

EVOLUCIÓN Y CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE TRÁGICO: *LA CISMA DE INGLATERRA* DE CALDERÓN DE LA BARCA

Néstor D. López Reyes*
Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

PALABRAS CLAVE: SEMIÓTICA, MODELO ACTANCIAL, TRAGEDIA, PERSONAJE,
CALDERÓN

Resumen: En este trabajo se hace una reflexión sobre cómo Calderón de la Barca incorpora los elementos constitutivos del héroe trágico en la tradición clásica pero, adaptados a la edificación del protagonista de *La cisma de Inglaterra* como drama moderno. Es decir, estudiaré la evolución del personaje trágico en un drama español cristiano —asumiendo todas las implicaciones que esto conlleva— mediante un procedimiento y enfoque semiótico, adoptando, para su mejor interpretación, la herramienta de los modelos actanciales al analizar su desenvolvimiento, desarrollo y relaciones dramáticas. La obra rompe con un modelo cultural pagano establecido, pero al mismo tiempo constituye la creación de una nueva identidad en cuanto a la construcción de un personaje trágico cristiano.

KEY WORDS: SEMIOTICS, ACTANTIAL MODEL, TRAGEDY, CHARACTER, CALDERÓN

Abstract: *This work proposes about how Calderón de la Barca incorporates the constitutive elements of a classical tradition of the tragic hero, but they*

* fraynestor@yahoo.com.mx

Néstor D. López Reyes

are adapted in the building of La cisma de Inglaterra's protagonist, as a modern drama. I mean, I give myself to the job of appreciate the tragic character's evolution in a christian spanish drama, assuming all the implications this leads, by a procedure and semiotic approach, adopting, for a better interpretation, the tool of the actantial models to analyze its development an dramatic relation. The play breaks with a established pagan-cultural model, but at the same time it constitutes the creation of a new identity for the construction of a tragic christian character.

Existe la pugna entre aquellos que consideran la inexistencia de un género trágico en la dramaturgia española de los Siglos de Oro y los que piensan lo contrario. La noción principal del conflicto parte de una visión ortodoxa de la religión cristiana frente a los elementos trágicos heredados de la tragedia clásica. No obstante, es indiscutible que el teatro surge necesariamente unido a un determinismo religioso-ritual proveniente de un universo mítico y, como asegura María Rosa Álvarez Sellers,¹ la tragedia nunca se deslinda de su dependencia religiosa, provenga de donde provenga.

En lo personal, me inclino por las teorías que afirman un tipo de teatro áureo específico: la tragedia cristiana. También defiendo a Pedro Calderón de la Barca como uno de sus grandes exponentes. El autor parte de ciertas nociones cristianas para construir a sus personajes trágicos. Existe un conflicto entre el deseo y el deber que coloca en una disyuntiva al protagonista cristiano involucrado, que concibe la existencia como una lucha deliberada. El protagonista calderoniano está forzado a vivir en perpetua disputa de poderes antitéticos que yacen en su propio

¹ "Que el signo religioso haya cambiado de un país a otro es algo más que comprensible, lógico y verosímil. Y que la religión griega, con todo lo que conlleva en determinismo y causalidad, sea admitida como desencadenante de conflictos trágicos y se niegue esa prerrogativa a la cristiana es casi tanto como suponer que sólo es posible un modelo trágico, el griego, y cerrar la puerta a otras concepciones. Por lo tanto, si observamos el nacimiento de la tragedia, podemos sostener que tragedia y religión no son incompatibles sino necesarias la una de la otra" (III, 885-886).

corazón; su existencia está determinada por una premisa de combate donde él es su propio rival. El héroe de la tragedia cristiana se esfuerza en una pugna entre dos contendientes de similar poder: la razón y la pasión. La lucha perpetua de ambos adversarios sin tregua aparente y sin ser derrotado uno u otro, es propio de los personajes calderonianos. La riña entre estas dos fuerzas contrarias —una de significaciones positivas (la razón que suele simbolizarse con el elemento de la *luz* que ilumina al individuo en su fe y opciones vitales) y otra de connotaciones negativas (la pasión, relacionada con elementos distintivos propios de la oscuridad, el infierno, el demonio y demás elementos propios de la concepción barroca)— dan como resultado los supuestos básicos y la línea por la que se desarrolla la existencia dramática del protagonista calderoniano.

Según el criterio del profesor Francisco Ruiz Ramón, hay un conflicto entre las características de los personajes de la tragedia clásica y aristotélica y su contraposición a los cristianos de las obras áureas,² así como también una distinción entre tragedia pagana (clásica) y moderna (cristiana).³ De acuerdo con este autor, el conflicto cristiano de la libertad/destino

² “Para Calderón [...] el modelo al que acudir, en tanto que modelo fundador de toda teoría y praxis del ‘poema dramático’, debió de ser [...] la *Poética* de Aristóteles, verdadera ‘vulgata’ del arte de hacer tragedia en Europa desde 1548. ‘Vulgata’ leída igualmente como manual de dramaturgia, no como código estricto de normas y reglas fijas, y utilizada como mina de donde extraer el rico filón de la materia trágica y como depósito en el que buscar conflictos y esquemas arquetípicos, mina y depósito explotados o visitados y revisitados por todos los hacedores europeos de tragedias desde mitad del siglo XVII” (*Calderón nuestro contemporáneo* 38).

³ Si bien Aristóteles con su *Poética* marca los parámetros de las estructuras de las tragedias clásicas, las piezas áureas consideradas trágicas no cumplen ortodoxamente las condicionantes aristotélicas por estar bajo el molde ideológico de la religión cristiana. Surge una diferencia interesante en la cual el elemento del *fatum* o hado irremediable en las piezas clásicas es sustituido por la libertad de decisión en los personajes. Nace un conflicto novedoso en los caracteres áureos: la lucha interna del personaje entre la libertad y el destino. Por otro lado, parece ser que Calderón conocía la preceptiva aristotélica, Alberto Navarro González lo menciona: “Que Calderón era consciente de estar creando tragedias, puede fácilmente comprobarse leyendo sus obras, y *La Poética* de Aristóteles, bien conocida por él y por los restantes grandes dramaturgos españoles y europeos del siglo XVII” (6).

desempeña un papel importante en la construcción tanto de la tragedia cristiana como de su personaje:

Suele establecerse, entre otras cosas, una distinción entre tragedia antigua y tragedia cristiana: la primera será la tragedia del destino; la segunda, tragedia de la libertad [...] el universo de la tragedia cristiana está sostenido por el segundo fundamento del más allá y del Dios-Providencia que acoge la totalidad de los seres y cosas en su amor, con lo que lo trágico se extingue frente a la verdad cristiana. (*Historia...* 232)

La misericordia del Dios cristiano anula la desgracia del héroe trágico clásico, pero desde el inicio él es un personaje que experimenta el conflicto de la decisión libre, vive en la disyuntiva entre obrar correctamente o abandonarse a sus pasiones personales. En la tragedia clásica los héroes son víctimas fatales del destino (*fatum*). Los individuos también deciden con libertad aunque, según Ciriaco Morón Arroyo, hay un pero: “como no conocen la existencia de un Dios padre, sabio y bueno, la experiencia individual de la libertad se convierte en un juego macabro de las fuerzas cósmicas con el pobre individuo” (50-51). Así, se convierte en “juguete del destino”, para usar una frase shakesperiana. El héroe de la tragedia clásica cae inexorablemente en su *fatum*, por lo general anunciado desde el nacimiento; en la cristiana tiene la opción de elegir, de decidir, de optar —usando su libre albedrío— por un camino u otro: el de su pasión o el de la acción virtuosa. Desgraciadamente elige, como señala Ruiz Ramón, la enajenación pasional.⁴ El conflicto entre la libertad de decisión y el deseo irracional es el motor que pone en marcha la maquinaria trágica. Este esquema es básico en la mayoría de las tragedias calderonianas.⁵ Es irónico que la objeción principal ante la existencia de

⁴ “Posesión y alienación son los efectos de dos causas de ilustre abolengo en la historia de la fenomenología de lo trágico [...] En la tragedia calderoniana de la libertad y el destino, ambos elementos están en la base que funda la pasión trágica de sus héroes, y construyen la fuente o el núcleo de todas sus acciones y de sus consecuencias, que abocan el final trágico” (*Calderón y la tragedia* 170).

⁵ “Calderón, como dramaturgo, apuntando siempre al núcleo trágico, médula de la condición humana del cristiano, construye al héroe trágico como personaje que,

la tragedia áurea (la religión) se convierta en la principal defensora de su causa.⁶

Veamos un ejemplo aplicado a una pieza en particular para considerar cómo se desenvuelve el personaje y si cumple las premisas aristotélicas del héroe trágico para apreciar su construcción evolutiva.⁷ Este es el principal objetivo perseguido en el rumbo de esta investigación. Para lograrlo, propongo la herramienta que ofrece la semiótica teatral con la teoría de los modelos actanciales (hablo de la propuesta de Anne Ubersfeld), y entender a fondo cómo se desarrolla en su relación con los demás actantes y sus correspondencias mutuas. El protagonista tiene preeminencia en el suceso dramático no como entidad aislada, sino observable en sus correspondencias con los demás personajes de la trama.

Dicho lo anterior, considero a *La cisma de Inglaterra*⁸ como una de las piezas trágicas más logradas del dramaturgo, y a su protagonista, Enrique VIII, un héroe trágico representativo del género. La pieza responde a un corte trágico-histórico y está inspirada en los hechos que condujeron a Inglaterra a la escisión entre el Reino y la Iglesia católica. El autor se inspiró directamente en una fuente considerada histórica en la época, perteneciente al jesuita Pedro de Rivadeneira: *Historia Eclesiástica del Scisma [sic] del Reino Inglés*, publicada en Madrid en 1588.⁹ Aunque,

definido por su personalidad y no sometido a más determinación que la de sus propios límites, pone en acto su potencia para revelarse contra cualquier fuerza ciega y enfrentarse contra el *fatum* mediante el libre ejercicio de su libertad" (*Calderón nuestro contemporáneo* 33).

⁶ "Para una sociedad cristiana o para un individuo cristiano el cristianismo, lejos de excluir la tragedia, es una fuente de situaciones trágicas. Es un ideal de perfección que se opone a las inclinaciones del individuo, es una existencia de sacrificio; preceptos como 'amad a vuestros enemigos' o 'ser prudentes como serpientes y sencillos como palomas' lejos de suprimir la tragedia, son paradojas trágicas" (Morón Arroyo 51-52).

⁷ Críticos importantes como Ruiz Ramón y Álvarez Sellers proponen que tanto el héroe trágico clásico como el personaje trágico áureo coinciden en la teoría aristotélica si se toman en cuenta sus elementos y dispositivos constructivos. Ambos personajes poseen una construcción similar y, podría decirse, paralela.

