

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

UNIDAD IZTAPALAPA

DIVISIÓN CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

MAESTRÍA EN HUMANIDADES

"LA CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE TRÁGICO EN *LA CISMA DE INGLATERRA* DE CALDERÓN DE LA BARCA"

TESIS PROFESIONAL

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:

MAESTRO EN HUMANIDADES

PRESENTA:

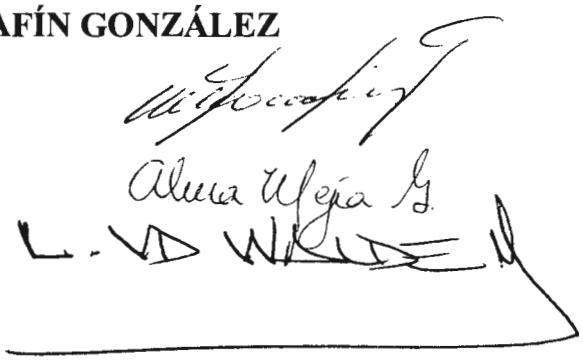
LIC. NÉSTOR DANIEL LÓPEZ REYES

DIRECTOR DE TESIS: DR. MARCELO SERAFÍN GONZÁLEZ GARCÍA.

LECTORES DE TESIS:

DRA. LILLIAN VON DER WALDE MOHENO.

MTRA. ALMA LETICIA MEJÍA GONZÁLEZ.



MÉXICO, D.F., SEPTIEMBRE DE 2010.

Deseo agradecer en particular
y efusivamente a mi Lis,
por su perenne apoyo,
su constante presencia,
su inmutable confianza
en el desarrollo de mi sendero profesional.
Has sido no sólo un aliciente, sino
también una motivación.

Quiero expresar mi agradecimiento
al director de esta tesis,
Dr. Marcelo Serafín González García,
por su paciencia, tutela y consejo profesional.

Quiero expresar también mi más sincero
agradecimiento a mis lectores, por su voto de
confianza y asistencia desinteresada,
Dra. Jillian Von Der Walde Moheno y
Mta. Alma Leticia Mejía González,
por su exhortación y guía.

A todos y cada uno de mis profesores,
por su enseñanza, ayuda y conocimientos,
quienes han hecho posible la confección de
esta investigación, gracias.

Introducción. pág. 1

1. Los personajes y su vaticinio. pág. 21

Los dos motivos de Enrique VIII. Entre la razón y la pasión. pág. 21

La ambición de poder de Volseo y el horóscopo. pág. 43

Ana Bolena: la belleza hechicera. pág. 56

2. El triunfo de la pasión. pág. 81

2.1. *La crisis pasional del Rey.* pág. 81

2.2. *Volseo: la seducción de la serpiente.* pág. 103

2.3. *Ana: la incitación al mal.* pág. 119

3. La tragedia: *anagnórisis* y *katastrophe*. pág. 139

3.1. *El yerro trágico.* pág. 139

3.2. *El cumplimiento del horóscopo.* pág. 174

3.3. *Víctima de las pasiones.* pág. 189

4. Conclusiones. pág. 212

Bibliografía. pág. 220

INTRODUCCIÓN.

Antes de dar inicio con el tema de mi investigación, me gustaría hacer algunas consideraciones previas en torno a la obra de don Pedro Calderón de la Barca[1], para detenerme después con asuntos que atañen directamente a la pieza que trabajé.

Después de terminado el siglo XVII, y consumados los llamados Siglos de Oro de la literatura española, la centuria siguiente no vio con buenos ojos la producción dramática en general del Barroco, ni en particular la calderoniana. Para ellos no era posible que los dramaturgos del siglo anterior basaran la temática de sus obras en la exacerbación de las pasiones, las venganzas, las injurias y el predominio del concepto de la religiosidad y los valores cristianos. Todo lo cual yace en las producciones de un género dirigido a las masas: el teatro.

Entrando el siglo XIX es un gran momento para el resurgimiento de las tareas calderonianas. Las modas literarias y hasta vitales del momento histórico cambian radicalmente con el advenimiento del Romanticismo y sus ideales. Es en este campo donde Calderón va a ser revalorado.

Los primeros en acercarse en ese siglo fueron los alemanes, como Goethe, Friedrich Schlegel junto con August Wilhelm, quienes anunciaron:

> [...] el apoteósico encumbramiento de Calderón en Alemania durante las dos primeras décadas del siglo XIX, lo calificó como el más cristiano de los dramaturgos y, por lo tanto, como el más romántico. [...] August W. Schlegel caracterizó al poeta castellano como un fugitivo de las regiones ferales de la duda, que encontró sagrado el regazo seguro de la fe.[2]

Ahora bien, en España, tras el segundo centenario de la muerte del dramaturgo, es revalorado por figuras como Menéndez y Pelayo, el cual hace hincapié en la mayoría de la problemática y situaciones que han ocupado hasta ese momento a los estudiosos, y cuyas teorías primigenias sobre la tragedia calderoniana sigue siendo la base de posteriores acercamientos.

Sin embargo, como comenta Domingo Ynduráin: "Tras el fogonazo de 1881, la crítica española no vuelve a preocuparse de Calderón hasta fechas recientes en que, al hilo de la recuperación de Góngora por la generación del ´27, se ensayan esporádicos acercamientos a

---

[1] Algunos críticos sobresalientes en el campo de los estudios calderonianos han pretendido considerar la vida de don Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) como bohemia y descuidada, por lo menos en lo que se refiere a su juventud. Otros la han estimado poco atrayente por los escasos datos biográficos que se tienen de la misma, llamándola una "biografía del silencio", título acertado otorgado por Ángel Valbuena Prat en *El teatro español en su siglo de oro,* Planeta, Barcelona, 1969

[2] Antonio Regalado. "Sobre Calderón y la modernidad", en *Estudios sobre Calderón*, t. I, Istmo, Madrid, 2000, pp. 41-42

Calderón por parte de unos pocos críticos, entre los que hay que destacar a Valbuena Briones y Valbuena Prat."[3]

Posteriormente, en el siglo XX, la crítica inglesa fija sus ojos en el autor. Tal es el caso del profesor Alexander A. Parker que realiza un amplio acercamiento al tema del destino y a la biografía de Calderón.

Para la celebración del tercer centenario de la muerte de Calderón en 1981 Domingo Ynduráin advierte: "[...] ha propiciado la convocatoria de congresos cuyas actas ya se están publicando."[4] Los mismos constan en revistas y compendios del congreso con el patrocinio del Consejo Superior de Investigaciones Científicas en Madrid, entre otros.

De todo lo anterior puedo decir que en nuestro momento, Pedro Calderón de la Barca no es un dramaturgo desconocido. Es amplia la crítica que trata sus obras dramáticas, principalmente las que representan altas cimas estilísticas y de perfección estructural, en las que incluyo (y no sólo yo, sino críticos de renombre, los cuales irán apareciendo oportunamente) *La cisma de Inglaterra.*

No es nuevo para el lector el hecho de que las obras de Calderón están recopiladas en nueve tomos de *comedias* con doce títulos cada uno. Cabe señalar que por sí mismo no publicó ninguna de sus comedias en vida. Sin embargo, existen *Partes de Comedias* publicadas con licencia del autor desde 1635 hasta años después de su muerte. Sólo hay que recordar que para la publicación de estas obras fue revisado el testamento del autor donde aparecía un listado de 110 trabajos aprobados de primera mano. Calderón manda una carta al excelentísimo Duque de Veragua, solicitada por éste, donde le otorga un listado de 111 comedias, sumando las que aparecen desde el tomo 1º al 4º (48 en total), y las restante 63 comedias inéditas las anota por separado. En el listado de comedias inéditas, la obra que voy a analizar ocupa el número 50.

La tradición de la publicación de los textos dramáticos calderonianos se nos presenta de la siguiente manera: las primeras cuatro *Partes de Comedias* están adocenadas cada una de ellas según el criterio de publicación y el gusto de la época y suponen una aprobación del dramaturgo. Dicha publicación corre a cargo de su hermano José Calderón a partir de 1635.

Antes de suceder esto, las piezas dramáticas corrían y se distribuían en el público de mano en mano defectuosas y mutiladas, en ediciones "sueltas" o formando colección con otras obras de diversos autores. En el siglo XVI y XVII la propiedad intelectual no estaba

---

[3] Domingo Ynduraín. "Calderón", en *Historia y crítica de la literatura española, Siglos de Oro: Barroco,* Francisco Rico, *et. al.,* t. III, Crítica, Barcelona, 1983, pág. 742

[4] *Ibíd.,* pág. 746

garantizada, al menos para un dramaturgo. El escritor vendía su manuscrito al empresario teatral (al cual se le llamaba "autor") y perdía todo derecho sobre él. Cualquiera podía modificarlo para la representación sin el consentimiento del creador. El original o manuscrito en poder del "autor" era manipulado para el aprovechamiento de su compañía teatral. Así, suprimía versos, escenas y "arreglaba" la obra para su "mejor" representación. Las piezas casi nunca se vieron representadas tal y como las configuró el poeta.

En el siglo XVII los escritores no conservan copias de sus manuscritos, puesto que no podían revenderlos a los autores. Por lo tanto, los propietarios de los manuscritos de Calderón eran los denominados autores, los cómicos, los corrales y los mismos actores.

El manuscrito, saltando de mano en mano, poco a poco se estropeaba y mutilaba. Las obras se representaban a gusto de los autores y los originales se iban perdiendo. Aun así, a Calderón no le interesaba imprimirlos, no por su propia voluntad sino por que no los tenía. Imprimirlos significaba volver a escribirlos o rastrearlos y comprarlos a los propietarios actuales. No guardaba manuscritos o copias, por lo tanto, no quedaron muchos y se conocen pocos. Por otro lado, la herencia de sus papeles y obras la deja a la Congregación de Presbiterios de San Pedro, Naturales de Madrid.

Al ver el desorden en que estaban las comedias de Calderón, su hermano José comienza la publicación de las *Partes de Comedias*. Como ya se mencionó, la *Primera Parte de Comedias* sale en 1635; el tomo 2° en 1637; el tomo 3° en 1664; el 4° y último que preparó José en 1672. Un tomo más de *Autos Sacramentales* lo publica el propio Calderón en 1677.

Tras la muerte del dramaturgo en 1681, alguien apodado amigo suyo Juan de Vera Tassis y Villarroel, comienza a publicar adocenadas las obras inéditas del poeta desde 1682 hasta 1691. Inicia con una "verdadera" *Quinta Parte de Comedias*[5] añadiendo que se habían obtenido de sus originales. Germán Vega García-Luengos en un ensayo sobre las consideraciones de la difusión impresa de las comedias de Calderón comenta al respecto: "Juan de Vera Tassis prosiguió esta edición [Oficial] de sus comedias comenzando con la *verdadera Quinta Parte* (1682); la *Sexta Parte* (1683); la *Séptima Parte* (1683); la *Octava Parte* (1684). Por fin, tres años más tarde vio la luz el volumen de la *Novena Parte* que cerraba la colección sin que nunca llegara a aparecer una anunciada *Décima Parte.*"[6]

---

[5] Otra *Quinta Parte de Comedias* se publica en vida del autor, pero no por su hermano, si no por un editor falsario, pero el mismo Calderón la desaprobó.

[6] Germán Vega García-Luengos. "El predominio de Calderón también en las librerías: consideraciones sobre la difusión impresa de sus comedias", en *Jornadas de investigación calderoniana,* El Colegio de México, México, 2002. pp. 18-19.

Los 9 tomos de Comedias se reimprimieron varias veces en los últimos años del siglo XVII y la primera mitad del XVIII, con escasas variantes en las ediciones principales de los siguientes editores: Juan de Vera Tassis y Villarroel, Fernández de Apontes, Jorge Keil y Juan Eugenio Hartzenbusch. Por lo tanto, no queda más que seguir a Vera Tassis, por la razón de que su edición príncipe es la única conocida.

Como señalé, la obra que voy a comentar es *La cisma de Inglaterra,* que se incluyó en la *Octava parte de Comedias del Célebre Poeta Español don Pedro Calderón de la Barca,* publicada en Madrid por Francisco Sanz, quien era impresor del Reino, tres años después de la muerte de Calderón.[7]

Al parecer, y siguiendo a uno de los principales críticos de esta pieza, Francisco Ruiz Ramón, no existe un manuscrito de la obra y hay pocos indicios de su fecha de composición. En este caso, quisiera citar directamente al mismo crítico, pues creo que nos otorga una sinopsis y un estado de la cuestión en cuanto a las ediciones de la obra se refiere, así como a la fecha de composición: "Hilborn se inclina a datarla entre 1639 y 1652. Parker piensa que fue probablemente escrita después del estallido de la guerra civil inglesa, y quizá incluso después de la ejecución de Carlos I de Inglaterra (1649). Shergold y Varey, en cambio, adelantan la fecha de composición a antes del 31 de marzo de 1627."[8] La fecha de composición resulta imprecisa y de difícil ubicación.

En lo que concierne a fechas de representación, tanto Ruiz Ramón como Marc Colell Enrich están de acuerdo en que la primera fue en Madrid o en el Pardo por la compañía teatral de "Andrés de Vega" el 31 de marzo de 1627; al parecer, el dato lo toman de los estudiosos N. D. Shergold y J. E. Varey.

Basándome en estos testimonios, la *Octava Parte de Comedias,* que edita Vera Tassis, en la que se incluye *La cisma de Inglaterra,* sirvió como *Textus Receptus* (o texto base en el cual se fundamenta la crítica como punto de partida para la realización de ediciones posteriores), también es una edición conocida de la mayor parte de la tradición y la historia textual de la pieza, tanto de la antigua como de la moderna, gracias a una edición facsímile de 1973, de Cruickshank y J. E. Varey, la cual es la edición más requerida por los estudiosos,

---

[7] Existen otras siete ediciones no fechadas a finales del siglo XVII y principios del XVIII, en Sevilla, Barcelona, Salamanca y otras provincias de España. Hay otras catorce ediciones con fecha desde 1738 en Madrid hasta 1973 en Londres.

[8] En la introducción a Calderón de la Barca. *La cisma de Inglaterra,* edición, introducción y notas de Francisco Ruiz Ramón, Clásicos Castalia, Madrid, 1981, pág. 280. En lo posterior me referiré a este trabajo con el nombre del estudioso y el título de la obra de Calderón, por considerarla fidedigna y con muy pocas lecciones o modificaciones, al texto original de 1684.

críticos y editores del siglo XX, y puede argüirse que es la misma, pues resulta ser una copia fidedigna de la de Vera Tassis.

La edición que utilizaré para mi investigación será la de Ruiz Ramón de 1981, pues se basa (como la mayoría de las ediciones del siglo XX) en la edición facsímile de 1973 de D. W. Cruickshank y J. E. Varey, o sea, la edición príncipe. Aunque moderniza algunos términos, ortografía, acentuación y puntuación, me parece una edición confiable y acertada, y más viniendo de un calderonista tan respetado[9].

En cuanto a la crítica existente sobre esta tragedia, resulta pertinente considerar una serie de estudios que son relevantes en cuanto a la valoración especializada de la pieza calderoniana. Un grupo de ellos tienden a considerarla sobre todo en su aspecto de tragedia; así ocurre con Alexander A. Parker en *La imaginación y el arte de Calderón. Ensayos sobre comedias* (1948). Esta publicación contiene un par de estudios sobre la obra, en donde analiza al protagonista y lo inserta en el marco del género trágico. Me parece pertinente apuntar que me será de gran ayuda en lo referente a la construcción del héroe trágico, cuáles son sus motivaciones y convicciones a lo largo de la trama y cuáles los objetivos que persigue como héroe trágico. Este criterio me auxiliará para realizar los modelos actanciales, pues fija la pauta de la trayectoria dramática del protagonista. Auque por otro lado, su juicio enfoca demasiada atención en la historicidad y en la fuente de la pieza, omitiendo algunas acciones que debería incluir, por su preeminencia en el discurso dramático, tal es el caso de los contrastes y paralelismos del protagonista con los demás personajes. Aun así, el estudio sigue siendo uno de los más certeros al acercamiento del Rey Enrique VIII.

Ann L. Mackenzie nos ofrece "La cisma de Inglaterra: dos versiones inglesas del monólogo de Carlos sobre Ana" (1989). La crítica analiza la relación que tiene el monólogo dicho con dos obras de dramaturgos ingleses: Shelley y Medwin. Si bien concibe la pieza calderoniana como una tragedia, no ahonda en la problemática que concierne a la estratificación del protagonista como héroe trágico, su visión al respecto es escueta y demasiado sucinta. Prefiere digredir sobre paralelismos y discrepancias en el monólogo en las piezas de Shelley y Medwin y la relación que posee con el drama de Calderón. Es de utilidad en el momento de acercarnos a la preferencia amorosa que posee Carlos por Ana, pues nos percataremos de que Carlos tiene una construcción parecida a Enrique, y que ambos homologan su formación como entes dramáticos en determinado momento de la tragedia.

[9] Por lo tanto, se utilizará el título modernizado de la tragedia para seguir al pie de la letra los criterios editoriales usados por la edición de Ruiz Ramón. *La cisma de Inglaterra* en lugar de *La cisma de Ingalaterra.*

Joachim Kupper en "La Cisma de Inglaterra y la concepción calderoniana de la historia" (1988), trata algunas cuestiones que tienen relación con la fuente histórica del drama y la visión de mundo del autor como hijo de su siglo acerca del conflicto inglés. Aquí el crítico hace una correspondencia de la obra con el género trágico, donde salen a relucir varios de los temas que trataré en mi acercamiento, más que nada en lo referente a la ideología de la pieza, en donde se aprecia la dependencia del neoestoicismo y el tema moral; el conflicto entre el bien y el mal, reflejado en la trama de los autos sacramentales, y que son la base de un arquetipo bien identificado en la composición de la tragedia; la pugna entre el obrar bien y la seducción del mal, en donde se aprecia la consumación del héroe trágico, su duda, su decisión y su culpa como principios estructurales. No obstante, carece de una apreciación semiótica que harían del artículo una de las principales guías en mi exploración.

María Rosa Álvarez Sellers en su extensa obra, *Análisis y evolución de la tragedia española en el Siglo de Oro. La tragedia amorosa,* en los volúmenes II y III (1997) nos muestra cómo la pieza calderoniana tiene una perfecta ligazón con el género de la tragedia, pero respondiendo al mismo tiempo con las mixturas evolutivas que le confiere el barroco español. La crítica se sumerge precisamente en el tema esencial de mi investigación, al demostrar cómo el personaje lleva una evolución que lo hace convertirse en un héroe trágico por excelencia, pues cumple con las principales etapas y principios estructurales heredados de la preceptiva aristotélica clásica y nos lleva de la mono en su descubrimiento. Sin embargo, algunos de estos elementos estructurales (siguiendo a Aristóteles) no los retoma, tal vez por considerarlos de importancia relativa, tales como *fatum, diánoia, ethos* y *peripeteia.* En mi análisis los consideraré, aunque la crítica prescinda de ellos.

Francisco Ruiz Ramón cuenta con dos ediciones de la tragedia (1969 por Alianza y 1981 por parte de Castalia), y algunos estudios referentes a la tragedia del autor, como *Calderón y la tragedia* (1984) y (2001), donde repite en un apartado su estudio de los años ´80. La temática se enfoca a relacionar la pieza con el drama de corte trágico. Es importante mencionar que en este compendio Ruiz Ramón realizó un estudio en torno a un monólogo del personaje de Enrique VIII, para lo cual repite un extracto de su edición del ´81. El análisis lo vuelve a repetir en *Calderón nuestro contemporáneo* (2000) pero con algunas ideas clave para relacionar el texto con el género trágico, sus elementos y dispositivos aristotélicos. A fin de cuentas, examina a la luz de la teoría de la tragedia, las relaciones existenciales del protagonista con la de los demás personajes en la trama, para concluir que a *La cisma de Inglaterra* hay que dejar de verla sólo como un drama más calderoniano, y hay que considerarla como una tragedia legítima de corte español. Pese a ello, me parece que a su

estudio le hace falta la herramienta de la semiótica, pues con ella hubiera podido justificar los móviles de los personajes e identificar más fácilmente las pasiones que mueven sus caracteres respectivos. Es un excelente trabajo de un eminente calderonista, pero deja un poco insatisfecho.

Alejandro Paredes en "Nuevamente la cuestión del metateatro: *La Cisma de Inglaterra*" (1983), se enfoca primordialmente en el término metateatro, el cual, como él mismo cita, son piezas que se apartan de los códigos normales a los que responde tanto los géneros de comedia y tragedia y que se describen como dramas de naturaleza ideológica y filosófica, predominando este concepto. Por otro lado refiere a los motivos del personaje principal para su desenlace funesto, y aquí es en donde aporta al motivo de mi investigación, ya que resalta el carácter primordial, tanto del protagonista como de los personajes que emulan su comportamiento, y las pulsiones esenciales con las que evaluarán su mundo dramático y por medio del cual mueven sus acciones. El artículo no cuenta con una descripción detallada del héroe trágico ni se inmiscuye en el neoestoicismo, ideología a mi parecer cardinal para la formación de la tragedia, careciendo así de uno de los credos primordiales con los cuales se gesta la pieza.

Nelly Kesen de Quiroga con el estudio "La construcción del personaje trágico en dos dramas de Calderón: *La cisma de Inglaterra* y *Los cabellos de Absalón*" (2000), constituye uno de los exámenes más importantes en la cimentación de mi trabajo debido a que desarrolla, aunque de manera escueta por la extensión, el fundamental aspecto del elemento trágico en el carácter del protagonista. Aparecen, como en el caso de Álvarez Sellers, los principios estructurales del héroe trágico aristotélico, aunque omite algunos y sólo se enfoca en los que para ella son fundamentales. Entonces, es precisamente en este criterio de anulación y selección en donde va a correr mi investigación y en donde trataré de no excluir ninguna etapa del héroe trágico, como lo hace la crítica. La autora demuestra muy bien que los protagonistas de estos dramas responden a una construcción trágica, pero en la justificación se hecha de menos el elemento de la preceptiva aristotélica. No obstante, es uno de los pocos estudios en donde se hecha mano de la semiótica para analizar, aunque sucintamente, las motivaciones del protagonista.

Finalmente el estudio de A. Robert Lauer. "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*" (1988), es importante por su minuciosidad en cuanto al análisis de los monólogos del personaje Enrique VIII, entendidos como la expresión interior de su conciencia. Este análisis resulta ser un pilar que cimenta la construcción del protagonista,

pero no sólo eso, el estudio de los monólogos ofrecen una idea clara de la construcción y evolución del carácter del Rey, nos hace vislumbrar sus motivaciones, pasiones y pulsiones, aquello que mueve sus acciones y que lo encamina irremediablemente hacia determinados actos a favor del cumplimiento del presagio. A pesar de ser importante para mi análisis, no nos dice el por qué de las decisiones del personaje, ni se inmiscuye en asuntos de tipo formal en cuanto al género trágico. Al carecer de esta tendencia, sólo una parte del artículo me servirá, sin dejar de ser un trabajo sobresaliente.

Existen más estudios sobre esta pieza, algunos se irán mencionando y apareciendo según convenga, los omito porque me enfoco en aquellos que responden a ciertas pautas y circunstancias trágicas en la interpretación del drama analizado. Constan varios trabajos que no menciono por el momento, pero que son citados en el *corpus* y se verán reflejados en cuanto avance la lectura. Su importancia radica en la ayuda que prestan para la comprensión de puntos particulares del texto. Sólo señalo los que se refieren al tema principal y que, por ello, resultarán importantes puntos de apoyo y herramientas críticas y aparecerán con frecuencia cuando sean requeridos. La mayoría de estos estudios enfocan la mirada en la vinculación de la pieza con el género dramático de la tragedia. Ésta es una causa que ha sido el detonante en mi interés por la misma.

Existen algunos otros artículos específicos que hablan sobre la pieza pero que no entran en el *corpus* porque no tienen relación con el tema específico de mi investigación, tal es el caso del artículo de Marcelino Menéndez y Pelayo titulado "Dramas trágicos" (1884), pues, aunque es uno de los primeros en orientarse en los temas de las piezas que a su ver son trágicas, no aporta gran cosa en lo concerniente a tragedias de destino, sino mas bien se enfoca en dramas de honor.

Franco Meregalli ofrece: "Lo scisma d´Inghilterra" en *Introduzione a Calderón de la Barca* (1993), en donde sólo brinda generalidades introductorias al drama para la lectura del pueblo de habla italiana, sin brindar ninguna aportación significativa al tema tratado.

Pablo Ávila en: "*La cisma de Inglaterra* y Ana Bolena" sólo hace una mención escueta a que el personaje de Ana cumple con las funciones de personaje romántico y se acomoda a sus moldes. La pieza es vista sólo desde la concepción romántica latinoamericana. De este artículo sólo hago una breve mención pero realmente no forma parte de la línea de investigación por no cumplir con los requisitos de la misma.

Varios estudios están forjados desde una perspectiva comparativa entre Calderón y Shakespeare. Tales son los casos de estudiosos como H. Birkhead: "The Schism of England: Calderon´s Play and Shakespeare´s" (1928); Anthony Herbold: "Shakespeare, Calderón and

Enry VIII" (1965); y Wolfgang von Wurzbach: "Shakespeares Heinrich VIII und Calderons La cisma de Inglaterra" (1896). Textos que comparan y analizar desde una visión artístico/dramática, así como histórica, la función de personajes y sucesos fidedignos, y evalúan *La cisma de Inglaterra de* Calderón con *La famosa historia de la vida del rey Enrique VIII* de William Shakespeare, sin incursionar en los temas y motivos que conciernen a la tesis y sin tocar los apartados específicos de la misma.

Este es el material crítico que se ha concebido a partir de los estudios específicos de la tragedia de Calderón. Aunque la cuestión a la cual enfocaré el análisis ha sido escasamente trabajada, resulta interesante que toquen temas concretos los textos que la estudian. Por lo mismo, el campo está abierto a generar la apertura a posteriores estudios críticos, mismos que pueden añadir concepciones nuevas que caven en los asuntos que se intentarán analizar.

Ahora bien, el tema central es la construcción del personaje trágico protagónico. Como ya se apreció, son varios los críticos que enfocan sus estudios en este personaje de la pieza de corte histórico *La Cisma de Inglaterra*[10], a pesar de eso, me parece que hace falta un estudio exhaustivo y detallado de este importantísimo héroe trágico calderoniano, que siga paso a paso las huellas del personaje que sucumbe a su destino o *fatum*, víctima de sus pasiones exacerbadas[11]. Salta a la vista en su construcción la pugna inseparable entre el gobierno de sí mismo por medio de actos razonados y la enajenación provocado por los instintos y las pasiones humanas más potentes. Analizar un tema tan emocionante, por ser una cuestión que ha prevalecido en varios de los dramas de Calderón, es una oportunidad que no debe pasarse por alto. Por ende, esto constituye una causa más en la elección de la obra analizada.

---

[10] López Estrada nos habla sobre la fuente de la tragedia: "Calderón, más lejano de los hechos de origen y ajeno a lo que había sido la trascendencia humana del caso, recogió las noticias para organizar la comedia de la fuente más conocida y común en España, esa misma citada *Historia Eclesiástica del Scisma del Reino de Ingalaterra* [*sic.*]. Este libro, presente en los dos autores [Habla de Calderón y Herrera, el último tiene una consideración artística del hecho histórico al igual que nuestro autor], solía mencionarse en la forma reducida de "La cisma de Inglaterra", y este fue el título que Calderón dio a su comedia; de esta manera denuncia él mismo, en cierto modo, la fuente de su exposición dramática, y así los espectadores ya sabían anticipadamente lo que iban a ver sobre la escena." Francisco López Estrada. "La Inglaterra del Cisma por Herrera y Calderón", en *Calderón en Europa,* Actas del Seminario Internacional, Iberoamericana, Madrid, 2002, pág. 15. Por su lado Ruiz Ramón menciona que la fuente histórica es de Pedro de Rivadeneyra: "[...] publicada en Madrid en 1588. El relato de la vida y época de Enrique VIII está organizado en función del tema central del Cisma. [...] Sin renunciar ni apartarse de las coordenadas ideológicas de la España de su tiempo, antes asumiéndolas, [Alude a Calderón.] organiza los materiales históricos que toma de Ribadeneyra, alterando el orden, concentrando y sincopando la información, estrechando y dilatando el tiempo, seleccionando, ampliando y eliminando los datos referentes a los personajes, inventando situaciones nuevas, en función de su propio designio dramático, dotando así al material que maneja como dramaturgo, y no como historiador, de una unidad y una intensidad trágicas, de la que es único responsable." Francisco Ruiz Ramón. introd. a *La cisma...*, pp. 55-56

[11] Al igual que Ruiz Ramón y Álvarez Sellers, puedo mencionar al protagonista David de *Los cabellos de Absalón* o a Semíramis en *La hija del aire,* entre otros. Personajes que también son víctimas de pasiones individuales.

