

LUCIANO GARCÍA LORENZO (EDITOR)

EL TEATRO CLÁSICO ESPAÑOL
A TRAVÉS DE SUS MONARCAS

EDITORIAL FUNDAMENTOS
COLECCIÓN ARTE

Editorial Fundamentos está orgullosa de contribuir con más del 0,7% de sus ingresos a paliar el desequilibrio frente a los Países en Vías de Desarrollo y a fomentar el respeto a los Derechos Humanos a través de diversas ONGs.

Este libro ha sido impreso en papel ecológico en cuya elaboración no se ha utilizado cloro gas.

Director de la RESAD: Ignacio Amestoy

Consejo Editorial: Emeterio Diez
Fernando Doménech
Ricardo Doménech
Juan José Granda
Eduardo Pérez-Rasilla

- © Luciano García Lorenzo, Alfredo Hermenegildo, César Oliva, Esther Gómez Sierra, Frank P. Casa, Lola Josa, Frederick de Armas, Robert A. Lauer, Ignacio Arellano, Margaret Greer, Dian Fox, Manuel Delgado, Héctor Urzáiz Tortajada, Javier Huerta Calvo, Carlos Mata Induráin, Abraham Madroñal, Jesús Cañas Murillo, Emilio Peral Vega, Eduardo Pérez-Rasilla, por sus textos respectivos, 2006
- © En la lengua española para todos los países
Editorial Fundamentos
Caracas, 15. 28010 Madrid. ☎ 91 319 96 19
e-mail: fundamentos@editorialfundamentos.es
<http://www.editorialfundamentos.es>

Primera edición, 2006

ISBN 10: 84-245-1101-8

ISBN 10: 978-84-245-1101-2

Depósito Legal: M-29.619-2006

Impreso en España. Printed in Spain

Composición Francisco Arellano

Impreso por: Omagraf, S. L.

Diseño de cubierta: Fernando Pascual a partir de una fotografía de Ros Ribas cedida por cortesía de la Compañía Nacional de Teatro Clásico.

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del *Copyright*, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, conocido o por conocer, comprendidas la reprografía, el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo público.

«Decid al rey cuanto yerra». Algunos modelos de mal rey en Calderón

Ignacio Arellano

CALDERÓN Y LA DEFENSA DEL SISTEMA MONÁRQUICO

Es conocida la interpretación que hace Maravall de la comedia como instrumento de propaganda monárquico nobiliaria,¹ pero su lectura general como defensa conformista del sistema aparece en numerosos críticos desde antiguo, y afecta de modo especial a Calderón, convertido por obra y gracia del tópico y la ignorancia en un poeta «reaccionario» para muchos (poco) estudiosos.

Tópico, dicho sea de paso, muy perjudicial para una percepción más ajustada de la obra calderoniana y su difusión en una época en la que se aprecia mucho la (casi siempre aparente) posición antisistema. Pues en efecto, ningún intelectual que se precie admitirá hoy ser un defensor «conformista» ni mostrará aprecio por obras que mantengan esa postura. Por reacción han surgido en los últimos tiempos visiones opuestas de un Calderón «revolucionario» en un intento (falso también) de «salvar» al poeta de las acusaciones anteriores.

In medio virtus. Lope o Calderón defienden sin duda un sistema con el que están de acuerdo. ¿Qué otra cosa podrían haber hecho? Pero no debe confundirse la defensa general con el conformismo servil o la ausencia de complejidad. En muchas ocasiones (la Política de Dios de Quevedo es un ejemplo meridiano) lo «subversivo» puede ser precisamente recordar los valores proclamados. Ruiz Ramón ha respondido en varias ocasiones a esa concepción estereotipada que considera al teatro barroco dogmático y exclusivo, incapaz de crítica alguna:

¹ Remito sólo a Maravall, *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1975.

quisiera invitar una vez más a rechazar aquella modalidad de lectura —textual/escénica— en donde se repiten todavía, con nuevas variaciones, todos o alguno de los estereotipos estéticos e ideológicos, ya felizmente en crisis, que subrayan el carácter exclusivamente conservador, al servicio de los dogmas emitidos desde el Poder, de los textos teatrales del XVII [...] Al no ser el texto dramático un simple documento, sino una construcción de sentido, la misma pretensión de presentar el teatro clásico español como una especie de lacayo con rica librea al servicio del Poder o como peón domesticado al servicio de la ideología dominante es cuestionada y puesta en entredicho, más que afirmada o negada, por esa capacidad, intrínseca o virtual en todo texto dramático, de desafiar dramáticamente el principio de autoridad cuando más se lo afirma verbalmente, haciendo ver escénicamente, sin decirlo, el hueco entre la Retórica del Poder y las acciones de las Figuras del Poder.²

No es el único en señalar estas complejidades, características sobre todo de Calderón, que unas veces dice sin decir (parafraseando a Bances Candamo) y otras dice diciendo. Margaret Greer³ ha señalado que:

Al hablar de Calderón de la Barca, creo que la mayoría de la gente piensa en un dramaturgo de la ortodoxia católica y del conservadurismo político, en el apoyo teatral de los dogmas de la Contrarreforma y del poder absoluto de los Habsburgos. Sin pintar a Calderón como una especie de revolucionario secreto, quisiera sugerir que su actitud hacia el poder monárquico es más compleja de lo que hemos reconocido hasta ahora. [...] la presentación calderoniana del rey ante su público revela un dualismo que no encontramos en los poetas de celebraciones teatrales en otras cortes de Europa.

Si se examina la figura del rey en el teatro de Calderón se hallan algunos de los ejemplos más claros de denuncia de los malos monarcas y algunas de las más crudas ejemplificaciones de la perversión de los deberes reales causada por las pasiones personales y las soberbias desatadas.⁴

Sin ánimo de exhaustividad, comentaré algunos de estos ejemplos que me parecen significativos del actante «mal rey», en modulaciones diversas, pero coincidentes en su calidad negativa y en el fracaso de su deber de buen gobierno.

² F. Ruíz Ramón, *Paradigmas del teatro clásico español*, Madrid, Cátedra, 1997, pp. 10-11.

³ M. Greer, «Los dos cuerpos del rey en Calderón: *El nuevo palacio del Retiro* y *El mayor encanto amor*», en de *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, coord. de Antonio Vilanova, Barcelona, Universidad Central, 1992, vol 2, pp. 975-984.

⁴ R. Lauer («La imagen del rey tirano en el teatro calderoniano»..., 1988) ha dedicado un trabajo al rey tirano, que puede complementar y discutir mis observaciones. Examina reyes tiranos antes de Calderón y en la escuela calderoniana. Para la visión general del rey en Calderón ver Fox (*Kings in Calderón*..., 1986), aunque el título es más amplio que el contenido (el cual examina fallas de reyes, reyes fallidos y reyes ejemplares sobre todo a propósito de *Saber del mal y del bien*, *A secreto agravio secreta venganza*, *El príncipe constante* y otras comedias, entre las que no incluye las principales que tratan el tema del rey pervertido).

LA FORTUNA DE LOS REYES O EL SOBERBIO AURELIANO

La gran Cenobia es un drama entre histórico y legendario, cuyas fuentes se recogen principalmente en la *Historia Augusta* y la *Historia Nova* de Zósimo, historiador griego del siglo V, que utiliza obras anteriores de Pollione y Vopisco. No me interesan por el momento los precisos datos históricos,⁵ máxime cuando la figura de Cenobia debe más a la mitificación poética que a la realidad histórica. Probablemente Calderón conocía el Triunfo de la Fama de Petrarca, donde se la describe con los rasgos tópicos del modelo de hermosura femenina, y con rasgos varoniles en su conducta política y militar de reina firme y valerosa. Boccaccio, tanto en *De casibus virorum illustrium* como en *De mulieribus claris*, hace una evocación elogiosa de Cenobia, modelo del perfecto monarca.⁶

Fu donna insigne per costumi, prudenza e forza fisica e ben preparata nella disciplina militare. Ella meritò di ingrandire con egregie imprese l'impero, ricevuto già potentissimo (*De cas.*, VI).

Frente a este modelo Calderón construye su antítesis en el otro protagonista de la obra, el perverso emperador Aureliano, mostrando los efectos de la ambición y la violencia, contra la lealtad y la dignidad.

Aureliano, obsesionado por el poder, es coronado emperador tras la rebelión del pueblo y el ejército contra Quintilio. Desde ese momento Aureliano despliega su vocación de injusticia y violencia: castiga al general Decio, considerando que su derrota a manos de la reina Cenobia es consecuencia de la cobardía, ataca el reino de Palmira, manda despeñar a la profetisa Astrea, despechado por lo que cree falsas predicciones, 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 (un sobrino ambicioso del rey Abdenato). De la soberbia, la traición y la violencia nada cabe esperar: la rueda de la fortuna da otra vuelta y Aureliano acabará muerto a manos de Decio, que se casa en el desenlace con Cenobia y ordena la ejecución de los traidores y asesinos Libio y su amante Irene.