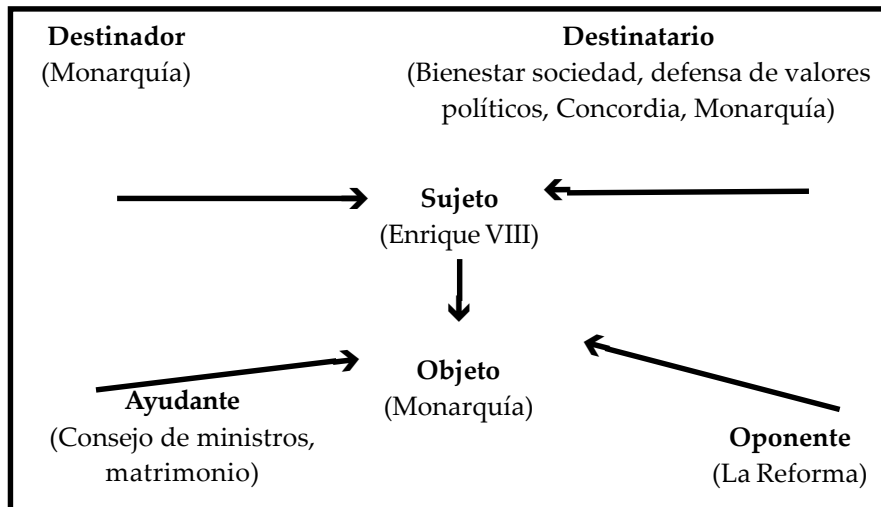
⁸ Publicada en la *Octava Parte de Comedias*, por Juan de Vera Tassis, en 1684.

⁹ La crítica contemporánea nos ha hecho saber que la crónica tiene más subjetividad que mecanismos objetivos, pero esta visión de la historia es propia de la época y del

Néstor D. López Reyes

claro está, Calderón en su tragedia responde más a una *versión* estética, artificial y *alterada* desde la licencia poética y de una visión que atiende más al aparato dramático que a la articulación de una obra pretendidamente histórica. La visión de mundo cristiano de la crónica más la posición artificial de los acontecimientos moldeados que el dramaturgo retoma genera, más que un híbrido cultural, una bella pieza dramática que no carece de la perspectiva del mundo barroco.

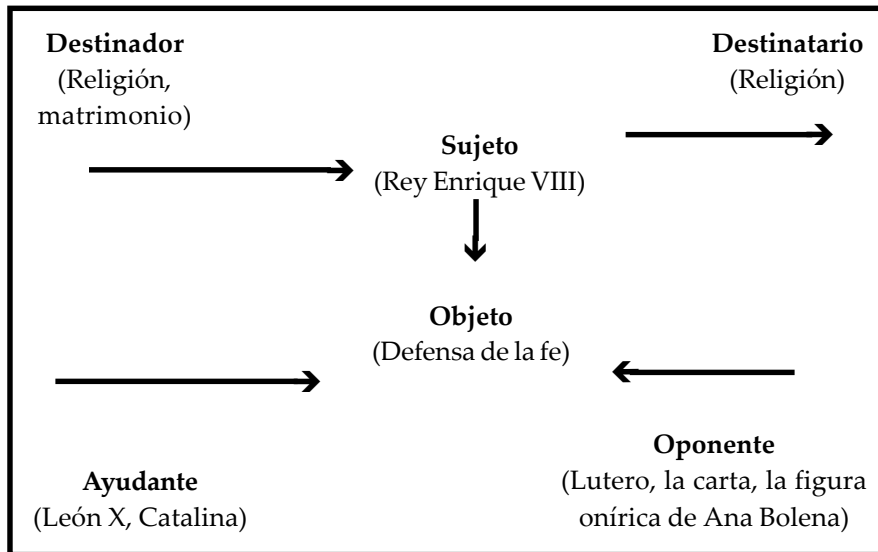
Me resulta más cómodo desglosar, para su análisis, la construcción del personaje apreciando su evolución, jornada por jornada, para identificar fácilmente las premisas aristotélicas cuando aparezcan y sea menester. Analicemos la primera jornada en donde se presentan los dos modelos actanciales iniciales:¹⁰



contexto social de la España barroca y cristiana, no hay que culpar del todo al padre jesuita; la pretendida objetividad es necesaria para un genuino criterio histórico contemporáneo —esto al menos en teoría.

¹⁰ Defino cada una de las casillas actanciales según las teorías de Anne Ubersfeld y Helena Beristáin: **sujeto**: agente que desea, ama o busca el objeto, se une al objeto de su deseo por su sentido de búsqueda; **objeto**: lo busca el sujeto y puede ser individual, pero lo que se juega en esta búsqueda sobrepasa siempre lo individual en razón de

Evolución y construcción del personaje...



Al iniciar la pieza, el rey Enrique VIII se queda dormido al redactar una carta en defensa del matrimonio. La epístola es un ataque al luteranismo en resguardo de los códigos católicos de la Contrarreforma (Ruiz Ramón piensa que la obra puede ser *Assertio Sapten Sacramentorum*, publicada en 1521). Aparecen los dos temas que imperan en su carácter y que tienen dirección coincidente: política y religión, como motivadores con los que construye su carácter.

En un diálogo con su consejero, el cardenal Volseo, alude a los asuntos que constituyen los dos modelos actanciales anteriores.¹¹ El primero de

los lazos que se establecen entre la pareja sujeto-objeto, jamás aislados, y los otros actantes; **destinador-destinatario**: en un eje de comunicación directa el destinador se equipara recíprocamente con el destinatario, quien a su vez asume las mismas características del anterior. Participan en perfecta comunicación, el destinador es visto como un impulso en las acciones del sujeto y el destinatario es el obtenedor virtual del bien, o sea, el impulso que pretende llevarse a cabo; **ayudante**: aporta auxilio en la misma dirección del deseo del sujeto para obtener el objeto; **oponente**: aquel que contradice al sujeto y revela cierta resistencia a su deseo.

¹¹ El motivo político se representa en el espacio diegético con las noticias que el propio Rey nos ofrece de su estado gubernamental. El espectador se entera del

ellos (de tema político) se presenta como antecedente de la situación que vive el Rey, en la que le conviene preservar la defensa de la fe. Al morir su hermano Arturo, Enrique hereda tanto la corona como a su prometida Catalina de Aragón. El casamiento lo realiza el papa Julio II con fines utilitarios: conservar la paz entre los reinos de Inglaterra y España. El Rey considera efectiva la determinación eclesiástica y no lo ve sólo como una obligación hacia la fe, sino una acertada decisión para conservar la paz por medio de la alianza religiosa. El matrimonio es símbolo de la coalición entre la Iglesia y el Estado en ambas monarquías.

Son dos los objetos perseguidos: el primero es la monarquía, el segundo la defensa de la fe. La unión con Catalina se vincula con la armonía y el bienestar social y político. El destinador se identifica con la monarquía, actante que conlleva la motivación del sujeto. Recordemos que el destinador no siempre se opone al destinatario. Desde mi punto de vista, la monarquía desempeña ambos roles y ocupa las casillas pertenecientes a dos funciones actanciales, ya que, como motivación, estimula al soberano a satisfacer su deseo por el objeto, identificado con la pervivencia de la paz. La monarquía obtiene ese bien político ocupando la casilla del destinatario. Al sujeto lo apoya un ayudante,¹² que actúa para que obtenga el objeto, éste se identifica con los consejos de los ministros de ambos reinos y con el matrimonio (no olvidemos que la monarquía no depende de la Iglesia, su relación estriba en el casamiento).

La Reforma funge como oponente por su connotación de revolución ideológica. Al estar en estrecha relación monarquía e Iglesia, la Reforma amenaza destruir la ideología en la cual se instaura el poder. Un riesgo a los estatutos de gobierno asentados en el cristianismo. El primer modelo actancial desempeña un antecedente que nos ubica en el pasado del

contexto necesario para entender las acciones del sujeto como un actante que va encaminado a seguir determinadas motivaciones.

¹² Siguiendo a Ubersfeld, el ayudante se entiende "en la tragedia, como confidente [que] actúa sobre el sujeto, reconfortándolo y ayudándole". Y en cuanto a la relación ayudante-oponente: "Se dan casos en que la ambigüedad ayudante-oponente es constitutiva [...] de su relación con el sujeto" (52). Hay que entender una relación ambigua entre los que auxilian los deseos del sujeto y los que lo obstaculizan.

personaje y abre una dimensión histórica en la acción que la ocupa en el presente del mundo dramático. Esta acción se halla dentro de las coordenadas del segundo modelo actancial, que se verá a continuación. En dos momentos aparece el Rey. En el primero muestra consternación de ánimo, pues fue presa del vaticinio que tuvo en el sueño o *fatum* (asoma el primer elemento estructural del personaje, al que después me referiré). Con esta imagen nos quedamos hasta su posterior aparición al final de la jornada.

Como se mencionó, Enrique duerme sobre un texto antirreformista. Es una epístola que atañe al principal motivo en torno al cual se desarrolla la jornada: el religioso. Hay una presencia virtual importante: Martín Lutero y el protestantismo. El alegato va en contra del comunicado reformista titulado *De Captivitate Babylonica Ecclesiae Praeludium*, publicado en 1520 y en defensa del sacramento matrimonial. Con todo esto, su imagen es la de un hombre prudente desde la ideología contrarreformista de la España barroca, la de un Rey docto guiado por la razón y defensor de la fe al atacar los “errores” que Lutero representa. Y como sujeto busca un objeto¹³ identificado con: 1. el ataque a la Reforma y a los escritos luteranos, vistos como un peligro para el estatus católico, y 2. la concordia social por medio de la unión política-religiosa.

En el esquema, el destinador corresponde a la religión que lanza al sujeto en una lucha por la ortodoxia amenazada por la Reforma. El Cristianismo y el símbolo del matrimonio es el agente abstracto de la oración actancial, que traduce la religión como mecanismo unificador del reino, o sea, el destinatario. Se advierte un vínculo dependiente entre ambos modelos: uno ubica al protagonista en la defensa de la religión; el otro, de orden social, los intereses políticos y la concordia. Así, el matrimonio es obediencia, emblema fehaciente de la monarquía por unir dos pueblos en favor de una soberanía solidaria y, por otro lado, símbolo de los valores religiosos. Se puede entender como un

¹³ El objeto perseguido por el sujeto puede ser un ente abstracto: “convendría no confundir al actante con el personaje [...] un actante puede ser una abstracción” (Ubersfeld 48).

microcosmos organizado de tal suerte que representa una estructura análoga más grande —el reino entero— homologada en la sociedad y el Estado —un *macrocosmos*—. El matrimonio es reflejo del Estado.

