TEATRO Y PODER EN EL SIGLO DE ORO

Mariela Insúa y Felix K. E. Schmelzer (eds.)

BIADIG | BIBLIOTECA ÁUREA DIGITAL DEL **GRISO** | 18

Mariela Insúa
Felix K. E. Schmelzer
(eds.)

TEATRO Y PODER EN EL SIGLO DE ORO

Pamplona
Servicio de Publicaciones
de la Universidad de Navarra
2013

Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 18
PUBLICACIONES DIGITALES DEL GRISO

Mariela Insúa y Felix K. E. Schmelzer (eds.), *Teatro y poder en el Siglo de Oro*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2013. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 18 / Publicaciones Digitales del GRISO.

EDITA:
Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.

COPYRIGHT:
© De la edición, Mariela Insúa y Felix K. E. Schmelzer.
© De los trabajos, los autores.
© Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.

ISBN: 978-84-8081-400-3.

FOCAS: ANATOMÍA DE UN TIRANO. *EN LA VIDA TODO ES VERDAD Y TODO MENTIRA* DE CALDERÓN

María Reina Ruiz Lluch
University of Arkansas

El estudio de la obra de Calderón *En la vida todo es verdad y todo mentira* (1659) tradicionalmente se ha enfocado en el personaje de Heraclio, quizá por la controversia desatada entre el *Héraclius* de Corneille y la obra de Calderón pero dejando al margen la figura del tirano usurpador Focas. Los críticos han coincidido en fechar la obra de Calderón como posterior al *Héraclius* de Corneille aunque el debate se ha centrado en discurrir la superioridad de una u otra obra, quién imitó a quién o cuál de ellas tiene prioridad[1]. Una obra anterior de Mira de Amescua, *La rueda de la fortuna* (1615), trata el mismo tema y todavía existen dudas de que ambos autores tomaran dicha obra como fuente de inspiración[2]. Calderón también utiliza en *La exaltación de la cruz* (1652) la figura de Flavius Heraclius convertido ya

[1] Ángel Vabuena Briones (1965) señala que la obra se estrenó como *fiesta real* en 1659 y se publicó en la *Tercera parte de Comedias* de Calderón en Madrid en 1664 mientras el *Héraclius* de Corneille se representó en 1647 (p. 287). La primera edición del *Héraclius* se publicó en París en 1653.

[2] Valbuena Briones, 1965, p. 285. Sin embargo, parece que tanto Corneille como Mira se inspiraron en el retrato de Focas hecho por Baronio y la imagen malévola que de él presenta: «cabellos rojos, mirada terrible, tiranizado por el vino y las mujeres, rígido en su hablar, rudo en las costumbres, herético y devastador con los hombres y la naturaleza» (Gallego Roca, 1991, p. 319).

Publicado en: Mariela Insúa y Felix K. E. Schmelzer (eds.), *Teatro y poder en el Siglo de Oro*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2013, pp. 215-229. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 18/Publicaciones Digitales del GRISO. ISBN: 978-84-8081-400-3.

en emperador de Bizancio para recrear la gesta por recuperar de los persas la cruz de Cristo y devolverla a Jerusalén en el año 628. La obra enaltece así, en palabras de Valbuena Briones, «el tipo de rey justiciero, devoto y humilde, como lo requiere la costumbre cristiana»[3].

La edición de la obra de Calderón de Don Cruickshank (1971), sin embargo, contempla el protagonismo de Focas al apuntar el número de versos que le corresponden, alrededor de 1000 —una cuarta parte del total la obra—, y concentra su análisis en la figura del tirano[4]. En este trabajo quisiera subrayar la importancia de este personaje por su cualidad dramática, no sin dejar de lado a Heraclio y Leonido quienes no pueden desvincularse de la caracterización y construcción del mismo. Focas se colocaría en el centro del tríptico imaginario, flanqueado por los dos jóvenes cuya presencia contribuye a perfilar al personaje que se presenta, por una parte, ansioso en busca de Heraclio, el príncipe legítimo a quien debe matar por temor a que aparezca para recuperar su trono; por otra, se muestra sobrecogido al toparse con la existencia de su hijo natural, Leonido, y no poder averiguar la identidad de su descendiente. Toda la acción se mueve alrededor de la incertidumbre de Focas desde su llegada a Sicilia y su afán por determinar quién es su heredero y eliminar así al hijo de Mauricio, legítimo sucesor al trono de Constantinopla por derecho.