El inicio de la comedia (como en otras obras calderonianas) es esencial para fijar el tono y plantear los temas principales. El primer bloque escénico responde

⁵ 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.

⁶ En el contexto de semejante tradición es poco verosímil la interpretación negativa que Fox hace de Cenobia (*Kings in Calderón...*, 1986, p. 82).

a una composición simbólica. Sale Aureliano vestido de pieles en un bosque:⁷ antes de oír la primera palabra el espectador (el espectador barroco desde luego) comprende los signos visuales. Es posible que en el corral la escenografía de bosque fuera muy rudimentaria, pero los signos verbales que describen el espacio dramático suplirían esa posible falta. Lo importante es que las pieles y el bosque caracterizan a un personaje violento, fuera de la sociedad humana y ajeno de razón. Aureliano decide coronarse no en el palacio, sino en la misma montaña: el texto pone de relieve esta elección que expresa, por medio del espacio agreste, el esencial salvajismo y soberbia crueldad del protagonista, tal como se manifestará durante el resto de la comedia.

Todo el primer discurso de Aureliano confirma esta caracterización: 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?
 Aunque en mí ya es lo mismo,
 cuando en tan ciego, en tan oscuro abismo
 de mi discurso incierto,
 lo que dormido vi, sueño despierto.
 [...]
 Mas, despierto o dormido,
 ¿no soy quien tantas veces atrevido,
 no sin grande misterio,
 señor me nombro del Romano Imperio,

⁷ Ver Arellano, «Espacios dramáticos en los dramas de Calderón...», 2001. Así aparecen también Semíramis y Segismundo.

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. 1-36).

El motivo del pequeño mundo tampoco escaparía a los espectadores atentos: el hombre se considera un microcosmos, y entre los moralistas barrocos el mayor dominio posible no es el del mundo exterior, sino el vencerse a sí propio, el dominio del mundo pequeño que es uno mismo. 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... En formulación de Gracián: «No hay mayor señorío que el de sí mismo, de sus afectos, que llega a ser triunfo del albedrío» (*Oráculo manual*).

Aureliano utiliza esta idea pero pervierte su sentido:

Pequeño mundo soy y en esto fundo
que, en ser señor de mí, lo soy del mundo (vv. 63-64).

Pues su descontrol anuncia su perdición. Como señala Rico en su estudio sobre el microcosmos:

coronado ya emperador, cede a la soberbia y a la crueldad; y, perdiendo el dominio de sí mismo, pierde también trágicamente el poder y la vida. Cuando el hombre no es microcosmos cabal, dueño de sí, el macrocosmos se le rebela.⁸

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

Con mi mano arrancaré
pedazos del corazón

⁸ Ver Francisco Rico, *El pequeño mundo del hombre*, Madrid, Alianza, 1986, p. 249.

y en desdicha tan crúel,
 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)

En ese círculo de violencia que se cierra con la muerte del tirano hay movimientos que obedecen al ritmo de la voltaria rueda de la fortuna, el gran tema de la obra, junto al de la ambición y el poder.

Los dos temas básicos de *La gran Cenobia* pertenecen, en efecto, 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.⁹

El primer acto se compone de tres grandes bloques: en el primero el espectador asiste a la caída de Quintilio y el encumbramiento de Aureliano. Es un primer ejemplo de caso de fortuna. Nada más coronado Aureliano y proclamado su deseo de ser «azote / sangriento y mortal asombro / de la tierra» suenan cajas y trompetas y aparece Decio, el general derrotado por Cenobia: segundo caso de fortuna. En vez de aprender en los ejemplos de Quintilio y Decio, Aureliano se ensóberbece y 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 plantea explícitamente el tema:

Tú eras ayer un soldado
 y hoy tienes cetro real;
 yo era ayer un general
 y hoy soy un hombre afrentado.

⁹ Ver Valbuena Briones («El tema de la fortuna en *La gran Cenobia...*», 1975) para el tema de la fortuna; Hollmann («El retrato del tirano...», 1976) para el gobernante tirano que ejemplifica Aureliano.

Tú has subido y yo bajado,
y pues yo bajo, advirtiéndome
sube, Aureliano, temiendo
el día que ha de venir,
pues has topado al subir
otro que viene cayendo.
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. 440-459).

Este aviso no conmueve al tirano, que expresa una absurda ceguera soberbia:

Vive muriendo y advierte
que no te mato por ver
de la fortuna el poder.
Ni la temo ni la respeto;
témela tú, que en efeto
es la fortuna mujer (vv. 472-477).

Los defectos trágicos de Aureliano (soberbia y descontrol de las pasiones) afectan, no se olvide, a un gobernante, no a un particular. Suma a la arbitrariedad injusta la ingratitud: a Decio lo persigue siempre, a pesar de que le ha salvado la vida en una ocasión; a Astrea la manda despeñar aunque le debe en buena parte su corona.¹⁰ Para Regalado,¹¹ Aureliano,

hace de su voluntad la medida de todas las cosas, siendo a la vez el espejo en que se mira [...]. Encarna una voluntad de poder divorciada de la moral y la religión que trasciende al

¹⁰ No es de la misma categoría el castigo que manda dar al traidor Libio, aunque se haya lucrado de la traición, pues el traidor siempre debe ser castigado.

¹¹ Ver A. Regalado, *Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Destino, 1995, I, pp. 780-81. Pannarale aduce ese texto.

individuo agente que la pone en práctica, voluntad demoníaca que se nutre de sí misma y que pone a sí misma como finalidad...

En su caída Aureliano sólo será capaz de blasfemar contra los dioses, echándoles la culpa de sus fracasos, mientras Cenobia asume sus responsabilidades de modo estoico. Para Aureliano Roma está al servicio de sus pasiones. Para Cenobia, la reina debe estar al servicio de su pueblo. Son dos actitudes opuestas y los sucesos del drama han de ser interpretados en el marco de este esquema de contraposiciones. Hay, por ejemplo, dos muertes de reyes: la de Abdenato, envenenado por los traidores (Libio e Irene), y la de Aureliano, apuñalado por Decio. La primera es un crimen injustificable; la segunda es un tiranicidio. No estará de más recordar que el tiranicidio¹² era objeto de intensas discusiones en el Siglo de Oro. Decio en *La gran Cenobia* justifica la muerte de Aureliano:

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

Y así mismo lo entienden los súbditos que legitiman con su aprobación la muerte del tirano soberbio e injusto:

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
librádonos de un tirano (vv. 2831-2838).

Decio toma una decisión en orden al bien común y a la salvación de la patria, no por ambición personal. Sigue en esto la postura del P. Mariana, quien escribe:

No hemos de mudar fácilmente de reyes, si no queremos incurrir en mayores males [...]. 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

¹² Ver Robert Lauer, *Tyrannicide and Drama*, Stuttgart, Franz Steiner, 1987.

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*).

Aureliano, que tenía por virtud la soberbia, la audacia, la impiedad, cae por la autoridad del pueblo, más legítima que la del rey tirano. Si en Fuenteovejuna eran los reyes los que debían sancionar la acción del pueblo, aquí es el pueblo el que sanciona la acción de Decio.

EL REY BASILIO DE POLONIA, TIRANO DEL ALBEDRÍO

Mejor suerte que Aureliano tendrá otro tirano y soberbio, el rey Basilio de *La vida es sueño*, que conserva la vida aunque pierde el reino.

Los grandes temas de la obra, que no voy a tratar, multiplican las perspectivas y las dimensiones de la acción y de los personajes, especialmente en lo que concierne a los tres fundamentales, que podrían definirse como el tema destino-libertad, el de la vida es sueño y el tema del autodominio. Éstos subordinan a otros que me interesan ahora de modo especial, sobre todo la educación de príncipes, el modelo de gobernante, el poder o la justicia.

La dialéctica sueño-vida, muy marcada en el título, remite, como ya se ha estudiado, a motivos tradicionales: en este sentido no parece tan importante la dimensión «filosófica» de la comedia, que tiene poco de original, como la articulación propiamente dramática: a Segismundo, falto de la experiencia del mundo exterior, le resulta difícil discernir, en la prueba a que lo somete Basilio, el límite entre la vida y el sueño, entre lo onírico y la realidad. En esa indeterminación de fronteras sólo encuentra un asidero indiscutible: hacer el bien, porque ni en sueños se pierde el hacer el bien, un bien no exactamente moral o religioso (aunque también de esta índole), sino orientado hacia la consecución de la fama heroica. Un segundo plano permite generalizar la lección de fugacidad y fragilidad a la vida (del público también) cuya condición inestable la asimila a un sueño. Lo que me interesa subrayar es el sentido que extrae el príncipe de su experiencia traumática y que nos conduce a los problemas de la responsabilidad del poder manifestados esta vez 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 del rey Basilio acabarán provocando su derrocamiento y enseñándole que también para él la vida es sueño.