En el segundo modelo actancial, el ayudante es el papa León X (Giovanni de Medici, 1475-1521), de quien Enrique recibe una carta en apoyo a la religión. Pueden existir dos ayudantes, el segundo es la reina Catalina. Ambos son clave para un sujeto que desea la estabilidad religiosa. El oponente se puede ubicar en la figura de Martín Lutero. Dos indicios nos lo sugieren: el primero es la epístola que manda a Enrique y, el segundo, el equívoco de las cartas efectuado por el Rey, al depositar en la cabeza la carta enviada por Lutero y a los pies la del Papa, cuando pretendía lo contrario, en un gesto histriónico de aprobación del cristianismo y reprobación de la Reforma.¹⁴ Ambas figuras son antagónicas: el oponente (Martín Lutero) y el ayudante (León X). Ahora, el equívoco manifiesta un presagio que Enrique entiende como señal de alerta sobre la que es necesario especular. Su ánimo cae en angustia pues con éste ya

¹⁴ Estas coordenadas representan condiciones disímiles. Lo alto y lo bajo poseen significación. El elemento que amenaza es la figura de Lutero, y su epístola —puesta por equívoco en su cabeza— posee un carácter fatídico pues presenta un augurio de riesgo. Alexander Parker glosa: “Tal como Ludwing Pfandl nos recuerda [en “Ausdrucksformen des archaischen Denkens und des Unbewussten bei Calderón” en *Gesammelte Ausfatze zur Kulturgeschichte Spanien*, ed. H. Finke, primera serie, 1937, vol. VI]; el gesto ceremonial de colocarse algo en la cabeza era una señal de reverencia o aceptación de autoridad. Explica la mezcla de las cartas como ‘ein Meisterstück psychologischer Dramaturgie’ (un golpe maestro de técnica dramática psicológica), ya que es un claro ejemplo de *fehlleistung* —una acción voluntaria por la que el inconsciente se convierte en consciente. Enrique adquiere consciencia de lo que había reprimido anteriormente—.” Parker continua: “Las posiciones de la cabeza y los pies representan una imaginería ‘hacia arriba y hacia abajo’ —por un lado, la subida; por el otro, estar en el suelo o tener algo a los pies—. Arriba y abajo/bueno y malo, ya sea en sentido absoluto o relativo a la interpretación de un personaje concreto del bien deseable. La relatividad de los juicios morales humanos —la probabilidad de confusión y error, de alucinación— se muestra en el parlamento en el que Enrique encuentra la tranquilidad viendo la propiedad de las dos cartas situadas como lo están. Porque el Papa es la piedra angular de todo orden, Lutero una amenaza [...] una responsabilidad gravosa que Enrique, como Rey católico, debe afrontar” (317-318).

son dos los elementos vaticinadores (el sueño y el equívoco). El dispositivo profético, como mecanismo que pone en alerta al héroe de la tragedia, se usa desde la antigüedad clásica por ser un componente que no sólo es significativo para el protagonista, sino también para el espectador. Es un elemento que Calderón manipula desde una noción barroca sin omitir que también es un préstamo cultural.

Los elementos del sueño y de las cartas son signos premonitorios que pretenden advertir sobre algún peligro. Es la exposición del *fatum*¹⁵ que necesita ser interpretado. Lutero funciona como el símbolo de un presagio, pues en su epístola exhibe la ideología reformista que se presenta como un vaticinio funesto. Las profecías ocultan un doble sentido acoplado con la existencia de su receptor, el cual, en teoría, es capaz de descubrir su enigma si sabe descifrarlo.

Se alcanza a distinguir otro oponente: la sombra onírica identificada con Ana Bolena. Se construye un doble juego en Enrique; de atracción, por su hermosura, y de repulsión, por la acción de borrar con la mano izquierda lo que escribe con la derecha —signo premonitorio de connotaciones fatídicas—.¹⁶ La figura onírica amenaza la institución del

¹⁵ Según Álvarez Sellers, las denominaciones de destino y hado difieren: “Porque en la tragedia española hay que distinguir entre hado —‘orden inevitable de las cosas’— y destino —‘orden de las cosas naturalmente regidas por Dios’. (D. A.) El hado procede de la tragedia griega, es un elemento estético de carácter estructural que se cumple siempre de forma literal y, por lo mismo, irónica [...] el destino, en cambio, es propio de la tragedia cristiana. Cristiana porque, como toda producción literaria responde y refleja el momento histórico y el país del que la produce, y España es católica [...] El destino, por tanto, no sale al encuentro del personaje; éste llega a él por sus propios medios, a través de una experiencia formativa en la que aprenderá a conquistarlo o renunciará para siempre, cegado por las pasiones, a dominarlo” (III, 907). Haré la traducción del elemento del destino con la nomenclatura del dispositivo clásico de *fatum* pues concuerda apropiadamente con los objetivos del análisis, ya que pretendo un desglosamiento en la construcción del personaje trágico cristiano y los dispositivos estructurales que lo constituyen desde la refuncionalización del héroe clásico. Me tomo la libertad de identificar indistintamente *fatum* con destino.

¹⁶ El lado derecho es lo dictado por la Iglesia o lo que instaura el poder monárquico, lo concebido por justicia en todo lo amplio del término. El izquierdo es lo contrario, lo torcido y lo que no sigue a la justicia. El lado siniestro indica lo mal intencionado. De acuerdo con el *Diccionario de Autoridades, Derecho* “Se llama también todo aquello que

Néstor D. López Reyes

matrimonio. Ella puede borrar toda unión, trasformando la razón en pasión excedida. La pasión en las acciones del personaje introduce un eje dramático que establece una nueva guía en sus actos.

El sueño:

[...] materializado escénicamente, crea una situación básica de oposición conflictiva entre dos personajes, uno de los cuales es el propio soñador, sujeto de su propio soñar, y una hermosa mujer, con apariencia de sombra, que amenaza destruir o nulificar [sic] la acción de escribir en lo que el primero se encuentra empeñado. ("Introducción" 7-8)

El sueño posiciona como adversarios a Ana (figura onírica) y a Enrique, quien indica:

Tente, sombra divina, imagen bella,
sol eclipsado, deslucida estrella.
Mira que al sol ofendes
cuando borrar tanto esplendor pretendes.

(I, vv. 1-4)¹⁷

Los versos son signos representables desde la teatralidad donde se aprecia el carácter sintomatológico del personaje. En *Origen de la literatura y el arte modernos*, Arnold Hauser anota que el elemento perturbador deja de ser externo y se revela como fuerza interior que

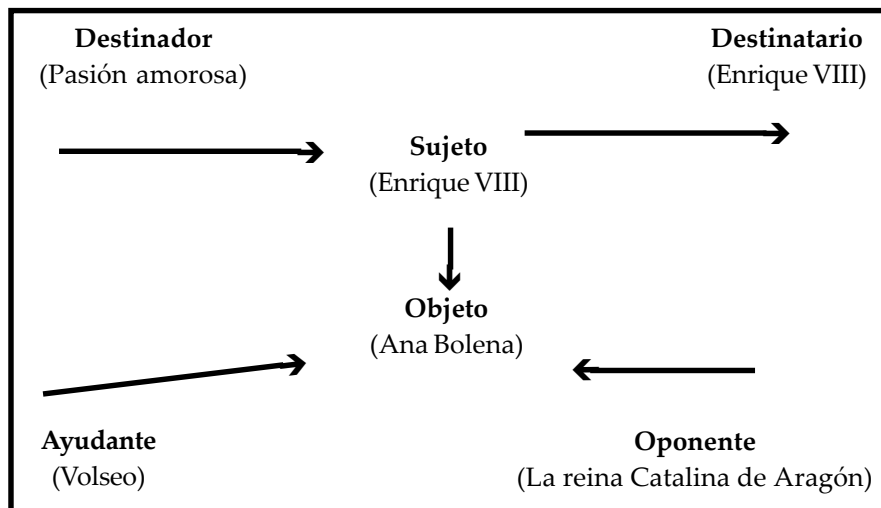
está colocado, o situado, y se dexa [sic] ver la parte opuesta al lado en que al hombre le late el corazón [...] Lo que dicta la naturaleza, mandó la divinidad, definió nuestra Santa madre Iglesia [...] Se toma muchas veces como justicia. *Izquierdo*: lo que pertenece al lado siniestro. Torcido o no recto, física o moralmente, aunque en lo moral se dice más cultamente siniestro. Siniestro: se toma también por viciado, mal intencionado, cosa infeliz o funesta, usado como sustantivo vale resabio, vicio o mala costumbre que tiene el hombre o la bestia". En el lado izquierdo se halla el latido del corazón, en oposición al derecho de la obediencia. El lado derecho es la obediencia cristiana y el izquierdo el lado de las pasiones. El derecho es el bien, el izquierdo el mal.

¹⁷ Para referirme a *La cisma...* sólo indicaré el número de jornada y número de verso entre paréntesis.

Evolución y construcción del personaje...

crea conflicto en el personaje, así inicia su debate interno. El conflicto yace en el interior, emanado de los sucesos de signos premonitorios. Saltan a la vista algunos elementos trágicos; resulta obvio pero hay que mencionar que los personajes involucrados pertenecen a estratos sociales altos, recomendable en piezas de corte trágico desde la preceptiva aristotélica. El *fatum* es un dispositivo dramático que genera las acciones y que conduce a cierto estado de ánimo al protagonista en el momento de decidir cuando se presente la oportunidad y que determina sus motivaciones. Resumamos: en la construcción formativa del protagonista encontramos dos elementos que responden al *fatum*: la figura onírica y la simbología que conlleva el lado izquierdo; y el equívoco de las cartas de León X y Lutero. Esto adquiere una carga semántica negativa.

La jornada II revela una pasión amorosa, motivo que guía las acciones. Esta pasión funge como destinador pues resulta ser el impulso que rige las acciones del sujeto (en los modelos anteriores era el bienestar social-religioso del reino). La casilla de destinatario la ocupa el Rey, en él recae el posible beneficio de la acción generada por el destinador. En el marco de estas relaciones, el ayudante es Volseo, el oponente Catalina. Con estas coordenadas el modelo queda así:



Néstor D. López Reyes

El Rey vive en estado de turbación al iniciar la jornada. Se encuentra con la figura de su sueño, Ana, que se presenta en palacio como dama de compañía de Catalina. El suceso le impacta tanto que le trastorna, y confiesa:

[...] que quien sin discurso ama,
sólo en sus penas sosiega,

[...]

Yo vi el cometa y las lumbres
de mis desdichas présagas,
cuando aquel sueño introdujo
miedo al cuerpo, horror al alma.
Déjame, pues, que yo muera
a manos de quien me mata;
que será lisonja siendo
Ana Bolena la causa.

(II, vv. 911-9112, 917-9124)

Su consternación nace al amar sin *discurso*,¹⁸ de la pesadumbre amorosa y del presentimiento del peligro que el vaticinio onírico aporta traducido en la figura de Ana. Ruiz Ramón sugiere:

¹⁸ De acuerdo con el *Diccionario de Autoridades* "Se toma [...] por uso de la razón". La palabra se relaciona con el uso del juicio, los griegos lo llaman *diánoia*. Para Alfonso de Toro son: "las facultades intelectuales, del entendimiento, del juicio, *diánoia*" (*Texto...* 104). Discurso, juicio y *diánoia*, son definiciones que coinciden con una acepción moral; "Seso, sapiencia [*sic*], cordura. Potencia o facilidad intelectual, que le sirve al hombre para distinguir el bien del mal [...] Se toma también con el estado de la sana razón, opuesto a la locura o delirio" (*Diccionario...*). Retomo la acepción moral del término para hacer hincapié en el conflicto moral que existe en la personalidad del Rey, la cual lo lleva al combate entre el juicio y su tendencia a interpretar el *fatum* desde una perspectiva favorable para el fluir de la pasión o el estado de ánimo en el que se encuentra al momento de interpretar el mismo (*ethos*), más adelante aludo a esto. En Enrique yace la pugna consigo mismo como conflicto perteneciente a los héroes trágicos medios, aquellos ni buenos ni malos totalmente.

Evolución y construcción del personaje...