No hay que olvidar que el protagonista es poseedor de un proceso en su construcción, mismo que se irá desenvolviendo poco a poco según avancen sus acciones dramáticas en relación a los demás personajes. La reflexión y valoración de este aspecto se da necesariamente dentro del contexto de la existencia del género trágico. En España siempre ha existido una pugna más o menos constante entre quienes consideran que no existe un género trágico y los que piensan que sí consta su presencia en la España de los Siglos de Oro[12].

Aun así, las luchas ideológicas dan pauta para que se genere una disputa entre los que no aceptan géneros híbridos sino puros y subyugados a los moldes clásicos, los que consideran que no existe una tragedia en la España áurea y los que sí la ven. Los contemporáneos de Lope de Vega, tanto dramaturgos como preceptistas, apoyan una propuesta dramática novedosa frente a quienes la critican. En una época posterior, surge la discusión de si puede existir una tragedia cristiana. La noción principal de esta pugna parte de la visión de la religión católica frente a los elementos trágicos heredados de la tragedia clásica. Al respecto Álvarez Sellers considera:

> 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

---

[12] Según Álvarez Selleres, en el marco de la denominada *Comedia Nueva*, Lope de Vega en su *Arte Nuevo de Hacer Comedias en Este Tiempo* (1609) recomienda que lo esencial no era: "[...] conservar pautas formales sino contribuir y permitir a la tragedia adaptarse a nuevas directrices estéticas que favorecieran una evolución natural y acorde, como todo lo demás, a los tiempos." Y continua: "Ello propicia la confluencia hacia un nuevo concepto de tragedia que él mismo llamaría "tragedia española" y la admisión de un nuevo modelo teatral, la "tragicomedia" que, junto con la tragedia y la comedia se inscriben en el proyecto global de la Comedia Nueva." Mª Rosa Álvarez Sellers. *Análisis y evolución de la tragedia española en el Siglo de Oro. La tragedia amorosa,* vol. II, Kessel Edition Reichenberger, Alemania, 1997, pág. 878. El denominado género trágico admitirá, en la tragedia española, cierta mixtura, para sobrevivir a las exigencias del público de la época y adaptarse a los tiempos modernos. Mª Luisa Lobato piensa lo siguiente en relación con los términos tragedia/comedia en el drama calderoniano: "[...] el término comedia en Calderón no es equiparable a tragedia. Mientras el primero hace referencia a una serie de convenciones genéricas bien establecidas, cuya sabia combinación dará lugar a algunas de las mejores obras del teatro español, *tragedia* es una concepción vital frente a una realidad adversa, que puede ser el eje temático de la comedia o circunscribirse a episodios delimitados, que afectan a los personajes antes de su entrada en escena o mientras están en ella, incidiendo en el público en una dirección anímica determinada." Mª Luisa Lobato. "Calderón, autor trágico", en *Estado actual de los estudios calderonianos,* Festival de Almagro, edition Reichenberger, Alemania, 2000, pág. 81. Según lo anterior, los términos en la práctica escénica de Calderón están bien delimitados, pero por la denominación, convención y moda literaria, se pueden sumar ambas en el proyecto y terminología de tragicomedia. La autora continua: "Hay un momento de transición del siglo XV al XVI en el que las formas clásicas del teatro se sienten como inadecuadas para interpretar la vida y entonces el diletantismo parece caracterizar los títulos de las obras, que alternan los términos como "tragedia", "comedia", "farsa" o "tragicomedia", en este intento de captar la vida en sus múltiples manifestaciones. La práctica escénica, por tanto, asume conscientemente la mezcla, que se convierte con Lope en fuente de verosimilitud aunque atente contra la pureza de los géneros; es más, repasando los escritos de preceptiva observamos que los teóricos tienen conciencia de la misma ya desde finales del XVI, a pesar de que este siglo había empezado, con el redescubrimiento de *La Poética* aristotélica, a diferenciar y separar géneros. En el paso de un siglo a otro se produce una remodelación paulatina del concepto español de tragedia y una convergencia hacia el concepto de tragicomedia, que cristalizará en el XVII." *Ibíd.,* pág. 882

> 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.[13]

Aunado al hecho de considerar las piezas españolas como trágicas, se aprecia a Calderón como uno de los grandes autores trágicos españoles y a *La cisma de Inglaterra* como uno de sus dramas que cumplen con estos parámetros por antonomasia.

Pese a la problemática religiosa, varios son los críticos y estudiosos calderonistas que han considerado al dramaturgo como un autor de este tipo de obras, ya que muchas de sus piezas denotan una visión trágica del protagonista y un final funesto en la misma, pues el personaje principal cae en inminente infortunio[14].

Calderón parte de este tipo de nociones cristianas para construir a sus personajes trágicos. Existe, por supuesto, una pugna entre el deseo y el deber que pone en una disyuntiva al protagonista cristiano involucrado, el cual concibe la vida y la existencia como lucha deliberada. Navarro González entiende esto y alude al respecto:

> Los recios contendientes que apelan en los escenarios calderonianos, para bien o para mal, forzados se hallan a vivir juntos en perpetuo combate sin posible paz, derrota ni victoria totales y definitivas.
> Esta tormentosa lucha de poderes contrarios es supuesto básico sobre el que descansa la existencia humana, el orden cósmico y hasta el sobrenatural mundo de la fe.
> Día y noche se necesitan y presuponen tan ineludiblemente como vida y muerte, mal y bien, culpa y gracia.[15]

E. Osstendorp realiza un resumen de los principales juicios que los críticos utilizan para definir a Calderón como autor trágico, poniendo a la cabeza de estos a A. Parker, e indica: "[...] bajo la influencia de los estudios fundamentales de Alexander Parker los hispanistas

---

[13] Mª Rosa Álvarez Sellers, *op. cit.* vol. II, pp. 885-886

[14] Interesante es un apartado del texto de Ciriaco Morón Arroyo titulado *Calderón y la tragedia* en donde hace una breve pero concisa reseña sobre el cristianismo y la tragedia: "Durante muchos años se discutió [...] si es posible una tragedia cristiana. [...] Una de las conclusiones generalmente aceptadas era la definición de tragedia como acción en que los individuos eran juguetes del destino. La tragedia se definía por la [falta de salida] de las situaciones en que el héroe se encontraba. Desde este principio se negaba la posibilidad de la tragedia en el cristianismo. En efecto, el cristianismo tiene salida para todo sufrimiento hasta el punto de ser el sufrimiento uno de los caminos más seguros a la salvación. [...] En el cristianismo teórico no cabe la tragedia. [...] 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 exigencia de sacrificio. [...] en este punto hay que situar a la tragedia cristiana.
Además el cristianismo sufrió en la Edad Media la fusión con la cosmología griega, creándose así la forma de pensar escolástica. Para los dramaturgos del siglo XVI, cuando se enfrentan con temas religiosos, el centro de referencia no es ya el cristianismo del Evangelio, sino la formulación heredada en las cátedras universitarias, el escolasticismo. Las sutilezas producidas por ese sistema se presentaban a tomar incluso conceptos en apariencia cristianos y producir con ellos el efecto trágico." Ciriaco Morón Arroyo. *Calderón. Pensamiento y teatro,* Serie: Estudios de Literatura y Pensamiento Hispánicos, Sociedad Menéndez Pelayo, Santander, España, 1982, pp. 50-51

[15] Alberto Navarro González. *Calderón de la Barca. De lo trágico a lo grotesco,* U. de Salamanca, 1984, pág. 9

ingleses y norteamericanos se fijan sobre todo en Calderón como autor de tragedias y tanto muchos artículos del mismo Parker como libros y estudios de Slogan, May, Gwynne Edwars, etc. caracterizan a don Pedro Calderón de la Barca como autor trágico muy importante."[16] Parker considera al dramaturgo como un poeta trágico pero cristiano[17]. Misma ideología religiosa que utiliza para construir a su personaje trágico, basado en sus teorías de la *justicia poética* y la *responsabilidad difusa,* ampliamente conocidas por la crítica. Cito nuevamente a Osstendorp:

> [...] Parker argumenta a continuación que Calderón, a pesar de ser cristiano, merece ser calificado de trágico. Si bien reconoce un orden creado por Dios y la responsabilidad moral del hombre, no deja de demostrar que el ser humano se encuentra enredado en una telaraña de circunstancias creadas por los actos de sus prójimos. Las obras de Calderón evidencian una responsabilidad difusa, la imposibilidad de eliminar la culpa de una acción malvada a un solo individuo.[18]

Parker usa su teoría de la *responsabilidad difusa* para analizar las que él considera tragedias de Calderón como una constante de causa-efecto en las acciones de los personajes, las cuales siempre emprenden hacia la catástrofe de los mismos. Así, no sólo es responsabilidad del personaje involucrado la causa de su caída, sino todo aquel que intervenga directa o indirectamente en la toma de sus decisiones. Para el crítico, esto sería el centro de la tragedia calderoniana, y comenta: "Todo el argumento [Se refiere al argumento de una de las piezas que considera tragedia] ha sido admirablemente construido según una cadena ininterrumpida de causas y efectos, gracias a la cual comprendemos la catástrofe final [...]"[19] Es aquí en donde surge la problemática principal, a saber, el conflicto entre las características de los personajes emanados de la tragedia clásica y su contraposición a los cristianos de las obras áureas[20]. Surge, entonces, una distinción entre la tragedia antigua y la cristiana[21]. Para Ruiz

---

[16] Enrique Osstendrop. "Evaluación de algunas teorías en torno a las tragedias de Calderón", en *Las constantes estéticas de la "comedia" en el Siglo de Oro,* Diálogos Hispánicos de Ámsterdam # 2, Anuario Sppans Ámsterdam, 1981, pág. 65

[17] De hecho, Ruiz Ramón piensa que el autor escribió al menos doce piezas que podría considerar como dramas trágicos: "Calderón escribió más de una docena de tragedias, cuya esencia, caracteres y estructura están por definir y plantea en otras muchas piezas conflictos y situaciones trágicos, luego escamoteadas o superadas a lo largo del drama [...]" Francisco Ruiz Ramón. *Historia del teatro español. (Desde sus orígenes hasta 1900),* 5ª ed., Cátedra, Madrid, 1983, pág. 233

[18] Enrique Osstendrop, *art. cit.,* pág. 66

[19] Alexander A. Parker. "Hacia una definición de la tragedia calderoniana", en *Estudios sobre Calderón,* Istmo, Madrid, 2000, pág. 336. El texto fue primero publicado en Manuel Durán y Roberto Gonzáles Echeverría (eds.). *Calderón y la crítica: historia y antología,* 2 vols., Gredos, Madrid, 1976, pp. 359-387.

[20] "Para Calderón, al igual que para los otros poetas dramáticos coetáneos, [...] el modelo al que acudir, en tanto que modelo fundador de toda teoría y praxis del "poema dramático", debió de ser también necesariamente 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

Ramón, el conflicto cristiano de la libertad/destino juega un papel importante en la construcción tanto de la tragedia cristiana como del personaje trágico, y dice:

> 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.[22]

Entonces, la infinita misericordia del Dios cristiano anula la desgracia del héroe trágico, pero no contamos con que el héroe es ya, desde el inicio, un personaje que vive en su existencia el conflicto trágico de la decisión libre, y está constantemente en la disyuntiva entre el obrar bien o el abandonarse a sus pasiones personales. En la tragedia clásica los héroes son víctimas fatales del destino-*fatum*. En las piezas griegas los individuos también deciden con libertad, retomando el discurso del crítico 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."[23] El héroe trágico se convierte así en un juguete del destino, literalmente. En la tragedia griega el héroe caerá irremediablemente en su *fatum*, por lo general ya antes anunciado desde su nacimiento. En la cristiana, sin embargo, el héroe tiene la opción de elegir, de decidir, de optar haciendo uso de su libre albedrío por uno u otro camino, el de la obtención de lo deseado, el de su pasión o el de la acción virtuosa y razonadora. Desgraciada e irónicamente elegirá partiendo desde, como dice Ruiz Ramón, la enajenación pasional, ya que si no se realiza esto, simplemente no se produce la tragedia:

> 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

---

desde mitad del siglo XVII a fines del XVIII y más allá." Francisco Ruiz Ramón. *Calderón nuestro contemporáneo,* Castalia, España, 2000, pp. 38

[21] Si bien Aristóteles marca con su *Poética* los parámetros de las estructuras de las tragedias clásicas, las piezas áureas, consideradas trágicas, no cumplen al pie de la letra con las condicionantes aristotélicas precisamente por estar bajo el molde ideológico que su religión cristiana les hereda. Sin embargo, surge una distinción interesante en la cual el elemento del *fatum* o hado irremediable en las piezas clásicas es sustituido por el elemento de la libertad de decisión en los personajes. Nace entonces un conflicto novedoso en los caracteres áureos: la lucha interna del personaje entre la libertad y el destino. Osstendorp considera: "[...] la distinción entre tragedia antigua y tragedia cristiana de la libertad que, en todo caso, se trata más bien de direcciones que de definiciones." Enrique Osstendrop. *art. cit.,* pág. 68

Por otro lado, Calderón conocía bien la obra aristotélica, Navarro González nos 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. Es más, el inteligente comentario que Pinciano expone en la Epístola VIII de su inapreciable *Filosofía Antigua Poética* (1596), nos cerciora de que Calderón sabía que no transgredía los esenciales requisitos que Aristóteles exigía de la tragedia, aun cuando intercalara escenas risibles y diera a la "catástrofe" resultado venturoso." Alberto Navarro González. *op. cit.*, pág. 6

[22] Francisco Ruiz Ramón. *Historia del...*, pág. 232

[23] Ciriaco Morón Arroyo. *loc. cit.*

> 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.[24]

Precisamente, el conflicto entre la libertad de decisión y el ejercicio del libre albedrío y el *fatum* anunciado por diversos factores será el motor que pone en marcha la maquinaria trágica. Este esquema es básico en la mayoría de las consideradas tragedias de Calderón[25]. Aquí salta a la vista el criterio ideológico y filosófico con el cual el autor crea su tragedia, a saber la filosofía del neoestoicismo. Las acciones de los personajes involucrados en la trama cumplen con algunas premisas de la ideología del neoestoicismo, mismas que destacan en su comportamiento. Ésta será un magnífico instrumento que nos ayuda a entender la conducta apasionada del protagonista y a situarlo en un contexto ideológico determinado, imperante en la cultura de la época, ya que, como dice Ysla Campbell refiriéndose a las piezas calderonianas: "Presente en el pensamiento renacentista y Barroco, la tradición neoestóica nos permite esbozar algunas interpretaciones sobre una obra tan compleja."[26] No sólo la crítica ubica a Calderón en el contexto ideológico del neoestoicismo, también A. Parker considera que el autor está sumido en un contexto ideológico cultural propio de su momento histórico, el cual hace ver el problema de la dialéctica de la libertad/destino como un dilema moral, del cual inviste a sus personajes para que éstos reaccionen de determinada manera en pos, o no, de cierta ideología. La filosofía opta por concebir al ser humano como un ser razonador que no se deslinda de las enseñanzas religiosas católico[27]. Esto mismo es lo que le otorga su libertad en la toma de determinadas opciones y el nivel de decisión de su libre albedrío. Por supuesto, es una ideología que está en pugna constante con las pasiones e

---

[24] Francisco Ruiz Ramón. *Calderón y la tragedia,* Alambra, España, 1984, pág. 170

[25] "Los elementos fundamentales del conflicto son siempre los mismos: el héroe trágico (hombre o mujer) es portador de un destino adverso que causa la destrucción de los demás (del rey-padre, del reino, de sus próximos) y (o) de sí mismo. Para evitar que se cumpla el terrible hado anunciado por los astros, el héroe es encerrado e incomunicado. Sin embargo, la sabiduría humana, que ha previsto todo para evitar el cumplimiento del hado, es burlada, y el héroe sucumbe a su destino [...]" Francisco Ruiz Ramón. *Historia del...*, pág. 233. El mismo crítico, en otro estudio menciona al respecto: "Calderón, como dramaturgo, apuntando siempre al núcleo trágico, médula de la condición humana del cristiano, construye al héroe trágico como personaje que, 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." *Ídem., Calderón nuestro...*, pág. 33

[26] Ysla Campbell. "Estoicismo y transgresión ideológica en *La vida es sueño",* en *Texto e Imagen en Calderón, Undécimo coloquio Anglogermano sobre Calderón,* t. 8, Franz Steiner Verlag Stuttgart, Stuttgart, 1998, pág. 75

[27] Me tomo la libertad de exponer aquí una pequeña nota sobre el neoestoicismo en el Barroco: "En el Renacimiento y en el Barroco hay una tradición neoestoica que se revela en algunas biografías y traducciones tanto de Séneca como de Epicteto. El auge del filósofo español se debió, en gran parte, a que los jesuitas lo proclamaban defensor de la providencia y el libre albedrío. Los puntos de contando entre los estoicos y el cristianismo –concepto de Dios, relaciones humanas fraternales, resurrección- permitieron que tal filosofía fuera compatible con el universo teológico del siglo XVII. Era, además, una especie de antídoto para sobrellevar la situación por la que se pasaba." Ysla Campbell. *La vida es sueño a la luz del pensamiento neoestoico-tacista,* Colegio de México, México, 2009, pág. 34

instintos humanos, ya que el dejarse llevar por éstos obliga a la voluntad debilitada a ser su víctima y esclava. La pasión, según el neoestoicismo, amputa el libre albedrío. La pasión lleva al personaje involucrado con ella a cometer el error fatal o trágico que lo arrastra hacia su propia catástrofe en el ejercicio de su libertad frente al destino [28]. Por medio del error fatal –el cual se funda en el optar por la pasión y no por la razón, el gusto y no lo justo-, el personaje caerá en el destino funesto anunciado; Ruiz Ramón dice: "[...] ahí esta su error trágico: pensando que podía vencer al destino, provocó el cumplimiento del destino, lo propició y lo ayudó a realizarse."[29]

Con todo esto no dejamos de convencernos de que Calderón es un autor trágico, pero cristiano. Y uno de los dispositivos más importantes para que se cumpla la tragedia es precisamente el anuncio del destino, llevado a cabo por muy variados y diversos emisarios en las obras calderonianas. Mª Luisa Lobato piensa:

> El elemento principal en la estructura dramática propia de Calderón trágico es el hado que produce según Ruiz Ramón los dos efectos casi automáticos de la circularidad y el suspense, en el sentido de que la acción parte de un anuncio que presagia sucesos funestos de los que se trata de escapar en el desarrollo de la trama sin que pueda lograrse, y el hecho de que se proyecten los presagios en un suceso futuro condiciona el incremento del suspense. La presencia del hado es la que estructura la relación entre necesidad y libertad, por las que el héroe se reparte entre estos dos polos en un intento de escapar de su fatal destino. Al hado se le achaca ser el origen de la tragedia [...][30]

Calderón basa la construcción de sus personajes en los elementos y propuestas que el género trágico clásico le proporciona, aunque lo modifica a las exigencias del momento histórico y cultural, para forjar a sus héroes e investirlos con la condicionante trágica[31]. Personajes que

---

[28] "En la filosofía neoestoica [...] hay un espacio importante para la libertad, ya que el destino no obliga a actuar de determinada forma. La libertad hace que el acontecimiento tome tal o cual sentido, pues el hombre es libre de reaccionar conforma a su razón. [...] Los estoicos pretenden enseñar un arte de vivir, es ese sentido la libertad a la que aluden es, en principio, liberación de sus pasiones." *Ibíd.*, pág. 77

[29] Francisco Ruiz Ramón. *Historia del...*, *op. cit.*, pág. 237

[30] Mª Luisa Lobato. *art. cit.*, pág. 74. Aunque hay que identificar a este elemento vaticinador más como destino en las obras cristianas y hado en las clásicas; en el corpus del análisis se discute esto.

[31] Á. Sellers realiza un listado en que denotan los dispositivos que comparten ambas tragedias, la cristiana y la clásica: "[...] hay otros elementos de la tragedia clásica en la nuestra y que no siempre han sido debidamente considerados. En primer lugar hemos podido comprobar que gran parte de las tramas trágicas parten de un hecho conocido, ya sea histórico, bíblico o mitológico, pero al que el público probablemente tenía o podía tener acceso. [...] El *suspense,* por tanto, no recaía en el suceso en sí sino en la forma de enfocarlo y desarrollarlo. En segundo lugar, el conflicto se construye de acuerdo con las exigencias de la *mimesis*, esto es, de la imitación verosímil de la naturaleza [...] y la ruptura con las unidades clásicas de acción, tiempo y espacio. En tercer lugar, *los protagonistas de las acciones trágicas son ejemplos de nobleza, tanto social* [...] *como moral,* es decir, pertenecientes a una élite espiritual, mejor capacitada, en opinión de los poetas y tratadistas medievales, para sentir el amor. [...] en cuarto lugar, el *estilo elevado*, como corresponde a su naturaleza y decoro. Y en cuanto al desenlace, el *final sangriento* suele ser una convención tributada en muchas ocasiones a la propia historicidad del suceso, que no podían alterarse. En otras se llega, tras la muerte de los transgresores del orden, a un "final feliz" que puede ser real: [...] *La cisma de Inglaterra,* pues aunque termine [...] con la jura de la Princesa de Walia de María, no escapa al espectador la profunda amargura y la terrible ironía –también presente

intentan evitar el *fatum*[32], pero que opta y decide errónea y libremente por el mismo, generando así su propia miseria y, por lo tanto, responsables de la misma, sin dejar de ser un ente más en el entramado de las acciones y circunstancias de los demás personajes en la pieza. Así lo aprecia A. Parker:

> El héroe trágico calderoniano, atrapado en la enredada red de acciones humanas interconectadas y apasionado por su propia visión limitada, no está en pugna con el destino en el sentido ordinario de esta frase, pero es, más bien, víctima de algo más profundo y más trágico, víctima de la triste ironía de la vida humana misma, una vida en la que cada hombre se ve impelido a construir, y a obrar según esta construcción, su propia individualidad, en un mundo en que el individuo humano, *qua* individuo, no puede existir.[33]

Para entender las palabras de Parker hay que mencionar que el personaje-individuo no es un ente aislado de una sociedad o comunidad, aunque ésta sea imaginaria en el juego de la

---

en la tragedia griega- que tal desenlace encierra, pues supone la consagración de la posibilidad de que el ciclo de horrores pueda volver a repetirse. Además el postulado del desenlace *en muertes* para la tragedia [...] Incluso están presentes *los coros* de la tragedia griega en forma de canciones premonitorias relacionadas siempre con la trama que anuncian sucesos funestos o bien desvelan el estado de ánimo de los protagonistas. [...] La actuación de los protagonistas responde también al esquema estructural de la tragedia clásica: todos ellos atraviesan las fases de la *hamartía* e *hybris,* aunque no siempre lleguen a la *anagnórisis,* que suele además producirse cuando ya es tarde para rectificar –Enrique VIII (CI) [...] En la tragedia amorosa del Barroco español toda pasión –incluido el amor, medio favorito de realización personal y puente a la felicidad-, valor en sí mismo positivo, se convierte en negativa cuando es vivida como absoluto antepuesto a cualquier otra consideración, y contribuye a propiciar la tragedia y a destruir al individuo física y/o psíquicamente." Mª Rosa Álvarez Sellers, *op, cit.,* vol. II, pp. 914-918. A lo largo del análisis se apreciarán estos términos constitutivos, no sólo en la construcción de la trama trágica sino también del personaje.

[32] Uno de los objetivos perseguidos por este análisis es el hallar los elementos constitutivos del héroe trágico a la manera clásica; para esto parto desde mi consideración de que *La cisma de Inglaterra* se basa en una reconstrucción áurea de las premisas aristotélicas de la tragedia, reconstrucción que parte del ideario filosófico cristiano neoestoico, pero que respeta, a su manera, los elementos constitutivos del héroe trágico, tales como: *fatum, hybris, hamartia, ethos, peripeteia, anagnórisis, pathos.* Trataré de respetar la nomenclatura de cada uno de estos importantes elementos, puesto que la estructura trágica se basa en tales términos que describen cada una de las etapas fundamentales del personaje trágico, ya que: "Esta estructura es un *petitio principii* para la construcción de un drama trágico [...]"Alfonso de Toro. *Texto. Mensaje. Recipiente. Análisis semiótico estructural de textos narrativos, dramáticos y líricos de la literatura española, hispanoamericana y francesa del los siglos XVI-XVII y XX,* Galera, Argentina, 1998, pág. 103. Por otro lado, no soy el único que identifica estos esquemas o elementos estructurales en la tragedia cristiana con las nomenclaturas en griego, Ruiz Ramón menciona indistintamente destino, hado y *fatum,* y se toma la licencia de poner los tres bajo una misma significación anunciadora: "Esta situaciones trágica extremas [...] remite a modelos bien conocidos de la tragedia griega [...] que funcionarían para los autores del XVI y XVII como arquetipos fundamentales de sus esquemas trágicos [...] a partir de aquellos principios y temas clave *–fábula, peripeteia, anagnórisis,* lance patético, *yerro-* mediante y en torno a los cuales se organiza y articula necesaria y verosímilmente para el dramaturgo y sus públicos la acción completa y coherente trabada de sus tragedias. Principios *–mythos, peripeteia, anagnórisis, pathos, hamartia-* clave también en la *Poética* de Aristóteles, en cuanto arte dramático de hacer tragedia [...]" Franciso Ruiz Ramón. *Calderón nuestro..., op. cit.,* pp. 39-40. El crítico usa los elementos de *hamartia, hybris, anagnórisis, katastrophe* o *diánoia* para delimitar las fases estructurales por las que atraviesa y a las que responde la actuación del protagonista. De la misma manera la hace Álvarez Sellers y otros críticos que irán apareciendo. En algunos casos las autoridades que cito no obedecen a este principio unificador en el cual me rijo, respetaré la manera en que ellos lo consideran e intentaré acoplarme la mía. Espero se me permita tomarme la licencia de recurrir a las nomenclaturas griegas con el objetivo de dar al análisis una pauta para relacionar la tragedia clásica griega y la cristiana áurea pues, como se dijo, el héroe trágico calderoniano se ciñe a los esquemas estructurales de la tragedia clásica y, por otro lado, es un elemento más para dar coherencia y unificación a la construcción del personaje.

[33] Alexander A. Parker. "Hacia una definición...", en *Estudios sobre...,* pág. 351

dramaturgia, más bien, es un individuo que posee relaciones estrechas con el cúmulo de personajes y que tiene una dependencia igual de estrecha en sus relaciones con los demás personajes, de los que pende tanto su propia construcción como la de los demás.

Es importante todo lo anteriormente dicho para forjar el criterio con que se analiza al protagonista, pues Enrique VIII posee relevantes relaciones con varios personajes en la tragedia, y en ocasiones sus construcciones corren equivalentemente en similares direcciones.

Como se ha venido delimitando, en el personaje trágico calderoniano convergen muchos y variados criterios para su construcción. Sin embargo, uno de los principales es el anuncio del destino-*fatum* por medio del elemento onírico. Esto lleva al protagonista a entrar en un estado de tribulación y duda, propio de los personajes trágicos clásicos. Enrique VIII después de recibir el vaticinio, haciendo uso del ejercicio de su libre albedrío, provoca un error trágico. Acción que realiza basado en el mandato de sus pasiones individuales y no en el uso de su razón. La acción lo conducirá a la miseria individual y a un reconocimiento de sus faltas, provocándole una culpa irremediable, tanto para él, para los personajes involucrados en la trama, como para el Reino entero, ya que la verdadera tragedia de la pieza estriba en un cisma entre el Reino inglés y la Iglesia católica. Ruiz Ramón resume lo anterior: "Esta transformación de la libertad en destino constituye, a mi juicio, la clave, así como el momento de máxima originalidad y profundidad, de la tragedia calderoniana. El mejor ejemplo se encuentra en una escena crucial del acto II de *La cisma de Inglaterra,* en la que el Rey Enrique VIII, solo en escena, confiesa su locura y su ceguera, que le han llevado a negar la verdad."[34]

Calderón dota a su personaje de una actitud e ideología cristiana. No lo desampara, como los héroes griegos, del encuentro de su salvación, otorgándole el libre albedrío en sus decisiones, aunque lo conduzcan irónicamente, al encuentro con su destino del cual pretendía huir.