En realidad la trama establece unas circunstancias críticas que obligan a los personajes a tomar decisiones y adoptar unos criterios éticos, que son lo más importante del diseño teatral de la pieza. De este modo, en Basilio, no menos que en Segismundo, se plantea el tema del destino y del libre albedrío. La supuesta sabiduría del rey ignora en su soberbia que el destino humano sólo puede ser influido por las estrellas, pero nunca determinado: Segismundo así lo recuerda en la lección final cuando aclara a la corte los detalles de toda esta historia y explica 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).

Tiene razón: el experimento que Basilio hace con su hijo no es legítimo. No cumple las condiciones exigibles, ya que se ha privado al joven de toda relación y trato humano. Condenado a vivir entre las fieras reacciona como las fieras, no en cumplimiento de su nefasto horóscopo (como cree Basilio) sino por las carencias que en él ha provocado el trato recibido, es decir, por la mala educación que su padre le ha dado. Si ha anulado todo ejercicio de la libertad en su hijo, no le es posible ni legítimo juzgar el resultado del 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 que muestra de su violencia, engendrada en parte por el mismo abuso del poder paterno.

Este enfrentamiento padre-hijo es una constante de Calderón. Efectivamente una de las constantes de la visión trágica del poeta —elemento excelentemente estudiado por Vitse¹³— es el fracaso de la instancia paterna, es decir, las carencias de aquellos cuya función dramática les hace desempeñar el papel de la generación adulta (padres, reyes, maridos, etc.). Defecto general es su incapacidad para afrontar el riesgo de la vida, para aceptar la inseguridad y contingencia esenciales del ser humano: fallan, en suma, en el valor de enfrentarse con sinceridad a los embates de múltiples violencias.

Esto es precisamente lo que le sucede a Basilio: rey incapaz de enfrentarse al problema que cree se le avecina, y a la vez soberbiamente convencido de una sabiduría que no tiene, no duda en oprimir a su propio hijo y heredero (no se olvide) del reino, con falsas razones. Pues en *La vida es sueño*, todo el discurso de Basilio justificando el haber encarcelado a su hijo culmina en la verdadera razón: el miedo a ser destronado y vencido por el hijo:

... 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 en el palacio.

La condición tiránica y negativa de Basilio no se puede comprender en toda su dimensión, si no se compara con Segismundo, y en este sentido es crucial la interpretación que se haga del protagonista, el príncipe encarcelado.

Al analizar el enfrentamiento de Segismundo con su padre, 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)¹⁴ que al aceptar un «prudencialismo político» de tono maquiavélico sigue manteniendo el orden previo, el mismo sistema que él había denunciado previamente.

Pero nada de eso se percibe en el texto. 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

¹³ Marc Vitse, «Calderón trágico», *Antrophos*. Extra 1, 1997, pp. 61-64.

¹⁴ V. Bodini, *Segni e simboli nella Vida es sueño*, Bari, Adriatica, 1968.

errores debidos a un defecto trágico de soberbia y al intento de indagar en un territorio prohibido a los conocimientos de los mortales.

Lo mismo que Mariene en *El mayor monstruo del mundo*, Basilio pretende averiguar el futuro. Si intentamos reconstruir someramente el horizonte de emisión y recepción del teatro barroco se revelará con claridad que el impulso de interrogar lo que no es interrogable supone un defecto fundamental que provoca siempre el castigo. 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.^a Corintios, 2, 16; Esdras, 4, 4... El motivo abunda en la literatura doctrinal y didáctica: Hernando de Soto escribe:¹⁵

Reprehende el Sabio a todos los que quieren saber más de los que puede alcanzar la capacidad de su entendimiento, y díceles que no busquen ni escudriñen lo que es más alto y más fuerte que ellos, porque ninguno ha de procurar saber más de lo que viere que comprehende su sujeto, midiéndose con él...

y el P. Ciruelo,¹⁶ en su *Reprobación de las supersticiones*:

Natural deseo tienen todos los hombres de querer saber, como dice Aristóteles, y cada uno lo experimenta en sí mismo, mayormente si es hombre de ingenio bueno. Mas esta natural inclinación hanla de reglar los hombres por la regla de la razón y de la ley de Dios, porque sin esta regla los grandes ingenios de los hombres errarán y se perderán como caballos desbocados que corren sin riendas. La regla es esta: que el hombre cuerdo no quiera saber lo que no se pueda saber por razón natural si Dios no lo revelase, y aun en lo que se puede saber ha de guardar la orden y manera como se ha de saber, y no fuera della desvaneciéndose como quien anda perdido fuera de camino. Esta regla pone la Santa Escritura donde dice el Sabio: no andes buscando ni escodriñando los secretos de cosas que son más altas que tu ingenio y no seas curioso en querer saber todas las cosas.

O San Juan de la Cruz:¹⁷

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

¹⁵ *Emblemas moralizadas*, Madrid, 1959; ed. facsímil de C. Bravo Villasante, Madrid, FUE, 1983, fol. 54r.

¹⁶ Pedro Ciruelo, *Reprobación de las supersticiones*, p. 53.

¹⁷ Ver *Subida al Monte Carmelo*, lib. II, caps. 19 y ss.; textos en pp. 622-626 de edición citada en bibliografía.

y presunción y curiosidad, y ramo de soberbia y raíz y fundamento de vanagloria [...] y principio de muchos males...

Ahí empiezan los males de Basilio y Segismundo.

Se ha dicho también que el protagonista se pliega a exigencias injustas (¿cuáles?), que la espontaneidad (de su amor por Rosaura) se sacrifica al orden establecido (la casa con Astolfo y él se desposa con Estrella), que Segismundo mata su sinceridad para hacerse cortesano (Valbuena Briones)...

No me parecen defendibles semejantes valoraciones. La «espontaneidad» de Segismundo es precisamente lo que le impulsaba en el experimento de palacio a echar por la ventana al soldado que le lleva la contraria; la espontaneidad puede empujarle a forzar a la bella dama que aparece en su torre; o a decapitar a su padre vencido... La sinceridad de Segismundo como rey está en aprender el dominio de sus instintos y de sus impulsos, es decir, en aprender a dominar una «espontaneidad» que para un gobernante es defecto gravísimo, pues el que gobierna ha de supeditar las pasiones particulares al bien común.

Segismundo no acepta el juego para conservar su estatus: podía haber vejado a su padre, castigado a Clotaldo; podía haberse quedado con Rosaura... Lo que hay en el desenlace es un sufrimiento aceptado, una renuncia consciente de impulsos pasionales que son indignos de la figura del rey —de nuevo es preciso acudir a la idea del monarca en el Siglo de Oro—. Hay, en suma, un triunfo de la libertad y la voluntad humana sobre los apetitos y sobre los horóscopos: el fracaso de la instancia paterna se cierra de modo optimista con el triunfo renovado de la nueva generación.

Uno de los episodios que más contribuyen a juzgar negativa la evolución de Segismundo es el del castigo que impone al soldado que lo ha ayudado a triunfar, entendiéndolo tal reacción como una ingratitud injusta. Pero tanto su renuncia a Rosaura (contra la supuesta espontaneidad que lo haría más «humano» a los ojos de algunos modernos) como el castigo que da al soldado rebelde, han de interpretarse sobre el fondo de la idea del príncipe perfecto que funciona en el Siglo de Oro. Es imposible que Segismundo, rey, se case con una mujer deshonrada como Rosaura, a la que sólo podría convertir en su amante, que es lo que haría un rey tirano, sometido a su propio apetito. Por el contrario, un rey atento al bien común está obligado a restaurar el orden casando a la dama con su ofensor. Podemos recordar textos como el de Saavedra Fajardo¹⁸ sobre las pasiones de los príncipes, que se puede aplicar a la situación de Segismundo:

¹⁸ Saavedra Fajardo, *Idea de un príncipe político cristiano representado en cien empresas*, ed. de V. García de Diego, Madrid, Espasa Calpe, Col. Clásicos Castellanos, 1959, I, pp. 72-73.

conviene que sea grande el cuidado y atención de los maestros en desengañar el entendimiento del príncipe, dándole a conocer los errores de la voluntad y la vanidad de sus aprehensiones, para que libre y desapasionado haga perfecto examen de las cosas. Porque si se consideran bien las caídas de los imperios, las mudanzas de los estados y las muertes violentas de los príncipes, casi todas han nacido de la inobediencia de los afectos y pasiones a la razón. No tiene el bien público mayor enemigo que a ellas y a los fines particulares [...] se ha de corregir en el príncipe procurando que en sus acciones no se gobierne por sus afectos sino por la razón de estado. Aun los que son ordinarios en los demás hombres no convienen a la majestad.

Y véase este otro pasaje del mismo tratadista sobre los castigos que están obligados a imponer los reyes (al soldado rebelde):

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 auriseculares. *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.

HERODES, EL TETRARCA APASIONADO

Resulta curioso que mientras el autodomínio de Segismundo ha desagradado a numerosos críticos, la ceguera pasional de Herodes en *El mayor monstruo del mundo*, ha parecido simpática a otros estudiosos románticos y sentimentales, y ha provocado abundantes interpretaciones positivas del personaje, que sólo forzando la perfecta coherencia del texto calderoniano son posibles.