El hado, que el sueño explicita, además de introducir en el drama el nivel de trascendencia, funciona, en el plano de la construcción de la acción, como una unidad estructural básica de configuración dramática de la tragedia, pues de él parten para volver a él las peripecias múltiples por las que los personajes cumplen su destino. (*Calderón y la tragedia* 64)

Es decir, una estructura iniciada con el oráculo y finalizada con su cumplimiento. El *fatum* es clave del espectro trágico calderoniano, turba el ánimo del Rey al confrontarlo con sus deseos. La efusión de sus pasiones frustradas traducidas en desasosiego y la representación de sus temores recaen en la figura de Ana, convertida en objeto deseado. Comenta Ruiz Ramón:

[...] no hay una sola escena en que intervenga Enrique en que éste no manifieste la turbación, el desasosiego, la tristeza y la melancolía como rasgo definitorio de su estado de ánimo [...] es la manifestación exterior de un proceso interior, generalmente subconsciente o preconsciente de instalación del deseo y de su progresiva posesión de la voluntad y la razón, suceso que el dramaturgo va desvelando escénicamente [...] la lenta y devastadora operación oculta de la pasión en la transformación de la psique individual, motivando así, dramática a la vez que psicológicamente, la crisis, a nivel ya de la conciencia, en que el proceso termina y de la que arranca toda acción posterior. (“Introducción” 33)

El augurio demanda interpretación, la cual se enfatiza en connotaciones negativas que aluden al presagio. Son alusiones significativas con cargas interpretativas de amenaza permanente. A lo anterior se suma el desorden de la razón relacionado con el *mal de amor*. Enrique desea a la mujer que porta todo evento funesto. Se debate en una encrucijada: desear a Ana sin importarle el anuncio o evadirla por medio del uso de la *diánoia*.¹⁹ No acepta el sufrimiento de amor por la amada, pues tiene

¹⁹ Para Sergio Fernández, los personajes calderonianos están dotados de una inclinación a la pasión que los conduce a la fatalidad: “No es excesivo conceder que los

esperanza de ser correspondido. No obstante, está atado por votos nupciales, cualquier cortejo convergería en la ruptura de las normas.

Enrique pierde paulatinamente el control de la voluntad. La tribulación que le produce su pasión lo convierte en un gobernante imprudente²⁰ a causa del desnivel entre dos postulados vitales; según Ruiz Ramón:

El desnivel entre la esfera del deseo y la de la realidad y sus exigencias provoca la constante tristeza y melancolía en el ánimo del Rey, quien antepone el gusto a lo justo, signo del desorden que el deseo y su transformación en pasión introduce, y manifestación de la mudanza que se está operando en el sistema de valores. (“Introducción” 33-34)

Enrique es consciente de ello: “que las pasiones del alma/ ni las gobierna el poder/ ni la Majestad las manda” (II, vv. 930-932), y le confiere un carácter alienante a su pasión sin dejar de ser libre la opción por ella.

Por otro lado, la pasión posesiva más la imprudencia resultan en melancolía. Ésta posee una tradición en la cultura occidental desde la Edad Media hasta los Siglos de Oro, donde se habla de una cultura del *desengaño* como un *leitmotiv* en la época.²¹ Para Roger Bartra es una enfermedad cortesana; una de sus particularidades estriba en que emana

personajes calderonianos están dotados de un temperamento anormal, cuya razón jamás es suficiente para equilibrarlos; antes bien, tal parece que sólo sirve de observadora parálitica [...] ya que acusa pero no impide [...] el curso de las terribles pasiones” (*Ensayos...* 221).

²⁰ La prudencia es un postulado básico para un gobernante, al ser una virtud cardinal. “Prudente, el hombre sabio y reportado, que pasa todas las cosas con mucho acuerdo, *prudens*” (*Diccionario...*). El concepto se asocia al razonamiento y al autocontrol.

²¹ Jean Canavaggio, en *Historia de la literatura española...*, asegura: “El Desengaño, del que ha querido hacer el *leitmotiv* del pensamiento español barroco, de Quevedo y Calderón, traduce sin duda el pesimismo de una época que descubre en sus temas predilectos —el mundo al revés, locura del mundo, el laberinto interior— los armónicos del desencanto” (14). De este modo, la melancolía deviene de un sentimiento generalizado de desilusión y desengaño en el ser de la cultura española barroca.

de los sentimientos apasionados del amante exaltado. La melancolía —según la sintomatología de la enfermedad amoroso-erótica— deviene por no conseguir el objeto amado. En los siglos XVI y XVII se consideraba una enfermedad producida por la llamada *bilis negra* o *humor negro*, la cual produce la *melancolía erótica*, que puede curarse con diversas recetas médicas de la época.²² Enrique muestra todos los indicios y síntomas que el melancólico del periodo posee.²³

La característica de Enrique es ser un gobernante docto, que requiere de la soledad y el pensamiento ensimismado. Bartra nos dice que los estudiosos eran propensos a los influjos de la melancolía, como enfermedad que atacaba a meditados como filósofos y gobernantes. Así, la debilidad moral de Enrique otorga un poder inmenso a las pasiones —en particular la pasión amorosa—, las cuales superan su estatus social. Al restarle poder a ciertos valores instituidos culturalmente está escindiendo las normas de comportamiento de un gobernante prudente y, por otro lado, hace mella de su calidad de docto seducido por la pasión.²⁴

²² Guillermo Serés expone la sintomatología que sufre el o los enamorados en el momento de su pasión, misma que coincide con la actitud del protagonista; se concibe la enfermedad como una especie de locura que lleva al enamorado a la alienación" (184).

²³ Hay diversas teorías en torno al fenómeno del amor apasionado, Orlandini resume sus diversas hipótesis: "El origen del enamoramiento sería extenso, como consecuencia del impacto de los espíritus animales enlazados desde el amante hacia la amada, y devueltos por ella hacia el amante a través de la mirada. La pasión también puede iniciarse por el efecto sensorial de la belleza de la imagen a través del ojo [...] la belleza penetraba por la abertura de los ojos y desde allí, con más celeridad que una saeta, se disparaba y hería las entrañas. El amor conmovía el hígado y los genitales, localización del erotismo representado por Venus. El segundo paso del amor era el asalto al corazón desde la ternura identificada con cupido. Finalmente, el amor subyugaba la razón y se adueñaba de todos los talentos del cerebro. [...] El enamoramiento se inicia en la belleza o los espíritus animales que emite el amado, penetra por los sentidos —especialmente por el ojo, y toma luego el circuito hígado-erotismo, corazón-ternura y cerebro-ceguera del amor" (35). La melancolía está arraigada en la cultura barroca que le tocó a Calderón.

²⁴ En varias regiones y épocas del pensamiento occidental se considera la pasión amorosa propia del sexo femenino, por estar las mujeres más cercanas a sus senti-

Néstor D. López Reyes

En esta tragedia hay dos ejemplos de hombres sabios que se dejan llevar por diferentes tipos de locura: uno es la pérdida del juicio por exceso de cordura (el gracioso Pasquín); el otro es la enajenación por una pasión sensual y un embeleso consciente (Enrique). Pasquín es el símbolo anticipado de la locura del Rey, la otra cara de la moneda; es consciente de su locura, la cual le sirve para enunciar la “verdad” que los cuerdos se no se atreven a pronunciar, y el Rey toma una decisión libre por la pasión y el deseo.

Pasquín se percata de lo sucedido a su soberano y pretende sosegar su tristeza con una de sus parábolas, arguye que la alegría es algo mundano que puede alcanzar cualquiera, y que él, siendo un soberano, no puede rebajarse a ella:

Así vos, después de ser
un soberano Monarca,
Rey temido y estimado
por el ingenio y las armas,
no podéis estar alegre,
cosa tan vil y tan baja
que en un pícaro desnudo
y muerto de hambre se halla.

(II, vv. 967-974)

Esto lo complace y decide premiar a Pasquín, quien solicita servir como “figurín” o “denunciador de figuras”, esto es, delator de quienes

mientos y pasiones. El sexo masculino era propio del cultivo de la razón. Por eso, era criticado el hecho de ver a un hombre ostentando sus sentimientos, se le consideraba afeminado. Orlandini menciona: “Se consideraba ridículo que un varón se descontrolara, suspirara y gimiera de amor. Los arrebatos de la pasión sólo se justificaban en las mujeres. [...] El español Fernando de Rojas [...] se queja contra el amor apasionado cuando dice: ‘Harto mal es tener voluntad en un sólo lugar cautiva [...] desgracia que somete la voluntad del hombre a la imperfección de la flaca mujer’” (10). Hay que considerar el impacto de esto en el público, al provenir el asalto amoroso ni más ni menos que de un rey.

actúan falsamente, inmiscuidos en el mundo de la apariencia. Al respecto, Ruiz Ramón asegura:

En un mundo —el de la corte— en donde nadie aparenta lo que es, en donde todos [...] ocultan a los demás su verdadero ser tras la máscara de la apariencia adoptada como papel —lo que Pasquín llama “figura”—. Pasquín, que fue hombre docto y dotado de juicio —nuevo doble anticipador de la figura del Rey— ha tenido que perderlo [...] para hacer ver “con sus locuras” la verdad que los cuerdos no ven o que no quieren ver, pues sólo al que es tenido por loco se le permite decir la verdad que sería intolerable en la boca de un cuerdo. (“Introducción” 20)

Irónicamente, una de las “figuras” a las que delata es el mismo Enrique. La fábula que cuenta revela la imposibilidad del Rey para controlar sus pasiones. Pasquín lo descubre como un enfermo encadenado a sus ímpetus y que no cumple con las obligaciones gubernamentales. Delata a un rey que no ejerce como tal y a un varón que debería ser racional y se comporta “afeminadamente” por el predominio en su carácter de sus impulsos pasionales. Pasquín cumple con el cargo típico de la figura del *donaire*, pero su visión de las cosas no es sólo divertida, también ofrece un punto de vista crítico de lo que ocurre en escena.

La debilidad moral otorga un poder inmenso a la pasión. Enrique, al restar poder a ciertos valores instituidos, está escindiendo las normas de comportamiento de un gobernante prudente y hace mella de su calidad de docto al dejarse manipular. Al ver su actitud acongojada, Catalina organiza una serie de divertimentos para alejar las tribulaciones de la mente de su esposo. Se produce un cambio en la conducta del Rey con su esposa: ahora su presencia le provoca fastidio. Una glosa de la Reina refleja los sentimientos opuestos que ambos monarcas experimentan y enfatiza la brecha que se abre entre los dos. Hay que indicar que para Álvarez Sellers las canciones evocan cierta situación dramática y funcionan como el sustituto de los coros griegos. Los coros, al igual que las canciones, poseen ciertas claves premonitorias que se relacionan con la trama al participar sucesos fatídicos venideros (II). El personaje de características positivas (Catalina) es fundamental para entender el

Néstor D. López Reyes

contraste con el personaje de características negativas (Ana), su antítesis. Ana es el objeto de deseo del Rey, en ella enfoca su atención restándole valor al amor de la Reina. Catalina es el oponente del sujeto.

Nuevamente nos quedamos con una impresión angustiada del Rey hasta su nueva aparición. Mientras, las acciones suscitan un diálogo entre Ana y Volseo. Baste decir que Ana es tentada por el ambicioso Volseo con una empresa que los beneficiará. Se convierten en cómplices de una maquinación perversa contra los monarcas. Las acciones transcurren hasta que Enrique se encuentra solo con su ilícita amada, momento que aprovecha para declarar su amor:

¡Ay, Ana hermosa y bella!
Nuevo prodigio ha sido
de amor el que ha rendido
mi pecho;

[...]

Puesto que mi albedrío
a quererte me fuerza,
sin que mi amor se tuerza,
ya no es libre ni es mío.