El enamoramiento apasionado es la pauta que conduce la acción de la trama principal, pues yace en el carácter del protagonista. No obstante, hay otros personajes que se conducen de manera parecida y se comportan de acuerdo a sus condiciones apasionadas. Y no sólo eso, también llevan a cabo cada una de las etapas o esquemas estructurales del personaje trágico,

[34] Francisco Ruiz Ramón. *Calderón y la..., op. cit.*, pág. 171

de similar manera en que el protagonista se construye. Hablo del cardenal Volseo y Ana Bolena[35], cuyas trayectorias están fuertemente imbricadas con la de Enrique VIII.

Realmente son tres los personajes que llevan adelante la acción dramática en línea jerárquica de *La cisma*: el Rey Enrique VIII, Ana Bolena y Volseo. En el caso de Catalina, aunque también conlleve su propio final hacia la terrible desgracia –que culmina con su muerte-, parece que no cumple con los elementos por los cuales debe de atravesar el héroe trágico para concebirse o asentarse como tal. Cosa que sí contrastan los otros dos, mismos que emulan tanto la actitud como la construcción del personaje principal de varias maneras, aunque éstos no lleguen a considerarse como personajes trágicos (según avance la investigación se descubrirá por qué). Por esta razón no le concedo a la Reina un apartado en el análisis, aunque sus acciones sí tengan un peso sobresaliente en la construcción de Enrique como héroe trágico, y su análisis se vea incorporado dentro del apartado de otro u otros de los antes mencionados.

Los personajes analizados, al igual que el protagonista, caerán víctimas de sus pasiones y cumplirán con su *fatum* manifiesto. La falla moral y el carácter apasionado es un estigma que no los abandona a lo largo de la tragedia. En cambio, Catalina es un personaje a todas vistas virtuoso, íntegro, moral, razonador, prudente y fiel custodio de la fe católica-cristiana. Tanto Enrique como Catalina son personajes distintos y sus planos de construcción corren de forma diferente, aunque ambos comparten finales calamitosos. El final funesto es propio de la tragedia, la forma en que se llega a él, por parte de los personajes, es lo que define a un personaje trágico, el cual cumple con un mecanismo determinado del héroe trágico por excelencia. Catalina no cumple con esta construcción[36].

Tampoco hay que olvidar al personaje del gracioso Pasquín que sirve al dramaturgo para situar un punto de vista a distancia de lo que ocurre en la trama y establece de forma importante la peculiar atmósfera en la que se desenvuelven los diversos personajes. En muchos aspectos su función se identifica con la que poseía el coro en las tragedias clásicas.

---

[35] Aunque la pasión de los tres personajes es distinta. En Enrique será el amor, en Volseo será la ambición y en Ana la codicia. Tres pasiones que se entrelazan en un juego dramático en donde una depende de la otra, pero quien lleva la batuta y desencadena la acción trágica es la pasión amorosa del Rey.

[36] Aunque para Alexander Parker, y su teoría de la *Responsabilidad difusa*, Catalina no estaría exenta de culpa y también sería hasta cierto grado responsable de la tragedia que acontece. Así, a Catalina, si bien no se le puede ver como un personaje trágico que cumple con un fallo moral y un error trágico, hasta cierto punto tampoco se le puede considerar como una mártir del cristianismo. La simpatía con que la trata el autor bien puede provenir de su nacionalidad y de su ideología como española (Catalina de Aragón). Muchos críticos sí la consideran una mártir, para la opinión que expresé anteriormente sigo los criterios de Parker pues su opinión funciona para mi propio análisis y así poder excluirla parcialmente de la investigación.

Realmente lo que interesa es el nivel de jerarquía en las acciones de los personajes que van construyendo al héroe trágico. Me permito citar un comentario que toca esto:

> Pero advirtamos que Calderón se sirve con gran frecuencia de una plural intriga dramática. [...] En Calderón, los diferentes personajes se encuentran de acuerdo con una jerarquía o, mejor, con un esquema de paralelismos que hacen pensar en una fórmula matemática, en una técnica muy precisa, rigurosamente calculada (y también, digamos, insistentemente repetida). Valbuena habla del "dialéctico paralelismo" entre antagonista y protagonista y del "perfecto equilibrio en el contraste de dos opuestas figuras", y recuerda la "desmedida simetría" atribuida a Calderón.[37]

Así, el nudo dramático se centra en las acciones del protagonista, aunque el mismo funciona como un sistema de relaciones extendidas y simétricas entre los personajes, los cuales se aprecian como miembros activos dentro de la fórmula de la trama trágica. El crítico continua: "La estilización y sujeción a fórmulas tan precisas [...] conducen inevitablemente a la repetición de tipos humanos muy semejantes [...]"[38] La trama consiste en una acción principal (Enrique VIII), que conduce a otras dos acciones (Volseo y Ana) que conforman un triángulo esquemático, lo cual suma todos los ejes hacia la acción principal del protagonista, y guardan una relación estrecha y dependiente. La primacía de la actuación de Enrique la aprecia bien G. Shivers cuando dice:

> Por su presencia en las tres acciones el Rey Enrique por necesidad forma el enfoque del interés del lector. El propósito de Calderón [...] es demostrar la manera en que los eventos catastróficos que propiciaron la cisma de la Iglesia van íntimamente relacionados con la tragedia personal de este hombre débil que se deja manipular por los ambiciosos y aduladores de su corte, y, aun más importante, por su propia pasión desbordada. Como los héroes de la tragedia antigua Enrique tiene la falla trágica que le conduce paso por paso hacia la destrucción. [...] La destreza con que el dramaturgo enlaza las varias acciones del drama es aparente desde la primera escena.[39]

Hay varias acciones que se suman a la trama principal. Las acciones que la imitan y contrastan paralelamente serán las que se considerarán para el análisis.

La relación entre los diferentes personajes y sus acciones es lo que va delimitando y edificando la trama. Personajes y acciones vistos como elementos que se integran a un sistema de signos, de significaciones textuales y que dan determinado sentido a la lectura (Aunque está bien claro que el teatro está hecho para ser representado, más que para la lectura de gabinete) se pueden sumar fácilmente en un proyecto de semiótica teatral. Así, la herramienta teórica que funciona a la perfección con este tipo de análisis, en donde los

---

[37] Juan Luís Alborg. *Historia de la literatura española, época barroca,* 2ª ed., Gredos, Madrid, 1970, pág. 669

[38] *loc. cit.*

[39] George R. Shivers. "La unidad dramática en *La cisma de Inglaterra* de Pedro Calderón de la Barca", en *Perspectivas de la comedia,* Estudios de Hispanófila, Colección Siglos de Oro/6, España, 1978, pág. 135

elementos de la pieza dramática son vistos como unidades actanciales en pos de la construcción de una oración actancial, es la semiótica. Exclusivamente hablo de la teoría de los Modelos Actanciales que realiza Anne Ubersfeld a piezas teatrales[40]. Esta teoría se enfoca en las relaciones de los personajes entre ellos y tiene particular interés en las acciones que cometen.

Lo que interesa es la construcción del personaje protagónico. La herramienta que ofrece la semiótica teatral con la teoría de los Modelos Actanciales es de suma importancia, pues con ella se puede apreciar más a fondo como avanza y evoluciona el personaje (visto como un actante) en sus relaciones con los demás actantes y las correspondencias que guardan mutuamente. Como un excelente instrumento de trabajo, los modelos actanciales facilitan el examen cuando se trata de vislumbrar las relaciones que el personaje tiene con los demás elementos en el transcurso de la trama, ya que ayuda a considerar el perfil del héroe en el cruce de sus relaciones existenciales.

El protagonista tiene el lugar central en el suceso dramático pero no como entidad aislada, sino que se observa en sus relaciones con los otros personajes de la trama, quienes a su vez se construyen en dependencia de las acciones de éste. Kessen de Quiroga nos recuerda las palabras de Bobes Naves en torno al protagonista: "No resulta equivocado decir que todo en el drama gira en torno al personaje: todo lo dicen, lo hacen o lo sufren."[41] Del protagonista surge la tragedia principal. Los demás correrán en busca de la propia, pero en línea paralela y simétrica a éste. Es un contagio pasional que se plasma en la forma de ser de los que sucumbirán a la tribulación.

Por último, la estrategia en el desarrollo del análisis será el ir descubriendo poco a poco al personaje en sus acciones y sus relaciones, observando cómo se desenvuelve en cada una de las tres Jornadas de las que es partícipe, de las cuales consta la tragedia. Esto con el objetivo de que su examen sea exhaustivo y preciso en todo momento y, por otro lado, para apreciar con detenimiento la íntima relación que posee con los otros dos personajes que se analizarán por guardar con éste reciprocidad. Por su puesto, se hará lo mismo con ambos personajes, pues sólo así se podrá delimitar la relación y nivel de dependencia que guardan sus acciones y construcciones con la del protagonista.

---

[40] Anne Ubersfeld. *Semiótica teatral*, 3ª edición, Cátedra, U. de Murcia, Madrid, 1998

[41] Nelly Kesen de Quiroga. "La construcción del personaje trágico en dos dramas de Calderón: *La cisma de Inglaterra* y *Los cabellos de Absalón*", en *Homenaje a kurt Reichenberger,* vol. II, Navarra, septiembre 2000, pp. 259-260

1. Los personajes y su vaticinio.

En la tragedia el hombre es un ángel, pero al mismo tiempo una bestia.
Y ambos aspectos luchan entre sí.
Eric Bentley.

1.1 *Los dos motivos de Enrique VIII. Entre la razón y la pasión.*

La cisma de Inglaterra (1627-1652)[42] del dramaturgo madrileño don Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) es una pieza dramática de corte histórico con un argumento político-religioso. El autor toma la fuente para su drama de la obra del padre jesuita Pedro de Rivadeneira titulada *Historia eclesiástica del cisma del reino inglés,* publicada de 1588 a 1604, ya que la obra se divulga en varios tomos. Calderón utiliza una obra considerada histórica en su época como fuente para su pieza.[43] Ángel Valbuena Prat comenta que *La cisma de Inglaterra*: "[...] es [una] obra más histórica de lo que durante mucho tiempo se creyó, aunque escrita desde un punto de vista católico y español [...]"[44].

El progreso del drama es importante en la jornada I. Momento decisivo en la construcción de los personajes, quienes exponen sus condiciones personales. Se proporciona la presentación y planteamiento de la acción y queda establecido el conflicto que se desarrolla en la jornada II y que se resuelve en la III.

El objetivo en este apartado es analizar el comportamiento del protagonista Enrique VIII (1491-1547) en el transcurso de la jornada para detectar la construcción evolutiva del mismo, ya que es la pieza angular en el desarrollo de la acción principal del drama. Es importante señalar el tipo de relaciones actanciales que desempaña con los demás personajes y las funciones que emanan de lo anterior. Todo esto llega al espectador a través de la relación que Enrique VIII despliega en sus parlamentos.

La comedia consta de una trama principal y de dos tramas secundarias, que se corresponden con tres diferentes modelos actanciales, los cuales se desarrollan independientemente, aunque en determinados momentos se cruzan entre sí. Cada uno de estos modelos se organiza en torno a un sujeto diferente. El sujeto de la trama principal es

---

[42] Respecto a las distintas posturas de la crítica concernientes a la fecha de elaboración de la pieza, *Vid.* la *ed.* Francisco Ruiz Ramón, "Noticia bibliográfica", en Pedro Calderón de la Barca, *La cisma de Inglaterra,* pp. 60-62

[43] La pretendida objetividad con la cual se supone se cuenta en la época contemporánea no apela a la concepción de las piezas históricas del siglo XVII, por ende, la obra posee enormes tintes subjetivos de parte de su autor, heredadas de su ideología española contrarreformista. A esta concepción subjetiva se suma la del propio Calderón, según Küpper, la cual no está equivocada, sino que responde a la ideología de la época. Por ello son singulares las diferencias entre la versión dramática española y la inglesa de William Shakespeare titulada: *The famous history of the life of King Henry the eighth.*

[44] Ángel Valbuena Prat. *Calderón. Su personalidad, su arte dramático, su estilo y sus obras,* Juventud, S.A., Barcelona, 1941, pp. 123-124

Enrique, protagonista de la pieza. El Cardenal Volseo es recreado como sujeto de una de las tramas secundarias y, finalmente, Ana se construye en el sujeto de la primera. Así, el personaje protagónico es uno, Enrique VIII. Estos personajes ayudarán a delimitar el trayecto que tomará la obra por ser signos dramáticos, los cuales poseen determinados antecedentes históricos y que, por ende, tienen una importancia relevante en la trama en el momento de construir al personaje protagónico en base a sus contrastes. Son: el cardenal Volseo (1475-1530) y la dama de honor Ana Bolena (1507-1536). En ellos recae con mayor énfasis la carga de relaciones y acciones dramáticas y actanciales, en comparación con los demás personajes de la pieza, quienes tienen apariciones menores, pero de una importancia efectiva. No obstante, el eje de la investigación es esencialmente Enrique, ya que, si bien los otros dos personajes a los que se ha aludido poseen desarrollos individuales, funcionan como relaciones importantes de contraste cuando se trata de construir la figura del personaje principal[45]. Por ahora, me daré a la tarea de analizar al héroe protagónico en el desarrollo de las acciones de *La cisma de Inglaterra.*

Kesen de Quiroga, quien analiza la construcción del personaje trágico partiendo del análisis semiótico, comenta: "Para el análisis, un personaje dramático no podrá tomarse como entidad aislada, sino que deberá observarse en sus relaciones con los otros personajes del drama y, de modo análogo, se tomarán en cuenta no sólo sus enunciados, sino también las perspectivas que sobre él aportaron los discursos de los otros personajes."[46] Intentaré demostrar, en la medida en que las acciones del personaje avancen y adquieran sentido, que cumple con ciertas características y elementos que sólo son propios y conciernen a un héroe trágico. O sea, en cuanto avancen sus acciones se verá cada vez más comprometido con un desenlace calamitoso, entre la suma de otros elementos, propio de los personajes del género trágico.

La obra ofrece una evolución de los hechos y acciones, los cuales llevaron al Reino inglés al cisma entre la Monarquía y la Iglesia Católica. Para esto el elemento clave será las decisiones tomadas por el monarca. A partir de aquí Calderón muestra un progreso evolutivo en el carácter de su personaje.

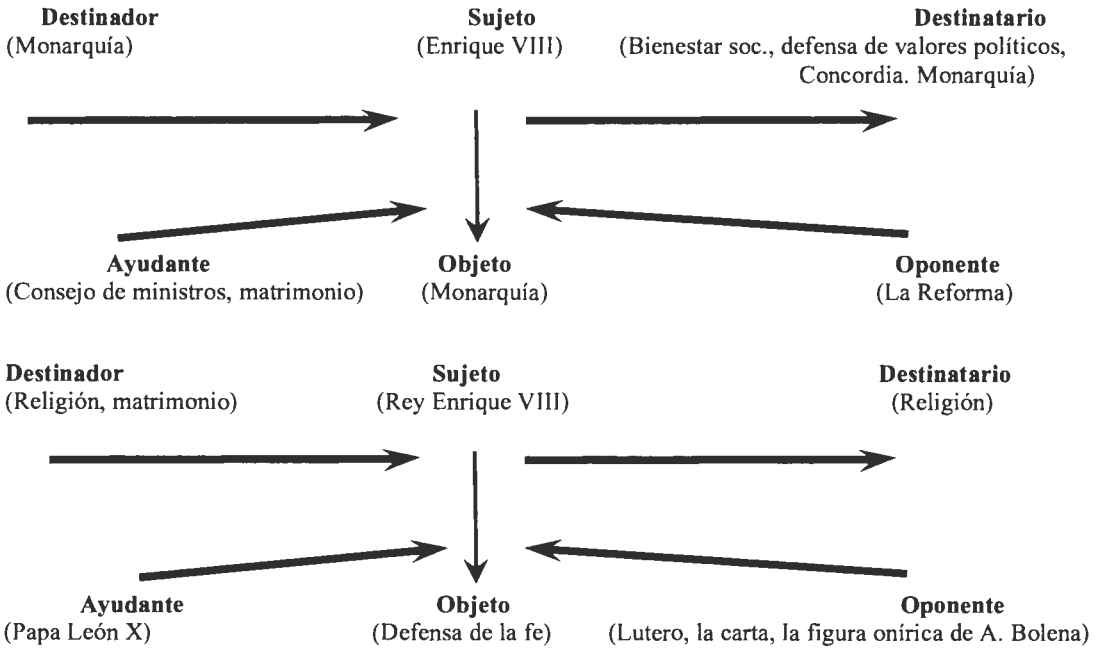
---

[45] José Mª Díez Borque comenta que Calderón utiliza un elemento para organizar sus obras dramáticas: "[...] construye Calderón a base de un protagonista, al que en la ley de subordinación, muy propia de todo el arte barroco, se supeditan los demás personajes [...]". José Mª Díez Borque. *El teatro en el siglo XVII,* Taurus, Madrid, 1988, pág. 161

[46] Nelly Kesen de Quiroga. "La construcción del personaje trágico en dos dramas de Calderón: *La cisma de Inglaterra* y *Los cabellos de Absalón*", en *Homenaje a kurt Reichenberger,* vol. II, Navarra, septiembre 2000, pág. 260

Iniciaré con la identificación de algunos de los modelos actanciales que dan cuenta de la actuación del protagonista. Recordemos que un actante se identifica con un elemento que asume en la *frase* básica (entendida como la oración o el mini drama al que alude Helena Beristáin[47]) del relato teatral una función determinada. Nos encontramos con las parejas: sujeto-objeto; destinador-destinatario; ayudante-oponente, cuyas funciones siempre estarán conectadas y referirán sus relaciones.

La identificación de las casillas actanciales para formar un modelo o esquema parte del reconocimiento del sujeto, que se relaciona necesariamente con un objeto. De esta línea sujeto-objeto proceden las otras relaciones. Es conveniente identificar antes que nada los modelos actanciales a través de los que se constituye la línea del desarrollo del protagonista en el transcurso de la trama. Tales modelos manifiestan desde el inicio una trayectoria en la que se destacan pasado, presente y futuro en la actuación del protagonista, que se desenvuelve en lo ámbitos político, religioso y amoroso. Como bien ha identificado Ubersfeld, antes que nada el sujeto se equipara con la dependencia que guarda con el objeto. En la jornada I se hallan dos modelos actanciales bien identificables y se comienza a gestar uno nuevo. Los modelos actanciales son los siguientes:



Iniciaré con el primero de los modelos en los que participa Enrique VIII como sujeto de la acción, analizando cada una de sus funciones y refiriéndolas con los diversos personajes de la

[47] Helena Beristáin. *Diccionario de retórica y poética,* 8ª *ed.,* Porrúa, México, 2004. *sub. voce.*: Actante.

trama. El Rey-sujeto, persigue el bienestar político-social del Reino. Esto se realiza a través del matrimonio con Catalina de Aragón.

Los temas político y religioso comienzan con la primera didascalia aparecida, misma que dará la pauta para que se generen esquemas en donde se pondrán en juego diferentes motivaciones, acciones y relaciones actanciales que irán encaminadas a conseguir el objeto deseado. Así la situación, el esquema actancial que pretende explicarse estará construido de la siguiente manera: el sujeto, según Greimas, razonamiento que sigue Ubersfeld, es la unidad o agente que desea, ama o busca su objeto. El protagonista se identifica con el sujeto de la oración teatral[48]. Con el sujeto comienza la fase de relaciones actanciales entre las unidades; para Ubersfeld: "El sujeto se une al objeto de su deseo o de su querer por una flecha [Eje o flecha del deseo] que indica el sentido de su búsqueda"[49]. El sujeto[50] es la función principal de la acción, se identifica cuando el mismo obra para sí, obteniendo una gratificación particular por sus actos o acciones, pero ¿cuál es el objeto que desea, ama o busca, y qué dirección tomarán sus acciones para alcanzarlo? En primera instancia habrá que definir al objeto, A. Ubersfeld dice:

> El objeto de la búsqueda del sujeto puede ser individual, pero lo que se juega en esta búsqueda sobrepasa siempre lo individual en razón de los lazos que se establecen entre la pareja sujeto-objeto, jamás aislados, y los otros actantes.[51]

El objeto puede ser una cosa, un personaje o un valor, según Beristáin. La pieza comienza con una didascalia que permite vislumbrar tempranamente el objeto perseguido:

> Tocan chirimías, y córrese la cortina; aparece el Rey Enrique durmiendo; delante, una mesa, con recado de escribir, y, a un lado, Ana Bolena. Y dice el Rey entre sueños:

El Rey duerme sobre su mesa. En su sueño, interpretado como un mini drama dentro de la acción, redacta una carta en defensa del matrimonio. La epístola funciona a modo de ataque político en resguardo de los códigos católicos de la Contrarreforma y opuesta al luteranismo. Aparecen los dos temas que imperan en el carácter del Rey en el inicio, mismos que van en una dirección coincidente, (el tema político y el religioso). Ambos son motivaciones con las cuales vemos construirse el carácter del protagonista.

---

[48] No siempre el héroe o protagonista de la oración actancial ocupa la casilla que le corresponde al sujeto.
[49] Anne Ubersfeld, *op. cit.*, pág. 55
[50] A Enrique VIII se le puede identificar con el sujeto en toda la pieza dramática, pero hay que tener en cuenta que cualquier personaje –siempre y cuando tenga un peso sobresaliente en la acción dramática y sus funciones sean importantes y no superficiales en la construcción de la misma- puede presentar su modelo actancial propio, mas no independiente.
[51] Anne Ubersfeld. *loc. cit.*

Esto es recurrente y es base de un diálogo con su consejero o privado, el cardenal Volseo, que aparece en escena cuando el monarca acaba de despertar profundamente desconcertado por el sueño que tuvo. En el largo parlamento que aventura, se alude de formas distintas a los asuntos que constituyen los dos modelos actanciales que analizamos y uno más, el del amor, que comienza a generarse. El primero de ellos (el político) se ofrece como antecedente de la situación que está viviendo el Rey, en la que le es conveniente conservar el objeto ya alcanzado, la defensa de la fe.

Sabemos que Enrique hereda la corona por medio de la "violencia", pues la obtiene después de la muerte por mala salud de su hermano el príncipe de Walia, Arturo. Hereda el Reino y a su prometida Catalina de Aragón, hija de los Reyes Católicos. Esta unión se hace con fines políticos y utilitarios para conservar la paz entre los reinos de Inglaterra y España: "[...] yo me casé con ella;/atento a la utilidad" (I, vv.52-53), dice. La disposición del casamiento la realiza el Papa Julio II, mismo que el protagonista cree Vice-Dios en su Iglesia. Todo esto ocurre en el espacio diegético[52] y llega al espectador a través de la relación que Enrique VIII despliega en su parlamento. Nos señala que aunque el casamiento de Enrique con Catalina de Aragón no fue por amor[53], el Rey considera positiva la determinación de los mandatos eclesiásticos: "[...] es legítima, santa y cuerda/la dispensación del Papa." (I, vv.69-70). Y la ve como: "[...] feliz unión [...] gusto y obediencia/que se reciben las cosas/de la fe en Inglaterra" (I, vv. 57, 66-67). Fortalece su conformidad con el pensamiento del Papa, dice: "[...] la manera en que lo defiendo, asistiendo/con el ingenio y las fuerzas." (I, vv.75-76). Considera el mandato eclesiástico no sólo como una obligación a la fe católica, sino como una acertada, legítima y afortunada decisión para conservar la paz política por medio de la unión religiosa. Política y religión van de la mano. El matrimonio es el símbolo de la unión positiva entre la Iglesia y el Estado, pero también entre los reinos de Inglaterra y de España, en los que se establece la concordia; las connotaciones políticas no se escatiman. Es importante señalar qué piensa el Rey de su Reina:

---

[52] Calderón introduce con maestría el tema político en el espacio diegético por funcionar éste como una noticia amplia del contexto político e histórico en el que vive el personaje y toda la situación representada en el momento de la acción dramática. Me remito a Helena Beristáin y su definición de espacio diegético: "Sucesión de acciones que constituyen los hechos relatados en una narración o en una representación (drama) [...] la diégesis está constituida por la serie de acciones en que alternan los actos gestuales y los actos de habla de los personajes en el escenario." *Diccionario de retórica...*, *sub. voce.*: Diégesis.

[53] El motivo político se representa en el espacio diegético, precisamente en las noticias que el propio Rey nos ofrece de su estado gubernamental. Por medio del diálogo el espectador se entera de la reseña política y de una noticia necesaria para entender las acciones del sujeto como un actante que va encaminado a seguir determinadas motivaciones.

> [...] la más hermosa
> y la más católica Reina
> [...] doña Catalina,
> hija la más santa y bella
> de los católicos Reyes (I, vv. 28-29/ 34-36)

Admira a Catalina por bella y devota en la fe. Nota en ella todas las representaciones de la virtud cristiana, y siente admiración por su devoción y obediencia hacia las normas religiosas. De esta unión nace la Infanta doña María, princesa de Walia, a la cual desde ese momento nombra legítima heredera del Reino inglés. El Rey la percibe como un rayo de luz y una estrella que prosigue con los ideales religiosos de él mismo. La idea de luminosidad y la comparación con astros tiene connotaciones positivas, ya que representan el concepto de la bondad, la belleza y el amor filial. La imagen de la luz representa la unión política-religiosa, en oposición a la luz-sombra con las cuales se refiere posteriormente a Ana.

El objeto de la acción emprendida por Enrique es de índole política. Se pueden identificar al menos dos objetos perseguidos por él. El primero, la unión con Catalina de Aragón, se vincula con la concordia, la paz, el bienestar social y político, la unión de los reinos por medio de un matrimonio arreglado eclesiásticamente es beneficio de todos y la obediencia a las órdenes eclesiásticas, vistas como auténticas. Y, finalmente, la esperanza en que su hija, la Infanta, prosiga con la unión del poder monárquico. Ingrid Videl Pérez dice al respecto:

> El sistema metafórico con el que el dramaturgo planea *La cisma* y que, de hecho, es el que recorre toda la obra, es aquel relativo de los esposos, al encuentro entre Dios y el alma, con todos los elementos simbólicos que son correlativos a ese proceso místico: la luz divina que en *La cisma* se traduce, lisa y llanamente, en la imagen del sol a cuyo brillo cabe oponer la noche oscura en ciertos momentos, el atrevimiento del alma a salir fuera de sí, su endiosamiento.[54]

El motivo político es obvio. Analicemos al destinador[55]. Éste se puede identificar, como se plantea en el esquema, con la monarquía, actante que conlleva la motivación del sujeto, la cual obliga al Rey a cumplir con los decretos políticos instituidos. En un eje de comunicación directa, y siguiendo a Beristáin, el destinador se equipara recíprocamente con el destinatario, quien a su vez asume las mismas características del anterior. Participan en una misma línea directa y en perfecta comunicación del destinador visto como un impulso en las acciones del sujeto, y el destinatario, que, como dice Souriau "es el obtenedor virtual del bien" o sea, el

---

[54] Ingrid Videl Pérez. "Política y teodicea: una disertación de *la Cisma de Inglaterra"*, en *Homenaje a kurt Reichenberger,* vol. II, Navarra, septiembre 2000, pág. 387

[55] Según Ubersfeld la pareja destinador-destinatario es la pareja más difícil de identificar por tratarse "[...] rara vez de de personajes, ni siquiera colectivos, lo más frecuente es que se trate de motivaciones que determinan la acción del sujeto." *Vid.* Anne Ubersfeld, pág. 55. Por su lado Greimas considera negativa la posibilidad de hallar a un mismo actante en ambas casillas: destinador y destinatario, Ubersfeld piensa que esta posibilidad no es improbable, así se verá en el presente análisis.

impulso que pretende llevarse a cabo. Beristáin menciona: "El destinatario es el árbitro distribuidor del bien o satisfactor, el juez que establece el poder justo y el saber verdadero.[...] Ambos se homologan a los factores de la comunicación, el emisor y el receptor, respectivamente."[56] El destinador no siempre se opone al destinatario. A mi parecer, la monarquía jugará aquí ambos roles y ocupará las casillas pertenecientes a las dos funciones actanciales, ya que ésta, como motivación, es la que estimula y orilla al soberano a satisfacer su deseo por el objeto, que se identifica con la preocupación por la concordia política entre sus súbditos. La monarquía es la que obtendrá ese bien político, identificada con la paz social.