Aunque ya Parker señalaba algunos de los defectos del Tetrarca (orgullo, ambición, conducta traicionera con Octaviano y Marco Antonio),¹⁹ lo más frecuente entre la crítica es la ponderación del carácter heroico del personaje: para Edwards²⁰ el amor exagerado de Herodes supone una grandeza que es el «sello del verdadero héroe trágico», un héroe que «emerges from the opening scene as a glorious and exceptional being, personifying that sense of human grandeur of men as more than mere mortals»,²¹ despertando la simpatía y admiración del público. Ruiz Ramón²² percibe cómo nos muestra «su heroica estatura y su condición casi arquetípica de modelo de varón estoico, que ni teme desgracias ni adversidades ni le asombran prodigios ni reveses de fortuna»; Ruano²³ subraya que «la simpatía que sentimos hacia el Tetrarca se debe también a que los otros personajes lo presentan continuamente como modelo del héroe trágico que arrostra con valentía un destino adverso».

Se excusan, por tanto, algunas acciones del Tetrarca: sobre la orden de matar a Mariene escribe, por ejemplo, Edwards que Mariene tiene una falsa comprensión de los motivos de Herodes:

reacciona en cierto sentido ignorando las circunstancias en que su marido escribió la carta. Ella no tiene por qué saber el efecto que sobre él causaron las palabras de Filipo, de su creencia de que Octaviano le asesinará, ni de la angustia que siente cuando se imagina a Octaviano poseyéndola.²⁴

También Ruano, muy generoso con el Tetrarca, afirma:

Esta visión de un personaje modelo de varón estoico, de un ser glorioso y excepcional, que recibe un castigo injusto —injusto a causa de la desproporción que existe entre sus justificables actos y la injustificable catástrofe que sufre al final en el cumplimiento de una predicción malévola...²⁵

¹⁹ A. A. Parker, «Prediction and its dramatic function in *El mayor monstruo los cellos*», en *Studies in Spanish Literature of the Golden Age presented to Edward M. Wilson*, ed. de R. O. Jones, London, Tamesis, 1973, pp. 185-187.

²⁰ Ver G. Edwards, «El papel del character y la circunstancia en *El mayor monstruo del mundo*», en *Hacia Calderón. Tercer coloquio anglogermano*, ed. de Hans Flasche, Berlin, W. de Gruyter, 1976, y *The Prison and the Labyrinth. Studies in Calderonian Tragedy*, Cardiff, University of Wales Press, 1978.

²¹ Edwards, 1978, p. 4.

²² F. Ruiz Ramón, *Calderón y la tragedia*, Madrid, Alhambra, 1984, p. 25.

²³ J. M. Ruano, Prólogo a *Calderón, El mayor monstruo del mundo*, Madrid, Espasa Calpe, 1989, p. 34.

²⁴ Edwards, «El papel del carácter...», cit., p. 29. Al parecer todo esto justifica la orden de matar a Mariene, y la reina debería comprender que su marido ordena que la maten con muy buena y amorosa intención.

²⁵ Ruano, prólogo a ed. cit., p. 36 (por error se atribuye el n.º 38 a esta página): «estas reprobables acciones [la traición, la orden de matar a Mariene] tienen todas una explicación», «la carta que escribió fue

Quizá lo que llama la atención de la crítica es el hecho de que el Herodes protagonista de Calderón no aparezca tan vituperado como cabría esperar para una figura conocida popularmente por la matanza de los Inocentes. Ruano apunta que se elude el nombre de Herodes y la referencia a la matanza hasta bien entrada la pieza, para evitar en el público esta visión negativa, y que sólo cuando la obra entra en el terreno de la tragedia morata se recurre a estos motivos. Pero sucede más bien que una vituperación excesiva del personaje le quitaría las dimensiones de elevación trágica que están exigidas por la misma convención dramática del papel protagonista: de ahí esta elusión del nombre maldito de Herodes; se trata de un problema de decoro dramático que nunca suaviza la caracterización constantemente negativa del personaje. Lo mismo sucederá (lo comentaré enseguida) con el Enrique VIII de *La cisma de Ingalaterra*.

Tampoco existe en Herodes la racionalidad que le han atribuido la mayoría de críticos.²⁶ Su primera intervención en escena aporta dos detalles decisivos: su soberbia y su traición. Cuando reprocha a Mariene su creencia en los horóscopos, no lo hace en nombre de la razón; por el contrario lo hace desde una posición errónea de soberbia temeraria que presupone igual ignorancia peligrosa: soberbia y presuntuosa es su afirmación de que el hombre es dueño de las estrellas (que pregunten a Basilio o a Aureliano, que pretendía dominar a la Fortuna): «y porque veas aquí / cómo mienten las estrellas / y que el hombre es dueño de ellas» (vv. 235-237) y la otra en que ofrece la inmortalidad a su esposa: «desde hoy inmortal serás / yo haré imposible tu muerte» (vv. 242-243). Pero el dueño de las estrellas no es el hombre, ni tampoco mienten: como ya sabemos, el que miente, el que se equivoca es el astrólogo y el supersticioso que pretende investigar los arcanos divinos.

dictada por los celos, producto de un inmenso amor» (p. 35), etc. Pero estamos hablando de una traición en lo político y de un asesinato en la esfera individual. No creo que se puedan considerar en el marco ideológico de la comedia acciones «justificables»: la pasión obnubiladora justifica semejantes actos desde la «verosimilitud» dramática, pero no afecta a la necesidad de su castigo. Esto es: las acciones de Herodes son comprensibles en la misma medida en que lo son los crímenes de un asesino y ladrón que quiere apoderarse de los bienes del prójimo sin dejar testigos, o de un violador que pretende cumplir con su apetito, o de un terrorista que quiere imponer su deseo a las víctimas. Ya se entiende lo que hacen, desde luego, pero eso no los convierte en varones estoicos ni héroes.

²⁶ Edwards, «El papel del carácter...», p. 24, señala que Herodes rechaza los temores de Mariene «en conceptos altamente razonables», o en 1978, p. 3: «Herod's argument, balanced finely in form and content, reveals him as an individual of great lucidity and rationality»; Ruiz Ramón a propósito de lo mismo, en *Calderón y la tragedia*, cit., p. 26: «La decisión [de Herodes] es, de nuevo, fruto de un razonamiento perfectamente construido, donde se tienen en cuenta las contrarias alternativas que la situación y la experiencia vivida ofrecen y que son sometidas a argumentación racional», etc. Es sorprendente que técnicas argumentativas semejantes en boca de los maridos de los dramas de honor atraigan sobre los personajes las invectivas de los críticos, mientras a Herodes le valen elogios. Pero ni unos ni otros son razonables ni lógicos en absoluto. No se trata de eso.

La racionalidad de su discurso, que aparentemente se opone a la enajenación mental de Mariene se revela, por otra parte, falsa desde el mismo análisis de sus fórmulas lógicas: tomemos un fragmento de su discurso silogístico y argumentativo:

Y pasando al fundamento
de lo que sabes de mí,
¿cómo es compatible, di
que aqeste puñal sangriento
dé en ningún tiempo violento
muerte a lo que yo más quiero
y a ti un monstruo? Y si no infiero
cosa de mí más querida
¿cómo amenazan tu vida
aquel monstruo y este acero? (vv. 215-224)

La respuesta, bastante fácil de hallar desde el punto de vista estricto de la argumentación lógica, consiste en identificar el monstruo y el acero (metonimia de la pasión celosa, instrumento de muerte impulsado por la ceguera de la violencia pasional): el mismo Herodes califica en ese mismo pasaje, pocos versos más adelante (v. 248) al puñal de «monstruo acerado» sin advertir esta identificación: pista evidente que Herodes no percibe, pero que no habría de escapar al espectador atento.

El motivo de la locura y de la inestabilidad mental es constante: léanse los vv. 505 y ss., 1825-1827, 1931-1933, etc.

Hay en Herodes, en suma, una gran turbación espiritual y racional, y no es extraño que acabe aceptando, a través de confusas vacilaciones, la fatalidad del agüero: «con cuánto asombro lo miro / como a fatal instrumento» (dice ya en vv. 886-87), o en 936 y ss.:

este infausto puñal,
acerado basilisco
que siempre amenaza estragos,
o viendo él o siendo visto,
es aquel que la dudosa
ciencia del hado previno
para homicida de quien
más adoro y más estimo,
y aunque es verdad que constante
a acondicionados juicios

no doy crédito, y desprecio
 los contingentes avisos
 del hado y de la fortuna,
 [...]
 no sé qué nuevo temor
 en mi pecho ha introducido
 verle volver a mi mano,
 que con asombro le miro
 [...]
 porque aunque yo nunca creo
 casuales vaticinios,
 no los dudo...

Y en los actos II y III es ya actitud declarada: menciona la «voluntad del hado» como algo incontrastable (v. 1205) e insiste en la influencia de la fortuna y el destino (vv. 1328-9; 1738, 1768-1772; 1848 y ss.) a quien finalmente achaca la responsabilidad de la muerte de su esposa (vv. 3601-3602).