La génesis de la obra se remonta a hechos históricos: el general cristiano Heraclio destronó a Focas y fue proclamado emperador de Constantinopla en 610. Sin embargo, tanto Corneille como Calderón se basan en el relato legendario que aparece en los *Annales ecclesiastici* (1603-1613) del cardenal Baronio donde se menciona al hijo de Mauricio secuestrado en su infancia[5]. Ambos autores barrocos no dramatizan el aspecto heroico, político o religioso de la figura legendaria de Heraclio sino que explotan el aspecto de su identidad y su preocupación por conocer la verdad por encima de su ambición. La acción de la obra de Calderón se desarrolla en torno a la identificación del hijo de Mauricio, Heraclio, y el hijo de Focas, Leonido, y las constantes vacilaciones que dicho reconocimiento implica en la evolución del personaje tiránico a lo largo de la obra, a lo que se

[3] Valbuena Briones, 1965, p. 268.
[4] Cruickshank, 1971, p. XCVII.
[5] Hildner, 2008, p. 413; Hivnor, 1985, p. 249.

añade el recelo y las suspicacias que esa misma falta de reconocimiento provoca en los jóvenes.

El tema de la tiranía es un aspecto que el teatro del Siglo de Oro ha utilizado en el transcurso su historia y en el que, como Robert Lauer determina, pueden establecerse tres corrientes, desde la neosenequista o pseudoclásica de Juan de la Cueva, pasando a la de Lope y sus seguidores hasta llegar a la escuela de Calderón[6]. Si en la primera época se subrayan los vicios y excesos de los reyes, así como la fiereza y crueldad de los mismos (obras de Juan de la Cueva, Virués y Lupercio Leonardo de Argensola), en el siglo XVII se presenta un cambio en la dramaturgia a partir de Lope de Vega quien introduce la figura real en un plano más humano[7]. De este modo, la tiranía ya no se presenta como producto de la brutalidad y vileza de sus monarcas sino «simplemente resultado de la flaqueza humana, corrupción, subterfugio, ambición, o conveniencia política (*Realpolitik*)»[8] que claramente evidencian las fallas morales del tirano. En el ciclo calderoniano se abandona la imagen sangrienta y cruel de la época neosenequista dejando a un lado el libertinaje y otros vicios que suelen caracterizar al déspota del teatro anterior para presentar al tirano como ambicioso y ávido de poder absoluto[9]. Focas, en la obra *En la vida todo es verdad y todo mentira*, sigue el modelo de personaje soberbio y autoritario aunque también se le representa como un ser primitivo, inhumano y cruel.

La obra de Calderón establece claras conexiones con la tradición literaria existente en la época alrededor de la educación del príncipe que marcará las pautas de conducta y buen gobierno de la cabeza visible del estado. Existe una amplia bibliografía al respecto destacan-

[6] Lauer, 1988, p. 66.

[7] Alguna obras de Lope —*El príncipe despeñado* (1602), *La reina Juana de Nápoles* (1615), *El gran duque de Moscovia* (1606), *Roma abrasada* (1625), *Las almenas de Toro* (1620)—, así como las de sus seguidores —*El amor constante* (1609), *El perfeto caballero* (1618), y la segunda parte de *Las mocedadedes del Cid* (1618) de Guillén de Castro; *La rueda de la fortuna* (1615) de Mira de Amescua o *La ventura con el nombre* (1652) de Tirso—, son algunos de los ejemplos que muestran al tirano que ha obtenido el poder de forma legítima aunque sus prácticas políticas son moralmente inaceptables (Lauer, 1988, pp. 67-68).

[8] Lauer, 1988, p. 68.