El modelo actancial que supone este primer objeto es apoyado por un ayudante[57], que actúa para que el sujeto obtenga lo que desea; se identifica con los consejos de los ministros de los dos reinos (el inglés y el español), dice:

> [...] los ingleses y españoles,
> viendo las paces deshechas,
> los deseos malogrados
> y las esperanzas muertas,
> para conservar la paz
> de los dos reinos conciertan,
> con parecer de hombres doctos
> que yo me case con ella; [Catalina de Aragón]
> y, atento a la utilidad,
> Julio Segundo dispensa,
> que todo es posible a quien
> es Vice-Dios en su Iglesia. (I, vv. 45-56)

Los consejos de los ministros son esenciales en la construcción de un ayudante adecuado a la empresa del sujeto, así funciona también el matrimonio con la Reina Catalina, que es símbolo (podríamos decir familiar) de la concordia política (estatal).

El oponente es aquel que amenaza destruir la unión de ambos monarcas, por representar un peligro para el establecimiento político erigido en base a decretos papales. Hay que aclarar que la monarquía absoluta no depende de la Iglesia, en el texto la relación entre una y otra es por el motivo del matrimonio. Quien se opone visiblemente, y resulta ser un peligro por su revolución ideológica-política, es la Reforma. Al estar en estrecha relación la Iglesia y el

---

[56] *Diccionario de retórica...*, *sub. voce.*: Semiótica.

[57] Como ya se mencionó, el ayudante debe ser entendido como un confidente, siguiendo a Ubersfeld, que "en la tragedia, el confidente actúa sobre el sujeto, reconfortándolo y ayudándole." Más adelante en el mismo texto la autora comenta refiriéndose a la relación ayudante-oponente, cuando estos comparten sus roles: "Los actantes que son a un tiempo ayudantes y oponentes poseen, por lo general, determinaciones inmediatamente perceptibles por el espectador, aun cuando mantengan relaciones sutiles con el conjunto de acciones dramáticas. [...] Se dan casos en que la ambigüedad ayudante-oponente es constitutiva no sólo del personaje sino de su relación con el sujeto". Entonces hay que entender a esta como una relación ambigua entre los que auxilian los deseos del sujeto y los que lo obstaculizan, el oponente. *Vid.*, Anne Ubersfeld, *op. cit.*, pág. 52

Reino, la amenaza de la Reforma por destruir la ideología y la fe en la cual se instaura el poder político, funciona como un riesgo a los estatutos de gobierno de una monarquía asentada en el catolicismo.

El primer modelo actancial es un antecedente que nos ubica en el pasado del personaje y abre una dimensión histórica en la acción que la ocupa en el presente del mundo dramático. Esta acción se ofrece dentro de las coordenadas del segundo modelo actancial. Analicémoslo. Son dos los breves momentos dramáticos en lo que aparece el Rey en la jornada. En el primero, escena inicial de la comedia, se muestra la consternación y el desasosiego que oprimen su ánimo, pues ha sido presa del vaticinio que tuvo en el sueño (primer esquema o elemento estructural del personaje trágico). Por ello se nos presenta consternado pero supuestamente consolado por las observaciones engañosas de Volseo. Álvarez Sellers interpreta: "El consuelo del rey es ficticio: "Triste estoy" dice al marcharse, profundamente impresionado por el cúmulo de signos anunciadores de algo que ignora pero que presiente terribles"[58]. Con una imagen afligida y en crisis del Monarca nos quedamos hasta su posterior aparición al final de la jornada. En el segundo momento sufrirá un cambio notable en su carácter y sus deseos. Dicho lo anterior, son estos dos momentos en donde se verán los motivos que sigue el Rey, los cuales son de suma importancia al analizarlos independientemente, aunque vayan en una misma dirección por afinidad de intereses.

Recordemos que al comienzo del drama, Enrique yace dormido sobre uno de los textos antirreformistas que escribe para atacar las ideas de la Reforma luterana[59]; esto para demostrar el entusiasmo que siente por su fe. Se le presenta en sueños una mujer que le perturba, debido a que lo amenaza con borrar lo que él escribe; es un signo vaticinador negativo. En su sueño redacta una carta en defensa del matrimonio, como un sacramento de la verdadera fe católica, pero ocurre que: "[...] ya no acertaba a escribir;/pues cuanto con la derecha/mano escribía y notaba/iba borrando la izquierda." (I, vv. 113-116). La epístola funciona como la defensa de los códigos católicos a favor de la Contrarreforma y su firme oposición al Luteranismo. Su escrito se relaciona con uno de los motivos principales en torno a los cuales se irá desarrollando la jornada: el religioso, al que enfocaré la atención. Surge con la aparición de un elemento importante en escena: Martín Lutero y el Protestantismo. Dice Enrique a su privado: "[...] los errores y las sectas/que Lutero ha derramado" (I, vv. 84-85). Su alegato va en contra de uno de los famosos escritos luteranos reformistas titulado

[58] Mª Rosa Álvarez Sellers. *op. cit.*, vol. II, pág. 533

[59] Siguiendo a la edición que hace Ruiz Ramón, considera que la obra que escribe en el momento de quedar dormido es *Assertio Sapten Sacramentorum,* escrito por Enrique VIII y publicado en 1521.

Captividad Babylonica[60], y a favor de uno de los siete sacramentos de la Iglesia, el matrimonio. Cuando despierta dice: "Escribiendo estaba, pues/en el sacramento era/del matrimonio [...]" (I, vv.97-99). La imagen del personaje es la de un hombre prudente y religioso. Acata las normas de la Iglesia Católica. Es un Monarca docto que se guía por la razón y defiende la fe al atacar los "errores y las sectas" que Lutero derrama, pues: "[...] es veneno, es peste fiera/de los hombres." (vv.90-91). Ahora dice: "[...] velo sobre los libros/escribiendo en la defensa/de los siete sacramentos" (I, vv.77-79). Las palabras contextualizan al personaje y generan una idea de su carácter, el cual se apoya en la fe y la razón[61]. También se tiene la opinión general que posee la corte acerca del Rey, se ofrece por medio de Tomás Boleno, que lo califica como:

> [...] un hombre tan celebrado
> tan prudente y advertido
> tan docto y sabio, que bien
> leer en escuelas podía
> cánones, filosofía
> y teología también. (I, vv. 267-272)

El personaje va construyendo su carácter también con las opiniones que otros asumen de él.

Identificando a Enrique como el sujeto, hay que enfocarnos en el objeto que persigue para tener una guía firme en su análisis. Debemos entender al sujeto como la unidad o agente que desea, ama o busca el objeto. Es el héroe del relato, y se identificar fácilmente al protagonista con el sujeto de la oración, el cual busca un objeto a través de su deseo, en este caso identificado con: 1. el ataque a la Reforma y a los escritos luteranos, consecuencia de lo anterior, vistos como un peligro al *status* católico; 2. la concordia social por medio de la unión política-religiosa. El objeto[62] es para el sujeto lo que desea y busca. Es el bien portador de un valor determinado que le asigna el mismo sujeto. La religión como unión es lo que anhela.

Conviene referirse a la pareja destinador-destinatario. Ubersfeld intenta aclararla así:

---

[60] *De Captivitate Babylonica Ecclesiae Praeludium*, el cual, según la edición que hace Francisco Ruiz Ramón, es uno de los tres escritos reformatorios de Lutero publicados en octubre de 1520.

[61] Parece que los postulados del neoestoicismo delimitan la caracterización del personaje del Rey hasta este momento: "Algunos pensadores españoles [...] Consideran que el ejercicio de gobierno es una disciplina fundada en la razón y, como virtud cardinal, en la prudencia. Esto implica ver la política con sus propias reglas de funcionamiento, es decir, como una ciencia, pero debía unirse a la ética y a la religión [...] Los elementos de éste [habla de Tácito] y el pensamiento neoestoico eran la racionalización en el plano político y moral, y la preservación de la virtud, aplicadas a la razón de Estado." Más adelante se menciona: "La conducta política del buen príncipe está regida por la imitación de Dios." Ysla Campbell. *op, cit.*, pp. 35, 76 La política se ejerce por medio de la fe.

[62] Hay que tener presente que el objeto perseguido por el sujeto en el esquema actancial también puede ser un ente abstracto, cito aquí a Ubersfeld: "[...] convendría no confundir al actante con el personaje [...] un actante puede ser una abstracción." Anne Ubersfeld. *op. cit.*, pág. 48

> [...] una pareja cuyas determinaciones son más difíciles de captar por tratarse de unidades raramente lexicalizadas (rara vez se trata de personajes, ni siquiera colectivos); lo más frecuente es que se trate de "motivaciones" que determinan la acción del sujeto (dejando claro que el término motivación no tiene ningún sentido psicológico interiorizado).[63]

Para Ubersfeld, la casilla que se refiere al destinador es la que porta la significación ideológica del texto dramático: "[...] lo que figure como destinador [es] una pulsación aparentemente en relación con el destino individual del sujeto."[64] La pulsión a la que se refiere la autora va de la mano con los deseos y aspiraciones individuales del personaje, los cuales marcan una guía determinada en sus acciones dramáticas y la manera de dirigirse en escena. En este objeto perseguido, que es precisamente la sabiduría religiosa como aspiración piadosa, es la que da vida al personaje. Como quedó anotado en el esquema que se propuso, el destinador es la religión. Tal lanza al sujeto en una lucha por la ortodoxia, que es amenazada por la Reforma. El catolicismo, y el símbolo del matrimonio, es el agente abstracto de la oración actancial, que se traduce en la fe religiosa como agente unificador del Reino.

Se advierte una vinculación esencial entre ambos modelo actanciales, uno ubica al protagonista en la defensa de la fe, en el que el matrimonio es símbolo tanto de una aspiración de acatamiento de las leyes religiosas, y otro como de defensa del orden social, defensa de los intereses políticos y de concordia. El matrimonio con Catalina es una obediencia religiosa y mueve al Rey-sujeto en su defensa. Es el símbolo fehaciente de la monarquía, por unir dos pueblos católicos a favor de una soberanía solidaria para todo el cristianismo y, por otro lado, también es emblema de los valores religiosos católicos por ser un mandato sacro establecido en la religión. Funciona como una actitud ejemplar de cómo se debe regir el Reino y bajo qué ideologías. Este matrimonio lo entiendo como un "microcosmos" organizado de tal menare que representa una estructura análoga más grande, o sea el Reino entero, y que a su vez es la sociedad y el Estado, esto funcionaría entonces como un "macrocosmos". Así, el matrimonio es un reflejo del Estado. Calderón simboliza partiendo de lo particular yendo hacia lo general. Ruiz Ramón comenta al respecto:

> Su boda con Catalina, por especial dispensa del Papa Julio II, al que tiene también en mayor estima [...] como católico y sumiso hijo de la Iglesia; y el nacimiento de la Infanta doña María [...] Enrique se presenta a sí mismo como campeón de la Iglesia, que combate, no con armas, sino con sus escritos contra Lutero y sus errores, a la vez que declara como "legítima,

[63] *Ibíd.*, pág. 52
[64] *Ibíd.*, pág. 53

> santa y cuerda" la dispensa del Papa que permitió su matrimonio con Catalina.[65]

Hablemos ahora de la casilla que corresponde al destinatario, el cual: "[...] se identifica con el sujeto, o la presencia de una determinada hipótesis de la colectividad o del grupo."[66] Se halla cuando el sujeto obra para sí, con determinados beneficios y aprovechamientos propios. Por otro lado, Beristáin lo considera como: "El obtenedor virtual del bien"[67]. En la pieza, al menos hasta el momento, la religión y fe del Reino, en pugna con el protestantismo, se plantea como el posible destinatario de la acción emprendida por el sujeto.

La pareja ayudante/oponente generan otro tipo de cuestiones. Para Ubersfeld: "[...] la ayuda del ayudante incide directamente sobre la acción del sujeto, (en otros casos) consiste en hacer accesible el objeto."[68] El ayudante revela cierta "voluntad", según Beristáin, aportando auxilio en la misma dirección del deseo del sujeto para obtener el objeto. En el texto se puede pensar que su único aliado, en lo concerniente a la defensa de la fe, es el Papa León X[69], pues es de éste la carta que le llega en apoyo a la religión, a manos de Enrique VIII. El ayudante puede fungir como una abstracción, aunque también como personaje; si se acepta esta interpretación se identifica directamente con la figura del pontífice. No obstante, pueden existir dos ayudantes que auxilien los requerimientos del sujeto, el segundo lo identifico con la figura de la Reina Catalina. Estos dos personajes son claves para la construcción de un Sujeto que desea la estabilidad religiosa del Reino. La Reina española Catalina es sumamente devota.

En cuanto al oponente, es aquel que contradice al sujeto y revela cierta resistencia y obstáculos a su acción y deseo. Se puede ubicar a la figura de Martín Lutero en esta casilla actancial. Dos son los indicios que nos lo insinúan: en primer lugar, el sueño premonitorio con el cual inicia la obra, y en segundo lugar; el equívoco de las cartas efectuado por el Rey, al depositar en la cabeza la carta enviada por Lutero y en los pies la del Papa León X cuando pretendía hacer lo contrario, en un gesto histriónico de aprobación de la fe católica y reprobación de la Reforma protestante. Comenta a su privado cuando le entrega las cartas:

> Si fuera lícito dar
> al sueño interpretación
> vieras que estas cartas son
> lo que acabo de soñar
> [...]

---

[65] Francisco Ruiz Ramón. *Calderón y la...*, pág. 65
[66] Anne Ubersfeld. *op. cit.*, pág. 55
[67] *Diccionario de retórica..., sub. voce.*: Semiótica.
[68] Anne Ubersfeld. *op. cit.*, pág. 51
[69] León X, (Giovanni de Medici) 1475-1521, Papa desde 1513.

> Mas por decir mi grandeza
> cúya la victoria es,
> baje Lutero a mis pies
> y León suba a la cabeza. (I, vv. 141-144/ 157-160)

Las dos figuras resultan ser antagónicas y contrastantes: el oponente (Martín Lutero) y el ayudante (León X).

El Rey queda dudoso y atemorizado, presa de gran turbación. Es una constante de su carácter: un profundo estado de angustia en que queda después de presentársele los oráculos (el sueño premonitorio y el intercambio de las cartas), que le hunden en el desconcierto. Significativamente, en medio de esta atmósfera funesta de malos augurios en la que se recrea a Enrique, Volseo, su privado, trata de minimizar tanto las señales del sueño como las de las cartas, asegurando que no representan ningún prodigio. Aunque el Rey parece aceptar la opinión de los augurios que le ofrece el consejero, pues implica una salida rápida a su preocupación, en realidad no es así. Teme el mal, pero no logra apercibirse contra el mismo. La influencia negativa de Volseo va a ser determinante en la relación con el protagonista; esto se analizará en el momento de considerar a Volseo, ahora sólo es una mención necesaria. Después del diálogo con su privado sale de escena para hallarse con su soledad. Es éste un elemento importante que hay que destacar. Calderón no nos presenta a un personaje indiferente e indolente. Es un personaje conflictuado que se retira a su soledad a ajustar cuentas con su propia conciencia, pues ha vislumbrado un dejo del *fatum* o destino que no alcanza a entender. Ese silencio y ausencia momentánea es de disputa consigo mismo, de lucha interior entre la lucidez humana y la conciencia individual. Ruiz Ramón comenta:

> No conozco ninguna tragedia de Calderón [...] donde no se produzca ese momento capital de soledad radical del héroe trágico consigo mismo, en donde se juega la carta fundamental de su existencia, a la que está indisolublemente ligada la existencia de los otros. Es un juego cara o cruz, que no depende del azar, siempre rechazado por Calderón [...] como causa o explicación del proceso trágico aunque forme parte de él como uno de sus ingredientes, y en donde nunca falta la lucidez de la conciencia, condición *sine qua non* del acto libre, a la vez que signo de la disponibilidad de la conciencia en el acto mismo de la elección.[70]

La soledad significa decisión. Es el preciso momento en que se nos muestra al personaje ante enigmas indescifrables; vemos primero al Rey sabio y católico, posteriormente a un monarca envuelto en la duda. Su pensamiento y prudencia para intentar desvelar los augurios lo llevan a buscar la soledad en un rincón apartado, en donde nadie, ni personajes ni espectadores, le ven. Es por añadidura un Rey melancólico, y la melancolía, como una enfermedad curable,

[70] Francisco Ruiz Ramón. introd. a *La cisma...*, pág. 633

en la época era vista como propia de la vida de la corte[71]. El aspecto de la melancolía se verá con más detenimiento en el análisis de la jornada II, por el momento la mención sirve para demostrar uno de los rasgos de carácter que distinguen al monarca en este primer instante de aparición.

Los elementos del sueño y de las cartas son signos premonitorios de índole negativa que pretenden advertir al Rey sobre el peligro el Reino. Es la exposición de un destino o *fatum* que necesita ser interpretado[72]. La figura que funciona en principio como un símbolo peligroso, el cual pone en juego el ánimo devoto del protagonista es Lutero, que en su epístola exhibe la ideología reformista que se presenta a manera de profecía funesta:

> [...] los errores y las secta
> que Lutero ha derramado;
> pues en él, para su ofensa
> todo es refutar errores
> [...]
> que es veneno, es peste fiera
> de los hombres. (I, vv. 84-87; 90-91)

La ideología cristiana de Enrique refleja también la española de la época de Calderón. Aunque su texto tal vez no pretenda ser didáctico o moralizador, sí representa al autor como un hijo de su siglo, sin que esto intente ser, en lo más mínimo, contraproducente para su creatividad y calidad artística. Sobre esto dice Hernández-Araico:

> El teatro profano del Siglo de Oro no se concibe ni evoluciona, pues, como propaganda de una política monárquica o un dogma contrarreformista. Ni Lope, ni sus seguidores, ni menos Calderón, se proponen adoctrinar con una

---

[71]Roger Bartra, en un texto ya famoso, menciona que en una pieza teatral de Tirso de Molina titulada *El melancólico* se ve claramente reflejada la idea de que la corte era fuente de melancolía y tristeza constante, comenta: "[...] ya en el siglo XII Maimónides había notado una relación entre la melancolía y los reyes [...] En España, el sentimiento de que la vida cortesana podía ser causa de melancolía era una preocupación que reflejaba con frecuencia un fuerte sentimiento contra la corte por parte de diferentes grupos que se veían marginados frente al poder creciente de la monarquía absoluta". Roger Bartra. *Cultura y melancolía. Las enfermedades del alma en la España de los Siglos de Oro,* Anagrama, Barcelona, 2001, pág. 42

[72] Para Álvarez Sellers hay una notable diferencia entre las determinaciones de destino y hado [*fatum*]: "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. sub. voce.* 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. Por ello no se traduce siempre directamente en la trama, situada en muchas ocasiones, como dijimos, en países y tiempos remotos [el ejemplo es la Inglaterra de la obra analizanda]. 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." Mª Rosa Álvarez Sellers. *op. cit.,* vol. II, pág. 907. Como ya se mencionó, haré la traducción del elemento del destino con la nomenclatura del dispositivo clásico griego de *fatum,* pues concuerda de forma más apropiada con los objetivos del análisis, ya que se pretende un acercamiento a la construcción del personaje trágico cristiano y los elementos, dispositivos y esquemas estructurales que lo constituyen desde la refuncionalización del héroe trágico clásico. Me tomaré la libertad de identificar indistintamente al *fatum* con el destino, cosa que también realiza Ruiz Ramón en *Calderón nuestro contemporáneo, op. cit.*

> ideología aristocrática o religiosa, aunque dadas las circunstancias, su creatividad artística necesariamente parta de tales premisas.[73]

Calderón va acorde con su época al mostrarnos un texto representable contrarreformista, así como la doctrina del neoestoicismo, que viene determinado por toda una previa ideología católica, la cual alaba al Papa en turno León X y desacredita la ideología Reformista en la figura de su exponente máximo, Martín Lutero. También hay que tener presente la fuente histórico-religiosa en la que se inspiró Calderón.

La figura de Lutero es aún más alusiva al presentarla rodeada de funestos presagios. El suceso de las profecías, en el cual se muestra el texto de Lutero antes mencionado, por las cuales el Rey queda acongojado, es interpretado por Álvarez Sellers así:

> Nadie duda que las profecías y agüeros ocultan un segundo sentido íntimamente conectado con la existencia del que lo recibe y capaz de desvelar su trayectoria vital si éste sabe descifrarlo adecuadamente. [74]

La carta escrita por Lutero tiene connotaciones fatídicas y negativas para la religiosidad tanto del Rey como de sus súbditos. Ésta misma Enrique la confunde al depositarla, en un gesto vaticinador, en su cabeza (la cual simboliza la fe apoyada por la razón, truncado irónicamente esto por el equívoco funesto) y la de León X a los pies:

> ¡La carta fue de Lutero
> la que sobre mi cabeza
> puse! ¡Qué horror! ¡Qué tristeza!
> Otro prodigio, otro agüero
> me amenaza. ¡Muerto soy!
> ¡Santos cielos! ¿Qué ha de ser
> lo que hoy me ha de suceder? (I, vv.165-171)

Este gesto dramático posee las mismas connotaciones fatídicas que lo ocurrido en el sueño, cuando la figura espectral usa la mano izquierda para borrar lo que él escribe con la derecha[75]. Si bien, como se vio, estos lados representan condiciones vitales disímiles en la concepción cristiana, lo alto y lo bajo también poseen la misma significación[76]. El elemento

---

[73] Susana Hernández-Araico. *Ironía y tragedia en Calderón*, Scripta Humanistica, Maryland, 1986, pág. 26

[74] Mª Rosa Álvarez Sellers. *op. cit.*, vol. 1, pág. 538

[75] Es interesante que a lo largo de la pieza se identifica a la obediencia de los mandatos papales del Rey siempre simbolizada con el lado derecho o de la razón propio de su condición masculina, y a Ana siempre se le identifica con el lado izquierdo –lo que escribe el Rey con la mano derecha la figura de Ana lo borra con la izquierda-, acorde con su feminidad. En la época lo diestro es la razón y la bondad, lo siniestro la pasión y la maldad. Aquí aflora una coincidencia importante con el relato bíblico del Génesis, al respecto comenta R. Caillois: "Eva, que introdujo la muerte en el mundo, está hecha con la costilla izquierda de Adán. Y es la primera mujer, el prototipo de una ralea pasiva e inquietante, [...] que las religiones excluyen fácilmente del culto y asimilan a la brujería y el pecado." Roger Caillois. *El hombre y lo sagrado,* FCE, México, 2006, pág. 38

[76] Carlo Ginzburg comenta: "La especie humana tiende a representarse la realidad en términos de antinomias. [...] el fluir de las percepciones es expresado sobre la base de categorías netamente contrapuestas: luz/sombra; calor/frío; arriba/abajo.

que amenaza la religión católica es la figura de Lutero que pone en peligro las normas religiosas católicas institucionalizadas; y en última instancia, la epístola luterana, puesta irónicamente por equívoco en su cabeza, posee un carácter fatídico pues presentan en forma de augurio que anuncian un riesgo tanto en lo político como en lo religioso. Como se sabe, política y religión son los objetos que pretende el sujeto. En un trabajo destacado sobre la obra, A. Parker comenta al respecto:

> 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 Meisterstuck 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 [lo que se ha dado en llamar "descuidos freudianos"][77]

Parker no se queda con la opinión del crítico alemán, y más adelante aventura la propia:

> 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 a ese orden, una responsabilidad gravosa de Enrique, como Rey católico, debe afrontar. Enrique es el pilar basado en el uno que sopota el peso del otro; y Lutero es una llama destructiva que termina en humo. Las dos caras encuentran así su lugar adecuado en el orden de los valores naturales: la piedra cae, el humo se eleva[78].

Pero entre estas categorías ninguna es tan universal como la oposición arriba/abajo o alto/bajo. Es significativo que digamos que algo es "elevado" o "superior" –o bien a la inversa "bajo" o "inferior"- sin percatarnos por el motivo por el que las cosas a las que atribuimos mayor valor (bondad, fuerza, etc.) tienen que ser situadas en lo alto. [...] es un hecho que todas las civilizaciones han situado la fuente del poder cósmico –Dios- en los cielos. [De allí se deduce que lo bajo corresponde a su oponente cósmico: el "infierno" o el "castigo"] " Carlo Ginzburg. "Lo alto y lo bajo. El tema del conocimiento vedado en los siglos XVI y XVII" en *Mitos, emblemas, indicios.* Gedisa, Barcelona, 1999, pág. 96

[77] Alexander A. Parker. "La religión y el estado: *La cisma de* Inglaterra", en La *imaginación y el arte de Calderón. Ensayos sobre comedias.* Cátedra, Madrid, 1991, pág. 317. Antes de aparecer el presente artículo en esta traducción llevada a cabo por Deborah Kong, apareció con el título de "Henry VIII in Shakespeare and Calderón. An appreciation of *La Cisma de Ingalaterra",* en *Modern Language Review,* XLIII (1948), pp. 327-352. En lo sucesivo, y para no cansar al lector con demasiadas referencias ya que son varios los artículos que emanan de este texto por ser una recopilación, pongo el título del artículo y después la referencia al texto del cual proviene en cursivas.

[78] Continúa en los siguientes términos: "Lo original de las posiciones de la cabeza y los pies es absoluta: uno no puede reverenciar con los pies y desdeñar con la cabeza. [...] Mientras que los valores son absolutos, la interpretación de los mismos es relativa para el ser humano; y puesto que la pasión puede ser ciega y cegadora, los errores son facilísimos. Por su naturaleza apasionada, a Enrique no le salva de los errores su inteligencia y su estudio. Así, aunque separadamente son válidas, las dos interpretaciones de arriba y abajo juntas constituyen

No queda lugar a dudas, según el análisis, que en el arranque de la comedia, Enrique, en medio de las señales funestas que lo rodean, lo que alcanza a considerar es que el misterioso obstáculo que amenaza con impedir sus deseos es Lutero, quien personifica la Reforma. Obstáculo que se define por tener una procedencia externa, peculiaridad sobre la que volveré.

En cuanto a los dos modelos actanciales en los que Enrique funciona como sujeto es conveniente recordar que recrean dos aspectos del protagonista que se complementan y lo presentan a un tiempo actuando en la doble vertiente de la política y la religión.

Al final de la jornada se alcanza a vislumbrar, aunque no se consolide plena y llanamente sino hasta iniciada la jornada II, un tercer modelo actancial, en el que el protagonista vuelve a funcionar como sujeto, recrea el comportamiento de éste en el encuentro que tiene con Ana Bolena, último acontecimiento que se nos ofrece. Como veremos más adelante, tal modelo actancial contrasta con los dos anteriores, lo que introduce mayor complejidad, tanto en el significado general de la acción como en la configuración del personaje.

Posteriormente el monarca se va a enamorar de Ana Bolena, y descubrirá aterrorizado que el objeto de su amor es la mujer espectral de su sueño. Sólo más adelante, como veremos, introduce además la discordia política-religiosa.

Hay que indicar algo sobre lo que luego se volverá, y es que lo que realmente confunde a Enrique es su propia pasión con la cual efectúa todo acto. A partir del encuentro se alcanza a distinguir otro oponente, que es la sombra onírica identificada con Ana Bolena. Como ya se dijo, se le presenta al Rey en un sueño como figura premonitoria. Su presencia lo turba y no le permite escribir, lo que él redacta ella lo va borrando. La imagen bella causa temor y consternación. Así se construye un doble juego en el Rey; de atracción, por la hermosura de la joven dama, y de repulsión, debido al acto de borrar con la mano izquierda lo que él escribe con la derecha, pues resulta ser un signo premonitorio de connotaciones fatídicas.

La sombra o figura onírica amenaza directamente las normas institucionales del matrimonio católico que simboliza la obediencia del Reino a acatar la conducta moral-religiosa. Ella puede borrar con su seductora belleza toda unión religiosa, trasformando a su vez la razón piadosa en pasión excedida y voluptuosa. Ruiz Ramón considera respecto a esto que "[...] todo proceso [en la obra] comienza con el sueño, del que conviene recordar su valor psicológico de fantasma o proyección del deseo subconsciente."[79] Así, la pasión del

---

la confusión. La piedra angular, como está en la base, puede ser desdeñada; el humo, como se eleva, se puede reverenciar. [...] su error en el movimiento hacia arriba y abajo es una inversión de valores absolutos, claramente reconocibles como tales. No se trata de que su razón se confunda, sino de que su voluntad sea corrupta." *Ibíd.*, pp. 318-319

[79] Francisco Ruiz Ramón. introd. a *La cisma...*, pág. 630

personaje principal en sus acciones introduce un eje dramático que ayuda a establecer la construcción del mismo.