La cólera y lo irrefrenable de sus impulsos pasionales es un rasgo que lo aparta radicalmente del modelo de varón estoico al que le asimilan algunos estudios citados: véase su colérica reacción con Filipo y Tolomeo (vv. 3194 y ss.), o antes, el intento de asesinar a Octaviano, etc. Su desprecio de los embates de la fortuna y los desastres que le acaecen, si se examina en su contexto (por ejemplo vv. 441 y ss.) no está resaltando ningún estoicismo, sino simplemente hiperbolizando su pasión: enfrentados a las angustias de su pasión celosa, todos los demás fracasos carecen de interés para él, pero no por estoicismo y serenidad de espíritu, sino por enajenación previa.

Esta característica de supeditar todo a su pasión de amor y celos, que ha podido parecer positiva y humanizadora a algunos críticos modernos, debe ser analizada sobre el fondo de la ideología relativa al modelo de príncipe aurisecular que he apuntado a propósito de Segismundo. El juicio sobre Herodes no puede desligarse del ideal de príncipe que funciona en el XVII y que describen tratados como la *Idea de un príncipe político cristiano* de Saavedra Fajardo (ya citado) o los *Emblemas regiológicos* de Juan de Solórzano Pereira: ideal que exige lealtad, atención a su deber de gobernante antes que a la pasión personal, dominio de las pasiones enajenadoras, etc.

Analizado sobre este fondo se recorta la imagen de un mal gobernante, traidor a sus deberes básicos y cuya trayectoria dramática no puede sino desembocar en la caída.

Otra vez Calderón acude a la antítesis iluminadora, establecida en esta obra con Octaviano, el cual subraya su dominio pasional como corresponde a un gobernante:

Quede él solo, y los demás
 salgan, Patricio, allá fuera,
 que por si acaso mi enojo
 tras sí mis acciones lleva,
 no quiero que nadie airado
 con un rendido me vea.
 Templad vos, pues sois mi espejo,
 mi cólera (vv. 1321-1328).

...
 No sé qué tienen acciones
 nobles en heroicos pechos
 que aunque se sienta el hacerlas
 se estima el haberlas hecho (vv. 2724-2727).

Es comprensible que a Herodes le falte también lucidez política para darse cuenta de su verdadera posibilidad en la guerra por el poder de Roma. Esa misma falta de lucidez se manifiesta en otro defecto importante: la imprudencia trágica, en la que reincide. Dos cartas escribe Herodes cruciales para su pérdida. En la primera confía imprudentemente sus proyectos de traición, lo que permite a Octaviano conocerlos. En la segunda escribe la orden de muerte que podrá leer Mariene.

Tampoco parece insignificante —aunque en un rango más secundario de notas negativas— que las menciones de la divinidad que hace Herodes sean siempre a dioses paganos (vv. 1365, 1941), y que se insista en su condición de idumeo, extranjero, rama bastarda de la familia judía «de forajida nación, / baldón de nuestro abolorio» en palabras de una Mariene enfurecida (vv. 2927-2928; cfr. 1385-1388), que aduce también el motivo de la matanza de los inocentes (vv. 2914 y ss.) que intensifica ya de modo explícito la negatividad del personaje.

DON PEDRO, EL MASCARÓN DEL PODER

En la polémica comedia de *El médico de su honra*, uno de los papeles discutidos es precisamente el del rey don Pedro, el Cruel o el Justiciero según los enfoques.²⁷

²⁷ Remito a la edición crítica en prensa (Biblioteca Áurea Hispánica) de Ana Armendáriz, quien hace un repaso exhaustivo de la recepción crítica de *El médico de su honra*. De su trabajo tomo las referencias que siguen, seleccionadas de entre las muchas más que aporta. No citaré a cada paso lo que debo a este magnífico trabajo de Armendáriz, procedente de una tesis doctoral que tuve el placer de dirigir.

En la crítica de los dos últimos siglos la valoración del rey bascula entre dos polos de signo contrario. Ana Armendáriz recoge en una sucesión iluminadora abundantes testimonios de interpretaciones positivas y negativas, de los que extraeré algunos aleatoriamente. Menéndez Pelayo, por ejemplo, no puede eludir la tradición popular sobre el rey «justiciero» y así lo ve en su comentario, lo mismo que Rubió y Lluch.²⁸ 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.²⁹ Gérard opina que la crueldad y severidad del rey corresponden a descripciones interesadas de don Arias, privado de don Enrique, descripciones que no serían fidedignas.³⁰ Para Cascardi Calderón establece una confrontación entre el rey y don Gutierre: el rey, en sustancia, asume su papel de juez (que desempeña con prudencia) y se apiada del egoísta don Gutierre:

Pedro has accepted his kingly responsibilities; he has tempered the demands of his role with human mercy and compassion. He is, in the root sense of the word, a prudent judge.³¹

Según Morón Arroyo «Calderón intencionadamente pinta al rey Pedro como justiciero, encarnación de una justicia sumaria y populista, idiomática, individualista, que los etnopsicólogos del 98 considerarían castiza».³²

Etc.

Otros críticos han dibujado a don Pedro como el Cruel, denunciando excesos y defectos del monarca. En interpretación de Wilson la crueldad del rey corre parejas con la de don Gutierre, lo cual pretende confirmar añadiendo a la trama de la comedia desenlaces punitivos que quedan fuera de ella (una práctica frecuente en la crítica calderonista anglosajona), de tal modo que «the cruelty of both receives punishment some time after the final curtain falls».³³

²⁸ Menéndez Pelayo, «Dramas trágicos», en *Calderón y la crítica*, I, ed. de M. Durán y R. González Echevarría, Madrid, Gredos, 1976, p. 148; Rubió y Lluch, *El sentimiento del honor en el teatro calderoniano*, Barcelona, Imprenta de la Viuda e Hijos de J. Subiraná, 1882, p. 127.

²⁹ A. I. Watson, «Peter the Cruel or Peter the Just? A reappraisal of the role played by King Peter in Calderón's *El médico de su honra*», en *Romanisches Jahrbuch*, 14, 1963, pp. 324.

³⁰ A. S. Gérard, «The Loving Killers: the Rationales of Righteousness in Baroque Tragedy», en *Comparative Literature Studies*, 2, 1965, p. 222.

³¹ A. Cascardi, *The Limits of Illusion: a Critical Study of Calderón*, Cambridge University Press, 1984, p. 79.

³² C. Morón Arroyo, «Dialéctica y drama: *El medico de su honra*», en *Calderón. Actas del Congreso Internacional*, ed. de L. García Lorenzo, Madrid, CSIC, 1983, p. 524, nota 11.

³³ E. M. Wilson, «Gerald Brenan's Calderón», en *Bulletin of the Comdiantes*, IV, 1, 1952, p. 7. Ver A. E. Sloman, *The Dramatic Craftsmanship of Calderón. His Use of Earlier Plays*, Oxford, The Dolphin Book, 1958, p. 35: «the king represents ley, not derecho. Throughout the play, moreover, Calderón criticizes the king's own moral error and, as we shall see, links him by his severity and cruelty to Gutierre».

La severidad del rey y su incapacidad de reír han inclinado a intérpretes como Emigh a atribuir este clima ominoso a la perversidad del código del honor.³⁴ De tirano lo califica Exum, para quien Enrique, figura principal y antagonista, sería a su vez justiciero y agente de los designios divinos, al matar a don Pedro en Montiel...³⁵

Muchos otros matices comentan distintos estudiosos, cuya cita harían interminables estas páginas... Pero en la mayoría de los que juzgan negativamente a don Pedro se percibe una asimilación a don Gutierre, de manera que los dos personajes vendrían a representar un mismo tipo de violencia e injusticia, en cuyo desarrollo emerge la inocencia de la víctima Mencía. Escribe Cruickshank, por ejemplo:

only Mencía, the least guilty of all, has been treated unjustly, and it is quite clear from the crucifix and the symbolism of the blood on the door-posts (the Passover lamb) that a higher justice will prevail in her case. Pedro, who failed to prevent and to avenge Mencía's murder, will die at Montiel at the hand of her lover. The arrogant and selfish Enrique will become an instrument of divine justice. It does not seem unreasonable to believe that he will exercise this justice upon Gutierre also.³⁶

Bryans, Valentine, Thiher, Jones, Rogers, Hesse, Wardropper, Casa, King y decenas más,³⁷ denuncian las fallas variadas de don Pedro, pero no puedo discutir ahora las innumerables apreciaciones sobre don Pedro que se recogen muy bien expuestas y glosadas en la edición de Ana Armendáriz a lo largo de muchas páginas. Por el momento sólo me interesa ejemplificar las posturas más significativas que van del elogio a la condena, pasando por otra gama de críticas que ponderan la ambigüedad del rey, y que se balancean inestablemente entre considerarlo cruel o justiciero.