[9] Ejemplos de déspotas calderonianos ambiciosos se hallan en obras como *El monstruo de la fortuna* (1636), *Los cabellos de Absalón* (1650), *La hija del aire* (1650) y *La gran Cenobia* (1625), entre otras (Lauer, 1988, p. 70).

do el *De regimine principum* de Santo Tomás en el siglo XII hasta llegar al Siglo de Oro en que florece una variedad de tratadistas políticos y morales, juristas, teólogos y críticos interesados en la pedagogía y educación de príncipes, cuyas obras se centran en enseñar los principios de buen gobierno que deben regir la figura del príncipe, representante del poder de Dios en la tierra. Como señala Mª Ángeles Galino Carrillo, «Asomarse a la producción política de la época es ponerse en contacto con lo más granado de la intelectualidad hispana, que pone al servicio de la patria, empeñada a la sazón en tan diversas, novedosas y altas empresas, la singladura de su teoría, ponderada unas veces, cáustica otras; rectilínea, justa y cristiana siempre»[10].

La figura de Focas como tirano usurpador del imperio bizantino contradice los dictados de buena conducta y comportamiento del rey en la tradición cristiana. Focas se asemeja al modelo de Maquiavelo que imparte los principios en el arte de gobernar al margen de las doctrinas de la iglesia. La adquisición del poder por la fuerza se acerca al ideario político del florentino, según quien, el príncipe debe recurrir a «la ley y a la fuerza» para defenderse. Lo primero porque «es propio de hombres, y el segundo corresponde esencialmente a los animales»[11]. Las dicotomías que utiliza Maquiavelo ley/fuerza, hombre/bestia, se acercan a la caracterización del tirano quien obra movido por sus intereses sin atenerse a las leyes morales o religiosas para conseguir y conservar el poder. El mismo Focas relata su origen casi mítico y se autorrepresenta como la figura del salvaje medio hombre medio bestia:

Aquellas dos altas cimas
que, en desigual competencia,
de fuego el Volcán corona,
corona de nieve el Edna,
fueron mi primera cuna
(ya lo dije), sin que en ellas
tuviese más padres que
las víboras que en sí engendran.
Leche de lobas, infante,
me alimentó allí en mi tierna
edad, y en mi edad adulta,

[10] Galino Carrillo, 1948, p. 39.
[11] Maquiavelo, *El príncipe*, p. 109.

el veneno de sus yerbas…
en cuya bruta crïanza,
dudó la naturaleza
si era fiera o si era hombre,
y resolvió, al ver que era
hombre y fiera, que creciese
para rey de hombres y fieras; (I, vv. 75-92)[12]

En el capítulo VIII de *El príncipe*, «De los que llegaron a príncipes por medio de maldades», Maquiavelo menciona el caso de Agátocles como ejemplo de tirano que consiguió el trono de Siracusa de forma perversa y vil. Las analogías con Focas son evidentes, tanto en su origen plebeyo como en sus ambiciones guerreras y uso de la violencia por lograr y mantenerse en el poder. Agátocles, una vez que consiguió el puesto de pretor de Siracusa, decidió tomar el poder absoluto por la fuerza. Para alcanzar sus planes, mandó matar a todos los senadores y ciudadanos ricos, a quienes había emplazado en el Senado, lo cual evitó una guerra civil ya que frenó cualquier acto de sublevación posterior. Sin embargo, Maquiavelo no aprueba el comportamiento del tirano, puesto que, «su inhumanidad despiadada y su crueldad feroz son maldades evidentes que no permiten alabarle, como si mereciera ocupar un lugar eminente entre los hombres insignes»[13]. Focas también menciona su pasado guerrero y su ascensión al poder por la fuerza después de matar a Mauricio, quien como el mismo Focas indica «murió en campaña a mis manos» (I, v. 161), tras lo cual se convierte en el caudillo que asediará Constantinopla durante cinco años hasta que es proclamado 'su César'.