(II, vv. 1414-1417, 1422-1425)

Hay una disociación entre las pasiones del Rey y su deber monárquico. Existe una pugna entre el deseo y la obligación que implica un imperativo moral por el cual el personaje debe acoplarse a una regulación racional para no fragmentar las normas. Su comportamiento se rige por la búsqueda de un objeto no lícito. Ella le da una negativa recordándole que es casado, pero haciéndole pensar que lo ama, con lo que consigue engañarlo.

Enrique expone sus cuitas a Volseo. Éste ve la posibilidad abierta para usarlo a conveniencia y librarse de su enemiga Catalina —pues la ve como un oponente para alcanzar su objetivo en una equivocada interpretación de un horóscopo—. Volseo es un tentador que se aprovecha de la congaja del Rey para poner en marcha un plan al convencerlo

de que rompa su matrimonio con Catalina y se despose con Ana Bolena sin consentimiento papal; de esta manera se convierte en el ayudante para la obtención del objeto. Enrique ve un camino para cumplir sus deseos, pero más adelante reflexiona:

Bien sé que me ha engañado; [...]
y es que el fuego infernal que está en el pecho
hace que, ciega mi turbada idea,
niegue verdades y mentiras crea.

(II, vv. 1729, 1732-1734)

Por lo tanto, tiene disponibilidad para ser engañado, apunta Ruiz Ramón:

La escena entre [...] el engañador y el engañado, muestra [...] que el poder del engaño no depende del engañador, sino del engañado, el cual acepta el engaño en tanto que pura proyección cumplida de su deseo [...] Enrique no es engañado por Volseo, pero acepta el engaño de Volseo como medio para realizar el deseo. ("Introducción" 35)

Surge así el dispositivo trágico de la *hybris*,²⁵ entendida como el exceso del héroe cegado por la pasión, hasta alcanzar la intensidad incontrolable de un arrebato intenso. Su debilidad moral lo lleva a una serie de reflexiones perversas y a plantear la simulación que le permita desha-

²⁵ Para Ruiz Ramón, "el concepto griego de *hybris* entendido no tan sólo, dentro del vocabulario cristiano de la culpa [...] sino también como la desmesura del héroe trágico cegado por la pasión —celos, pasión, concupiscencia— hasta alcanzar en el lance patético la intensidad y la fuerza excesivas e incontrolables del *furor* (latino) de las tragedias de Séneca [...] Tanto la *hybris*, en su doble sentido de 'soberbia' y 'furor', como la *hamartia* o yerro, cargado también en Calderón del doble sentido de 'error de juicio' y de 'pecado o delito' [...] son igualmente asociados por Calderón a la vez con *carácter* o *ethos* [...] enlazando así el carácter del héroe y lo trágico de la situación, cuya consecuencia o efecto en el espectador o lector es el de propiciar una interpretación ambigua del héroe, al que ni se le puede condenar ni absolver completamente" (*Calderón nuestro contemporáneo* 41).

cerse de Catalina. Pasa de la incontinencia a la malicia, del querer al hacer premeditadamente. Ahora interpreta a conveniencia el *fatum* que a su vez produce el *ethos*²⁶ del héroe trágico. Hay que tener presente que *hybris* y *ethos* van de la mano, uno es consecuencia del otro. Así, el Rey se niega a sí mismo la razón, no quiere especular en la gravedad que una ruptura con los mandatos papales pueda significar; al contrario, se apresura para efectuarla. Sabe que la unión con Ana es inadecuada y puede traer consecuencias para la estabilidad: “Confieso que estoy loco y estoy ciego,/ pues la verdad que adoro es la que niego.” (II, vv. 1723-1724). Esto es una marca individual de su carácter y, como tal, funciona para delimitar las decisiones dentro de su situación vital y conveniencia. Sus disposiciones no están exentas de compromiso. El héroe trágico es responsable de sus actos, pues emanan de su carácter. Conocerse así mismo es descubrir el error, o sea, la postura con la que toma su elección. A pesar del determinismo que prevalece en la tragedia a partir del *fatum*, existe un espacio para la libertad individual pues:

[...] el Hado no obliga al individuo a actuar de manera prescrita: puede elegir vivir en el orden del mundo, a través de la razón que es su único bien, o apartarse de él por estar dominado por las pasiones. De tal forma la facultad de asentir hace que el acontecimiento tome uno u otro sentido. [...] Es decir, que la libertad se sustenta en que las relaciones son parte de la naturaleza humana y, como ser racional, el individuo puede elaborar juicios y obrar de acuerdo con ellos o proceder por impulsos. (Campbell 101)

La libertad rige su proceder y la dirección de sus decisiones, esto lo lleva a optar por las disposiciones que acarrearán el cumplimiento del *fatum*, como lo señala Ruiz Ramón:

²⁶ Por medio del *ethos* el personaje interpreta el vaticinio. Ruiz Ramón piensa que: “Toda interpretación supone [...] una situación concreta desde la que se interpreta y un carácter —un *ethos*— que define al sujeto que, al interpretar, descodifica el mensaje” (*Calderón y la tragedia* 18). Enrique opta por ignorar las señales y desde una

Evolución y construcción del personaje...

[...] la Libertad adopta la faz del destino. En el momento trágico en que tal transferencia se produce aparece también en el héroe trágico calderoniano la conciencia, más o menos velada, de culpa, pero culpa de una conciencia dividida que se siente a sí misma a la vez como sujeto y objeto de un hacer, como culpable y como víctima a la vez, pues hace y es forzado a hacer. ("Introducción" 42)

La jornada termina con el repudio de Catalina y, por lo tanto, la prontitud del *fatum*. Enrique asume un papel definitivo en el debate entre la razón y el corazón. La pasión ocupa la casilla correspondiente al destinador. El destinatario queda —hasta el momento— ocupado por Enrique, por ser en quien recaen los beneficios de la acción generada por el destinador. La motivación principal del sujeto es la satisfacción inmediata de su pasión. Álvarez Sellers comenta al respecto:

El héroe de la tragedia española del Barroco es el personaje sin cetro, sin referencias, perdido en su bosque pasional, continuamente perplejo e interrogante, debatiéndose entre la libertad del pensamiento y el encadenamiento de la acción. Si, voluntaria y conscientemente, no renuncia a la pasión en favor del bien del grupo. (III, 910)

El Rey alienado insiste en la pasión a pesar de las consecuencias. Es consciente de la destrucción que engendra su exaltación erigida en oposición a los valores morales que someten la vida de un individuo social. La pasión mueve las acciones de los personajes y sus actos. Él es la acción principal jerarquizada que, siendo protagónica, desencadena las demás. En esta jornada se aprecia al monarca debatiéndose a sí mismo. Avanza desde la carga de conciencia que incumbe a la toma de decisiones entre el bienestar público o el beneficio propio; dejarse llevar por su deseo o hacer uso del juicio prudentemente; seguir la exhortación de su privado o continuar el ejemplo de su cónyuge; guiar sus actos con razón y fe

situación particular se decide por el gusto individual en beneficio propio en lugar de lo justo colectivo en beneficio colectivo.

hacia el bien o fomentar sus apetitos pasionales hacia el cisma. Prescinde de su conciencia y opta por la pasión. Por Ana y no por Catalina.

Al terminar la segunda jornada Enrique goza del objeto que desea en la primera. Su obtención no fue por vías del bien común. Para alcanzarlo ha quebrado las reglas a conveniencia. Si el elemento trágico en la construcción del personaje en la jornada I es el *fatum*, el que se muestra en la II corresponde al carácter,²⁷ aludo al *ethos* como dispositivo estructural dramático. Es precisamente el carácter lo que va desarrollándose en su interior y se aprecia en la lucha que lleva a cabo por alcanzar sus deseos —independientemente de cuáles sean éstos— y que los va definiendo y estructurando en la medida que la acción avanza. El elemento que empuja sus acciones es la *hybris*, por ser una impronta en el carácter que lo conduce a la alienación.²⁸

Según Aristóteles, el carácter del héroe trágico debe contener: “el término medio entre tales extremos, y es éste el caso de quien, sin distinguirse peculiarmente por su virtud y justicia, se le trueca la suerte en mala no precisamente por su maldad o perversidad” (149). Nuestro personaje no es ni bueno ni malvado; la *hamartia* le hace alienado y como consecuencia sus acciones dan un giro sorprendente, una *peripeteia*²⁹ o cambio de la acción en sentido contrario. Enrique muda

²⁷ Aristóteles define: “El carácter es lo que pone de manifiesto el estilo de decisión, cuál es precisamente en asuntos dudosos, qué es lo que en tales casos se escoge, qué es lo que se huye —por lo cual no se da carácter en aquellos razonamientos donde nada queda de elegible o evitable a merced del que habla” (141). El carácter se genera desde que inicia la acción pero en el momento en que los personajes luchan por sus deseos salta a la vista una constante, es decir, aquello que lo define hasta el final, la herramienta con la que decide.

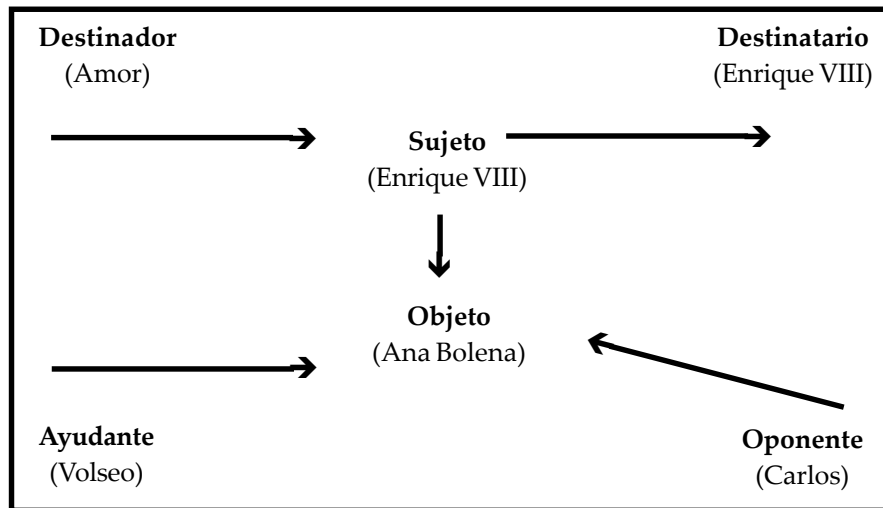
²⁸ “Una situación se hace trágica no porque exija un sufrimiento, el sacrificio y la muerte, sino porque no consiente ninguna actitud inequívoca [...] cualquiera de las posibles decisiones envuelven al sujeto de la acción en un complejo inextricable de justicia e injusticia, culpa e inocencia, voluntad y coacción, libertad y necesidad. [...] Nada condiciona y caracteriza más profundamente la peculiaridad de la tragedia moderna que el elemento de la alienación” (Hauser 309-310).

²⁹ “Tipo de metábola, considerada ésta como cambio dado en la acción dramática [...] es efecto de una acción precedente, es un suceso o una experiencia que produce

Evolución y construcción del personaje...

un objeto por otro distinto. Interpreta el anuncio mediante un estado de ánimo satisfactorio o *ethos*, generando la acción errónea, la *hamartia*. Es tan culpable como inocente y oscila entre el cielo y el infierno de su existencia dramática.

Presenciamos el planteamiento del deseo del personaje. Asistimos a la “enunciación del deseo” (Álvarez Sellers), así como a la *peripeteia*. En la jornada III, apreciaremos los resultados de la alienación. En el siguiente modelo surge un oponente antes no considerado: Carlos.