Ahora bien, el lado derecho puede interpretarse literalmente, y siguiendo al *Diccionario de Autoridades*, como lo dictado por la divinidad, por la santa madre Iglesia o lo que instaura el poder monárquico, o sea, lo concebido por justicia en todo lo amplio del término. Izquierdo sería lo contrario, lo que está torcido, que no es recto y no sigue a la justicia. El lado siniestro, indica lo viciado o mal intencionado, tal como es el carácter del personaje-figura onírica[80]. Hay que tener patente un gesto irónico del Calderón: la sombra se presenta al Rey en el espacio onírico en la acción de borrar con la mano izquierda lo que el soñador escribe con la derecha[81]. El lado derecho es la obediencia cristiana y el izquierdo es el lado de las pasiones. El derecho es el bien, el izquierdo el mal.

Para Ruiz Ramón, el sueño es de suma importancia, pues: "[...] 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 la acción de escribir en lo que el primero se encuentra empeñado."[82] El sueño pone como contrincantes a Ana y a Enrique, éste dice, en un momento entre el sueño y la vigilia:

> Tente, sombra divina, imagen bella,
> sol eclipsado, deslucida estrella.
> Mira que al sol ofendes
> cuando borrar tanto esplendor pretendes.
> ¿Por qué contra mi pecho airada vives? (I, vv. 1-5)

Enseguida comienza el Rey a investirla con calificativos que crean imágenes de tipo astrológico para definirla. Construye una asimilación con los astros celestiales: "sol eclipsado, deslucida estrella/...al sol ofendes/esplendor." El receptor de la época sabe que a la sombra, identificada posteriormente con Ana, se le conoce por pertenecer a la secta protestante –su mismo amante Carlos corrobora más adelante-, el esplendor con el que se le

---

[80] "Se llama también todo aquello que está colocado, o situado, y se dexa [*sic.*] ver la parte opuesta al lado en que al hombre le late el corazón [...] y se opone al latido del corazón. Lo que dicta la naturaleza, mandó la divinidad, definió nuestra Santa madre Iglesia, construyeron las gentes, establece el príncipe. 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 o mal intencionado, cosa infeliz o funesta, usado como sustantivo vale resabio, vicio o mala costumbre que tiene el hombre o la bestia." *D. A. sub. voce.*: Derecho. Izquierdo.

[81] Según la definición ya citada, el lado izquierdo es el lado donde se halla el latido del corazón, específicamente el lado del corazón (éste a su vez se puede relacionar con las pasiones), en fuerte oposición al derecho, donde se halla la rectitud y la obediencia. El izquierdo es también llamado siniestro (diestro al derecho). La palabra posee para nosotros otra interpretación y se refiere a lo viciado, mal intencionado o maléfico (como se considera a la religión protestante y las enseñanzas de Lutero por los católicos). El corazón también es considerado el lugar de las pasiones exaltadas.

[82] Francisco Ruiz Ramón. introd. a *La cisma...*, pp. 7-8

denomina es falso, el verdadero esplendor proviene de la Iglesia cristiana. Su emanación es sólo una seducción ilusoria. Así, los calificativos no son gratuitos, anuncian la función cismática de la desconocida. Para Ruiz Ramón, las palabras poseen dos sentidos: uno físico, "[...] se refiere obviamente al carácter fantasmagórico, de sombra, de la bella aparición." Y un segundo:

> [...] investido de casi cada una de las palabras anuncian el destino del desconocido y hermoso fantasma, así como las consecuencias que su intervención tendrá en la vida y el reinado del soñador. "Sol" y "estrella" por su belleza, será "eclipsada" y "deslucida", y ofenderá al "sol" de la monarquía y la Iglesia, borrando el esplendor de ambas.[83]

Más adelante el Rey la vuelve a ver, cuando es presentada en la corte, pero ya no como un espectro o una sombra, sino como un personaje con existencia en la realidad: Ana Bolena. Queda desconcertado por su belleza y acontece un acto de turbación de Enrique al reconocerla como la figura nacida de su representación onírica:

> ¡Qué miro,
> cielos! [...]
> Hoy admiro [...]
> Aquí el asombro mayor. [...]
> ¡Rigurosa pena! (I, vv. 840-847)

Pierde el control sobre sí mismo ante la vista de todos los integrantes de la corte, siendo que la premisa de un buen Rey es mantener siempre la compostura y cordura ante sus súbditos. Más abajo dice en un aparte:

> ¿Otra vez, alma, os turbáis?
> Ojos, ¿otra vez miráis
> sombras en el aire vano?
> ¿Otra vez prodigio humano,
> rendido a tu vista estoy?
> Ésta es la misma que hoy *A Volseo.*
> alma de mi sueño ha sido. (I, vv. 850-856)

El sentimiento amoroso trae al amante una marcada turbación. Escuchamos decir a Enrique una serie de exclamaciones que nos están indicando su gran admiración por la belleza de Ana y, por otro lado, inmediatamente ha quedado prendado de ella por la pasión amorosa. Aún así, no sólo es el enamoramiento del amante por su amada, es el desenlace de una serie de presagios antecedidos a la vista de Ana, ya que, como se indicó, siente una malsana atracción por su belleza, pero también temor por ser una imagen amenazadora.

Los versos, más que indicios de la lírica amatoria de los Siglos de Oro, son signos físicos y representables desde la teatralidad, de esa misma lírica entre amantes, donde se ve el

---

[83] *loc. cit.*

carácter sintomatológico que se lleva a cabo en el personaje. El Rey se enamora al ver a Ana Bolena, aunque no es la primera vez que la ha visto; el sentimiento violento amoroso bien puede ser un amor enfermizo y apasionado. Primero la vio en un sueño, llamándola: "sombra divina/sol eclipsado/imagen bella". Ahora las connotaciones van en aumento. Y no sólo eso, Enrique dice literalmente: "rendido a tu vista estoy". Está enamorado por medio de una mirada *física*. El Rey se rinde figurativamente por culpa del carácter simbólicamente asesino de la mirada. Esta particularidad de la mirada se identifica con la Teoría humoral heredada de la Edad Media. Guillermo Serés, en un estudio sobre el amor en la antigüedad, advierte: "Tan abundante es el flujo espiritual (impulsado por el corazón mediante la sangre y por mandato de la *phantasia*) con que [se] contempla la imagen del amado, que aquella, saliendo de los ojos de este y entrando por los del amante, acaba grabándose en ese "vapor tenue sutil" que es el espíritu sanguíneo"[84]. Para los estudiosos de la época, el amor puede causar una transformación fisicopsicológica en la condición anímica del amante que se ve traducida en sintomatología física[85].

Ana no alberga los mismos sentimientos del Rey. Su belleza es para el personaje el instrumento con el cual se efectuará una transformación anímica, enamorándose y sintiendo un deseo irrefrenable por Ana transformándola, por medio de su pasión, en una sublimación, convirtiendo su pasión amorosa en un acto herético: "[...] y si el cielo me condena/a haber sus luces tenido/a mis pies, [...] (I, vv. 873-875). Y un poco antes menciona: "mujer que deidad pareces/y con beldad me enterneces" [...] (I, vv. 870-871). La identifica con "luces santas" del cielo y dice: "deidad pareces". Coloca a Ana, por su belleza física y mundana, a la altura de las divinidades celestiales[86]. Así mismo, surgen una serie de indicios que nos recuerdan veladamente ciertos asomos de la filosofía del amor cortés identificados en la perturbación pasional de Enrique. Los versos siguientes son significativos, ya que hace una serie de lisonjas directas a Ana al tiempo que manifiesta un sentimiento de temor hacia ella:

---

[84] Guillermo Serés. *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la antigüedad al Siglo de Oro,* Crítica, Barcelona, 1996, pág. 184

[85] "De los ojos del amado salen los espíritus animales (que Ficino metaforiza con las omnipresentes *scintillae*, centellas) [centella vale por fragmento de belleza que calienta y nutre al alma, o sea, la "gracia" y la providencia que mantienen la conexión entre el mundo y lo absoluto.] sublimados a partir de los vitales (o sea, la sangre) que entra, a su vez, por los ojos del amante y, haciendo el recorrido al revés, se depositan en la sangre. Por lo cual, una porción de la sangre del amado circula y se mezcla con la del amante y, como consecuencia, éste se transforma en aquél y viceversa, por medio de la transfusión sanguínea, es decir, espiritual. Siempre, claro está, que se de la correspondencia amorosa". *Ibíd.,* pág. 185

[86] Aunque esto no está tan mal visto en la época, el mismo autor nos dice que, según los conceptos neoplatónicos, imperantes en el Renacimiento y heredadas después por el Barroco, por medio de la belleza de las criaturas hechas por Dios se puede llegar a la contemplación divina y la comunicación con la misma, claro, con la debida intervención de la razón como un puente entre lo terreno o sensorial y lo celestial. Según avance el análisis, veremos que el personaje se quedará sólo con la primera acepción. *Vid.,* Guillermo Serés, *op. cit.*

¿Quién eres? ¿Cómo te nombras,
mujer, que deidad pareces
y con beldad me enterneces,
si con agüeros me asombras?
Entre luces, entre sombras
causas gusto y das horror;
entre piedad y rigor
me enamoras y me espantas;
y, al fin, entre dichas tantas
te tengo miedo y amor. (I, vv. 879-868)

Se tiene una suerte de doble juego en cuanto a las pasiones del Rey. Por un lado ama, pero por otro tiene temor ante la figura de su amada. El amor le produce gusto y espanto, muy acorde con los sentimientos que debe de producir el espectáculo de la tragedia en el espectador. El temor se lo ofrece un ejercicio de razón, pues ama la belleza, pero teme por los anuncios fatídicos que ésta trae consigo.

Algunas palabras son clave para entender el sentimiento del enamorado, tales como: "deidad pareces/con beldad me enterneces/luces/gusto/dichas/amor/me enamoras"; lo cual ofrece indicios claros de descripciones enaltecidas que el enamorado hace de su amada. Para Álvarez Sellers es significativo el asombro:

> Ninguna advertencia es suficiente para detener la atracción que instantáneamente siente el Rey al ver a Ana Bolena y, en medio de su turbación, la reconoce como la mujer de su sueño. [...] El Rey se apresura a levantarla del suelo ante los celos de la Reina y la envidia de la infanta. [...] El acto I mezcla una trama pasional con un argumento que parece ilustrar el canon de tragedia construida en torno a la dialéctica libertad/destino. [87]

Para la crítica, la actuación del monarca está relacionada claramente con la pasión amorosa que siente en el instante de conocer a Ana, sin percatarse a quien pueda ofender con sus actos apasionados, violentos y descontrolados. Los miembros de la corte se percatan del disturbio pasional de su gobernante, que en acto arrebatado osa levantarla del suelo cuando ella estaba ofreciendo la reverencia saludatoria.

Como ya se dijo, los requerimientos tienen cierto carácter blasfemo, por comparar a la amada con una deidad y una luz parecida, irónicamente, a la luz divina que emana de los preceptos religiosos. Ideología que se opone directamente al credo piadoso que posee la Reina Catalina, pues al presentársele por mandato suyo Ana en la corte, y al verla en tierra haciendo uso de su conocida lisonja, le dice:

De la tierra os levantad,
que esas ceremonias son
de quien con vana ambición
a lo divino se atreve,

[87] Mª Rosa Álvarez Sellers. *op. cit.*, vol. II, pp. 541-542.

por que sólo a Dios se debe
tan debida adoración.
En vano el hombre procura
esto para si usurpar,
por que no debe adorar
la criatura a la criatura. (I, vv. 517-526)

La Reina siente adoración tal sólo para el Dios católico. Para ella la exaltación sólo debe de provenir de los humanos hacia Dios y sus actos. En contraposición a su pareja, que percibe a Ana como una divinidad por su belleza física y mundana, mas no espiritual. De aquí en adelante, la relación de los monarcas será totalmente distinta a la cordialidad del inicio. Se comienza a tener una imagen transformada del soberano, radical en su carácter. En este momento ya no es aquel que salió de escena acongojado, mucho menos es el prudente que hace uso de su juicio para gobernar adecuadamente; sino un personaje que se entrega a la admiración mundana y hace caso omiso de los augurios que no ha logrado descifrar, al no querer percatarse del peligro que corre con la decisión de enamorarse de la figura que personifica el mal augurio.

Enrique tiene un sentimiento amoroso que lo hace sumiso ante su objeto amado. La pasión se presenta como padecimiento y sumisión al objeto amado, y aún más si el personaje es un gobernante que se debe de regir por la sabiduría, pues tiene la vida de los súbditos en sus manos.

Su consejero Volseo, al percatarse de la actitud desenfrenada de amor, le recomienda a su Rey en un aparte: "Disimula", ante lo cual contesta: "A tanta pena/disimular no es consuelo" (I, vv. 869-870). El Rey no es libre para ejercer su pasión amorosa pues está casado. Esto le causa una congoja que sólo la consolará la obtención del objeto amado.

El Rey al ver que Ana está en el suelo haciendo una reverencia, comienza a hacerle una serie de elogios:

Alzad, no estés en el suelo,
bellísima Ana Bolena,
y si el cielo me condena
a haber sus luces tenido
a mis pies, disculpa ha sido
el haber, Ana, quedado
entre tanto fuego helado,
y en tanta nieve encendido. (I. vv. 871-878)

Enrique considera el amor como un fuego interior que consume de pasión las entrañas y el corazón del amante. Enrique siente un fuego helado, pero también una nieve encendida. Sufre los efectos de amor apasionado que le produce el ver la figura de su sueño Ana Bolena, su fuego interno, es una metáfora del amor desbordado y el deseo por la amada. ¿Por qué es

un fuego helado y una nieve encendida? Por la misma razón que el Rey siente al mismo tiempo enamoramiento y espanto, gusto y horror, miedo y amor, es el riesgo que corre y produce el temor y el cual es un conocido elemento del que se vale Calderón para forjar a sus personajes: el juego de contrastes.

El fragmento retrata el principio de la "enfermedad" de amor que siente por Ana, y, por lo tanto, el motivo principal de esta pieza calderoniana. También porque se alcanza a percibir, al finalizar la jornada I, que habrá potencialmente una mudanza significativa del sujeto en sus aspiraciones. De dos objetos abstractos y dos acciones virtuosas tornará su deseo a un objeto relacionado con sus ambiciones y pasiones carnales y, por ende, ciertas acciones encaminadas hacia intereses ya no sociales sino individuales[88].

Ana es una manifestación onírica hecha realidad, pero también es un augurio que se evade. Ana es el amor y la perdición, la representación del cielo y el infierno, símbolo negativo de la caída del hombre como lo fue Lilith o Eva.

El personaje del Rey como sujeto de la oración actancial, se va construyendo poco a poco con ayuda de los actos representados, sus propios diálogos, sus acciones y la concepción que poseen los demás personajes de él. Las relaciones de la demás unidades actanciales en la trama son esenciales pues ayudan a ver a un personaje en desarrollo que desea y anhela según sus aspiraciones y deseos. Los personajes del Rey, Volseo y Ana están íntimamente relacionados entre sí, según sus propias aspiraciones, deseos y pasiones, esto sucede según vaya avanzando el proceso de las relaciones actanciales; la evolución del drama irá en relación a la evolución, desarrollo y construcción de los mismos. No hay duda de que el Rey persigue en ésta jornada un objeto doble bien especificado. Uno es la defensa de la fe (religión), otro la concordia del Reino a través del matrimonio con Catalina de Aragón (política). Finalmente, se nos presenta un tercero (una mujer), pero tan sólo se nos anuncia. El sujeto en ésta jornada aún no encamina sus acciones hacia su obtención, sólo ha sido tentado. La evolución de Enrique ha ido delineándose de manera particular. Si al principio predominan los objetos sociales en bienestar del pueblo y una actitud juiciosa, al finalizar se nos insinúa otro objeto, de índole diferente por ser particular e individual, disímil de los deseados antes: el deseo alienante por la bella Ana Bolena.

---

[88] Con esta última actitud en el acto, Enrique traiciona los parámetros establecidos de la filosofía del neoestoicismo y se comporta como: "Sólo hombres necios que no actúan conforme a esta ley, que es la naturaleza, son esclavos, y quienes no dominan las pasiones son ignorantes." Desde esta perspectiva Enrique se convierte de sabio a ignorante, continua: "El estoicismo tiene como fin llevar al hombre hacia la felicidad, que depende de él mismo, pues se basa en una concepción racional de la vida. Dado que el individuo debe hacer un esfuerzo moral constante en su lucha contra las pasiones, su ética activista." Ysla Campbell. *op. cit.*, pp. 68-69

La jornada termina con un significado especial, según Ruiz Ramón, es: "[...] 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."[89] La pasión amorosa como una posesión o alienación, siguiendo a la filosofía moral neoestoica, será la constante con la cual nos quedamos, misma que se irá desenvolviendo en la jornada II, en donde el cardenal Volseo será una pieza crítica que efectuará el cambio trágico en los acontecimientos dramáticos. Es necesario atender a la construcción de éste personaje para así entender las relaciones internas de los mismos y principalmente entender la construcción del personaje protagónico Enrique.

En cuanto a un importante rasgo trágico de este personaje, se puede destacar, siguiendo a Arnold Hauser[90], que el elemento perturbador deja de ser externo y se revela como una fuerza interior que conflictúa al personaje. Por otro lado, surgen algunos elementos trágicos, puede resultar obvio, pero es necesario tomarlo en cuenta, que los personajes involucrados pertenecen a estratos sociales altos o nobles, como es recomendable en las piezas de corte trágico desde la preceptiva aristotélica, claro que con las debidas mezcolanzas que sugiere una tragedia moderna española y barroca. Tampoco hay que olvidar el anuncio del *fatum* como dispositivo que genera las acciones trágicas, y que lleva a determinado estado de ánimo en el protagonista en el momento de optar por un camino u otro cuando se presenta la oportunidad de elegir, esto determina ciertos rasgos del carácter del Rey Enrique VIII.

1.2. *La ambición de poder de Volseo y el horóscopo.*

Se ha visto que el personaje del monarca, como una unidad actancial[91], está en relación directa con otro de primordial importancia: su consejero el cardenal Volseo[92]. Hay que tener

---

[89] Francisco Ruiz Ramón. introd. a *La cisma...*, pág. 629

[90] *Vid.*, Arnold Hauser. *Origen de la literatura y el arte modernos, El Manierismo, crisis del Renacimiento,* vol. I, Guadarrama, Madrid, 1974.

[91] Para Beristáin el actante o unidad actancial "[...] sirve para denominar al participante (persona, animal o cosa) en un acto, tanto si lo ejecuta como si sufre pasivamente sus consecuencias, considerando cada oración como un mini drama en cuyo proceso aparecen actores y circunstancias representadas por actantes". *Diccionario de retórica..., sub. voce.*: Actante. Cada uno de los personajes que son indispensables para el desarrollo y avance de la trama puede ser un actante en potencia. Hay que ubicar a cada unidad actancial en las casillas que conforman el modelo actancial que se va construyendo con las relaciones de todas de éstas.

[92] Respetaré la hispanización que hace Calderón de la Barca a los nombre históricos ingleses en su pieza teatral, que a su vez toma los nombres de sus personajes de la obra contrarreformista del jesuita Pedro de Rivadeneira: *Historia eclesiástica del cisma del reino de Inglaterra* (1588, parte I y II, en 1604 sale la parte III), en la cual se supone se inspiró el autor. El nombre de Volseo está traducido del inglés Thomas Wolsey, *Vid.* Joachim Küpper. "La cisma de Inglaterra y la concepción calderoniana de la historia", en *Archivum Calderonnianum,*

presente que la figura de Volseo funciona como contraste que ayuda a llevar a cabo la construcción del protagonista. Ahora que me dedico a analizarlo, debo dejar en claro que, como personaje protagónico de una acción dramática secundaria, puede a su vez ocupar la casilla perteneciente al sujeto en esa acción secundaria o subtrama, ya que posee un peso sobresaliente en el juego de la acción dramática principal y, por ende, su función es de gran importancia.

Si se habla de un sujeto dentro del modelo actancial, debo definir hacia qué objeto van encaminadas sus acciones, y cómo las demás casillas actanciales conforman un conjunto, siguiendo la afirmación de Ubersfeld, cuyos elementos son interdependientes y sus funciones no pueden aislarse. Entonces, ¿cuál es el valor o bien (objeto), que pretende alcanzar el sujeto? ¿Quién o qué, como ayudante, intentará facilitar su obtención? ¿Y quién o qué obstaculizará a dicha obtención (oponente)? Y más aún, ¿cómo sus acciones funcionan en la configuración del personaje trágico Enrique VIII? A su vez, debo definir la pareja destinador-destinatario, donde el primero se vincula, como ya se explicó, con una pulsión que empuja al sujeto a anhelar un bien determinado, y el segundo es la obtención implícita y pretendida de dicho bien.

Las funciones irán descubriéndose y se apreciará cuales son los actantes y motivaciones, relaciones y acciones que guardan entre ellos según avance el análisis. Por lo tanto, es conveniente exponer el modelo o esquema actancial, para explicar cada una de las casillas y el lugar que ocupan en el mismo. Hay que tener presente que la construcción del modelo actancial tiene como objetivo hallar cuál es la pasión particular que identifica al personaje y lo orilla a tomar determinadas decisiones que irán en línea directa con una acción dramática, la cual parte de los intereses y conductas del mismo y ayudan a definir al Rey.

La trama secundaria, manifestación de la acción que realiza Volseo, está constituida por un único modelo actancial.[93] Siguiendo la ruta que nos ha trazado Ubersfeld y su teoría de los modelos actanciales en el teatro, Volseo es ahora el sujeto[94] de su modelo actancial, pues es él quien desea o busca un objeto; su objeto, hasta el momento, es la silla papal; los ayudantes que lo puede apoyar para alcanzarlo son los reyes Enrique VIII, Francisco I y Carlos V[95]; su

---

band 5, *Hacia Calderón,* 8° Coloquio Aglogermano, Bochum 1987, Franz Steiner Verlag Wiesbadem, GMBH Stuttgart, U. de Bochum, 1988, Alemania.

[93] "El modelo actancial es, ante todo, una exploración de una estructura sintáctica. Un actante se identifica, pues, con un elemento (lexicalizado o no) que asume en la frase básica del relato una función sintáctica, cuyas funciones no ofrecen ninguna duda." Anne Ubersfeld, *op. cit.*, pág. 48

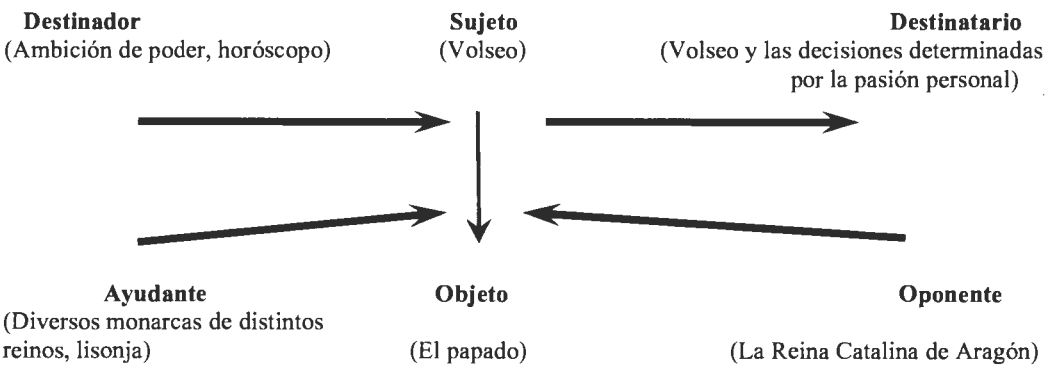
[94] "Un personaje puede asumir simultánea o sucesivamente funciones actanciales diferentes." *loc. cit.*

[95] Es aquí en donde entra en juego la acción de Enrique VIII, también entran sus acciones en un juego de reciprocidad en donde Volseo será un ente actancial que a su vez será un soporte adecuado en la construcción del protagonista.

oponente, de acuerdo con lo que él mismo ha interpretado sobre el horóscopo, es la Reina Catalina de Aragón.

La pareja destinador-destinatario es compleja, pero se puede tomar una misma línea discursiva partiendo de la siguiente acción dramática: hay un horóscopo negativo pronunciado a Volseo por el ayo que le crió, a partir de la duda y la conciencia que tiene de este anuncio del destino o *fatum*, el personaje hará uso de su libre albedrío y tomará decisiones, basadas en cierta conducta (lo que Aristóteles llama *ethos,* cierto estado de ánimo en el momento de interpretar el *fatum,* digamos, de manera conveniente), que le parecen adecuadas para evadir dicho pronóstico.

Las casillas destinador-destinatario producen la toma de decisiones e interpretaciones libres tomadas bajo el influjo de la pasión personal. Éstas decisiones constituyen, según Ubersfeld: "[...] un elemento abstracto (valor, ideal, concepto ideológico)"[96] que jugarán un doble rol en la acción dramática, las cuales, hasta el momento, no sabemos hacia donde conducirá al personaje[97]. En este caso, el destinador es la "ambición de poder", el cual se suma a su propia interpretación del horóscopo, lo que produce en el sujeto insatisfacción con lo que tiene y lo lanza en busca de más; el destinatario es el mismo Volseo que parte de sus decisiones libres dominadas por una pasión personal y marca un beneficio individual de la acción. Los diversos rasgos de la personalidad de Volseo, su origen, su ascenso, su actuación social y política, todo queda supeditado y es conducido por la pasión central que lo domina. Por otro lado, puede existir un mismo sujeto en casillas actanciales distintas, ocupando diferentes espacios en el esquema construido. Con la información dada, el modelo según las relaciones generadas es el siguiente:



[96] Anne Ubersfeld. *loc. cit.*

[97] Hay que tener presente que el espectador de la pieza en la época de Calderón sabía perfectamente lo que iba a ocurrir en las tablas, la forma en que los sucesos son presentados es lo que constituía el denominado placer trágico en el momento de la representación.

El esquema propuesto nos permite vislumbrar una sinopsis bosquejada para apreciar las relaciones estrechas entre las unidades que se van generando según avanza la trama. En la jornada I se manifiesta la presentación del personaje, los motivos que guiarán sus acciones y las peculiaridades de su carácter y las relaciones que sostiene con los demás.

Para Ángel Valbuena Briones, Volseo es el personaje más complejo de *La cisma de Inglaterra,* pues halla en su conducta diversas pasiones e intereses que ayudan a forjarlo como personaje de difícil definición: "Calderón presenta en este papel la caída de un grande, a la que le arrastra la soberbia y la arrogancia. Diversos intereses y sentimientos intervienen en su conducta [...] A lo largo de la acción, Calderón presenta al cardenal monótona y repetidamente como un carácter soberbio: la falla de su personalidad lo conduce a la desesperación."[98] Si bien los rasgos que señala el crítico forman indiscutiblemente parte de la personalidad de Volseo, una de sus constantes fundamentales es la ambición de poder, la cual se irá incrementando, como veremos más adelante, hasta llevarlo a perder el control de esta pasión. En tal medida, hay cierta relación en cuanto a la presentación tanto de Enrique como de Volseo. Aunque hay que marcar que Volseo es un personaje viciado y saturado de fallos morales, mientras que Enrique muestra cierto dejo de vicio moral hasta el final de la jornada. Al terminar la misma, ambos son personajes invadidos por pasiones personales; en el caso del privado tal actitud (si se atiende a su vida pasada) parece ser una constante, a diferencia del monarca en el que su comportamiento ante Ana Bolena no corresponde con las pautas de su vida pasada; hay una mudanza radical en su comportamiento.

Entrando en materia, centraré la atención en las aspiraciones, deseos y pasiones individuales que ostenta Volseo y que desembocan en determinadas actitudes, las cuales tendrán un papel definitorio en el desarrollo del personaje y su posterior desenlace. Las mismas van a influir, además, en las acciones de Enrique. Finalmente, y como un elemento que articula a los demás, la relación –directa o no-, que asume con los otros personajes para llegar a construirse como personaje dramático.

Tres son las características que se dan en esta jornada en relación con el primer monólogo de Volseo: la humildad de cuna, la soberbia y ambición y la presentación de su horóscopo. Éstas definen y marcan su comportamiento y hacia donde van a ir encaminadas sus acciones dramáticas.

