexicalizada (*vencer*, *amenazar*, *rendir*, *herir*, *matar*, *batalla*, *resistencia*, *enemigo*, *espada*, *rendido*, *tirana*, *defendido*, etc.).

Todo este entramado se asienta en la nutrida tradición literaria que parte de la lírica trovadoresca y del logrado análisis introspectivo del amante que hace el petrarquismo.

El predominio de figuras retóricas portadoras de dualidad estructural y conceptual supone una prueba más del característico proceso de elaboración al que el poeta somete sus versos.

La anáfora se amolda a la tendencia contrastiva dominante en la obra y tiende a afectar de forma sistemática a pares de versos. En múltiples ocasiones se acompaña de un paralelismo sintáctico que forma una unidad binaria mucho más estrecha, es decir, un isocolon («Enrico: o son las cumbres de Chipre / o son las selvas de Arcadia», p. 907; «Infanta: ¡Ay, cielos, aun no me habla! / Enrico: ¡Ay, cielos, aun no me mira!», p. 927).

Existe una cantidad importante de ejemplos de este recurso que sobrepasan los dos versos. En este caso, tienden a llegar a los cuatro y dan lugar a una doble dualidad, aunque el cuarto verso suele sufrir alguna modificación («Rey: di que libre vine aquí; / di que ya rendido lloro; / di que su rigor adoro / y al fin dila que la vi.», p. 918). A través de este recurso Calderón vuelca en sus versos un ritmo pendular muy marcado, en perfecta correspondencia con la elaboración y artificiosidad de determinadas secuencias.

La geminación y la epanadiplosis son figuras duales y reiterativas en sí mismas que también cuentan con un valor rítmico muy visible. La geminación otorga expresividad a determinadas palabras («Estela: Suelta, suelta la mano, / que viene, ¡ay de mí!, triste, allí mi hermano.», p. 961). A su vez, mediante la epanadiplosis el autor enfatiza lo dicho dentro del verso al igualarlo en su principio y en su fin («Enrico: la Infanta, cielos, la Infanta» p. 912; «Infanta: ¡quién pudiera hablarle! ¡Quién», p. 941) y a veces este recurso sirve para marcar el carácter bimembre del verso en el que se inserta.

La correlación, procedimiento de origen petrarquista, suele tener lugar en un número par de elementos, en busca de simetrías. En una larga intervención de carácter introspectivo del rey se produce una marcada correlación entre cuatro términos entrecruzados por pares. Así, *agua* y su equivalente *ondas* se relaciona con *boca*, mientras que *fuego*, con su variante *rayos*, se vincula a *ojos*. El contraste entre estos dos elementos le sirve al rey para transmitir la complejidad paradójica de sus sentimientos («teniendo el agua en la boca, / bebo por lo ojos fuego. / Si entre sus rayos me anego, / como en sus ondas me abraso», p. 915).

El quiasmo muestra otra forma de dualidad, ya que a través de este recurso concurren dos elementos mediante identificación u oposición («Infanta: ¡Qué mal me entiendes, Enrico! / Enrico: (Flérida, ¡qué mal me entiendes!», p. 928; «Estela: rogadas despreciamos, / despreciadas queremos», p. 979).

La enumeración de varias nociones o conceptos también ha sido adaptada por Calderón a su particular proceso constructivo, ya que responde habitualmente a esquemas pares, de dos o cuatro miembros que dan lugar a auténticas estructuras correlativas. En un largo pasaje en boca de Estela proliferan este tipo de construcciones que aportan contundencia y solidez a los argumentos dirigidos al rey («luz, norte, amparo y defensa», p. 983; «prados, montes, valles, selvas», p. 984; «Áspid, bruto, tigre o fiera», p. 984; «gusto, amor, poder, y fuerza», p. 984; etc.). La enumeración, manifestada en toda la comedia e intensificada en momentos climáticos, obedece igualmente a la síntesis efectista de opuestos y diversos conceptos.

Uno de los recursos más explotados y en gran medida portador de unidad conceptual y estilística es la antítesis, figura muy empleada en la poesía de cancionero o cortesana del siglo XV y en el petrarquismo para reflejar el análisis introspectivo del

alma enamorada. Es muy útil para la contraposición de conceptos que transmiten las contradicciones internas de los personajes («Infanta: pasos de un amor cobarde / y de un ánimo valiente», p. 969). A veces se enfrentan la vida y la muerte para plasmar los sentimientos de dolor causados por la amada, que adquieren de este modo una dimensión hiperbólica («Enrico: que, cuando te doy la vida, / en satisfacción me matas.», p. 911).