El primer acto de *En la vida todo es verdad y todo mentira* se abre con la llegada de Focas a Sicilia para buscar al hijo de Mauricio e impedirle que acceda al trono, y encontrar a su hijo natural y por tanto su heredero. Desde el principio, el largo parlamento de Focas ofrece amplia información acerca de su origen y evolución como persona hasta alcanzar el reino, y lo que es incluso más importante, los motivos que le impulsan a regresar a su 'cuna primera'. De la situación inicial se desprende que la obra comienza en la madurez cercana a la vejez de Focas, quien preocupado por su sucesión retorna

[12] Modernizo la ortografía de la edición de Cruickshank (Tamesis, London, 1971) para facilitar la lectura de los pasajes citados.

[13] Maquiavelo, *El príncipe*, p. 65.

tras treinta años de ausencia a la provincia de Trinacria en la isla de Sicilia de donde es oriundo:

vuelvo con los dos afectos
de amor y odio, ira y terneza,
a buscar hoy en Trinacria
dos vidas que me atormentan
ignoradas: una, en fe
de la medrosa sospecha
de que haya de Mauricio
sucesión que alterar pueda
en ningún tiempo el imperio
que le toca por herencia[14];
y otra, en fe del sentimiento
de que la mía perezca.
Y así para coronar
—o sea varón o hembra—
a quien con mis señas halle,
y dar muerte a quien sin ellas
halle también; […] (vv. 309-325)

Allí es aclamado con un recibimiento orquestado por sus siervos con Cintia, reina de Sicilia, a la cabeza, el primer personaje que al rendir vasallaje a su llegada alude ya a Focas como tirano en un aparte «¡oh temor, a cuánto fuerzas, / viendo el poder de un tirano» (I, vv. 24-25). El mismo emperador reconocerá sus métodos crueles y prometerá a Cintia que su sumisión frenará «la hidrópica sed de sangre / de mi heredada soberbia» (I, vv. 61-62), como una forma de asegurar la paz en la región. En su calidad de tirano, Focas tiene que provocar el miedo en sus vasallos para poder mantenerlos bajo control y sujetar las riendas del poder.

El encuentro casual con los jóvenes, de aspecto medio salvaje y vestidos con pieles, se presenta como un espejo del Focas primario y agreste criado en los montes de Sicilia:

[14] Aunque Focas hace gala de su autoridad y soberbia ante sus vasallos en Sicilia, ya desde el principio da muestras de debilidad al declarar su miedo, 'medrosa sospecha', a que el heredero de Mauricio esté vivo e intente recuperar el reino que le corresponde por herencia.

Fieras, en quien viendo estoy
de mi primero linaje
la bruta especie, ¿quién sois? (I, vv. 1028-1030)

Heraclio es el primero en responder y aludir a su crianza silvestre que rememora el origen del mismo Focas:

No sabemos de nosotros
más de que sólo nos dio
este monte la primera
cuna, alimento el verdor
de sus plantas, y este traje
de sus brutos lo feroz (I, vv. 1031-1036).

Sin embargo, el hallazgo de los dos jóvenes no presenta tanta sorpresa para Focas como la aparición de Astolfo, anciano a quien reconoce a pesar de su aspecto macilento[15] como antiguo embajador de Mauricio. Focas interroga de inmediato a Astolfo pero este no revela quién de los dos jóvenes es el hijo de Mauricio y añade además que uno de ellos es su hijo mostrándole como prueba la lámina de oro que Focas diera a la aldeana Irífile en promesa de matrimonio, y que esta entregó a Astolfo antes de morir como testimonio de que «el fruto infeliz / que ya lloraba sobre la hierba» (I, vv. 285-286) era el hijo de Focas. Astolfo sabe que no revelar la verdad es una forma de mantener vivos a los dos jóvenes, a quienes ha criado como hijos. El tirano, sin embargo, cree «que la natural pasión / con esperiencias dirá» (I, vv. 1192-1193) la verdad de su consanguinidad, a lo que Astolfo apostilla con sagacidad:

[15] La descripción que ha hecho Libia del anciano cuando se encuentra con él en los montes, contribuye a su caracterización:

una fiera en forma de hombre,
un hombre en forma de fiera.
Vivo caduco esqueleto
el espectáculo era
de animada anatomía,
sobre cuya piel grosera
barba y cabello nevaban
desmelenados a crenchas;
llena de arrugas la faz, (I, vv. 489-497)

No te creas de esperiencias
de hijo a quien otro crïó,
que apartadas crianzas tienen
muy sin cariño el calor
de los padres; y quizá,
llevado de algún error,
darás la muerte a tu hijo (I, vv. 1197-1203).