Inicio con la noción que tiene de sí mismo expuesta en el primer monólogo. Sucede en el momento en que el Rey se retira de escena al sentirse angustiado por los presagios oníricos y

[98] Ángel Valbuena Briones. *Perspectiva crítica de los dramas de Calderón,* Rialp, Madrid, 1965, pp. 92-93

de exteriorizar su soliloquio. Volseo queda solo, momento ideal –aunque no siempre sea así- en el teatro calderoniano para dibujar, por medio del aparte, el carácter del personaje y exponer las motivaciones que lo orillan a perseguir una u otra aspiración. También funciona para contextualizarnos sobre antecedentes, noticias e historia que surgen alrededor del mismo, sin los cuales el personaje quedaría incompleto. Nótese la construcción de la acción del drama calderoniano, en la cual un monólogo expositivo viene detrás de otro para hacer una conjunción recíproca entre ambos, notificándonos, en primera instancia (el anterior fue el del Rey, la construcción de ambos en este momento corre paralelamente) quiénes son los personajes que llevarán acabo las acciones venideras. Ruiz Ramón considera que el monólogo conserva una función informativa paralela al del Rey, pues posee una característica:

> [...] expositiva-informativa y expresiva de sentimientos ocultos. A medida que la acción avance y las situaciones dramáticas se carguen de conflictividad, el monólogo expresará las tensiones internas de los personajes [...] expresivos de la división interior de la conciencia y de la elección, tras el intenso debate entre las distintas oposiciones, que determinará las acciones particulares del personaje y el curso global de la acción del drama.[99]

No sólo es un monólogo sino dos los que interviene en la conciencia de Volseo, ambos de una importancia sobresaliente. El primero entrelaza los tres temas mencionados: la humildad de cuna, la ambición que definirá su carácter y el horóscopo:

> Aunque yo desde la cuna
> hombre humilde y bajo soy
> subiendo a la cumbre voy
> del monte de mi fortuna.
> A su extremo soberano
> sólo falta un escalón:
> dame la mano, ambición;
> lisonja dame la mano;
> que si por vosotras medro
> a tan excelso lugar,
> me pienso altivo sentar
> en la silla de San Pedro. (I, vv. 213-224)

Volseo es conciente de su baja estirpe y, por otro lado, se ufana del cargo que ha alcanzado, aunque para él sólo sea un escalón para conseguir la silla Papal. Para tal fin, se valdrá de la herramienta de la lisonja y el favor a los soberanos, los cuales son: Enrique VIII de Inglaterra, Francisco I (1494-1547) Rey de Francia y Carlos V (1500-1558), emperador de Alemania, de los cuales piensa obtener una ayuda para conseguir lo que desea. La otra ayuda

[99] *Vid.* Francisco Ruiz Ramón. introd. a *La cisma...*, pág. 14

se la dará él mismo, haciendo uso de sus dotes personales como la ambición, la lisonja y la codicia, ésta última como una pasión individual que mueve sus acciones tras del objeto.

Se alcanza a vislumbrar, al igual que vimos en Enrique, el deseo[100] que mueve las acciones del personaje, identificado con la ambición desenfrenada, la cual se irá convirtiendo paulatinamente en una motivación peligrosa que no se rige por parámetro de raciocinio alguno.

El monólogo, como un diálogo ficticio autodirigido al no haber un interlocutor real al que se dirija el discurso, tiene la función de descubrir la psicología interna del personaje para conocer las verdaderas intenciones y motivaciones que lo mueven a actuar de determinada manera[101]. En este caso se aborda, además, su historia y pasado, enmarcado en el espacio diegético al cual sólo podemos acceder mediante esta herramienta teatral. Para Diego Marín el soliloquio calderoniano posee la función de comunicar al espectador lo que siente y piensa el personaje; al no poder exponer su confesión explícita dentro de la acción dramática por resultar demasiado comprometedora o hasta peligrosa, la ofrece al espectador en un diálogo para sí mismo y sin que ninguno de los demás personajes sea partícipe de ella; y afirma:

> Esta actitud del personaje buscando directa comunicación con el espectador, descubriendo lo que siente, o comentando lo que sucede -a través de soliloquios y apartes- son equivalentes a los elementos y, sobre todo, figuras que encontramos en la pintura desde la época manierista [...] personajes que nos miran fijamente y hasta nos introducen y señalan lo que está aconteciendo.[102]

Se autopresenta Volseo como privado al servicio del Rey Enrique VIII. El favor que le ofrece el Rey lo ayuda para alcanzar sus fines y pone en relación directa las acciones tanto de él como de Enrique. Pero ¿qué es lo que orilla al personaje a aspirar a alcanzar tan afanosa empresa? En el horóscopo surge el tema de la ambición como pasión individual:

> Un astrólogo me dijo
> que al Rey sirviese; que, así,
> tan alto lugar tendría,
> que excediese a mi deseo.

---

[100] "La flecha del deseo, eje o vector orientador, queda aún más claramente semantizada; se puede decir que la psicología, que no ha sido tenido en cuenta en las relaciones entre los actantes, busca un refugio, una compensación en la flecha del deseo que une al sujeto con el objeto". *Vid.* Anne Ubersfeld, *op. cit.*, pág. 58

[101] Ya Lope de Vega había visto al monólogo como una herramienta de importancia singular al considerarla como:

> [...] los soliloquios pinte de manera
> que se transforme todo el recitante
> y con mudarse a sí, mude al oyente;
> pregúntese y respóndase a sí mismo,
> y si formase quejas, siempre guarde
> el debido decoro a las mujeres. (vv. 274-279) *Vid.* Lope de Vega, *op. cit.*

[102] Diego Marín. "Sentido y continuidad espacial y desbordamiento expresivo en el teatro de Calderón. El soliloquio y el aparte." en *Estudios sobre Calderón* (I), ISTMO, Madrid, 2000, pp. 389-390

> Hasta aquí, Tomás Volseo,
> no cumplió la astrología
> su prometido lugar;
> pues aunque tan alto estoy,
> mientras que Papa no soy,
> me queda que desear.
> Díjome que una mujer
> sería mi destrucción. (I, vv. 227-238)

La ambición, como marca particular de su carácter, no surge de la nada. Es reconocida en el anuncio del astrólogo –un ayo o mentor que lo cría de pequeño-, el cual le advierte que sirviendo a los monarcas obtendrá un puesto tan alto que exceda a su deseo, Volseo lo identifica rápidamente con la silla pontificia. El oráculo se muestra enigmático, no le dice a Volseo el puesto que alcanzará, pero él lo interpreta de forma conveniente y favorable para sus fines siguiendo sus pasiones individuales que lo caracterizan. Provee una interpretación al pronóstico según sus propios deseos; así nos topamos con el elemento del *ethos* al que ya aludimos. Ruiz Ramón considera:

> Las sucesivas contradicciones entre el contenido del Hado y su interpretación por los personajes van tejiendo la cadena trágica que vertebra la acción. Según ésta avanza, la distancia entre la distinta percepción del sentido de estas contradicciones por parte del espectador y por parte de los personajes se va haciendo más profunda, intensificando así la emoción estética [...] que el espectáculo de la falibilidad de la condición humana produce en quienes la contemplan [...] [103]

Aquí comienza un proceso que va unido directamente con la toma de sus decisiones bajo el influjo de la pasión, una conducta regidora de sus acciones, la cual, como lugar común en la comedia calderoniana, conduce al personaje hacia la fatalidad por medio del cumplimiento del *fatum*, pero que a su vez no excede su libertad personal. Recordemos que a Enrique se le hace patente el *fatum* por medio de una figura fatídica onírica, a Volseo se le presenta por medio de una profecía. Hasta aquí ambas construcciones corren de forma paralela pero contrastante.

Estrecha relación posee elemento del horóscopo con el tópico literario de *Astra Inclinat, Sed Non Cadunt*[104], el cual defiende al libre albedrío frente al determinismo astrológico, la libertad de elección es básica para la interpretación del designio astral. Ruiz Ramón comenta: "Ese proceso comienza para Volseo en este primer monólogo en el que inciden ya, como en cifra, la interpretación del contenido del Hado, interpretación fundada en y fundadora de la

[103] Francisco Ruiz Ramón. introd. a *La cisma...*, pág. 70

[104] "Los astros se inclinan, pero no caen", carácter compatible del determinismo astrológico y el libre albedrío humano. *Vid.:* http://www.islabahia.com/autores/anabel/tetos/002topicos_literarios.htm

pasión rectora del personaje."[105] El crítico ve acertadamente cómo el personaje se muestra desde este momento como un ser ambicioso, lo cual ayuda a trazarlo como propenso al equívoco[106].

Avanza la acción. Llegamos al momento en que la Reina Catalina al intentar hablar con el Rey pretende penetrar en sus aposentos, los cuales están resguardados por Volseo, que le impide el paso. Ante tal situación, la Reina indignada por el atrevimiento e insolencia de Volseo, lo llama: "¡Necio, loco, vano!" (I, v. 660). Al quedar solo Volseo pronuncia su segundo monólogo, derivado de eventos y circunstancias dramáticas acaecidas baja una relación negativa entre éstos dos personajes antagónicos, y nacida del comportamiento insolente de Volseo. Es el momento en que identifica a la Reina Catalina como la mujer de la cual debe cuidarse, pues de ésta podría emanar su destrucción:

> La Reina, sin duda, es
> la que oposición me tiene
> la que ruinas me previene;
> padezca la Reina, pues. (I, vv.699-702)

Si el primer monólogo funcionó con varios elementos en la construcción del personaje (informativo, expositivo, histórico, anunció la pasión individual del personaje y presentó el horóscopo de donde se reconocen los deseos y caracteres psicológicos así como motivaciones personales), el segundo tiene una característica particular: la toma de decisiones producidas por las acciones y relaciones a las cuales se ve sometido el personaje. Su conciencia dará un giro significativo al identificar a Catalina como la fuente de su destrucción. Volseo va a tomar las decisiones bajo un raciocinio obnubilado por la ambición, que se traduce en su pasión particular, o sea el *ethos* como elemento estructural. Identificará a Catalina de Aragón como la mujer fatídica del horóscopo esto, además, por culpa de la soberbia:

> El ayo que me crió
> me dijo que una mujer
> mi destrucción ha de ser;
> si en lo demás acertó
> temerlo en esto también
> es prevención acertada;
> pues si no es tú, Reina airada,
> ¿quién puede atreverse? ¿Quién? (I, vv.691-698)

---

[105] Francisco Ruiz Ramón. *Ibíd.*, pág. 15

[106] Alexander Parker, en un artículo interesante para el tema tratado, hace una enumeración de las obras que pueden entrar en la categoría de "obras de sino" como él las llama, y comenta: "las once obras de sino se pueden clasificar de la siguiente manera: Las profecías predicen un desastre sin ningún otro tipo de ambigüedad. La víctima intenta impedir el cumplimiento de la predicción, pero no lo consigue porque no entiende claramente la advertencia que contiene. Este tipo se da en *El mayor monstruo del mundo.* [...] Se predice la calamidad pero de una forma enigmática: la víctima puede entender la predicción equivocadamente al interpretarla de una forma favorable para ella, como en *Los cabellos de Absalón* y *Eco y Narciso.*" Alexander A. Parker. "El horóscopo y su cumplimiento" en *La imaginación...*, pág. 137

Desde la perspectiva de Volseo, consejero y privado del Rey de Inglaterra y relacionado con de los reyes de Francia y de Alemania, conocido de poderosos y a un paso de alcanzar la silla pontificia, la única mujer que podría ponerle impedimento a su empresa es una Reina, más poderosa que él mismo. Como lo dice, nadie más se podría atrever a oponerse a él. Vemos a Volseo que aparte de ser falso, lisonjero, insolente y ambicioso, también es soberbio y arrogante. Con estos datos, nos es fácil definir quién ocupará la función oponente en el esquema actancial: la Reina Catalina de Aragón.

Calderón no resta libertad a sus personajes en el momento de proveerles un *fatum*-destino determinado. Existe una suposición efectuada no bajo el mandato de la razón, sino por el dominio de ciertos dictados pasionales, las cuales se traducen en interpretaciones de los hechos. La suposición como base de la decisión, puede llevar frecuentemente a los personajes involucrados hacia el camino de la catástrofe en el teatro calderoniano. Volseo es libre de optar por el supuesto que él quiera y lo toma siguiendo su ambición. Al respecto, A. Parker opina que: "[...] las obras de Calderón mantienen la doctrina ortodoxa tradicional, que él cita frecuentemente, de que "las estrellas pueden predisponer la voluntad pero no la pueden forzar" [...] el teatro de Calderón defiende el libre albedrío (lo que es verdad) incluso contra el sino y la fuerza del destino (lo que difícilmente es verdad)."[107] El horóscopo predice la amenaza pero sin revelar el desenlace, es allí donde ingresa la libertad de decisión del personaje optando por determinadas apariencias y bajo su responsabilidad moral-religiosa[108]. Si Calderón es un hijo de su siglo y ocupa, al igual que sus contemporáneos, la ideología perteneciente a la época, entonces asume las ideas que se tienen de la astrología como sucesos que predicen o infieren algo sobre el futuro del hombre, al menos en su dramaturgia. Sobre el tema me inmiscuiré cuando sea pertinente al análisis, por el momento sólo me resta considerar una nota que hace al respecto Hurtado Torres, pues piensa que existe toda una veta en el teatro calderoniano que apoya esta teoría, y arguye:

> Los pronósticos o juicios de cometas constituyen una de las publicaciones astrológicas más características de los Siglo de Oro [...] Este hecho nos da

---

[107] *Ibíd.*, pág. 134

[108] Alexander Parker piensa que en todas las obras de Calderón "[...] las profecías y los horóscopos siempre se cumplen, pero también se desprende que estos tenían que ser así partiendo de lo que se consideraba la doctrina ortodoxa en su época. Juan de Orozco y Covarrubias escribió una obra sobre horóscopos y profecías titulada *Tratado de la verdadera y la falsa profecía* (1588) donde dice que: todas las profecías o bien eran empleadas y permitidas por Dios o bien eran obra del Diablo. [...] El propósito de Dios al emplear las profecías era, en primer lugar, extender la revelación y dejar claras las verdades de la fe y, en segundo lugar, que sirvieran como advertencias de posibles castigos venideros. Todas las profecías inspiradas o permitidas por Dios se deben cumplir. [...] Es posible que los movimientos de los planetas influyan sobre las cualidades corporales de los seres, y por lo tanto, sobre sus temperamentos, pero puesto que Dios creó a los seres humanos con libre albedrío, es imposible que los movimientos de los planetas determinen los destinos humanos (fol. 132v-133r)." *Ibíd.*, pp. 135-136

> idea de la importancia que tuvieron las apariciones de estos fenómenos astronómicos en la mentalidad del hombre renacentista y barroco. El denominador común de todas estas publicaciones son los efectos funestos y negativos que pronostican, muy frecuentemente es que el astrólogo de turno empieza a comentar que dicho cometa amenaza coronas reales para a continuación señalar enfermedades, guerras, etc., que acaecerán y dónde tendrán lugar.[109]

Lo que puede salvar a Volseo de que el horóscopo se cumpla es precisamente el raciocinio o juicio propuesto por el neoestoicismo como norma moral y búsqueda de la bondad natural[110]. Debe evadir la seducción pasional e instintiva que le producen las vanidades mundanas y materiales traducidas en la pasión como vicio. Este discurso filosófico propone ver el mundo con una concepción libre, pues la única libertad para los neoestoicos es la libertad de actuar, una libertad de "[...] acción, libertad para escoger entre una posibilidad u otra [...] no es una forma de elección sino de deliberación. El hombre libre es el que es consciente de sus propias determinaciones y que, conociéndolas, es capaz de aceptarlas."[111]

Lo que ayuda a construir a Volseo como personaje dramático es justamente su vulnerabilidad hacia la arrogancia y la ambición, motivos ambos que ayuda a su cerrazón. Para terminar con el elemento de la exhibición del carácter expuesto en los monólogos, sólo resta comentar que su pasión individual, que se identifica con la ambición como vicio moral, es también un pecado dentro de la ideología católica cristiana. Por ello, se puede pensar en el cardenal Volseo como una figura antitética del buen protector de las leyes divinas, al presentárnoslo Calderón como un pecador y un personaje que se deja llevar por sus pasiones y no por su raciocinio unido a la fe.

Un segundo elemento en la construcción del personaje es una presentación de Volseo expuesta por terceros, o sea, por los demás personajes que tienen relación directa o indirecta con él y que además conservan un papel esencial en la construcción de su carácter. Tal información nos la ofrecerán las opiniones y, como los llama Ruiz Ramón, los "puntos de vista" que poseen estos personajes respecto al analizado.

---

[109] Antonio Hurtado Torres. "La astrología en el teatro de Calderón", en *Calderón* Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español de los Siglos de Oro, t. II, Madrid, 1983, pp.935-936

[110] Calderón en otra pieza dramática (*La vida es* sueño) ya había manejado el tema, y hace cierta relación entre Volseo y su interpretación del horóscopo y Clotaldo: "Lo que resulta claro es que el planteamiento cristiano de Clotaldo sobre la posibilidad de vencer al horóscopo coincide con el neoestoicismo, ya que, como hemos visto, el Hado (asido a las cosas) es susceptible de ser transformado por la determinación de las causas segundas, en este caso la voluntad [...] Aunque cabe preguntarnos si la lectura de los astros es correcta, en la obra vemos que Dios permite actuar al hombre en entera libertad." Ysla Campbell. *op. cit.,* pág. 105

[111] Antonio Hurtado Torres. *loc. cit.*

Al momento de salir Volseo de escena después de su primer monólogo, y al tener una breve entrevista con Tomás Boleno[112] y el embajador francés Carlos, los despide de forma petulante y desdeñosa. Tomás –símbolo del honor y buen comportamiento cortesano, sinónimo de honradez y virtud- describe a Volseo con enérgicos calificativos negativos:

> No sé
> si es la misma vanidad,
> la soberbia o la arrogancia;
> que todo esto, según creo,
> es el cardenal Volseo. (I, vv.259-263)

Más abajo hace un contraste entre la sabiduría del Rey y la petulancia de Volseo. Lo que intenta Calderón es utilizar a Tomás como un recurso que le dé credibilidad al espectador sobre la falsedad de Volseo, por ser Tomás una voz portadora de virtud y honradez[113]. De esta manera el autor usa al personaje de Tomás para exponer el contraste existente entre Rey y privado. Las construcciones de ambos personajes se apoyan mutuamente; sin embargo, siempre privará la construcción de Enrique sobre la del cardenal por tener peso protagónico. Para Ruiz Ramón el diálogo de Tomás presenta el influjo que tendrá posteriormente el cardenal sobre Enrique: "Se trata naturalmente de un punto de vista, pero un punto de vista que establece, por primera vez para el espectador, una posible perspectiva para entender, si éste acepta el punto de vista, la razón de la mudanza del Rey, cuando ésta se produzca, ligándola a la influencia de Volseo."[114] Tomás Boleno, representa la visión y la opinión general que se tiene en la corte del cardenal. No obstante, por el momento sólo sabemos que es vanidoso y arrogante, y ninguno conoce todavía sus íntimas pasiones.

La segunda opinión o punto de vista lo ofrece otro personaje igualmente virtuoso, símbolo de la integridad religiosa, la Reina Catalina. Al atajar el paso de la Reina por órdenes de Enrique, Volseo incurre en una falta gravísima, la Reina al ver esto le dice:

> ¡Loco, necio, vano!

---

[112] Tomás Boleno es el padre de Ana Bolena, el apellido en el caso del padre sólo se masculiniza. Calderón juega con figuras cercanas pero contrapuestas y antitéticas, tal es el caso de estos dos personajes parientes, o en el caso del Rey y de su privado el cardenal Volseo. Se deja ver el juego de contrastes, antes mencionado, a lo largo de toda la pieza.

[113] Este juego antagónico se aprecia también al confrontar a personajes disímiles por su carácter. Así sucede con Tomás y Ana; Enrique (al inicio de la jornada) y Volseo; Catalina y Volseo, etc. Al confrontar a los personajes en escena se hace más patente el vicio de uno en oposición franca a la virtud del otro. Domingo Yndurain, en la introducción que hace a los ensayos que aparecen en la recopilación que realiza Rico sobre la literatura áurea, menciona siguiendo a Slogan, y refiriéndose a *El príncipe constante*: "La obra, construida, como es habitual en Calderón, a base de contrastes, opone el mundo cristiano al moro [...] y unos personajes a otros; [estos contrastes] representan los valores espirituales y la belleza material respectivamente." Domingo Yndurain. "Calderón", en *Historia y crítica de la literatura española 3, Siglos de Oro, Barroco,* Crítica, Barcelona, 1983, pág. 751. Entonces, los denominados contrastes serán un fórmula que el dramaturgo utilizará en el momento en que le parezca pertinente para forjar las relaciones antagónicas entre los diversos personajes de la trama.

[114] Francisco Ruiz Ramón. introd. a *La cisma...*, pág. 17

Por príncipe soberano
de la iglesia hoy os respeto;
aquella púrpura santa
que, por falso y lisonjero,
de hijo de un carnicero
a los cielos os levanta
[...]
Pero bastará saber,
ya que Amán os considero,
que los preceptos de Asuero
no se entienden con Ester. (I, vv.660-672)

La amonestación de Catalina es claramente hostil y posee carácter de reprimenda. Aparte de ofenderlo por no respetar como es debido a la nobleza[115], le recuerda su estirpe y baja alcurnia, argumentando que ha llegado hasta donde está gracias a la lisonja y la falsedad. La Reina es la primera que rechaza abiertamente las artimañas maquiavélicas y las verdaderas intenciones de Volseo. Lo ve también como soberbio y orgulloso, que se cree con derecho de atajar el paso a una Reina gracias a sus dotes eclesiásticos, aunque en realidad provenga de baja cuna. No obstante, Catalina, devota con los valores católico-religiosos, respeta al cardenal pues, con todo, es portador del emblema de la sacra Iglesia católica, venerada por ella. Por último la intertextualidad bíblica sacada del *libro de Ester,* según una nota al pie que hace Ruiz Ramón en la introducción al texto, se refiere a que los asuntos que la Reina quiere tratar con el Rey los verá directamente con él y no con sus sirvientes o lacayos, así rebaja todavía más la figura de Volseo.

Lo que apreciamos en estos dos puntos de vista es el desdén de Volseo con que trata a un representante honrado de la corte, Tomás, y la altivez con que es tratada la Reina Catalina por uno de sus vasallos. En conjunto, ambas opiniones demuestran que el carácter del cardenal es orgulloso, arrogante, altivo, falso y lisonjero.

Las aspiraciones, deseos y pasiones que tiene el personaje poseen un papel determinante en su construcción. Ya vimos que la pasión definitoria de su carácter es la ambición y que a su vez puede constituir un pecado en la concepción cristiana católica de la época. La ambición no permite ver más allá del ambiguo velo en el horóscopo vaticinado, por ello tiende a interpretar a su conveniencia dicha profecía. Para Á. Sellers el personaje toma una decisión, la cual aún no sabemos hacia donde lo conducirá: "Volseo [...] aparte de interpretar da cuerpo, desde su propia pasión, a lo profetizado, y forzando su cumplimiento piensa

[115] Recuérdese que el Rey y la Reina son los soberanos nobles erigidos por mandato divino y eclesiástico, una ofensa a ellos equivale, por lo tanto, a hacer una ofensa a Dios. El insulto es impensable si viene de un representante de la Iglesia.

anular su influjo."[116] Interpreta en la Reina Catalina a la mujer destructora de su horóscopo y la que puede impedir que suba a la silla papal, así Volseo, al ver a la Reina como una amenaza, dice en un aparte:

> La Reina sin duda es
> la que oposición me tiene,
> la que ruinas me previene;
> padezca la Reina, pues. (I, vv.699-7002)

Parafraseando un poco, Volseo es una figura antitética de lo que un eclesiástico y buen privado deben de ser. Los atributos que el espectador advierte son la lisonja, la falsedad, la ambición y finalmente la arrogancia en el momento de dirigirse a los miembros de la corte. Es un personaje complejo y, por lo mismo, de una riqueza excepcional, ya que invadido por sus pasiones personales, matiza de una forma interesada y convenenciera tanto el horóscopo como el cúmulo de relaciones con los demás personajes. También es temeroso, pues vive amedrentado por el pronóstico de la figura femenina y negativa anunciada en el mismo, la cual interfiere en sus deseos personales. En Volseo sus relaciones con los demás personajes van guiadas por su pasión, la cual establece su carácter como un personaje que lleva a cabo determinadas funciones en el marco del acontecer dramático. Con todos estos elementos se construye y se nos presenta un personaje rico, en cuanto a riqueza teatral se refiere, y con un carácter bien definido, que se guía por determinadas suposiciones, que se traducen en acciones dramáticas y que se convertirán a su vez en decisiones posteriores que dictan tanto su conducta como evolución como personaje.

Resulta interesante que la construcción de Volseo en la jornada I posea íntima relación con la construcción de Enrique. Son dos procesos individuales pero que se apoyan mutuamente, sin olvidar que la de Volseo está determinada existencialmente por la privativa del Rey. Es una constante de la que más adelante intentaremos encontrar una serie de significaciones importantes. Las coincidencias son interesantes, y aun más, cuando haga su aparición Ana Bolena como otro personaje que se erige de manera parecida a los anteriores y enriquece el juego de constantes que se producen entre ellos.

En este momento todavía no se alcanza a vislumbrar bien a bien la relación que pronto surgirá entre este sujeto y la dama de honor Ana Bolena, y aun más, la relación que guarda entre ésta y Enrique. El avance de las acciones nos lo irán desvelando poco a poco. Pese a esto, en el caso del Rey su relación es ya más clara, pues conocemos las intenciones del cardenal y de qué manera piensa utilizar los favores reales en beneficio propio. La relación

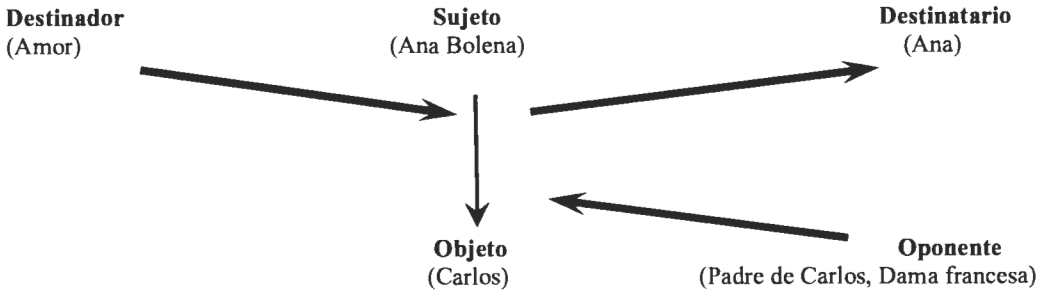
[116] Mª Rosa Álvarez Sellers. *op. cit.*, vol. II, pág. 539

entre los diversos personajes cimentará una triada que servirá como punto de enlace para el debido desarrollo del drama. Ana Bolena es un catalizador que unirá las pasiones de Volseo y del Rey en un modelo actancial distinto, evolucionado y complejo.

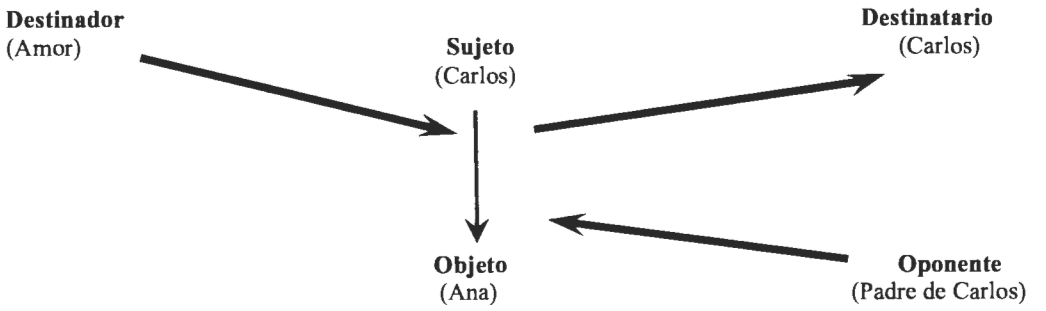
1.3. *Ana Bolena: la belleza hechicera.*

Los modelos hasta aquí presentados tendrán un drástico giro al distinguir ahora al *dramatis personae* Ana Bolena como el sujeto de las relaciones actanciales, por supuesto, sin olvidar que la construcción que nos interesa es la del Rey.