Pero ¿cuál parece la visión más coherente de don Pedro dentro de la estructura global de *El médico de su honra*? A mi juicio, si examinamos al personaje dentro de la obra (no en desenlaces imaginados, ni en proyecciones de comedias que no fueron escritas), lo que hallamos en este rey es un complejo de inseguridad en su propia capacidad de mandar, que lo obsesiona. Si se repara en hechos y discursos, todas sus acciones están dirigidas a la exhibición de su propia excelencia, a causar

³⁴ J. S. Emigh, *Love and honor: a comparative study of Corneille's Le Cid and Calderón's honor plays*, UMI, Tulane University, 1971, p. 133.

³⁵ F. Exum, «¿Yo a un vasallo...? Prince Henry's role in Calderón's *El médico de su honra*», en *Bulletin of the Comediantes*, 29, 1977, p. 6.

³⁶ Cruickshank, cit., p. 130.

³⁷ Ver Armendáriz, prólogo citado, para todos estos estudios que ahora no me detengo a discutir específicamente.

en quienes lo rodean una impresión indeleble. Lo ha visto muy bien Hermenegildo al señalar que es el propio monarca quien tiene que pregonar su fuerza en un intento de exhibir su propio valor mítico.³⁸

Quiere que todos tiemblen ante él, que todos lo admiren, que todos reconozcan su talla heroica, pero 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, que resuelve todas las aparentes contradicciones de la obra y de la conducta de los personajes, partiendo de una nueva valoración de don Gutierre, que a su vez complementa la del rey (de nuevo se aprecia la estructura de oposiciones entre modelos de personajes).

Para Vitse don Pedro oculta tras su rigidez y extrema severidad una personalidad débil, incapaz de autocontrol (coincide con otros modelos de malos reyes como Aureliano o Herodes), y aterrorizado por la obsesión de la muerte. La primera escena de la comedia da la clave interpretativa esta personalidad real:

Ya, en el inicio de la comedia, después de algunos momentos de sentida piedad hacia su hermano recién herido, el rey se «recuperaba», por así decirlo, y daba sin tardar claras muestras de su «fiera condición» (v. 27). Aparece entonces 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.³⁹

En un artículo posterior añade:

invadido y al mismo tiempo avergonzado por los movimientos espontáneos de una emotividad extrema, [...] el rey de Castilla no escoge la máscara del amor falsamente abnegado del rey de Polonia, sino la máscara de la férrea dureza tradicionalmente asociada —y calderonianamente reorientada— a la figura de Pedro el Cruel y el Justiciero. No llega, sin embargo, a ser sino un seudohéroe del rigor. 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

³⁸ Alfredo Hermenegildo, «La imagen del rey y el teatro en la España clásica», *Segismundo*, 12, 23-24, 1976, p. 81.

³⁹ M. Vitse, «De Galindo a Coquín», en *Calderón. Actas...*, cit., pp. 1070-1071.

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.⁴⁰

En realidad el único que se atendería a su deber nobiliario, el único héroe (trágico) de la obra sería don Gutierre.⁴¹ Mencía actúa con imprudencia, lo mismo que don Enrique, poniendo a Gutierre en una situación insostenible, que el rey en ningún momento (pese a la solicitud del caballero) es capaz de controlar.

Sea como fuere, la cualidad negativa de don Pedro me parece evidente en la comedia. Sin ambigüedades, claramente. Si se coloca en la serie de los malos monarcas calderonianos se perciben las deficiencias comunes a estos personajes que muestran variedades defectuosas de una incapacidad esencial.

Eso no quiere decir, a mi juicio (como llega a plantearse Amescua)⁴² que Calderón ponga en tela de juicio la institución monárquica. Lo que sí hace es poner de relieve la conflictividad inevitable de los procesos de la historia de los hombres. Ruiz Ramón apunta que a menudo el actante real es una figura mítica, emblema de la figura del poder con las contradicciones que su papel implica, como le sucede a don Pedro:

Es la fusión de sus dos imágenes contradictorias en su nueva encarnación escénica la que, dotando al rey Don Pedro de una ambigüedad estructural, en cuanto coeficiente o índice de indeterminación como Figura del Poder, le confiere su enorme teatralidad como personaje [...] Situado en la encrucijada semántica y dramática del mito político (ideal o abstracto) y la historia ideológica (real o concreta), el rey Don Pedro está configurado como rey mítico y rey trágico por la tensa unión de dos manifestaciones conflictivas de la Figura del Poder, en la que son asociadas y ensambladas, no para resolver su contradicción, sino para subrayarla, justicia y violencia, arquetipo y realidad, mito e historia, siendo el rey, a la vez, verdugo y juez, agente inmolador y víctima inmolada, destructor y protector, Zeus y Prometeo.⁴³

Sólo habría que añadir que en algunos casos (como este de *El médico*) de las dos imágenes del rey predomina la destructiva, por la incompetencia del personaje.

⁴⁰ M. Vitse, «Calderón trágico», cit., p. 63.

⁴¹ Ver M. Vitse, «Gutierre Alfonso de Solís», en *Calderón 2000*, ed. de I. Arellano, Kassel, Reichenberger, 2002, I, pp. 163-186.

⁴² Ver, en general, Amescua, 1991.

⁴³ F. Ruiz Ramón, «Paradigmas...», cit., pp. 28-29.

DOS EJEMPLOS MÁS: LA AMBICIÓN DESATADA DE SEMÍRAMIS Y LA HIPÓCRITA
CONCUPISCENCIA DEL REY ENRIQUE VIII DE INGLATERRA

Como se podrá advertir en los ejemplos glosados, cada modelo de rey perverso obedece a una determinada pasión que contradice a la virtud del vencerse a sí mismo, imprescindible para ser buen rey en las coordenadas auriseculares. Dos ejemplos privilegiados más son los de Semíramis (o la ambición) y Enrique VIII (o la lascivia).

En *La hija del aire* Semíramis se caracteriza sobre todo por su pasión por el mando, que satisface usurpando los derechos de su propio hijo, al cual mantiene secuestrado. En el comienzo de la obra, todavía lejos de corte y de la posibilidad del trono, aparece vestida de pieles en un gruta situada en un escondido bosque, signos ambos de un estadio primitivo de violencia y confusión mental y moral. La descripción de Lisías del lugar en el que Tiresias encontró a Semíramis añade nuevos detalles que nos permiten identificar al espacio correspondiente a la futura reina como un lugar prohibido, sagrado y nefasto: una isla en una laguna pariente del Leteo, poblada de árboles horribles, peñascos amenazadores, peligros incógnitos y en cuyo ámbito se oyen «mil veces roncocos gemidos, / lamentos desesperados / y lastimosos suspiros».

En el proceso que la comedia escenifica Semíramis, rescatada por Menón del bosque inicial, pasa en la segunda jornada a una quinta del general ninivita, donde la vemos vestida de villana, en un estadio de cultura y civilización superior al de la primera jornada. Frente al ominoso espacio montaraz ahora se coloca en una

apacible quinta
adonde el mayo gentil
los países que el abril
dejó bosquejados, pinta...

Significativamente, el proceso interior de Semíramis no va, sin embargo, de acuerdo con este proceso exterior marcado por el vestuario y el espacio. Su vanidad no sufre atuendos de villana ni quintas campestres: en la jornada tercera (nótese la matemática regularidad de estos ascensos en cada una de las jornadas) se encuentra ya en el palacio real de Nínive, vestida de mucha gala. Pero la grandeza de Nínive se le hace pequeña, mostrando su extrema soberbia:

Imaginaba yo que eran
los muros más suntuosos,
los edificios más grandes,

los palacios más heroicos,
 los templos más eminentes,
 y todo, en fin, más famoso.

Los cambios exteriores, en suma, no responden a ningún cambio interior: la condición soberbia de Semíramis y su ambición de poder es inalterable, y llevará al palacio la misma actitud violenta que era propia de su espacio original. Anuncio, para el espectador avisado, de la catástrofe que culminará sus aventuras, al morir en el campo de batalla mientras usurpa 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 Volseo), que contraponen a la virtud de la reina Catalina, la antagonista en el proceso trágico, y víctima aparente de la catástrofe (aparente, porque es la única cuya conducta se ciñe a la justicia y a la moralidad y se salva, por tanto, para la vida trascendente conquistada por el sacrificio). El rey, arrastrado hacia Ana Bolena por la pasión amorosa, repudia ilegítimamente a la reina, rompe con la Iglesia y provoca el caos en su reino. Volseo, hijo de un infame carnicero, exaltado a la púrpura, ambicioso y orgulloso sin medida, acaba en desgracia y se suicida desesperado; Bolena termina su aventura en el cadalso, resultado de una ambición desbordada, mientras la reina muere en el destierro de la corte.