La negativa de Astolfo provoca la ira de Focas que pone de manifiesto su talante violento al empujar y tirar al suelo al anciando con la amenaza de dejarlo morir lentamente para que la tortura, el hambre y la sed, le saquen por la fuerza la verdad del corazón. La reacción de Heraclio y Leonido también causa la furia en el tirano, humillado porque ninguno de los dos jóvenes querría ser su hijo y prefieren morir como hijos de emperador antes que reinar como hijos de su valor. Focas siente cómo le hierve la sangre cuando expresa su furia a Cintia y Libia que intentan interceder por los detenidos:

Nada me digáis, que al ver
que hay quien desdeñe mi honor,
tengo un volcán en el pecho
y un edna en el corazón (I, vv. 1265-1268).

El primer acto termina con la intervención del mago Lisipo, quien provoca una gran confusión produciendo un eclipse acompañado de terremoto, truenos y relámpagos, lo cual ayuda a salvar las vidas que peligran y resulta en la huida de los jóvenes antes de ser encarcelados.

En el segundo acto es Focas quien recurre a la magia de Lisipo para conocer la verdad pero este ve frenada su lengua por algún poder sobrehumano cuando intenta decírselo: «Cierta deidad que esotra vida guarda. / Tú no la ves, yo sí, enojada y bella; / con el dedo en los labios los míos sella» (II, vv. 143-145). El silencio de Lisipo se debe, sin embargo, a la intercesión de Cintia quien le suplica: «muévate la piedad, no se lo digas, / o verás, siendo otro tu homicida, / si es buen precio una duda de una vida» (II, vv. 111-113). Los poderes de Lisipo han conseguido lograr el miedo y el asombro en Focas que muestra su debilidad manifiestándose en su 'voz destemplada', 'perdido el color' por lo que Cintia aprovecha para apelar a su perdón con la voz de la razón:

¿Qué culpa a un desdichado es nacer, para
que a tus cóleras nazca destinado?
¿No le basta nacer a un desdichado?

[…] que, en juicio tan penoso,
mejor será que sepa hacer el hado
un dichoso, señor, de un desdichado,
que hacer un desdichado de un dichoso.
(II, vv. 174-176, 190-193).

Cintia, en su papel de dama enamorada apela a las leyes políticas que proponen que cuando hay dos sospechosos de un mismo crimen se perdone a ambos porque es mejor que «… en sentencia tan dudosa, / se libre el delincuente, / que no que lo padezca el inocente» (II, vv. 185-187). Cintia además intenta manipular las emociones del tirano invocando a que su 'esperiencia' le indicará quién es su heredero. Focas sigue insistiendo en conocer la verdad sin llegar a alcanzarla. De nuevo, Astolfo que ha aparecido desmayado después del caos del eclipse, reitera su negativa a entregarle su secreto y prefiere morir a revelar quién es el hijo del tirano. El desasosiego de Focas al no poder identificar a su hijo se expresa también al escuchar los consejos de sus interlocutores y por ello decide que todos vivan «hasta que diga el afecto / de la sangre la verdad» (II, vv. 288-289), es decir, que vuelve a confiar en que el amor natural de padre-hijo será la clave del reconocimiento.

En el segundo acto, aparece, un elemento alegórico nuevo que evoca *La vida es sueño* y el interés de Basilio por conocer el comportamiento de Segismundo trasladado de su encierro en la torre a la vida en palacio. Lisipo ayuda a Focas en *En la vida todo es verdad y todo mentira* con un encantamiento para que este pueda ver en un día el transcurrir de un año, y así averiguar el futuro y librarse de su incertidumbre. Las artes de Lisipo conseguirán una escena metateatral fantástica en la cual aparece un palacio soberbio —'alto edificio', 'alcázar', 'fábrica'— al que son conducidos Heraclio y Leonido y donde se visten con galas de príncipes, mientras los coros con música incluida juegan con la verdad y la mentira de la situación:

y pues no se sabe
si es su estirpe real

mentira o verdad,
mientras que la duda
calla, sean sus dichas
verdad y mentira (II, vv. 948-953).