Este apartado nos acerca a una segunda trama secundaria que, junto con la otra, la de Volseo, ayuda a crear las diversas relaciones que se establecen entre Enrique y los demás personajes. El personaje central de esta segunda subtrama es Ana Bolena, que funciona como sujeto de dos modelos actanciales y como objeto en uno más. Se pueden distinguir primero los siguientes modelos:

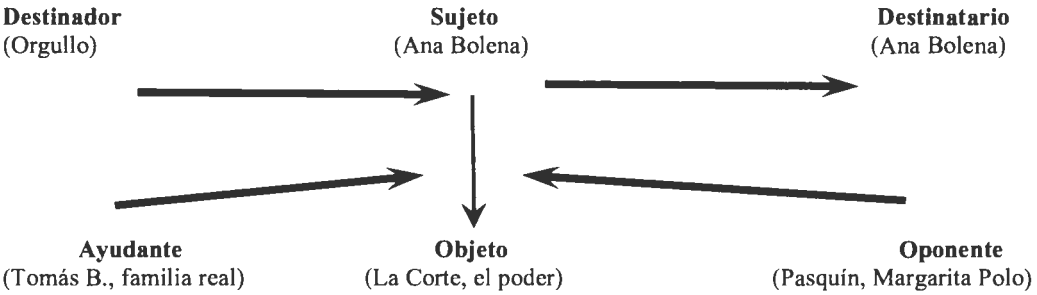


Posteriormente hallaremos el siguiente:



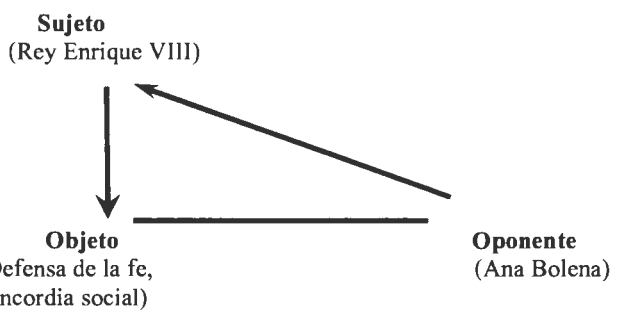
Tenemos aquí relacionados dos modelos actanciales a los que Ubersfeld llama estructura de espejo, y en donde se puede ubicar a Ana tanto como sujeto y objeto dentro de una misma relación amorosa de interés mutuo, para Carlos, su amante francés, y para ella misma. La finalidad de esta relación es la unión amorosa entre ambos amantes, o sea, reciprocidad.

Otro modelo actancial en el que Ana Bolena también funciona como un sujeto es el siguiente:



Antes de dar inicio con la explicación de los modelos, es necesario realizar algunas precisiones en cuanto a Ana. Sus elementos constitutivos son abundantes y se insinúan poco a poco, ya sea en las opiniones que los demás tienen de ella, por elementos negativos y vaticinadores o por acciones propias que se van haciendo patentes según avanza la trama[117]. Esto es evidencia del equilibrio que consigue el dramaturgo entre acción y carácter.

Aparece Ana es el sueño con el que inicia la pieza. El carácter funesto de la figura soñada, (el soñador aun no sabe de quién se trata) a estas alturas resulta obvio. A pesar de ello, creo que es justo indicar algunos de sus rasgos más destacados, pues es necesario recordarlos si se realiza un análisis de carácter particular. El sueño trae implícitos, con la imagen de Ana, anuncios fatídicos de signos vaticinadores negativos para el bienestar político-religioso del Reino, los cuales preconizan, para la concepción del Enrique, desgracias y adversidades insinuadas y presentidas, aunque desconocidas, y que a su vez se verán traducidas en angustia y melancolía. Nos encontramos con un triángulo actancial[118] fundamental en donde la figura de Enrique se ubica como un actante que funciona como sujeto:



[117] Un último elemento, que le concierne más al espectador de la época o al versado en asuntos históricos, es el antecedente que se tiene en el período de la imagen *non grata* de Ana Bolena como personaje histórico en relación al imaginario cultural y social.

[118] Ubersfeld considera que determinada pieza dramática puede analizarse desde la perspectiva de triángulos actanciales para apreciar esquemáticamente el "[...] funcionamiento del modelo actancial en el interior de la seis casillas que nos presenta ahora una serie de triángulos que matizan relaciones (relativamente automática)." *Vid.*, Anne Ubersfeld, *op. cit.*, pág. 60

Con el triángulo quedan más claras las relaciones que Ana posee en el modelo inicial. La característica de Ana es ser partícipe del lado izquierdo, como ya se ha analizado, el cual se relaciona directamente en la obra con los cánones protestantes y reformistas. Si bien el catolicismo representa el bien espiritual y político en la concepción de la pieza, la Reforma representa el mal, tanto político como religioso; la derecha es la bondad, la izquierda la maldad. Por ello, la belleza de Ana se ve obscurecida, como dice el Rey: "sol eclipsado, deslucida estrella./Mira que al sol ofendes/cuando borrar tanto esplendor pretendes." (I, vv.2-4). Ana como astro oscuro que eclipsa la luz de la cristiandad. El personaje posee una función desde el inicio muy bien definida, que se puede identificar con el papel que desempaña como un oponente, incluido en el marco creado a partir de los modelos actanciales que se van construyendo[119].

La belleza nociva de Ana, al ser presentada en un ambiente onírico, trae consigo un perfil etéreo siniestro, mismo que no está desprovisto de atrayente sensualidad: "Tente sombra divina, imagen bella." (I, v.1). Ana simboliza peligro hacia los estamentos político-religiosos, por un lado, por otro, una osada belleza que pone en riesgo, ya desde aquí, el temple religioso y razonador de un docto monarca al vislumbrarla con una beldad: "No desvanezcas en veloz esfera/esa deidad tan presto."(I, v.8-9) Lo cual resulta una idea aberrante para la piadosa Reina española Catalina que más adelante dice a Ana cuando realiza una reverencia:

> De la tierra os levantad,
> que esas ceremonias son
> de quien con vana ambición
> a lo divino se atreve,
> porque sólo a Dios se debe
> tan divina adoración. (I, vv.517-522)[120]

---

[119] Funciona como oponente de los ideales cristianos de Enrique a partir de la ideología antireformista que impera en la acción dramática principal, la cual corresponde a la visión de mundo del autor y de la época como condicionante cultural, y al mundo dramático calderoniano, mismo que muchas veces es partícipe de temáticas de carácter político, moral y religioso. Las propiedades que posee Ana son un signo maléfico, que no sólo amenaza el reinado católico inglés en el espacio escénico, sino también el pensamiento contrarreformista establecido en la conciencia española religiosa y moral, la instauran como un oponente "célebre" –hay que recordar su valor histórico-, símbolo de perversidad en la cultura de la época. Esto lo reafirma las palabras que dice su amante Carlos sobre ella: "[...] y aunque en público la ves/católica, pienso que es/ en secreto luterana."(I, vv.454-456). Queda claro el carácter funesto de la figura soñada como oponente, pero hay otro elemento clave para su construcción: la belleza.

[120] Las palabras de los dos gobernantes se opondrán drásticamente según sus propias ideologías, aunque por el momento, es clara la relación entre belleza y fatalidad de Ana. Fatalidad por el mal preludio que personifica su presencia hermosa cargada de sensualidad, misma que cautiva inmediatamente la razón del Rey. Este es un primer e importante momento en la construcción de Ana como personaje dramático en el imaginario del espectador -sin olvidar que el mismo ya posee una proximidad cultural y una predisposición por ser Ana un ruin personaje histórico en la concepción cristiana-. Cumple una función opositora que amenaza con la aniquilación del comportamiento virtuoso del Rey. Su paradójica presencia hace que el ambiente de la comedia se cargue de augurios premonitores.

Es interesante la construcción de Ana como personaje dramático, pues, al contrario de los dos antes analizados, se establece no sólo con las concepciones, deseos, pasiones y opiniones que nos ofrecen los parlamentos y soliloquios, aparte de sus propias acciones y relaciones con los demás, sino que se va generando con los indicios que nos ofrecen terceros en sus diálogos y en los espacios diegéticos creados. Ana me parece el personaje de más difícil acceso desde la perspectiva de sus propias inclinaciones, motivos y pasiones, pues no tiene oportunidad de mencionárnosla de forma directa o evidente. Calderón no le da esa oportunidad. Para el espectador de la época es clara la disposición "corrompida" de Ana al auxiliarse de la referencia fresca de la noticia histórica. (En este caso, al ser un análisis evolutivo de construcción del personaje, sólo puedo trabajar con lo que ofrezca la jornada y no arriesgarme a adelantar conjeturas). Otro indicio de Ana en el espacio diegético[121] nos lo ofrece su padre: Tomás Boleno. Aunque es breve la referencia nos la presenta con los atributos característicos de su persona:

> [...] tengo una hija, coronada
> de cuantas bellezas dio
> al mundo Naturaleza,
> pues a su rara belleza
> otra ninguna igualó. (I, vv.280-284)

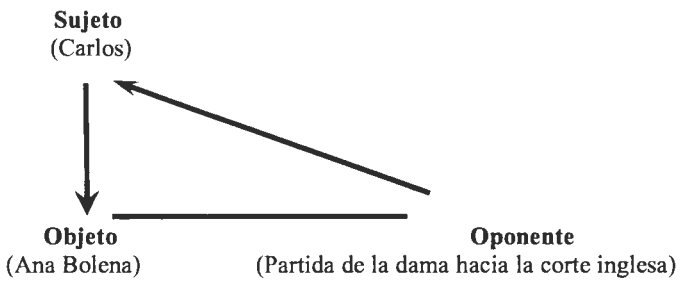
Hay una relación directa con la belleza particular de Ana, la cual sirve para enfatizar una característica distintiva. Lo anterior sirve de hilo conductor para la segunda mención, efectuada por otro personaje, su amante el embajador francés Carlos, quien diserta ante su criado Dionís sobre de su amada. El extenso parlamento de Carlos tiene varios objetivos para la construcción de Ana; 1°: establece el enlace histórico del nacimiento de su pasión por Ana, contextualiza por medio del espacio diegético las circunstancias en las cuales la conoció; 2°: el incremento pasional por Ana, donde se ve al amante en un juego antitético entre el sentimiento positivo amoroso y el negativo, por verlo como un dolor que no cede sino por medio de la presencia de la amada (comparaciones mitológicas, simbología con los astros, etcétera); 3°: emerge el carácter de Ana, defectos morales y pasiones, vistos desde el filtro de la conciencia de un personaje enamorado y despechado, describiéndola con atributos negativos que van en contra del prototipo de la mujer honesta para la época. Lo que aquí se menciona encuentra expresión a través de los dos modelos actanciales entre los que se da la

[121] La única vez en que aparece Ana en el espacio diegético (de la narración) es en el parlamento de Carlos. A esto se añade lo que los demás personajes dicen de ella, sobre todo el gracioso Pasquín y Margarita Polo, quienes anticipan su adverso destino y dan a su aparición un sesgo fatídico. Es un personaje, aunque diegético por estar en los diálogos de un tercero, perteneciente al mundo palpable de la representación y no una aparición onírica, por ende, surge tanto en el espacio mimético (de la representación) como en el diegético.

llamada relación de espejo, pues en uno Carlos es el sujeto y Ana el objeto, relación que se invierte en el otro modelo.

Al parecer, Carlos sufre de la enfermedad de la melancolía como mal de amor, se deduce por las palabras proferidas en aparte del mismo criado: "(¡Qué triste mi amo está!)" (I, v. 305), antes de que su amo comente que Ana es la causa, ya que: "Se creía, con bases somáticas, que el amor era una enfermedad del cerebro [...] que procede de la dificultad de obtener un objeto intensamente deseado."[122] Me refiero a la llamada melancolía erótica, la cual en la época se concebía como una enfermedad que requería cierto tratamiento (el tema se amplía a la postre en la figura de Enrique, donde intentaré examinarlo más a fondo). Por otro lado, no deja de ser indigno que un noble hable de su amada a un criado en términos desfavorables; Á. Seller comenta: "Su propio enamorado le retrata de forma inconveniente, destacando sus defectos ante un criado, Dionís, conducta, por otra parte, indigna de un caballero."[123]

Las palabras de Carlos son esenciales para delimitar el carácter y las pasiones que mueven a Ana como personaje en plena construcción. Ella aparece fundamentalmente como objeto amoroso de Carlos, quien funciona así como un sujeto, que explica con detalle la forma en que surgió la relación entre ellos y cómo, a fin de cuentas, se interrumpió con la partida de la dama hacia la corte inglesa. Esto funciona como la unidad actancial oponente en calidad de unidad abstracta. El triangulo que se nos sugiere quedaría construido así:



El oponente es un obstáculo que se resiste a los deseos del sujeto, la mención es importante para entender las motivaciones del personaje que funciona como sujeto.

Calderón no usa en vano la estructura estrófica en este lapso, elegirá para el parlamento las octavas reales por considerar la estructura estrófica más adecuada a los fines que persigue[124]. Diego Marín, en su disertación sobre formas estróficas en dramas calderonianos, menciona:

---

[122] Roger Bartra. *op. cit.*, pág. 33

[123] Mª Rosa Álvarez Sellers. *op. cit.* vol. II, pág. 539

[124] Lope de Vega en su celebre manifiesto *Arte nuevo de hacer comedias*, había recomendado:
Acomode los versos con prudencia

> La octava real tiene en Calderón mucha menor frecuencia que en Lope, para quien fue el metro italiano favorito. Pero, como siempre, Calderón parece continuar la última tendencia del Fénix, quien fue aumentando su uso para monólogos, especialmente "relaciones", que en octavas "lucen en extremo". En efecto, Calderón las utiliza para monólogos de tipo diverso en 10 comedias y para diálogos sólo en 4, siempre del mismo carácter informativo sobre asuntos graves y en tono factual, pero con fuerte tensión dramática.[125]

El parlamento ofrece cuantiosa información sobre Ana, en base a la relación de hechos pasados. Carlos cuenta que la vio por vez primera cuando ella, siguiendo a su padre, asistía a una embajada en la corte francesa. Él se enamora y la corteja, y ella asiste a sus peticiones amorosas dándole esperanzas. Al regresar ella a Inglaterra queda desolado, momento en el que nace la enfermedad de la melancolía. Al enterarse de que su padre quiere casarlo con una pretendiente, busca la embajada solicitándola al Rey francés, perfecto pretexto para ir tras su amada y forzar el encuentro. Lo que nos atañe es la descripción que se hace de Ana por su propio enamorado. La primera comparación es interesante:

> No sé, de los carámbanos del Norte,
> cómo en fuego llevó tanto veneno;
> pero ese móvil de cristal y plata
> en su curso los cielos arrebata. (I, vv.337-340)

Comparación de Ana con elementos temibles que son causa de muerte simbólica por amor, tales como: fuego/veneno. Después hace una acotación a su carácter: "[…] en su gallarda hija Ana Bolena" (I, v.344), la gallardía es la primera mención de su carácter. Luego la compara con una deidad[126]: "en aquella deidad" (I, v.345). Así, la analogía que hace de Ana resulta ser de carácter idealizador por situar a su amada a la altura de Dios mismo, cosa que los poetas del amor cortés acostumbraban realizar. Para la concepción de la época tal afirmación puede contener cierto carácter sacrílego. Por otro lado, no puede faltar la reminiscencia mitológica en el estilo de autor humanista de los Siglos de Oro:

> […] de los hombres bellísima sirena,
> pues aduerme a su encanto los sentidos,
> cierra los ojos y abre los oídos.
> […]
> fuera al pavón de Juno entonces, fuera
> el aura celestial en noche clara. (I, vv.344-346; 353-354)

---

a los sujetos de que va tratando.
Las décimas son buenas para quejas;
el soneto está bien en los que aguardan;
las relaciones piden los romances,
aunque en octavas lucen por extremo; […] (vv. 305-310)

[125] Diego Marín. *art. cit.*, pág. 357

[126] Al igual lo hace Enrique, pero es sumamente mal visto en un monarca tal expresión. En Carlos es permitido, aunque no bien visto, por pertenecer a una índole social más baja, aunque él también pertenece a la corte.

Se le compara con sirena por tener una belleza maléfica heredada del mundo clásico[127], la cual obnubila la razón y hechiza la voluntad de Carlos, haciéndolo caer en su encanto sensual por medio del placer visual de la belleza. La identificación con la figura mitológica pagana y perniciosa es básica para entender la concepción que posee Carlos de su amada. Se nos presenta como poseído por medio de un encantamiento realizado por la belleza de una mujer que le hace perder la razón dejándose llevar libremente por los sentidos. Hay que aclarar, adelantándome un poco, que la imagen que iguala a Ana con una sirena no se circunscribe sólo a su relación con Carlos, marca una fundamental característica de ella, la cual permite entender su comportamiento posterior con Enrique en el transcurso de las próximas jornadas[128].

---

[127]"Cuenta Ovidio en *Las metamorfosis* las sirenas, hijas de Aquelarre, eran unas hermosas jóvenes que tenían cabeza y pecho de mujer y el resto del cuerpo de ave. La maravillosa voz de que estaban dotadas ejercía una poderosa fascinación sobre los navegantes que, inevitablemente iban a estrellarse contra las rocas de la costa. La palabra *sirena* probablemente de raíz semítica, significa "mujer que lía a los hombres con mágicas melopeas", en realidad un canto de muerte. Bajo forma de pájaro y con estas canciones, intentaron engañar a Ulises y sus marinos. [...] la esfinge, la medusa y la sirena son tres bellas a las que la mitología envileció invistiéndolas de características morfológicas de bestia y, convirtiéndolas en híbridos monstruos, buscarán la perdición y las ruina del héroe-hombre." En Erika Bornay. *Las hijas de Lilith,* Cátedra, Madrid, 2001, pp. 275-276. El texto se refiere a la comunicación mitológica existente entre la literatura y las artes pláticas.

[128] La concepción de la sirena cambió un poco de la mentalidad medieval al Renacimiento y Barroco, pero no sufrió una conversión radical, aunque se minimizaron sus dotes satanizadas, se siguió manteniendo cierto recelo a su figura de mujer-bestia. Calderón sigue la descripción del mito clásico y medieval en donde la sirena es portadora de la belleza con la cual pueden seducir al hombre llevándolo hacia el camino de la tentación y, si no es precavido, puede hallar la destrucción. *El Bestiario* de Guillaume le Clerc del siglo XIII dice sobre el canto del monstruo: "Nosotros que cruzamos este mundo, somos engañados por algo similar: por la gloria, los placeres de este mundo, que nos dan la muerte, cuando amamos el placer: la lujuria, el bienestar del cuerpo, la gula y la embriaguez, el deleite del lecho y la riqueza, los palafrenes [...] siempre tendemos hacia ellos, nos corre prisa alcanzarlos. [...] es el Demonio, que nos lleva al mal, que nos hace sumergirnos tan hondo en los vicios que nos encierra en sus redes." *Bestiario medieval.* 3ª ed., Biblioteca medieval, Ciruela, Madrid, 2002, pág. 185. Las palabras de Carlos referidas para describir a Ana son una muestra de las cualidades encantadoras de la sirena. La función que le proporciona el autor a la figura de la sirena en el personaje de Ana es la de dotarla de una feminidad extrema que lleve a la tentación. Esta se produce por medio de un arrobo de las cualidades de la razón y orilla, a los que la admiran, a ceder a las pasiones bajo el influjo de un hechizo seductor que provoca deseos. Las pasiones a las cuales aludo sin duda tienen connotaciones eróticas, una de las cualidades por las que la sirena es temida y deseada.

Carlos está hechizado de deseo erótico por Ana, misma que ve como una sirena portadora de la tentación y el pecado de la lujuria. El monstruo en la concepción de Carlos, es una figura que el espectador de la época identifica con la lascivia de la cual hay que cuidarse. Carlos la deposita en el lugar de la prostituta por antonomasia, no pretende darle el lugar que merece una dama de la corte inglesa, sino gozarla y no comprometerse con ella, ya que demasiada cercanía con la sirena conduce a la muerte. Brunetto Latini también se interesa en la analogía de la prostituta: "Las sirenas eran tres prostitutas que hacían caer en su trampa a todos los que pasaban y los reducían a un estado de pobreza." *Ibíd.* La Sirena tiene connotaciones de hetaira devoradora, según Carlos, hay que gozarla pero no amarla. E. Brasey comenta: "Sean cuales sean sus atributos animales la sirena remite siempre a la mujer impura, encadenada a sus pasiones y a su lujuria, en una palabra, a la prostituta." Édouar Brasey. *Sirenas y ondinas. El universo feérico III,* Morgana, Barcelona, 2001, pág. 55. ¿Cuál es la función que se ofrece al monstruo híbrido y con qué motivos la utiliza en su pieza? La mención se hace en la jornada I, por lo tanto, es un anuncio alegórico de las condiciones morales de las cuales está dotada la figura peligrosa y fascinante de Ana. El símil se realiza con miras a que el espectador realice un juicio degenerativo del personaje, identificándola con un monstruo demonológico de características negativas. El espectador sabe que se encuentra ante un personaje seductor, lascivo y vanidoso, que promete placer lúbrico pero con la condicionante de la destrucción y la muerte.

Otra referencia mitológica pagana es la imagen del pavón de Juno, el cual se refiere al engreimiento, con el que también se la identifica, comparándola con los pavos reales del Dios. En la edición de Ruiz Ramón, el crítico comenta en una nota: "`al ave más hermosa`: el pavo real, al que alude en el verso siguiente (pavón de Juno): cuyas plumas son hermosísimas, especialmente al sol. Es ave dedicada a Juno [...] puede ser símbolo de la mujer hermosa y gallarda y que se precia de serlo."[129] Calderón usa el símbolo del ave para resaltar la gallardía y la soberbia, utilizando un elemento clásico, como carácter primordial de la constitución de Ana. La referencia a las plumas alude a la vestimenta con la que por primera vez la vio Carlos:

> En un festín acompañada entraba
> de la mayor belleza que vio el suelo.
> De plata y ceda azul vestida estaba:
> ¿cuándo no se vistió de azul el cielo? (I, vv. 357-360)

Es interesante el símil que se puede hacer de las impresiones que tienen Carlos y Enrique al ver a Ana, comenta Carlos: "[...] quedé al mirarla envuelto en fuego y hielo;"(I, v.362) misma conmoción que siente el Rey. Carlos queda prendado de ella inmediatamente, al igual que el monarca. Ana goza de un hechizo de belleza con la cual puede encarcelar la razón del hombre. Ella es consciente de ello, su belleza es una particularidad que la hace gallarda, engreída y presuntuosa, y se refuerza con el elemento de la danza. Así sucede con el Rey y con Carlos. Desde esta perspectiva, la construcción de Enrique posee una correspondencia con la de Carlos, ambos son personajes que desean un mismo objeto, y que en el momento en que están en su presencia, su pasión se incrementa hasta alcanzar tintes enfermizos. Carlos emula el comportamiento de Enrique. Volvamos a la danza:

> Danzó, dancé con ella. No quisiera
> decirte cómo allí mis confianzas
> resucitaron, conociendo que era
> mujer quien supo hacer tantas mudanzas. (I, vv.373-376)

La cualidad de la danza le otorga un elemento marcadamente sensual a Ana misma que, ayudada por la belleza, hace rendirse de deseo a quien la contemple. Es un componente que se compagina en un juego visual-erótico: su belleza provoca conmoción y enajenación, la danza provoca deseo y ansia de posesión. La naturaleza mutable y presumida se relaciona con la danza; esto lo explica mejor A. Mackenzie arguyendo:

> Su vanidad nos la indica Carlos en tanto que compara la hermosura de Ana con la del pavo real de Juno, símbolo tradicional de la mujer presumida. En cuanto a su naturaleza mutable, Carlos nos la revela al describir la destreza excepcional que mostraba Ana bailando, actitud que en realidad tenía

[129] Francisco Ruiz Ramón. introd. a *La cisma...*, pág.89

> históricamente la verdadera Ana Bolena. Carlos se refiere con elogios llenos de doble sentido al talento que empleaba Ana al danzar para hacer "tantas mudanzas".[130]

En los versos que siguen, Carlos comienza a hacer una descripción de su padecimiento de amor, versos que para López Estrada son hermosos; con respecto a esto, el crítico dice: "Y Calderón supo describir con la habilidad de su mejor gala poética estos amores de Carlos y Ana. Un ejemplo son las octavas reales que los oyentes de Calderón apreciarían con el gusto de los otros versos propios del dominio del lenguaje amoroso de nuestro autor."[131]:

> Amé, quise, estimé mansos rigores;
> serví, sufrí, esperé locos desvelos ;
> mostré, dije, escribí locos amores;
> sentí, lloré, temí tiranos celos;
> gocé, tuve, alcancé dulces favores;
> dejé, pedí, olvidé vanos recelos:
> testigos fueron de la gloria mía
> muda la noche y pregonero el día. (I, vv. 381-388)

Lo que se refleja es el proceso vertiginoso que va del cortejo a la posesión de la amada, aunque por otro lado, manifiesta en cierta proporción a la doctrina del neoestoicismo. Calderón asume esta posición ideológica o préstamo cultural para la edificación del fragmento amoroso, el cual se refiere a la sintomatología y los efectos que causa el amor, ya que el enamorado al sentir el hechizo amoroso de Ana, exacerba sus pasiones y hace caso omiso de la razón. A Enrique le sucederá algo similar.

De hecho, todo el parlamento sirve para dejar en evidencia el perfil apasionado de Carlos ante la esperanza de alcanzar el objeto amado. Hace uso de las más diversas metáforas derivadas del mundo de la poesía amatoria de la época; para él, la ausencia de la amada significa frialdad, soledad y oscuridad, su presencia es luz: "[...] y ella vuelve a Inglaterra/quedando yo como en la noche helada,/ausente de sol, suele quedar la tierra" (I, vv.430-432). Nótese la nueva relación que se hace de la figura de Ana con los astros, misma que realiza el Rey. Con la metáfora alude a otras significaciones de corte más solemne (ya se vio que en el caso del Rey, se hace un juego irónico por estar los símbolos dirigidos a la Monarquía y a la ley divina), el caso de Carlos es similar. El deseo de Carlos lo orilla a ubicar a Ana como un objeto de índole amoroso, al cual tienden los anhelos de su amante, y

---

[130] Ann L. Mackenzie. "La cisma de Inglaterra: dos versiones inglesas del monólogo de Carlos sobre Ana", en *Traducir a los clásicos,* teatro, cuadernos, n. 4, Madrid, 1989, pág. 62

[131] Francisco López Estrada. "La Inglaterra del Cisma por Herrera y Calderón", en *Calderón en Europa,* Actas del Seminario Internacional, Iberoamericana, Madrid, 2002, pág. 23

por el cual Carlos –sujeto de su propio esquema actancial[132]- tiene vida como un personaje dramático. Ana es el pretexto para que Carlos tenga vida como unidad dramática, es una condicionante, al contrario de Ana que es un personaje con características particulares que la hacen un ser dramático complejo. Los deseos de Enrique, como ya vimos, son similares, ella funciona también como un objeto apetecido cuando llega el final de la jornada; en cuyo caso, ser el objeto del héroe trágico la construye como un personaje que presenta una función singular en la conciencia de los demás personajes y en las acciones generadas.

Lo más interesante del diálogo de Carlos con Dionís es que sale a relucir por vez primera el carácter de Ana por mención de terceros que la conocen bien. Así, Carlos comenta:

> [...] y es Ana mujer altiva.
> Su vanidad, su ambición,
> su arrogancia y presunción
> la hacen a veces esquiva,
> arrogante, loca y vana;
> aunque en público la ves
> católica, pienso que es
> en secreto luterana. (I, vv. 449-456)

La definición es sorprendente al provenir de su amante, el cual presume estar perdidamente enamorado de ella. Cabe suponer que la hermosura de Ana es de una naturaleza tal que sólo debe enamorarse de esta belleza superficial e instintiva, amarla con los sentidos y desearla con la sensualidad que esta condición limita, aunque no deja de ser un hechizo que obnubila la razón mediante la pasión. Nos lo demuestra el mismo Carlos más abajo:

> Yo enamorado y dudoso
> de condición semejante,
> quisiera gozarla amante,
> antes que llorarla esposo. (I, vv.457-460)

La mención de que prefiere ser su amante que su esposo sólo viene hasta el momento en que se indica su característica luterana. Carlos, proviene del Reino francés cristiano, concibe insana la relación entre un cristiano y un luterano por considerarla una incompatibilidad religiosa. Carlos decide no indagar en esto, sino tan sólo hacer caso a sus pasiones en la búsqueda del placer que Ana promete.