Dentro del marco general de la antítesis, el oxímoron tiene gran cabida en la comedia, pues –como ocurría en la poesía cancioneril– se busca manifestar las paradojas sentimentales que atormentan al personaje. Con el oxímoron la dualidad opositiva se concilia al tiempo que se transgreden las reglas de la lógica («Estela: ella cobarde se anima / y animosa se desmaya», p. 909; «Enrico: desgraciada la ventura, / venturosa la desgracia», p. 910).

La *correctio* es una figura dialéctica que ilustra la lucha interna entre expresiones, de las cuales se impone la que aparece en último lugar; se consigue así un efecto de inmediatez, vivacidad y espontaneidad que enriquece los diálogos («Rey: Muy mal. / Ludovico: (Mejor dijeras muy bien.)», p. 933; «Infanta: (...) ¿Es Enrico? / Enrico: Helo sido, que el que muere / ya no es (...)», p. 970).

Existen aspectos de la versificación de la comedia que contribuyen al establecimiento del binarismo estructural. Dos recursos merecen un comentario en este terreno: los pareados y los versos bimembres. La agrupación de los versos de dos en dos en bastantes pasajes de la obra consigue un ritmo pendular muy marcado y dota al conjunto de un carácter más artificioso y elevado, adecuado para momentos de relevancia e intensidad dramática.

Por lo que atañe a la proliferación de versos bimembres de tradición petrarquista y gongorina, su finalidad es muy similar a la de los pareados. Cuando un verso se divide en dos hemistiquios, habitualmente paralelísticos, se crea un nuevo ritmo interno y pendular que se suma al general, de forma que le otorga al conjunto mayor musicalidad y simetría («Teobaldo: casta Venus, bella Palas», p. 941; «Tosco: tan galanes, tan pulidos», p. 947; «Enrico: ¡Ay, Ludovico! ¡Ay, amigo!», p. 966).

La pretensión de esta comunicación ha sido constatar empíricamente el hecho de que *Amor, honor y poder* responde a un patrón constructivo establecido sobre el principio de dualidad entre elementos opuestos o conciliados, tanto en el ámbito formal como conceptual y abrir así una vía de interpretación más integral de la obra. Para ello se han aducido ejemplos acerca de la oposición conceptual, el número de personajes y sus roles, el léxico, el *ornatus* y la métrica. Todo lleva a corroborar que los versos de esta comedia son sometidos a un enorme proceso de elaboración y artificiosidad que entronca con la visión del mundo físico y metafísico del primer Calderón, tan anclada en el conceptismo barroco y, ya por entonces, de cuño gongorino.

En medio de un despliegue de oposiciones, tensiones y paradojas a todos los niveles, el amor actúa como agente de unidad, ya que es el sentimiento que guía a todos los personajes en busca de sus anhelos y hace que se abracen finalmente las dos acciones con la celebración de las bodas. Después de todo un entramado de conceptos encontrados que gobiernan la trama, el *amor* –uno de los temas clave de la comedia del Siglo de Oro–

consigue armonizarse sin conflictos con el *honor* de las damas gracias a la intervención del *poder* del rey Eduardo, claramente reforzado en el desenlace de la obra.

De este modo, se puede concluir afirmando que –como buena comedia de enredo –la tensión iniciada con el accidente de la infanta es el sendero por el que discurre *Amor, honor y poder* y únicamente la paz, la armonía, la calma y la felicidad pueden negarles a Estela, Eduardo, Enrico y Flérida la razón de ser como entidades dramáticas, tal y como ocurre al final de la comedia.

Bibliografía

- CALDERÓN DE LA BARCA, P. (2007): P. Calderón de la Barca, *Segunda Parte de Comedias de Pedro Calderón de la Barca*, Santiago Fernández Mosquera (ed.), Madrid, Biblioteca Castro, pp. 107-208.
- LAUSBERG, H. (1967): *Manual de retórica literaria*, vol. II, Madrid, Gredos.
- VILA CARNEIRO, Z. (2007): «Hacia una edición crítica de la comedia *Amor, honor y poder* de don Pedro Calderón de la Barca», en *En Teoría hablamos de Literatura*, coords. Antonio César Morón Espinosa y José Manuel Ruiz Martínez, Granada, Ediciones Dauro, pp. 514-520.