Su fuente histórica es la *Historia eclesiástica del cisma del reino de Inglaterra*, del P. Pedro de Rivadeneyra, y aparte de otros aspectos, probablemente el más revelador en cuanto al tratamiento de la historia es la pintura de Enrique VIII, cuyas dimensiones se revelan con mayor claridad si se compara el drama con su fuente.⁴⁴ Mientras Rivadeneyra retrata a un Enrique VIII lleno de defectos, «dado a pasatiempos y liviandades», «tan malo y desenfrenado en su vida y gobierno», que «como caballo desbocado y sin freno corría tras todos los vicios y maldades, y principalmente tras la lujuria, avaricia y crueldad», Calderón ennoblece este modelo, subrayando la inicial religiosidad del rey, autor de un tratado en defensa de los sacramentos, hijo fiel del Papa, mientras no le arrastra la pasión, que al final provocará el cisma. Parker⁴⁵ ha comentado este tratamiento calderoniano del rey inglés:

el tratamiento que le dispensa es extraordinariamente compasivo. Desde el punto de vista histórico es esto lo más sorprendente de la pieza. Enrique es dotado de conciencia: obra mal sólo después de angustiosas dudas.

⁴⁴ Ver J. M. Escudero, Prólogo a *Calderón. La cisma de Ingalaterra*, Kassel, Reicherberger, 2001, pp. 25-39.

⁴⁵ A. A. Parker, *La imaginación y el arte de Calderón*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 307.

Pero no es del todo exacta la apreciación de Parker, influida por el que cree extraño ennoblecimiento del personaje del rey. Ciertamente serán Volseo y Ana Bolena los personajes elegidos por Calderón como soportes de la culpabilidad y agentes directos del desorden, pero no es tan sorprendente el tratamiento de Enrique, que no cabe atribuir a exculpación de su responsabilidad ni a deseos de excusar su perversión: ya he señalado cómo sucedía lo mismo en el caso de Herodes. El protagonista real, según las propias convenciones de la tragedia, en virtud del decoro dramático, ha de mantenerse en un nivel de dignidad superior. Bances Candamo⁴⁶ mucho más reducido en su exploración dramática que Calderón, ilumina con menor ambigüedad que su maestro esta mirada, en su comentario a otra comedia con protagonista real inglés, *El conde de Essex* de Coello:

Ninguna reina ha sido más torpe que Isabela de Inglaterra [...] la comedia del Conde de Essex la pinta solo con el efecto, pero tan retirado en la majestad y tan oculto en la entereza [...] Preepto es de la comedia inviolable que ninguno de los personajes tenga acción desairada ni poco correspondiente a lo que significa [...] Pues ¿cómo se ha de poner una princesa indignamente? Y más cuando la Poesía enmienda a la Historia.

Se trata de la doctrina de la depuración ennoblecedora que Calderón cultiva con mayor sutileza que su discípulo: baste recordar que en el desenlace de *La cisma de Ingalaterra*, los nobles juran a la heredera María con condiciones y ésta acepta su juramento decidida a no respetar tales condiciones: el final de la comedia 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.

No es posible, por otra parte, en una comedia de Calderón, la valoración positiva de un rey causante de lo que el título de la pieza ofrece como clave del drama y lo que pone de relieve como dato fundamental: la cisma de Ingalaterra.

Las justificaciones que aduce el propio Enrique⁴⁷ («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... No hay, en suma, excusa ninguna. Ennoblecimiento dramático del personaje, sí, pero en ningún caso disculpa ni compromiso edulcorante de la catástrofe.

⁴⁶ Bances, *Teatro de los teatros*, cit., p. 35.

⁴⁷ 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, Prólogo, cit., pp. 44-46).

La denuncia de los defectos de los reyes y sus límites se revelan también en estas dos piezas a través del funcionamiento de los bufones, que merece un somero comentario.

He insistido varias veces en que la crítica de Calderón no se dirige a la institución monárquica, sino a sus malos representantes. No hay en su obra, por tanto, ni una defensa irracional ni una actitud subversiva. Igualmente errado es ver en el poeta un portavoz mecánico de los reyes como un crítico asomado detrás del bufón supuestamente enemigo del sistema y representante de una voz popular rebelde y enfrentada a los valores aristocráticos.

Abundan los estudios de calderonistas que consideran, por ejemplo, a Coquín como denunciador de las perversiones del sistema y voz de la libertad y del verdadero pensamiento de Calderón. Este juicio se ha aplicado de manera particular a los bufones de *La hija del aire* y *La cisma de Ingalaterra*, Chato y Pasquín,⁴⁸ 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 (inverosímil) Calderón crítico global de la monarquía. Conviene examinar más de cerca el supuesto inconformismo y la originalidad «antisistema» del personaje bufón, que le da, a juicio de numerosos críticos, una relevancia dramática e ideológica que ciertamente no le corresponde.⁴⁹

De Chato, por ejemplo, ha escrito Ruiz Ramón que es una víctima del poder, representante del pueblo llano, único que levanta la voz y osa preguntar lo que nadie se atreve, cuestionando las órdenes que emanan del poder;⁵⁰ según Hollmann,⁵¹ Calderón se sirve de la voz del gracioso para presentar una crítica contra la clase gobernante y sus injusticias cuando Chato es castigado por reclamar el pago del premio concedido por Ninias y que no ha conseguido cobrar, ya que sin corrupción en la corte no se obtiene nada; Hernández Araico va más lejos al considerar que este personaje funciona como doble de Menón y de Semíramis, e «incorpora un humor muy variado y complejo cuya ironía respecto al nivel heroico encierra, en parte, la clave de la tragedia».⁵² Chato, según la misma Hernández Araico, es un gracioso ridículo, visionario, pero gracias a él, el dramaturgo transmite al público su objetividad ante los valores dominantes sobre el amor, la guerra y el poder, encarnados en los personajes nobles; Calderón no mostraría

⁴⁸ Ver Ruiz Ramón, «El bufón en la tragedia calderoniana», en *Hacia Calderón. Séptimo coloquio anglogermánico*, ed. de Hans Flasche, Stuttgart, Franz Steiner 1985 y *Celebración y catarsis*, cit., pp. 59-68.

⁴⁹ Tomo aquí algunos párrafos de mi artículo en prensa «La risa ausente. El gracioso en la tragedia calderoniana».

⁵⁰ F. Ruiz Ramón, Prólogo a *Calderón. La hija del aire*, Madrid, Cátedra, 1987, pp. 40-44.

⁵¹ H. H. Hollmann, *Calderón's vision of the tyrant*, Tesis, Ann Arbor, UMI, 1997, pp. 191-92.

⁵² S. Hernández-Araico, *Ironía y tragedia en Calderón*, Maryland, Scripta Humanística, 1986, p. 117.

admiración ni por dichos personajes ni por los valores que representan. Ve además una conexión histórica, pues

la impactante tragedia de Semíramis y el matrimonio de Felipe IV con su sobrina de 15 años permite interpretar esta ironía de Calderón hacia sus protagonistas trágicos como extensión artística de su postura irónica ante la pompa jubilosa de esa unión que va a subordinar a España a los intereses de imperio austríaco.⁵³

No entraré en la discusión pormenorizada de estos argumentos. Me limitaré a señalar:

- 1) Que no es cierto 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,⁵⁴ para denunciar las perversiones de la corte o de los poderosos. 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 su libranza y a poner de relieve la locura de Semíramis (bien evidente por otra parte para el espectador sin necesidad de que Chato le proporcione la «clave de la tragedia»). No. Las críticas más violentas las hace Lidoro, que acusa a la reina de tirana, usurpadora, parricida asesina y mala madre en un alegato de casi 250 versos. Y se lo dice a la cara arrojando la rabia de Semíramis. Esto es un hecho textual que no admite discusión crítica ninguna. En otras palabras, el mayor crítico de la reina perversa es un rey.
- 2) Si bien se considera el bufón no muestra «inconformismo» alguno. Las críticas que hace Chato a Semíramis o Pasquín a Volseo o Ana Bolena (*La cisma de Inglaterra*) no son críticas a la corrupción del sistema ni al poder en general: son críticas a aquellos que corrompen precisamente —con su vanidad, su injusticia y crueldad o su soberbia impía— un sistema que ha de ser protegido. Sólo en estos casos en que las críticas de los bufones defienden en última instancia el sistema, aparecen en las piezas dramáticas como atendibles y sólo en estos casos podrían ser considerados «portavoces de Calderón» —muy secundarios siempre—. Los errores de Semíramis, Volseo o Ana Bolena, las perversiones de Aureliano en *La gran Cenobia* o de Enrique VIII en *La cisma de Inglaterra* no son «el sistema», sino que representan la ruptura de los valores preconizados por cualquiera de los tratados de educación de príncipes o manuales de buen gobierno. Calderón muestra

⁵³ Hernández-Araico, cit., p. 138.

⁵⁴ Los mayores críticos contra el código del honor, por ejemplo, no son los bufones, sino los maridos embarcados en sus insolubles tragedias.

sin duda admiración por los valores aristocráticos y heroicos, lo que no es lo mismo que mostrar admiración por los poderosos corrompidos.

En ese marco las denuncias de Chato contra la locura de la reina (*Hija del aire*, I, vv. 2106-2109; 2304-2305, 3196-3202...) tienen más importancia estética y emotiva que ideológica: subrayan, puntualizan y resaltan, la locura de Semíramis, pero ni son las únicas ni las más importantes. Sin estas denuncias el público sería igualmente capaz de comprender «la clave de la tragedia», aunque no la tendría tan presente a cada momento.