Focas recibe a los jóvenes con un cambio en su actitud: «… la ira templada» (II, v. 1015), y según él mismo declara no quiere tomar venganza sino tener piedad ante la duda y que vivan seguros. Al final del segundo acto no se desvanecen las ansiedades de Focas sino que persiste la vacilación, ya que ambos jóvenes le agradan y si en el uno admira la soberbia, en el otro la templanza. Leonido se muestra altivo y arrogante y no agradece el perdón de su vida, mientras Heraclio adopta una actitud de sumisión y reconoce el favor de Focas. Evidentemente, la fábrica de Lisipo y la prueba de los afectos de la sangre no han hecho su efecto y el método no ha resultado eficaz por el momento.

En el tercer acto Lisipo intenta una última 'esperiencia' y por boca de Cintia y Libia comunica a los jóvenes que ambos son hijos de Mauricio. Focas piensa que el engaño sirva para desvelar la verdad porque

es fuerza que en dos afectos
tan contrarios, tan distintos
como de enemigo y padre,
haga la sangre su oficio (III, vv. 215-218).

El resultado de tal revelación obra su efecto y se advierte una transformación en la actitud de Leonido que al saberse hijo de Mauricio muestra sus ansias de reinar y florece en él la ira y la fiereza que hemos visto en el comportamiento del tirano:

De tal furor me revisto
al ver al traidor por quien
el sacro laurel no ciño,
que no sé cómo la saña
de tanto rencor resisto (III, 268-272).

A pesar del rencor, Leonido confiesa un 'cariño oculto' por Focas aunque al final la ambición le domina —«… ¿No vale más / un imperio que un cariño?» (III, vv. 284-285)— y aprovechando el sueño

de Focas intenta matarlo, pero Heraclio le detiene. Focas despierta, y con los puñales todavía en la mano, Leonido miente y acusa a Heraclio del intento. Cabe destacar que Focas cree la palabra de Leonido y no la de Heraclio, lo cual nos inclina a pensar que quizá ahí está la prueba concluyente, 'el afecto de la sangre', que revela a Leonido como su descendiente ya que comparte los mismos atributos que caracterizan al tirano: ambición, saña, ira, furor, afán de poder y deseo de reinar. La cercanía de la muerte presenta a un Focas atemorizado, imagen patética del tirano feroz que hemos contemplado anteriormente, que incluso pide a Leonido que le defienda de Heraclio, que llama a voces a sus amigos —Lisipo, Cintia, Libia— para clamar las intenciones de Heraclio y solicitar su amparo, y que muestra abiertamente su fragilidad en la cobardía[16].

A lo largo de todo el drama se recrean la duda y la incertidumbre, todo es variable y susceptible de cambio. Una vez desvanecida la escena alegórica del alcázar, Focas invoca a la piedad en lugar de la venganza para invitar a ambos jóvenes a vivir en la corte. Leonido ahora es quien se muestra agradecido mientras los temores de Focas se revelan de nuevo en un aparte cuando Heraclio rechaza la oferta y prefiere vivir en su retiro de antaño[17]; hecho que el tirano interpreta

[16] Las palabras de Focas, sobresaltado, ilustran sus temores:

> … ¡Leonido!
> ¡defiéndeme dél! que todo
> mi valor estremecido
> no basta contra el amago
> de haberle contra mí visto
> tan sañudamente fiero,
> tan ciegamente atrevido,
> tan sangrientamente osado,
> esgrimir el rayo altivo
> de aquel áspid de metal
> con señas de basilisco (III, vv. 320-330).