Pasa algún tiempo desde que el Rey exilió a Catalina, se efectuó el cisma y se desposó con Ana.³⁰ El Rey satisface sus deseos. Por ende, el

un giro súbito e inesperado [...] que sorprende, que influye en los acontecimientos posteriores y en las pasiones y el carácter de los personajes, y que puede estar ocurriendo en el sentido del deterioro de éstos, cuando les acarrea el infortunio” (*Diccionario de retórica y poética*). Considero libremente la *peripeteia* como el cambio de una situación vital a otra distinta, es una constante surgida del binomio *hamartia/anagnórisis*.

³⁰ En la jornada anterior, el espectador queda en suspenso por la acción de la variación de la fortuna de los personajes. La complicidad de Volseo y Ana es un resorte que activa las acciones del Rey. Volseo alcanza la promesa que le hace el Rey de

destinatario es nuevamente el amor y el destinador es él mismo. Su ayudante es Volseo, quien tiene sus propios motivos egoístas. Parece que la identificación de estas casillas actanciales no es difícil pues es más o menos el mismo modelo que se gestó en la jornada II. Sólo resta justificar al oponente.

Desde el inicio se presenta el Rey en un estado de ánimo angustiado, con un intervalo en el que muestra una dicha efímera por la obtención de su objeto amado, su nueva aparición da constancia de su reincidencia en la desconfianza por los miembros de la corte. Esto lo lleva a ocultarse tras una cortina con el objetivo de saber qué se piensa de la nueva situación a causa de su casamiento con Ana. Desaparece para los personajes, no para el espectador.³¹ Sabe que sus actos no son bien vistos, por eso actúa de esta manera, mostrando el hábito de esconderse para escuchar las conversaciones ajenas. La evolución del carácter ha ido en detrimento. Al inicio se presenta sensato, ahora se nos revela con severas fallas morales. Su conciencia está dividida entre un estado de deleite y la culpa que genera esta etapa. Vive temeroso, en espera de una traición.

La *peripeteia* es la constante en la última jornada. ¿Cómo sucede esto? Escondido presencia un diálogo entre Ana y Carlos —su antiguo pretendiente—. Él le reclama el incumplimiento de su palabra de matrimonio. La traición al Rey no viene del pasado amoroso de Ana,

favorecerlo para conseguir el pontificado y, por otro lado efectuar su venganza en contra de quien cree su enemiga, Catalina. Ana, codiciosa de poder, acepta el engaño propuesto por Volseo de seducir al Rey y convertirse en reina. Enrique favorece a sus enemigos, se casa con Ana, exilia a la Reina y a la infanta María y produce un cisma con la Iglesia al anular la disposición papal.

³¹ “[...] personalidad cambiada o disimulada el del personaje oculto, es decir, escenográficamente ausente pero presente bien para el espectador, bien para algunos personajes de la acción o, al menos para la intención del dramaturgo que no utilizará ociosamente esta posibilidad sino para hacerla de algún modo rentable en la estructura de su obra [...] puede estar el personaje presente dramáticamente aunque ausente escenográficamente [...] Es, pues, una ausencia pertinente que genera significado pero que, lo repetiré, en cuanto que se tiene presente es sólo apariencia de ausencia, un nuevo juego con el ser y el estar para conseguir una variada gama de situaciones escénicas muy contrastadas” (Díez Borque 57).

sino de escuchar en boca de su amada que pretende satisfacer a Carlos, engañando a Enrique y despojándolo de su honor (véase III, vv. 2602-2611). Carlos se convierte en adversario de su felicidad, en oponente. Enrique monta en cólera al ver que está enamorado de la persona equivocada. El concepto de fortuna aparece.³² Surgen dos elementos en la construcción del personaje, fortuna y honra: “El espectáculo de la violencia de las mudanzas de la fortuna [...] prepara para el espectador el clima trágico de la catástrofe final en donde se cumple el destino del Rey [...] conectado al destino del Reino” (“Introducción” 50-51). Tendrá que decidir entre hacer caso omiso de la traición y no dejar al pueblo sin reina o defender su honor por medio de la venganza.

El tema fundamental en el momento en que Calderón usa la fortuna en el proceso de construcción es la libertad individual ante los deleites relativos de la vida, en oposición con los infortunios que se deben afrontar.³³ De esta manera, el Rey regresa al estado de tribulación al ver su error. Su desesperación lo conduce a la ira con la que sentencia a Ana. Lo que importa es que defiende su honra empleando la cólera, indigna de su linaje. Álvarez Sellers indica:

Tras escuchar la conversación, Enrique recoge una carta que Ana dejó olvidada [...] y él, que por el amor de una mujer vendió su alma y su

³² En *Dados, amor y clérigos*, Antonio de Villena comenta: “La Fortuna era también un tema clásico en la Edad Media [...] representada en los templos con los ojos vendados y con un cuerno de la abundancia en la mano, y subida de pie, sobre una bola que gira velozmente. Ahora era una rueda enorme, con el es, el era, el seré y el ha sido representado en figura de Rey. La Fortuna lo rige todo, es la gobernadora de nuestras vidas [...] es el símbolo, pues, de la vida, de sus cambios y tribulaciones —una muestra del paganismo medieval— [...] La variabilidad, la mudanza, erigidas en norma y forma de vida, el estar siempre dispuesto a dejarse llevar [...] en el vaivén del mundo” (127).

³³ “Nuestros escritores [se refiere a los dramaturgos del siglo XVI] tuvieron una idea muy pesimista sobre el problema [...] la fortuna es para ellos de suma inestabilidad, algo en lo que no se puede confiar. Por este motivo, y llevados de su intención moralizadora, no se conforman con expresar sus ideas por medio de la acción representada, sino que dan su juicio en párrafos cercanos a lo lapidario” (Hermenegildo 538).

Néstor D. López Reyes

reino, decide en un instante anteponer la fama [...] al sentimiento y, ordenando despojarla de sus atributos como Reina, prenderla —y a Carlos también— y llevarla a la torre de Londres [...] Ni un sólo rasgo de piedad, ningún recuerdo del loco amor que lo embargó, cruza en este instante su mente, y con la misma rapidez con que decidió coronarla, manda ahora ejecutarla en medio de insultos e improprios fruto de una repentina anagnórisis [...] La acusa de alta traición por haber dudado, pues en el mundo de los maridos deshonorados dudar equivale a sucumbir. (II, 561-562)

La duda de Ana genera la deshonra. Aunque no ha cometido falta en acto, sus palabras bastan para ser interpretadas. El adulterio se genera porque no le da una negativa a los deseos de Carlos, al contrario, los alienta. En la concepción de la época la mujer adúltera es inmoral y causa de deshonra. Su acto es un delito. Puede denunciarse a la ley correspondiente o bien tomar venganza por mano propia y ser absuelto por los estatutos legales.³⁴ El marido despojado de su honra tiene el derecho a una pronta venganza. Es entonces entendible la afrenta que realiza el Rey al apresarla y ordenar a su propio padre, Tomás Boleno, que la ejecute.

Si bien la fortuna (*peripeteia*) cambia radicalmente para nuestro héroe, no es el único que la sufre. No debe olvidarse que Ana también sufre un cambio en el transcurso de la acción y en su propia concepción vital: de Reina inglesa pasa a ser prisionera en la Torre de Londres y de allí al cadalso. La fortuna de Volseo también cambia, al amenazar a Ana por

³⁴ La honra tiene fuerte recepción en la conciencia española, por ello el adulterio posee gran penalización en la época de Calderón, pues tenía que ver con la fama y su respetabilidad social. De Toro comenta: “La idea de que el adulterio femenino sería más grave que el masculino [...] estaba asociada a la valoración de la mujer en la tradición de la literatura religiosa desde el *Antiguo Testamento*, donde era presentada como perdición del hombre [...] Además esto era consecuencia de su función social, que la obligaba a someterse al hombre, a obedecerle y a tomar en consideración la fama externa de este” (*De las similitudes...* 154).

no cumplir con el trato que tenían y negarle la presidencia del reino, dándola a su padre Tomás. Ana piensa que si Volseo pudo darle el trono, puede dárselo a alguien más y resuelve traicionarlo acusándolo con el Rey de supuesta ofensa. Enrique, sin pensar —nótese esto—, exilia a Volseo y después manda a sus soldados para que lo asesinen; al ver esto, Volseo se suicida, de esta manera no sólo su vida se pierde, también su alma. El personaje realiza un acto de cobardía (recuérdese que el suicidio es una acción maldita ante el cristianismo). Videl Pérez considera: “Volseo [debe] pagar dos veces al final de la obra: una por su vida y otra por su alma” (393). La caída de este dúo de perversos ambiciosos es, por un lado, un lance didáctico-moral *ad hoc* en el teatro barroco: el malvado cae en desgracia y el virtuoso es recompensado, si no en vida, en la muerte, por pasar a la historia como mártir, así sucede con la figura de Catalina de Aragón. Todo se presenta como ejemplo para el espectador coetáneo. Por otro lado, Calderón nos hace ver el vicio y la corrupción en el carácter del Rey, pues ambas muertes son realizadas con prontitud y sin manejo de razón alguna.

Volvamos a Enrique. Nos interesa su estado de ánimo, el cual lo lleva a conducirse de cierta forma en diferentes situaciones dramáticas. Es preciso analizar el siguiente monólogo, en donde reluce un rasgo interesante de su carácter. Intenta arrepentirse, pide auxilio divino y decide volver con Catalina, quien ha fallecido envenenada por Ana. Al fin reconoce su equivocación:

Ay, discurso,
¿qué me atormentas y afliges?
Ilusión, ¿qué me amenazas?
Temor, ¿por qué me persigues?
¡Tantos enemigos juntos
a sólo un pecho le embisten!
Socorred, Señor piadoso,
al hombre más infelice
que verá el mundo en sus tornos,
aunque eternamente gire.

[...]

Ea, tráiganme a mi esposa
verdadera, a quien humilde
pediré que pida a Dios
que con piedad me mire.

(III, vv. 2738-2747, 2757-2760)

Hay dos criterios en el monólogo. En el primero advierte su yerro al amar a Ana. En el segundo se entera de la muerte de Catalina y, por ende, le será negada la redención y esperanza de regresar con ella. Al inicio de esta tirada, se aprecian tres referencias de reclamo a sí mismo. La primera apelación es al *discurso* (*diánoia*) que lo desconsuela. La conciencia le reclama. La segunda es a la *ilusión*, la cual se torna amenazante y cambia de la clásica connotación positiva a negativa, adoptando así la función de una Némesis pagana o castigo, que actúa como mecanismo didáctico. El castigo de Ana se ejecuta con arrebató y no con la guía de la razón, es decir, por medio de la pasión trágica.³⁵ La tercera es al *temor*, el miedo que lo persigue revelándole su trágico sino. Estos tres momentos son los enemigos que le embisten, lo persiguen y le hacen pagar sus culpas.³⁶

³⁵ Acertadamente, Ruiz Ramón llama *pasión trágica* a ese devenir de acciones en donde los actos tejen la desgracia: "Si la pasión trágica hace retroceder a segundo plano todo lo que no es ella, es porque es convertida en medida única de interpretación de la realidad, la cual sólo parece existir en relación con la pasión y exclusivamente referida a ella [...] Cuando ésta alcanza tal grado de intensidad, posesionándose del individuo, nada ni nadie puede desviar su curso, pues actúa como una fuerza ciega cuyos mecanismos internos no pueden controlar ni la razón ni los sentimientos y cuyos efectos, imprevisibles, obran inexorablemente la destrucción" (*Calderón y la tragedia* 169). Este mecanismo lleva al personaje hacia su destrucción al hacerlo errar.