FINAL

Calderón no trata con ambigüedad al personaje del rey en sus tragedias de mal monarca. Por el contrario pone de relieve las perversiones que provocan la destrucción del orden y la justicia cuando el rey cede a una pasión egoísta y culpable, o cuando la obsesión por la propia figura y el poder descontrolado dominan al rey.

Debajo de las diversas modalidades de error hay un rasgo común: la falta de control que permita superar las inclinaciones peligrosas. En el vanidoso Basilio (aterrorizado por la figura que considera amenazadora de su hijo), el egoísta Herodes, el patológico Aureliano, la soberbia Semíramis, el lascivo Enrique o el acomplejado don Pedro, encontramos siempre la ceguera pasional que se opone al recto ejercicio del poder. Deslegitimados por su corrupción, todos acabarán perdiendo el reino o la vida. Para iluminar sus dimensiones negativas Calderón suele acudir a la técnica de la contraposición con otros personajes que sí mantienen el control de las pasiones personales (Cenobia, Segismundo, Octaviano, la reina Catalina): el análisis del rey, por tanto, como el de cualquier personaje dramático (y más en un dramaturgo tan cuidadoso como Calderón) no se puede hacer aisladamente, sino en el marco de la estructura global de la obra, en cuyas redes de conflictos se revela definitivamente la responsabilidad de esos monarcas que impulsados por la soberbia o la vanidad yerran en su cometido y en sus sagradas funciones.

BIBLIOGRAFÍA

- AMEZCUA, J.: *Lectura ideológica de Calderón*, Iztapalapa, Universidad Autónoma Metropolitana, 1991.
- ARELLANO, I.: «Espacios dramáticos en los dramas de Calderón», en *Calderón, sistema dramático y técnicas escénicas*, ed. de F. Pedraza et al., Almagro, Universidad de Castilla la Mancha, 2001, pp. 77-106.
- BANCES CANDAMO, F. A.: *Teatro de los teatros*, ed. de D. W. Moir, London, Tamesis, 1970.
- BODINI, V.: *Segni e simboli nella Vida es sueño*, Bari, Adriatica, 1968.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro: *El mayor monstruo del mundo*, ed. de J. M. Ruano, Madrid, Espasa Calpe, 1989.
- : *La cisma de Ingalaterra*, ed. de J. M. Escudero, Kassel, Reichenberger, 2001.
- : *La gran Cenobia*, ed. de M. Pannarale, en prensa.
- : *La hija del aire*, ed. de F. Ruiz Ramón, Madrid, Cátedra, 1987.
- CASCARDI, A.: *The Limits of Illusion: a Critical Study of Calderón*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.
- CIRUELO, P.: *Reprobación de las supersticiones y hechicerías*, ed. de A. V. Ebersole, Valencia, Albatros, 1978.
- CRUICKSHANK, D. W.: «Calderón's king Pedro: justo o injusto», *Gesammelte Aufsätze zur kutturgeschichte Spaniens*, 25, 1970, pp. 113-132.
- EDWARDS, G.: «El papel del carácter y la circunstancia en El mayor monstruo del mundo», en *Hacia Calderón. Tercer coloquio anglogermano*, ed. de H. Flasche, Berlin, W. de Gruyter, 1976, pp. 20-32.
- EDWARDS G.: *The Prison and the Labyrinth. Studies in Calderonian Tragedy*, Cardiff, University of Wales Press, 1978.
- EMIGH, J. S.: *Love and Honor: a Comparative Study of Corneille's Le Cid and Calderón's Honor Plays*, UMI, Tulane, University, 1971.
- ESCUADERO, J. M., Prólogo a Calderón, P.: *La cisma de Ingalaterra*, ed. de J. M. Escudero, Kassel, Reichenberger, 2001.
- EXUM, F.: «¿Yo a un vasallo...? Prince Henry's role in Calderón's *El médico de su honra*», *Bulletin of the Comediantes*, 29, 1977, pp. 1-6.
- FOX, D.: *Kings in Calderón: a Study in Characterization and Political Theory*, London, Tamesis Books, 1986.
- GÉRARD, A. S.: «The Loving Killers: the Rationale of Righteousness in Baroque Tragedy», *Comparative Literature Studies*, 2, 1965, pp. 209-232.
- GREER, M.: «Los dos cuerpos del rey en Calderón: *El nuevo palacio del Retiro y El mayor encanto amor*», en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, coord. por Antonio Vilanova, Barcelona, Universidad Central, 1992, vol. II, pp. 975-984.

- HERMENEGILDO, A.: «La imagen del rey y el teatro de la España clásica», *Segismundo*, 12, 23-24, 1976, pp. 53-86.
- HERNÁNDEZ ARAICO, S.: *Ironía y tragedia en Calderón*, Maryland, Scripta Humanistica, 1986.
- HOLLMANN, H.: «El retrato del tirano Aureliano en *La gran Cenobia*», en H. Flasche (ed.), *Hacia Calderón: tercer coloquio anglogermánico (Londres 1973)*, Berlin, Walter de Gruyter, 1976, pp. 47-55.
- : *Calderón's vision of the tyrant*, Tesis. Ann Arbor, UMI, 1997.
- JUAN DE LA CRUZ, san: *Obras completas*, Madrid, BAC, 1955.
- LAUER, R.: *Tyrannicide and Drama*, Stuttgart, Franz Steiner, 1987.
- : «La imagen del rey tirano en el teatro calderoniano», *Hacia Calderón* 8, ed. de M. Tietz, Stuttgart, Franz Steiner, 1988, pp. 65-76.
- MARAVALL, J. A.: *La cultura del Barroco: Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel, 1975.
- MENÉNDEZ PELAYO, M.: «Dramas trágicos», en *Calderón y la crítica*, I, ed. de M. Durán y R. González Echevarría, Madrid, Gredos, 1976, pp. 127-65.
- MORÓN ARROYO, C.: «Dialéctica y drama: *El médico de su honra*», en *Calderón. Actas del Congreso Internacional...*, ed. de L. García Lorenzo, Madrid, CSIC, 1983, pp. 519-532.
- PARKER, A. A.: «Prediction and its dramatic function in *El mayor monstruo los celos*», en *Studies in Spanish Literature of the Golden Age presented to Edward M. Wilson*, ed. de R. O. Jones, London, Tamesis, 1973, pp. 173-192.
- : *La imaginación y el arte de Calderón*, Madrid, Cátedra, 1991.
- REGALADO, A.: *Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Destino, 1995, 2 vols.
- RICO, F.: *El pequeño mundo del hombre*, Madrid, Alianza, 1986.
- RUANO, J. M.: Prólogo a *Pedro Calderón de la Barca. El mayor monstruo del mundo*, ed. de J. M. Ruano, Madrid, Espasa Calpe, 1989.
- RUBIÓ y LLUCH, E.: *El sentimiento del honor en el teatro calderoniano*, Barcelona, Imprenta de la Viuda e Hijos de J. Subiraná, 1882.
- RUIZ RAMÓN, F.: *Calderón y la tragedia*, Madrid, Alhambra, 1984.
- : «El bufón en la tragedia calderoniana», en *Hacia Calderón: séptimo coloquio anglogermánico*, ed. de H. Flasche, Stuttgart, Franz Steiner, 1985, pp. 102-109.
- : Prólogo a Pedro Calderón de la Barca *La hija del aire*, ed. de F. Ruiz Ramón, Madrid, Cátedra, 1987.
- : *Celebración y catarsis*, Murcia, Universidad, 1988.
- : *Paradigmas del teatro clásico español*, Madrid, Cátedra, 1997.
- SAAVEDRA FAJARDO, D.: *Idea de un príncipe político cristiano representada en cien empresas*, ed. de V. García de Diego, Madrid, Clásicos castellanos, 1959, 2 vols.

- SLOMAN, A. E.: *The Dramatic Craftsmanship of Calderón. His Use of Earlier Plays*, Oxford, The Dolphin Book, 1958.
- SOTO, H. de: *Emblemas moralizadas*, Madrid, 1599, ed. facsímil de C. Bravo Villasante, Madrid, FUE, 1983.
- VALBUENA BRIONES, Á.: «El tema de la fortuna en *La gran Cenobia*», *Quaderni iberoamericani*, 45-46, 1975, pp. 217-223.
- VITSE, M.: «De Galindo a Coquín», en *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, cit., II, pp. 1065-1073.
- : «Calderón trágico», *Anthropos*. Extra 1, 1997, pp. 61-64.
- : «Gutierre Alfonso de Solís», en *Calderón 2000*, ed. de I. Arellano, Kassel, Reichenberger, 2002, I, pp. 163-186.
- WATSON, A. I.: «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, 1963, pp. 322-346.
- WILSON, E. M.: «Gerald Brenan's Calderón», *Bulletin of the Comediantes*, IV, 1, 1952, pp. 6-8.