[17] Heraclio suplica a Focas:

> y así, a tus pies arrojado,
> que me desvíes, te pido,
> de ti; porque a mí me basta

como una afrenta mostrando su reacción al sentirse humillado por la actitud de Heraclio:

> Mal la cólera reprimo.
> Arrebatóme la ira,
> al ver que aún no le he perdido
> aquel pasado pavor (III, vv. 608-611).

Es evidente que Focas todavía recuerda la escena fantástica del palacio en que Heraclio blande el puñal amenazador. De este modo, el tirano no deja de aparecer sino como un personaje vacilante y solitario, cuyo consejero es un mago de dudosa lealtad cuya magia no es capaz de despejar las dudas de un individuo ya caduco, obsesionado con la sucesión de su reino y atemorizado por la posibilidad de que el hijo de Mauricio aparezca para pedir venganza y recuperar su imperio, como así sucede.

Como señala Ernesto Caballero estamos ante un texto complejo en el que se se dan cita cuestiones filosóficas y políticas, y en el que el tema barroco de la realidad y la apariencia se representa junto a la legitimidad del poder a lo largo de toda la obra[18]. Finalmente conocemos la verdad, Lisipo declara que Leonido es el hijo de Focas y este muere a manos de Heraclio. Y es Heraclio, el personaje que se presenta con las cualidades de la cordura, la piedad y la templanza, y con el deseo de ser y no con la ambición de gobernar, quien dará muerte al tirano dando muestras de una violencia que no habíamos adivinado en él. Así, se lleva a cabo una inversión de papeles ya que Leonido, caracterizado por su arrogancia, soberbia y ambición, es quien se torna al final piadoso e intenta salvar a Focas, movido quizás por el amor filial al conocerse su hijo. Heraclio no vacila en acabar con su enemigo, y como él mismo expresa ante un Focas caído, es consciente de que los papeles se han trocado desde de la escena del alcázar:

> El de Leonido,
> que allí era el del crüel,

> el reino de mi albedrío,
> sin más ambición (III, vv. 595-599).

[18] Caballero, 2012, p. 11. Ernesto Caballero es director del montaje y autor de la versión de la obra de Calderón estrenada por la Compañía Nacional de Teatro Clásico en el Teatro Pavón (Madrid, enero de 2012).

y el mío, que era el del piadoso;
y tan trocados los ves,
que soy el que te da muerte
aunque te defienda él (III, vv. 1125-1130).

Hildegard Hollman sostiene que «a Calderón no le basta mostrar el abuso del poder; le interesa la esencia del poder, la fuerza metafísica que trasciende al individo y al estado»[19], por tanto, la obra no se concentra en los actos sanguinarios del tirano, solo se alude a ellos, y escasamente muestra situaciones en las que Focas utilice la fuerza y el abuso del poder. El drama busca la complejidad en la psicología y construcción de los personajes, constantemente embargados por la incertidumbre y la desconfianza. La tesis de Calderón no es clara, por un lado critica la teoría política de Maquiavelo que justifica cualquier acción en servicio del poder y la autoridad. Por otro, si pensamos que Heraclio es el modelo de príncipe cristiano también nos encontramos con otro escollo pues está legitimando la violencia para justificar la razón de estado al ser él quien da muerte a Focas, en nombre de la legitimidad que le otorga ser hijo de Mauricio. Heraclio en una ocasión declara que «… una vida / vale más que un reino» (II, vv. 1266-1267) aunque al final no tiene reparos en matar al tirano.

La aquiescencia del tiranicidio es tema de debate de tratados políticos y morales de la época, tomando a Santo Tomás de Aquino como punto de partida. Juristas-teólogos del siglo XVI y XVII, —Domingo de Soto (*De Iustitia et Iure*, Salamanca, 1619) y Luis de Molina (*De iustitia et iure*, Antwert, 1609)—, infieren según su interpretación de los escritos tomistas, que es lícito matar al tirano usurpador con ciertas restricciones. El jurista Fernando Vázquez de Menchaca (*Controversiarum illustrium aliarumque usu frequentium*), el jesuíta Juan de Mariana (*De rege et regis institutione*, Toledo, 1598), así como el teólogo Francisco Suárez (*Defensio fidei*) también aceptan el tiranicidio cuando hay un tirano usurpador, aunque impongan ciertas condiciones[20]. Bajo estos parámetros, el tiranicidio a manos de Heraclio estaría disculpado, aunque la obra cuestiona la justicia poética y la justificación de la violencia. Podemos disculpar la venganza de Heraclio como su derecho a recuperar el imperio que le corresponde, o incluso excusarlo porque actúa en defensa propia (de todos modos,