³⁶ Concuera perfectamente con ciertos elementos paganos, donde las tres *furias* persiguen y castigan los ultrajes contra la sociedad humana. No creo que los tres momentos aludidos sean accidentales. Son sus enemigos acérrimos como lo eran las Erinias al héroe clásico. Las Erinias en la mitología son las deidades vengadoras que persiguen al malvado. Las tres Erinias se pueden homologar con los momentos aludidos: discurso, ilusión y temor. El Rey se ve como el ser más desafortunado por su error humano, así se hace una referencia que lo liga directamente con el tópico de

La *anagnórisis*³⁷ surge cuando se ve a sí mismo reconocido en el espejo del *fatum*. La belleza de la mujer prohibida lo ha llevado al deseo. Éste lo conduce a tomar voluntariamente la elección que lo afecta tanto a él, como a sus allegados y al Reino. El arbitraje alienado genera el cumplimiento del vaticinio.

Enrique se entera de la muerte de Catalina por la infanta, acaecida por una carta envenenada que le envía Ana, y clama al percatarse que es imposible la restitución. Catalina hubiera podido ser el único consuelo que lo rescataría de tal situación. Comprender que ha ocasionado la muerte de Catalina lo hunde en la desesperación. Reflexiona sobre las terribles consecuencias que sus acciones han causado y cae en la culpa, pues se sabe el autor de la desgracia. Surge el reconocimiento de sus actos y de las consecuencias inmediatas que tienen sobre todos los personajes anónimos involucrados. Enrique es su propio adversario, el artífice de su miseria.

Regresa la lucidez al Rey y contrasta con su estado de ilusión. Surge la *anagnórisis* ligada al *fatum*. Al inicio apreciamos varios signos que podrían tomarse como anuncios del porvenir: el sueño donde aparecía la sombra y el equívoco de las cartas del Papa y de Lutero. Todos cargados de connotaciones adversas que suponen el anuncio del *fatum*. La *anagnórisis* nace por el cumplimiento del *fatum*, son causa y consecuencia, dos caras de la moneda.

Anagnórisis y *peripezia* están ligadas en la concepción del infortunio del Rey como personaje que cumple con los elementos del héroe trágico

la rueda de la fortuna. Pienso que, con la referencia a la fortuna medieval, Calderón conjunta tres tradiciones culturales: la clásica, por la relación con las Erinias; la cristiana, por la ayuda que implora a una divinidad piadosa-cristiana, y la medieval pagana, con la rueda de la fortuna. Puede ser.

³⁷ "Proceso retórico que conduce a un momento en que la repentina recepción de información origina el súbito *reconocimiento* de un personaje, de un objeto o de un hecho [...] Se considera más eficaz la *anagnórisis* combinada con una *peripezia*: un accidente, un hallazgo, un hecho casual, una revelación, puesto que el reconocimiento presupone la existencia de un secreto, una ignorancia, un error, creadores de tensión y de suspenso" (*Diccionario de retórica y poética*).

clásico, pero refuncionalizados y percibidos por medio de un juicio cristiano. La *hamartia*³⁸ desencadena la catástrofe. Entendámosla como una acción errónea que se lleva a cabo por aquel dominado por la pasión y lo conduce al desastre. Si bien los actos se ven reflejados a lo largo de la pieza, en este momento la *hamartia* aparece en la medida en que la *anagnórisis* se revela; es decir, es hasta el momento en que reconoce su destino cuando por fin se percata del error, aunque esto no lo redime de responsabilidad y de aceptarse como su causante. Calderón arma a su personaje trágico a partir de los elementos aristotélicos, adaptando la diada entre la *hamartia* (que atañe directamente a la *hybris*) y la *anagnórisis*.³⁹

³⁸ Alfonso de Toro menciona: “El término *hamartia* [...] se trata de una ‘acción errónea’, o bien un ‘error’/‘paso en falso’, éticamente neutra/o y sobrevenida/o por el fallo de la razón o de la facultad de juicio (= *diánoia*). El personaje no es, según esto, éticamente ni bueno ni malo, sino es arrastrado a la desgracia por un golpe del destino” (*De similitudes...* 202). En otro texto dice: “La *hamartia* la entendemos como un yerro que resulta de una falla de las facultades intelectuales, del entendimiento, del juicio que conduce al personaje a una falsa apreciación de una situación determinada [...] un error en el sentido religioso o moral como ha sido interpretado durante el Renacimiento [...] este yerro puede ser inconsciente o también consciente [...] Este sería el caso cuando los personajes, sea por razones externas (tales como normas sociales, morales o religiosas) o internas (tales como pasión, celos, cólera, odio, amor) caen en desgracia” (*Texto. Mensaje...* 104).

³⁹ Para Álvarez Sellers, “*La cisma de Inglaterra* [...] presenta los elementos propios de la tragedia griega: *mito, hamartia, hybris, pathos, anagnórisis* [...] la conjunción de tales elementos buscaba provocar en el espectador una *catarsis* que le hiciera tomar conciencia de sus propias pasiones al identificar, por analogía con su sentir, con lo que sucedía en el escenario. Luego la tragedia española del Siglo de Oro, tan criticada por ser diferente a la griega, no lo es tanto si entendemos a sus componentes y estructura. El contenido, desde luego, no podía ser el mismo, como no era la misma la sociedad española que la griega ni sus mitos y creencias. Así, que en la tragedia clásica los errores sean involuntarios y los personajes sucumban al influjo irresistible de un hado incontrolable y que en la tragedia áurea española, en cambio, los errores sean concientes, que los personajes sean responsables por tanto de sus acciones y que el hado se convierta en un elemento estético manifiesto a través de agüeros y profecías que acaban siempre cumpliéndose literalmente por medio, precisamente, de la acción libre de los protagonistas que con su libre albedrío deciden el camino a seguir —independientemente de que sea o no el acertado— no resta tragi-

Evolución y construcción del personaje...

Descubre que no debía enamorarse de la figura del sueño, sino que debía cuidarse. Lo peor consiste en que lo sabía, pero su alienación le impidió ver el riesgo. Ahora distingue el sentido del anuncio y lo reconoce. La pasión —de la que ha sido víctima/culpable— cambia y se produce el arrepentimiento y con él un nuevo estado de desasosiego. El *fatum* que no supo o no quiso interpretar lo ubica frente a la catástrofe. Las inclinaciones que se operan en el Rey se originan en su naturaleza y pueden dirigirse hacia una lucha interior con la razón.

El *fatum* se cumple en la medida en que hay un antecedente o agente anunciador, elemento profético o sino, que avisa tanto al personaje como al espectador. Su cumplimiento se vincula con la catástrofe. Por supuesto, el albedrío, la conducta y las decisiones son un factor importante, sin eso no se da el error que forma parte del proceso que construye al personaje trágico. La libertad está presente en los acontecimientos ocurridos, Parker habla al respecto:

[...] la función del entendimiento es permitirnos el conocimiento de nuestro destino, y al predecirlo, que podamos darle un giro nosotros mismos, "precipitando" así los acontecimientos de nuestras vidas. El error está en rechazar [...] el destino que revela la mente. La dignidad humana se ejerce cuando los hombres se niegan a someterse totalmente al determinismo físico y psíquico, es decir, cuando van contra sus pasiones controlando todos los impulsos que proceden del orden natural [...] si aceptamos la carga de nuestro destino, si lo miramos desde arriba, y no desde abajo y desde dentro, lo veremos desde el punto de vista de Dios y podemos armonizar lo que queremos hacer de nuestro destino con lo que Dios quiere hacer de él. (51-52)

Desde el inicio vemos a Enrique a través de una serie de acontecimientos que se producen en relación con tres momentos bien iden-

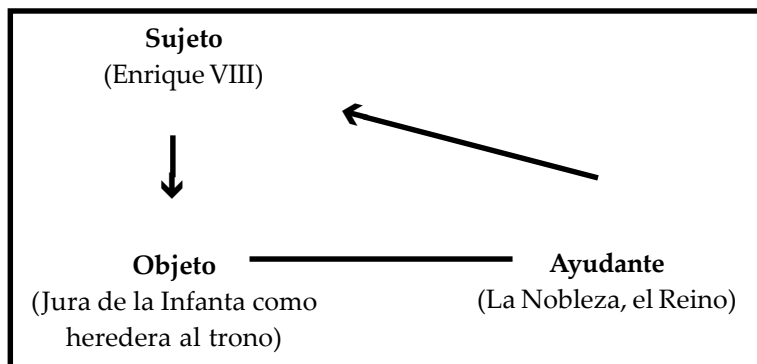
cidad al conflicto [...] ni significa que una concepción sea más trágica que la otra sino, simplemente, a nuestro entender, diferente. Los principios estructurales podían conservarse, pero era necesario revestirlos de un nuevo sentido acorde con el país y la época" (II, 577-578)

Néstor D. López Reyes

tificados: el anuncio del vaticinio, el desarrollo, mediante acciones libres vinculadas con lo anterior y el cumplimiento, lo cual corresponde al esquema de los principios estructurales de la tragedia clásica. En *La cisma...* el *fatum* se cumple, lo cual produce culpa en Enrique, en eje directo con el cúmulo de infortunios que se desprenden de esta concepción. De acuerdo con Kessen de Quiroga:

Ambos personajes [Enrique VIII y David, de *Los cabellos de Absalón*] se dejan llevar por su exceso pasional que los conduce a la *hamartía*. En el final trágico se opera la *anagnórisis* del personaje, que tiene que ver con la consecuencia de la propia culpa como origen de la cadena de infortunios. La *anagnórisis* [...] está [...] ligada a la *hamarrita*[,] se centra en el momento en que el personaje admite o lamenta una acción errónea ya consumada. (266)

En las últimas escenas, Enrique intenta redimir a su hija María, restituyéndola como heredera del trono. Esta acción se convierte en el último objeto que intenta obtener el sujeto:⁴⁰



⁴⁰ He trabajado con modelos actanciales donde aparecen cada una de las casillas recomendadas, aquí uso un triángulo actancial (cosa que propone Ubersfeld en determinados casos), ya que parece no haber un oponente a los deseos del sujeto y el destinador/destinatario son demasiado obvios para verse representados gráficamente.

Evolución y construcción del personaje...

El Rey resuelve regresar su derecho real a la infanta María⁴¹ (le había sido negado al desterrarla con Catalina) e intenta retornar el estado de las cosas a como se encontraban en un momento inicial para restablecer la armonía, tal como se hallaba cuando vivía la Reina. Sólo queda restituir a su hija en el trono con la esperanza de que regrese Inglaterra a la fe. La jura de la Infanta como heredera al trono es el último objeto en el que se ven reflejados los deseos del protagonista como sujeto. El monólogo final expresa el *pathos* o lance patético en donde reluce su frustración:

¿Cómo tengo de mirar,
pues no verlo es imposible,
el más funesto teatro
el espectáculo más triste,
que el exordio del mundo
a su periodo mire
en todo el globo inferior
el sol, de sus orbes lince?