[19] Hollmann, 1979, p. 46.
[20] Carter, 1977, pp. 315-317.

Focas había intentado deshacerse de él), pero en definitiva la cuestión moral de la impunidad ante la muerte de un ser humano a manos de otro queda en el aire. Las últimas palabras de Focas antes de expirar:

> Un hidrópico de sangre
> que, por no poder beber
> la de todos, en la suya
> está apagando su sed (III, vv. 1145-1148)

parecen ser el colofón a una vida cargada de violencias y excesos. Focas termina saciando su sed de sangre con la suya propia a modo de suicidio metafórico. Un fin que el tirano acepta porque reconoce su propia muerte como la consecuencia última a sus actos de crueldad. Un fin que se anticipa en el presagio del alcázar y que al término de la obra confirma cómo la mentira de Leonido al acusar a Heraclio de intentar matar a Focas se convierte en una verdad, porque en definitiva, como el título de la obra de Calderón confirma, «en la vida todo es verdad y todo mentira».

Bibliografía

CABALLERO, E., «Apariencia y realidad», *En la vida todo es verdad y todo mentira*, versión y dirección E. Caballero, Madrid, Imprenta Nacional del Boletín Oficial del Estado, 2012, p. 11.

CALDERÓN DE LA BARCA, P., *En la vida todo es verdad y todo mentira*, ed. D. W. Cruickshank, London, Tamesis Books, 1971.

CARTER, R., «*Fuenteovejuna* and Tyranny: Some Problems on Linking Drama with Political Theory», *Forum for Modern Language Studies*, 13, 1977, pp. 313-335.

CRUICKSHANK, D. W., «Introduction», en Calderón de la Barca, P., *En la vida todo es verdad y todo mentira*, London, Tamesis Books, 1971, pp. XI-CXXI.

GALINO CARRILLO, Mª Á., *Los tratados sobre educación de príncipes. Siglos XVI y XVII*, Madrid, CSIC, 1948.

GALLEGO ROCA, M., «*La rueda de la fortuna* de Mira de Amescua y la polémica sobre el *Heraclio* español», *Rilce*, 7, 1991, pp. 311-324.

HILDNER, D. J., «*En la vida todo es verdad y todo es mentira*: ¿Hacia la tragedia o hacia la farsa?» en *Hacia la tragedia áurea: Lecturas para un nuevo milenio*, ed. F. de Armas, L. García Lorenzo y E. García Santo-Tomás, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2008, pp. 407-416.

HIVNOR, M., «*En la vida todo es verdad y todo mentira*: Calderón's Prince Defined by Faith», *Bulletin of the Comediantes*, 37.2, 1985, pp. 249-261.

HOLLMANN, H. H., «El retrato del tirano Aurelio en *La gran Cenobia*», en *Hacia Calderón. Cuarto Coloquio Anglogermano (Wolfenbüttel 1975)*, ed. H. Flasche, K.-H. Körner y H. Mattauch, Berlin/New York, Walter de Gruyter, 1979, pp. 46-55.

LAUER, R., «La imagen del rey tirano en el teatro calderoniano», en *Hacia Calderón. Octavo Coloquio Anglogermano (Bochum 1987)*, ed. H. Flasche, Stuttgart, Franz Steiner, 1988, pp. 65-76.

MAQUIAVELO, N., *El Príncipe*, trad. O. Mazzini Ruiz, Barcelona, Edicomunicación S.A., 1994.

VALBUENA BRIONES, A., *Perspectiva crítica de los dramas de Calderón*, Madrid, Rialp, 1965.