[...]

¡Ayuda aquí, poderoso
Señor, que el bajel va a pique!
¡En qué piélagos navega
de confusiones Enrique!

(III, vv. 2842-2849, 2858-2861)

⁴¹ Para Cruickshank la importancia de María es poca: "El papel de María es un papel secundario hasta la última escena, y el único rasgo de carácter que ha demostrado hasta entonces es la lealtad a su madre. En la última escena, sin embargo, no muestra nada que se asemeje a la paciencia de su madre, en su petición de venganza contra Ana Bolena (2769-2776) o en su exclamación de triunfo cuando se le muestra el cadáver de Ana (2862-2865). Cualquiera que tenga el conocimiento elemental de los hechos históricos se da cuenta de que las glorias y triunfos que espera serán superficiales (2866-2869); y cuando finge prestar juramento para proteger a la Iglesia de Inglaterra, Calderón revela sin ambages las reservas mentales de María (2983) [...] Calderón ve a María como a una persona cuya tolerancia no hará más que exacerbar el daño causado ya por Enrique" (16).

Robert Lauer apunta: “vemos la inevitable consecuencia del pecado, ahora habitual, al recomendar al Rey la duplicidad a su heredera. De esta manera, las consecuencias del pecado original de Enrique (*acedia* y *lujuria*) alcanzarán ignominiosamente a su prole y escandalizarán subsiguientemente al Reino” (139). El monólogo expresa dolor ante las consecuencias. La única restitución es instalar a su hija como heredera. Al finalizar, no es la ignominia moral y personal en la que ha caído el protagonista sino la imagen del Reino dividido. Vemos a Enrique sumido en un mundo de confusiones, presa de sus propios laberintos, hundido en su *katastrophé* como el último de los componentes del héroe trágico. Esto indica una construcción circular del personaje, recordemos que con similar actitud comienza y así termina. La *katastrophé* implica dos acepciones: a) el infortunio individual referido al desenlace de su relación amorosa con Ana; b) la desgracia social relacionada con el cisma.

Esto nos obliga a considerarlo como un protagonista que actúa de formas paradójicas, si bien en un acto despoja a una Reina, en éste reestablece a su hija en el gobierno. Enrique restituye su posición a la Infanta, pero al mismo tiempo le deja la responsabilidad de enmendar el agravio cismático. Enrique fracasa en su deber real y opta por colocar sobre los hombros de su hija su impotencia y la carga del Reino, en una escena que tiene como telón de fondo el cadáver de Ana bajo el trono. Es irónico que su último objeto deseado sea su propia ignominia pública cuando el primero fue la defensa de la fe y el bienestar social. Enrique VIII es en todo una figura trágica.⁴²

Para terminar, siguiendo el rastro que nos lega el esquema estructural de la tragedia, el elemento final es la *katharsis* (aunque ésta reside en el espectador y no en el personaje). ¿El final la produce? Quizá, pero no del mismo modo que la tragedia clásica. La *catarsis* debe ser entendida

⁴² “Considero que en estos textos [sabemos cuáles] las verdaderas figuras trágicas son Enrique y el Rey David, en la medida en que el dramaturgo selecciona determinados elementos que los configuran como personajes intermedios, ni tan buenos ni tan malos, para lograr los fines de la *catarsis* [...] Ambos personajes se dejan llevar por el exceso pasional que los conduce a la *hamartía*” (Kessen de Quiroga 266).

con una nueva concepción que acomode a la cultura que la evoca. Álvarez Sellers menciona: "Si la *catarsis* ha sido contemplada como la purgación de las pasiones mediante la compasión y el temor, en la modernidad 'catarsis' [...] es percibirse de las propias pasiones y aceptar el reto que nos propone, el reto que es vivir cada día siendo responsables de nuestro destino" (III, 914). El elemento se sustituye por otros que son compatibles dentro de un discurso cultural distinto, pero que tiene un vínculo de parentesco sin perder totalmente sus connotaciones: *admiratio* y *perturbatio*,⁴³ que responden a cierto disturbio en el ánimo del espectador y lo orillan a la reflexión. Los acontecimientos que vieron en escena imitan la realidad, más al tratarse de un drama histórico. La compasión y el temor podríamos sentirlos pero en un nivel distinto. Surge del saber que lo que acontece al protagonista le puede suceder a cualquiera si es seducido por las pasiones. El espectador podía identificarse con un personaje histórico demasiado cercano, sus actos son, al final, imitación humana.

Seguí cada uno de los principios estructurales y etapas del héroe trágico en su evolución, como la consideraban las piezas clásicas. Me valí de un enfoque semiótico, siguiendo el concepto de los modelos actanciales para apreciar el desarrollo, la evolución y las relaciones del protagonista como sujeto con los demás entes actanciales, pero teniendo en cuenta que me enfrento a una tragedia moderna y cristiana, de libertad y no de destino, en donde el héroe responde a elementos tales como: *fatum*, *hybris*, *ethos*, *hamartia*, *anagnórisis*, *peripeteia*, *pathos* y *katastrophe*,

⁴³ "Esta concepción de la *katharsis* se encuentra en diametral oposición del cristianismo [...] donde los efectos, los instintos, las pasiones deben ser reprimidos [...] a través de la mortificación, laceración, penitencia, y estas formas de purificación están muy lejos de ser placenteras o una forma estética para recobrar el equilibrio emocional. [La] purgación está estrechamente relacionada con castigo y por eso son procedimientos desprovistos de placer, por otra parte la purgación en la práctica católica está estrechamente relacionada con el sacrificio y esto poco o nada concierne a los fines del drama en general y a la *katharsis* [...] El efecto es otro [en la tragedia cristiana], el de *admiratio* y *perturbatio*, como ya lo declaraban los tratadistas españoles y por eso no es sorprendente que el término *katharsis* no aparezca en los tratados de poética en España" (*Texto, mensaje...* 107-108).

Néstor D. López Reyes

respectivamente, desde una perspectiva refuncionalizada. La crítica analiza estas etapas en varias piezas del dramaturgo aunque casualmente prescinde de alguna; mi trabajo intenta conjuntarlas y analizarlas en esta tragedia en particular, procurando apreciarlas minuciosamente para ofrecer una coherencia descriptiva y constructiva en la progresión del protagonista hacia su tragedia.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez Sellers, María Rosa. *Análisis y evolución de la tragedia española en el Siglo de Oro. La tragedia amorosa*. 2 vols. Kassel: Edition Reichenberger, 1997.
- Aristóteles. *La poética*. Ed. Juan David García Bacca. México: E.M.U., 1989.
- Bartra, Roger. *Cultura y melancolía. Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 2004.
- Calderón de la Barca, Pedro. *La cisma de Inglaterra*. Ed. Francisco Ruiz Ramón. Madrid: Castalia, 1981.
- Campbell, Ysla. *La vida es sueño a la luz del pensamiento neoestoico-tacitista*. México: El Colegio de México, 2009.
- Canavagio, Jean. *Historia de la literatura española, El siglo XVII*. Tomo III. Barcelona: Ariel, 1995.
- Cruikshank, Don W. "'Lisping and wearing strange suits': Personajes ingleses en la escena española y personajes españoles en la escena inglesa: 1580-1680." *Vidas paralelas. El teatro español y el teatro isabelino: 1580-1680*. Madrid: Tamesis, 1993. 9-24.
- De Toro, Alfonso. *De las similitudes y diferencias. Honor y drama en los siglos XVI y XVII en Italia y España*. Frankfurt/Madrid: Vervuert, 1998.
- De Toro, Alfonso. *Texto. Mensaje. Recipiente. Análisis semiótico estructural de textos narrativos, dramáticos y líricos de la literatura española, hispanoamericana y francesa de los siglos XVI-XVII y XX*. Argentina: Galera, 1988.

- Díez Borque, José María. "Presencia-ausencia escénica del personaje." *El personaje dramático: ponencias y debates de las VII jornadas de teatro clásico español*. Madrid: Taurus, 1985. 53-65.
- Fernández, Sergio. *Ensayos sobre literatura española de los siglos XVI y XVII*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1961.
- Grimal, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós, 1981.
- Hauser, Arnold. *Origen de la literatura y el arte modernos, El Manierismo, crisis del Renacimiento*, I. Madrid: Guadarrama, 1974.
- Hermenegildo, Alfredo. *La tragedia en el Renacimiento español*. Barcelona: Planeta, 1973.
- Kessen de Quiroga, Nelly. "La construcción del personaje trágico en dos dramas de Calderón: *La cisma de Inglaterra* y *Los cabellos de Absalón*." *Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños: actas del Congreso Internacional, IV centenario del nacimiento de Calderón*, II. Dir. Congr. Ignacio Arellano Ayuso. Navarra: Universidad de Navarra, 2000. 259-268.
- Lauer, Robert. "Los monólogos de los reyes en Calderón: un estudio retórico de los discursos del rey Basilio en *La vida es sueño* y Enrique VIII en *La cisma de Inglaterra*." *Texto e imagen en Calderón. Undécimo Coloquio Anglogermano sobre Calderón (St. Andrews, Escocia, 17-20 de julio de 1996)*. Ed. Tietz Manfred. Stuttgart: Steiner, 1988. 132-142.
- Morón Arroyo, Ciriaco. *Calderón. Pensamiento y teatro*. Estudios de Literatura y Pensamiento Hispánicos. Santander: Sociedad Menéndez Pelayo, 1982.
- Navarro González, Alberto. *Calderón de la Barca. De lo trágico a lo grotesco*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1984.
- Orlandini, Alberto. *El enamoramiento y el mal de amores*. México: Fondo de Cultura Económica, 2008.
- Parker, Alexander Augustine. *La imaginación y el arte de Calderón. Ensayos sobre comedias*. Madrid: Cátedra, 1991.
- Real Academia Española. *Diccionario de Autoridades*. Ed. Facsímil [1737]. Madrid: Gredos, 1979.

Néstor D. López Reyes

- Ruiz Ramón, Francisco. *Calderón nuestro contemporáneo*. España: Castalia, 2000.
- Ruiz Ramón, Francisco. *Calderón y la tragedia*. España: Alambra, 1984.
- Ruiz Ramón, Francisco. *Historia del teatro español (Desde los orígenes hasta 1900)*. 5ª ed. Madrid: Cátedra, 1983.
- Ruiz Ramón, Francisco. "Introducción." Pedro Calderón de la Barca. *La cisma de Inglaterra*. Ed. Francisco Ruiz Ramón. Madrid: Castalia, 1981. 7-58.
- Serés, Guillermo. *La transformación de los amantes. Imagen del amor de la antigüedad al Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica, 1996.
- Ubersfeld, Anne. *Semiótica teatral*. 3ª ed. Madrid: Universidad de Murcia, 1998.
- Vindel Pérez, Ingrid. "Política y teodicea: una disertación de *la Cisma de Inglaterra*." *Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños: actas del Congreso Internacional, IV centenario del nacimiento de Calderón*, II. Dir. Congr. Ignacio Arellano Ayuso. Navarra: Universidad de Navarra, 2000. 383-396.
- Villena, Luis Antonio de. *Dados, amor y clérigos*. Madrid: Cupsa Editorial, 1978.

D. R. © Néstor D. López Reyes, México, D. F., julio-diciembre, 2011.

RECEPCIÓN: Noviembre de 2011

ACEPTACIÓN: Febrero de 2012