Volvamos al carácter de Ana. Es altiva, vanidosa, arrogante, presumida, vana y para colmo luterana. Características de una mujer pérfida. Éstas se originan precisamente de la condicionante de su hermosura. Si ella no fuera a tal punto agraciada por la belleza corporal

[132] Aunque Carlos puede forjar su esquema propio, el objetivo del trabajo es mostrar al personaje Enrique VIII y su relación con los otros personajes que tienen una relación parecida en su construcción con él, por el análisis específico que sigue el mismo. Aunque el caso de Carlos es singular porque, como vemos, posee elementos constructivos que emulan la edificación del protagonista.

y sensual no tendría los atributos de la vanidad y la altivez. Hay otro elemento que salta a la vista: la ambición; esta es la primera mención que se nos ofrece de tal peculiaridad, la cual será una constante en el carácter definitorio del personaje.[133] La mención disimulada al supuesto luteranismo de Ana es interesante pues nos deja ver otra característica definitoria: la hipocresía, la falsedad y el fingimiento. Carlos conoce esto, por ello su pasión sólo lo condiciona a poseerla físicamente, pues la conoce como mujer pérfida. Bolena no es digna de un matrimonio que ampara la gracia divina y es favorecido por Dios a través de su Iglesia. Las palabras de Carlos son reveladoras: "quisiera gozarla amante/antes que llorarla esposo."(vv.459-460). Ana no es digna de casamiento, pero sí de placer físico. Para A. Mackenzie el parlamento de Carlos revela condiciones interesante:

> El monólogo que pronuncia estimula aún más el interés por Ana Bolena, puesto que está dedicado totalmente a ella. Carlos explica todas sus relaciones con ella, cómo llegó a conocerla en Francia y cómo se enamoró. Incluso revela que ella correspondió y que logró gozar de ella físicamente [...] Este monólogo cumple dos funciones dramáticas muy importantes; en primer lugar, nos comunica anticipadamente las características principales de la personalidad de Ana las cuales van a determinar su conducta en el resto del drama. A pesar de estar todavía profundamente enamorado de ella, Carlos percibe bien los defectos fundamentales de su carácter: su extraordinaria vanidad y su notable inconstancia sexual.[134]

Por último, hay una referencia premonitoria en las palabras que Carlos dice:

> ¿No has visto, providente y oficiosa,
> mover el aire iluminada abeja,
> que hasta beber la púrpura a la rosa,
> ya se acerca cobarde y ya se aleja?
> ¿No has visto enamorada mariposa
> dar cercos a la luz, hasta que deja
> en monumento fácil abrasadas
> las alas de color tornasoladas?
> Así mi amor cobarde muchos días
> tornos hizo a la rosa y a la llama
> temor que ha sido entre cenizas frías,
> tantas veces llorando de quien ama;
> pero el amor, que vence con porfías,
> y la ocasión, que con disculpas llama,
> me animaron; y, abeja y mariposa,
> quemé las alas y llegué a la rosa. (I, vv.405-420)

---

[133] Aunque por medio de la ambición, se puede llegar a suponer el objeto que sigue Ana como sujeto de la oración actancial, aun no sabemos exactamente cuál es y a qué se refiere este objeto buscado. Nosotros sabemos, al igual que el público de la época, cual será este objeto, pero me he comprometido sólo a trabajar con lo que me ofrece la jornada, en la segunda será más evidente y específica, aunque el dramaturgo en toda la pieza no la menciona de manera concreta, nos debemos conformar con una alusión escueta.

[134] Ann L. Mackenzie. *art. cit.*, pp. 62-63

He aquí otra de las funciones del drama, la cual preconiza adversidad en la figura de Ana. Las imágenes utilizadas para recrear su cortejo y la pretendida unión de ambos amantes dan indicios de un final funesto, ante esto A. Mackenzie piensa que:

> [...] la imagen de la mariposa, la cual se enamora de la llama y por fin se une a ella, pero para morir en "monumento fácil abrasadas/las alas de color tornasoladas". Esta imagen no solo pronostica el final de la felicidad del enamorado Carlos, sino también nos prepara para el efecto desastroso de la persona y de la conducta de Ana Bolena sobre la vida y el alma del Rey; incluso, quizá nos invita a anticipar la última conversión "en monumento" de la mujer responsable de tanta destrucción. Hasta la hermosura de Ana, tan alabada por Carlos, está revestida de ciertos elementos que parecen presagiar el desastre y la muerte. [...] En las dos primeras estrofas del monólogo insiste mucho Carlos en la hermosura de Ana, pero no deja de subrayar igualmente que se trata de una belleza de sirena, peligrosa, envenenada y en potencia destructiva.[135]

En la conciencia de Carlos, el símbolo de la mariposa, que advierte el peligro pero que no cede ante la luz que le atrae, a sabiendas que le causará daño, refleja la pasión alienante que siente por su amada. Se liga esto con las recomendaciones del neoestoicismo en la España de Calderón, la cual repudia los placeres sensuales y sensoriales en pro de una ideología vinculada con el buen uso del raciocinio, orillado hacia los valores religiosos en boga. En esta cristianización del discurso neoestoico rescatado y heredado por los antiguos griegos y revalorizada por Séneca[136], el intelecto no puede rendir pleitesía a los sentidos, simbolizados aquí por la belleza sensual de Ana[137].

Lo que el neoestoicismo nos indica es que los bienes materiales y mundanos que el hombre anhela son efímeros y frágiles, susceptibles ante la caducidad del tiempo y todo lo que se muestra a los sentidos, obnubilados por la pasión, conlleva la semilla de su propia muerte y destrucción. Al final lo que se halla es la decepción al descubrir el objeto deseado como vacío, decadente y sin brindarle ninguna satisfacción espiritual elevada. Los goces de la vida se ven efímeros y vanos[138]. Así, Carlos está subyugado por la belleza sensual de Ana,

---

[135] *loc. cit.*

[136] "La influencia del trágico hispanorromano sobre nuestros autores [habla específicamente de los trágicos españoles del siglo XVI], directa o indirectamente a través de Italia, fue muy grande. Séneca introdujo en sus obras una especial filosofía, con rasgos de estoicismo, que aparecen con cierta frecuencia en España, sobre todo en boca de personajes de pensamiento más profundo." Alfredo Hermenegildo. *La tragedia del Renacimiento español,* Planeta, Barcelona, 1973, pp. 529-530

[137] En otra pieza dramática religiosa de Calderón sucede lo mismo: en *El mágico prodigioso* el personaje Cipriano cede sus estudios metafísicos a favor de alcanzar la belleza sensual de una mujer hermosa, Justina, enamorándose apasionadamente de ella, y ofrece vender el alma al Diablo si le promete que logrará alcanzarla sexualmente. Cipriano pierde su libre albedrío al convertirse en un esclavo de los sentidos, esta historia conlleva su moraleja obvia si la ubicamos en el entorno del neoestoicismo.

[138] Viene a colación una cita de Alexander Parker: "Se trata del símbolo de la rendición del intelecto ante los sentidos. [...] Ello simboliza el hecho de que la belleza material, hacia la que tienden los sentidos, es una belleza espectral por estar sometida al decaimiento y la muerte. El hombre que adore tanto la belleza sensual

que cautiva sus sentidos, pero no posee el raciocinio adecuado para ver que está equivocado. Ha perdido (como en el caso de Cipriano en *El mágico prodigioso*), su libre albedrío a causa de un placer sensorial y erótico, a causa del pecado, simbolizado por Ana Bolena[139].

Después del parlamento de Carlos y de las menciones que él mismo realiza sobre la forma de ser de Ana, por fin, se nos muestra el objeto de amor apasionado. Ella es presentada en la Corte, en donde está ausente el Rey en los primeros momentos. Con todos los datos que tenemos de ella, cualquier palabra emanada de su boca tiene que ser tildada de falsa por el espectador que ya conoce su condición. De hecho, los datos que hasta aquí Calderón nos ha ofrecido, tienen como objetivo precisamente el que el espectador se genere un criterio alrededor del carácter y situación de la figura controvertida de Bolena. Por medio de todos los elementos que poseemos del personaje, las conjeturas son obvias, y cualquier guiño de su parte será visto como un signo más de falsedad y disimulo. Así deben de ser interpretadas las primeras palabras dirigidas por ella a la Reina Catalina:

> Si favor tan soberano
> hoy merece mi humildad
> deme vuestra Majestad
> a besar su blanca mano. (I, vv.493-496)

Son ceremonias adecuadas al código de comportamiento cortesano, pero que dejan ver el grado de frivolidad e hipocresía características de Ana. Más abajo, hablando con la Infanta María, hace una nueva alusión a los astros irradiadores de luz:

> ¿Cuándo,
> Princesa y señora mía,
> merecí ver un día
> dos soles? Pues de honor llena,
> apenas uno enajena
> su luz, cuando a otro me atrevo. (I, vv.535-540)

---

que rinda su mente y su voluntad ante ella, estará cortejando la desilusión final, pues llegará la hora en que, con el esqueleto de la belleza material en los brazos y el sabor amargo de la desilusión en la boca, se enfrentará con el vacío de no quedarle nada por lo que vivir. Los hombres están hambrientos de belleza, encarnada en la forma suprema de la belleza femenina, pero en el curso natural de los acontecimientos, la belleza muere." Alexander A. Parker. *La filosofía del amor en la literatura española 1480-1680,* Cátedra, Madrid, 1986, pág. 177

[139] En un análisis que se hace sobre el neoestoicismo en Quevedo surgen algunas afluencias con la ideología de esta pieza calderoniana: "Esta doctrina neoestoica del desengaño encuentra apoyo en la conocida tesis del *Manual* de Epicteto, según la cual hay que distinguir las cosas que pertenecen al dominio del hombre, es decir, sus bienes interiores (las cosas propias) de las que no pertenecen a este dominio (las cosas ajenas). [...] afirma un dualismo en lo que concierne a las relaciones entre el alma y el cuerpo, y observa una oposición absoluta ente los poderes racionales del hombre y sus poderes irracionales, es decir, las pasiones. [El neoestoicismo se centra en tres posturas dominantes]: conocimiento de sí mismo, desengaño respecto a las cosas que no pertenecen al dominio del hombre, y pensamiento profundo e intenso, por no decir obsesivo, referido a la muerte." Karl A. Blüher. "Séneque et le "desengaño" neo-stoicien dans la poésie lyriqe de Quevedo", en Francisco Rico, *et. al., op. cit.,* pág. 565

La lisonja de Ana es clara, aún más al inclinarse a besar las manos de las nobles en un gesto adulador. Todos quedan fascinados con su belleza y le rinden pleitesía, menos el gracioso Pasquín y Margarita Polo. Ambos figuras importantes en la acción dramática. El primero por ser un loco que posee rasgos de lucidez; la segunda, por su lealtad e inteligencia. Las acotaciones con que es presentado Pasquín nos lo retratan de manera ridícula, pero además las primeras palabras que pronuncia lo muestran como agorero. Para Ruiz Ramón: "[...] introducen una nota de desvalor y de grotesco en nociones tan serias como las de "razón, justicia y ley", valores que los personajes nobles van a conculcar y a escarnecer con sus acciones, aunque cínicamente apelen a ellas."[140] El rasgo característico del personaje, siguiendo a Ruiz Ramón, es precisamente la contradicción que oscila entre lo ridículo y lo serio del significado de sus palabras, lo que define su función dramática. Va a ser irónicamente por medio de las locuras que Pasquín tiene la oportunidad de destapar la "locura" de los otros, entendida como el disimulo de los demás personajes cortesanos, quienes se suponen cuerdos en sus actos y palabras. Ruiz Ramón piensa del personaje:

> La locura de Pasquín no es una enfermedad ni anomalía cómica, como no lo es en los locos de Cervantes o en los bufones de Shakespeare, sino un disfraz como un vestido, con valor de signo, para cuya interpretación el dramaturgo siembra toda una serie de pistas. Pasquín no es un loco que ignora su propia locura [...] sino que asume y representa para los demás, bufonescamente, su papel de loco, papel que ni desdice ni estorba el papel que los demás representan en serio en la Corte, papel mediante el que actúa como una especie de *doble* desenmascarador de la falsa cordura de otros personajes. [...] Es la locura de los grandes, que disfrazan sus pasiones y sus móviles, so capa de razón, justicia o ley, lo que el bufón descubre, sacando a luz sus contradicciones. [141]

La locura de Pasquín da cauce a una visión desconcertante de la realidad, sacada a la luz por medio de parábolas y narraciones divertidas, por ser el poseedor de la función social del buen sentido y la conciencia[142]. Pide licencia para ofrecer a Ana una premonición sacada de su: "[...] astrológica ciencia/el hado[143] que le previene/el Cielo y el fin que tiene/reservado a su

---

[140] Francisco Ruiz Ramón. introd. a *La cisma...*, pág. 19

[141] *Ibíd.*, pág. 20

[142] Para Antonio Maravall, la figura del gracioso en el teatro de los Siglos de Oro tiene una significación importante, pues su función es la de prodigar el sentido común del cual carecen otros personajes en el drama, muchas veces poniéndose el tapujo del loco: "En esa misma línea está la aproximación del gracioso con el loco. [...] Hasta en *El pintor de su deshonra* de Calderón se observa esta conexión. Sin embargo, no olvidemos que frente al carácter caricaturesco que algunos críticos, con manifiesta deshumanización del tipo han querido señalar, otros han hecho de él una figura del *bon sens,* del "buen sentido" como "sentido común". Así, el gracioso como loco será utilizado por Calderón como aquel que puede, por su mismo carácter, pronunciar la verdad." José Antonio Maravall. *Teatro y literatura en la sociedad barroca,* Crítica, Barcelona, 1990. pág. 151. Más adelante Pasquín es empleado por el Rey como "delator de figuras" o "juez de figuras".

[143] Nótese que aquí el mismo Calderón utiliza hado, como concepción griega del vocablo *fatum,* para referirse al concepto del destino de los personajes.

hermosura" (I, vv.607-610). En la profecía relucen los atributos y rasgos con los cuales desde un principio se pintó a Ana: la belleza, la soberbia, el desdén y la ambición:

> [...] Ana tenéis
> cara de muy gran bellaca.
> Y aunque vuestro amor aplaca
> con rigor y con desdén
> la hermosura que en vos ven,
> muy hermosa y muy ufana
> venís a palacio, Ana.
> ¡Plegue a Dios que sea por bien!
> Y sí será, pues espero
> que en él seréis muy amada,
> muy querida y muy respetada;
> tanto, que ya os considero
> con aplauso lisonjero
> subir, merecer, privar,
> hasta poderos alzar
> con todo el imperio inglés,
> viniendo a morir después
> en el más alto lugar. (I, vv.615-632)

Las palabras de Pasquín hacen referencia al amor que le profesan sus amantes causado por su belleza, al cual ella sólo responde con orgullo, desdén y desaire. Resulta irónico que es una dama de la corte a la que un loco le hace una profecía funesta, Álvarez Sellers explica:

> Sobre el futuro de Ana no elucubra un astrólogo ni una pitonisa, ni se trata de un sueño o signos emblemáticos. Es nada mas y nada menos que Pasquín [...] públicamente loco, el gracioso degradado a su vez a la condición de bufón ausente de cordura, el que se aventura a vaticinar [...] a una importante dama de la corte que, para acabar de desacreditarse, cree lo enunciado por una mente que desvaría.[144]

El final de la profecía alude al final trágico de Ana, cuando su cadáver yacerá a los pies del Rey en el trono "el más alto lugar". El espectador interpreta las acciones de Ana bajo la lupa que nos han ofrecido las opiniones de terceros, ahora ayudados por las acciones lisonjeras del propio personaje. Por supuesto, Ana interpreta a conveniencia, al igual que los otros dos personajes, el pronóstico:

> Yo tomo por buen agüero
> aquesta vez su locura;
> pues, siendo yo vuestra hechura,
> tanto levantarme espero
> que en el sol me considero. (I, vv.631-636)

Los últimos versos del vaticinio contienen una dilogía; una cosa entienden los espectadores acertando en la interpretación real del agüero y otra cosa descifra Ana. Ella interpreta según su conveniencia el agüero anunciado, lo considera poco válido por venir de un loco bufón de

[144] *Vid.*, Mª Rosa Álvarez Sellers, *op. cit.*, vol. II, pág. 539

la corte, aunque fue antes cuerdo y versado, condición que Ana no toma en cuenta por su arrogancia. La pasión que impera en ella no la exenta de responsabilidad moral. Como dice Ruiz Ramón, el personaje interpreta el vaticinio desde un individual orden de la realidad, desde un "aquí y ahora", "[...] que se enraizaba en el héroe trágico griego la decisión trágica."[145] El autor identifica esto con el *ethos*[146] de la tradición clásica. Es una decisión desde la conveniencia y una visión de la realidad individual y limitada que, tarde o temprano, al final generará un fallo en el personaje, mismo que lo conducirá a la desgracia (Sólo hay que recordar que Ana no es un personaje trágico, el proceso que lleva sus acciones no se lo permiten, cumple con ciertos elementos pero no llega a desenvolverse como tal, según avance la trama nos percataremos del por qué). Un poco más abajo comenta Ruiz Ramón:

> La interpretación por parte del héroe o de la pareja trágica del vaticinio alojado en el horóscopo, la profecía o el sueño, comprende tanto la parte racional como la irracional del ser humano, y está enraizada en la dimensión temporal del sujeto que interpreta, en un aquí y un ahora, y no cabe interpretarlo intemporalmente. 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.[147]

La interpretación por medio de lo que Ruiz Ramón identifica como un *ethos* en el que el carácter y decisiones de los personaje, afectará no sólo la decisión de Ana, sino todas las interpretaciones en el momento de decidir de los personajes analizados y, claro, en Enrique VIII. En Ana la pasión es la causa de la caída final hacia su *fatum*, es una suma de varios rasgos negativos en su naturaleza instintiva, pasional y poco razonadora, tales como la soberbia, que también es uno de los pecados capitales en la cultura católico-cristiana, la vanidad, el desdén para con sus amantes, la arrogancia y finalmente la ambición, aún un tanto velada, pero que se irá descubriendo según avance las relaciones actanciales y las acciones dramáticas. Valbuena Briones considera que las decisiones tomadas ante el presagio deben de ir de la mano de la razón, de lo contrario el vaticinio se cumplirá irremediablemente:

> [...] el movimiento dramático en las obras de Calderón. En ellas, la naturaleza del hombre opera convenientemente cuando está dirigida a la razón o idea del Orden; pero abandonada a la causalidad material, fuerza las cosas hacia el caos hasta que, [en nuestro caso es la pasión] modificado el rumbo o eliminado el elemento discorde, el orden rige nuevamente la vida. [...] El arma del hombre es la voluntad apoyada en la razón y su sufrimiento una enseñanza. La pasión domina, a veces, la facultad inteligente, y, cual bruto espantado, arroja al individuo por el despeñadero de la fatalidad. [...]

---

[145] *Vid.*, Francisco Ruiz Ramón. *Calderón y la...*, pág. 166

[146] "[...] estado afectivo (estado de ánimo) que se manifiesta como cierto grado de satisfacción del personaje. Un actuar según el gusto y la conveniencia." *loc. cit.* De la significación que el término posee, el crítico sólo retoma el estado de ánimo en el que los personajes se hallan en el momento de interpretar erróneamente el destino manifiesto.

[147] *loc. cit.*

> El héroe obcecado engendra una "cadena" de hechos que lo dirigen a la destrucción.[148]

Salta a la vista en esta misma línea otro pronóstico que ya se había aludido. Al finalizar la jornada, Margarita Polo[149] ofrece a Ana un augurio importante. Ya vimos que Pasquín se muestra escéptico ante la belleza de Ana, lo mismo sucederá con la dama de honor Margarita Polo. Hay una diferencia sobresaliente en los dos anuncios; el escepticismo de Pasquín es inmediato en comparación con el de Margarita pues responde a otras circunstancias. Veamos cuáles son; son dos los diálogos que sostienen Ana con Margarita. El primero se presenta cuando Ana es presentada en la Corte; con adulación, dice a Margarita: "Décima musa de Apolo/la fama hacerla procura." (I, vv. 547-548). Al compararla con la décima musa inexistente de Apolo[150] -las musas sólo son nueve- hace una relación con el apellido de Polo y el nombre del Dios griego Apolo. La analogía es significativa por hacer referencia a su inteligencia y la adulación característica en Ana, por un lado, por otro, para algunos pensadores hay una correspondencia del Dios con fuerzas vaticinadoras[151]. Ana, al darle categoría de musa seguidora del dios de las artes, el entendimiento y la luz -todo esto en completa unión con el símbolo del sol, pues también es el Dios de este astro- le brinda una característica vaticinadora, misma que saltará a la vista más adelante. Margarita responderá a esto: "Será mi opinión segura/ya, pues que robar intento/luz a vuestro entendimiento,/rayos a vuestra hermosura." (vv. 549-552). La alabanza de Ana es bien recompensada con una nueva muestra de estima brindada a una dama que acaba de entrar en la corte.

---

[148] *Vid.*, Ángel Valbuena Briones. *op. cit.*, pp. 12; 14

[149] "Margarita Polo: Margaret Pole (1473-1541) madre del Cardenal Reginald Pole, y no sobrina como dice en el verso 2386. Fue gobernante de la princesa María, a quien siempre le fue fiel, valiéndole de los tiempos difíciles el reconocimiento de Catalina". Nota en la edición de Francisco Ruiz Ramón.

[150] "Hijo de Júpiter y Latona. Representaba al sol, fue Dios protector de las artes, las letras y la medicina. Habitaba en el monte Parnaso, el Helicón y el Pindo en unión de las nueve musas de quien era director". *Diccionario Mitológico*, **sub.** *voce.*: Apolo.

[151] Para Nietzsche, Apolo posee ciertas particularidades que le dan su renombre en el mundo clásico, y dice al respecto: "En cuanto Dios de todas las fuerzas figurativas y oníricas, es a la vez el Dios vaticinador. Él, que es, según su raíz, el "resplandeciente", la divinidad de la luz, domina también la bella apariencia del mundo interno de la fantasía. La verdad superior, la perfección propia de estos estados, que contrasta con la sólo fragmentariamente inteligible realidad diurna, y además la profunda consciencia de que en el dormir y el soñar la naturaleza produce unos efectos salvadores y auxiliadores, todo eso es a la vez el *analogon* simbólico de la capacidad vaticinadora, y en general de las artes, que son las que hacen posible y digna de vivirse la vida." Friedrich Nietzsche. *El nacimiento de la tragedia,* Alianza, México, 1989, pp. 42-43. Apolo posee cualidades que tienen que ver con el raciocinio y el entendimiento, por ende, su símbolo será el resplandor emanado del sol, y siempre se le comparará con éste.
Por su parte Pierre Grimal dice que en Delfos tiene lugar un santuario en el cual se celebraba al Dios por sus características vaticinadoras, de allí proviene el famoso oráculo de Delfos, visitado por los antiguos habitantes de esas zonas, y menciona: "Después se apoderó del oráculo de Temis y consagró un trípode en el santuario. El trípode es uno de los emblemas de Apolo, y, sentada sobre él, la Pitia pronuncia los oráculos. [...] el laurel era la planta apolínea por excelencia, en sus trances proféticos, la Pitia mascaba una hoja de laurel" *Diccionario de Mitología. sub. voce.*: Apolo. Características proféticas van unidas al mito del Dios.

Al finalizar la jornada, y viendo Margarita cómo Ana se desenvuelve en la corte: la reacción sorprendente del Rey ante ella, la envidia de la Infanta y los celos de la Reina, su concepto cambia radicalmente, identificando estas acciones como signos de un posible desenlace desfavorable para los integrantes de la corte. Es aquí donde emana la característica propia de Margarita: su inteligencia. Las palabras de Margarita son reveladoras por ser las últimas que aparecen en la jornada y por la carga semántica de advertencia que conllevan:

> Con muy favorable estrella,
> Bolena, en palacio entráis.
> Ruego al cielo que salgáis,
> que es lo que importa, con ella. (vv. 905-908)

Lo importante en palacio no es entrar en él, sino mantener la dignidad, el honor y el decoro intachable como debería corresponder al comportamiento cortesano, sin poner en riesgo el bienestar conyugal de los monarcas. Así, Margarita cumple con las atribuciones que acertadamente le asigna Ana comparándola con Apolo: la inteligencia, con su símbolo de brillantez, que se le otorga al Dios y su particularidad vaticinadora, pues hace un agüero del desenlace funesto y bien sabido para el espectador de la época.

Con los elementos antes analizados nos percatamos de que la ubicación de las unidades dramáticas del tercer modelo actancial se ven cumplidas. Tenemos a Ana orgullosa y ambiciosa (destinador) como sujeto; llega a la corte con la intención de alcanzar un lugar privilegiado y poderoso en la misma gracias a la lisonja, esto como el objeto; para ello piensa ayudarse del favor de la familia real y la ayuda del padre quien es la que la introduce en la corte, el ayudante; quien se opone a sus anhelos son las palabras de carácter profético tanto de Pasquín como de Margarita Polo, quienes fungen como oponente; finalmente ella misma será la beneficiaria de estos deseos, por lo tanto ella es el destinatario final. Este modelo es el más difícil de ubicar aunque se ha venido construyendo a lo largo de la jornada.

Ahora bien, otro aspecto definitorio de su construcción se muestra con anterioridad al quedar Ana con su padre Tomás; en el diálogo se descubre la arrogancia y el doble sentido de las palabras emitidas en la corte por conveniencia. Además de quedar expuesta como lisonjera e hipócrita que finge para obtener algún favor disfrazado, se le ve como insolente al expresarse en estos términos de los consejos de su padre, símbolo de honor y virtud:

> No porque de padre sean
> no serán impertinentes
> tus consejos, cuando son
> tan sin propósito siempre. (I, vv. 715-718)

Es un nuevo rasgo característico el de la soberbia e insatisfacción del personaje que se suma a sus otros rasgos degenerativos. Cree ser digna de una posición social más alta a la que tiene

sólo por su belleza que le suministra engreimiento. Es un momento en el que habla con entera libertad, pues no tiene que cumplir con ningún código cortesano ante nadie, expone por fin su verdadera índole:

> [...] llegar a verme
> a los pies de una mujer, (Refiriéndose a la Reina)
> ¿Qué gloria, qué triunfo es éste?
> ¡Yo la rodilla en tierra!
> ¡Yo besar con rostro alegre
> la mano a la Reina, aunque
> de cuatro imperios lo fuese!
> Llevárasme a un monte antes;
> Que más estimara verme
> Reina de fieras y de brutos [...]
> Que adorando majestades
> entre sagrados laureles,
> nunca envidiada de alguna,
> de alguna envidiosa siempre. (I, vv.724-738)

Se van vislumbrando los objetivos perseguidos al percibir la soberbia y el orgullo como una constante en su naturaleza. Se cree digna de una posición más alta que ser sólo una dama de honor en la corte. Más adelante, al entrar nuevamente dice: "¡Otra vez tengo que verme/con la rodilla en tierra!/¿Esta es gloria? Agravio es éste."(I, vv.836-838). No pretende doblegarse ante ningún monarca, sin importar lo que represente. Según la ideología neoestoica, Ana está simbolizando la atracción de los seres humanos hacia cuestiones mundanas como el ascenso en la escala social y la búsqueda de posesiones materiales adecuadas a sus aspiraciones. Lo que la orilla a elegir sombras materiales es precisamente su posición pedante, producto de su pasión y emanados de su perfección física.

Varios son los agüeros y anuncios vaticinadores al rededor de Ana: el sueño del Rey, la interpretación de Carlos, la profecía de Pasquín, el augurio de Margarita; resta el anuncio que hace su propio padre:

> De tus virtudes aprende;
> que yo hice lo que pude;
> tú verás lo que conviene.
> Dios hay, y auque soy tu padre,
> tal vez podrá ser que niegue
> la sangre por el honor,
> y no rehúse tu muerte. (I, vv.752-758)

La profecía llena el ambiente, mientras ella está inmersa en un mundo pasional donde la razón no interviene.

El encuentro con Carlos es revelador. Antes del encuentro de Ana con el Rey, se introduce una escena en la que se entrevista con Carlos, que expresa la correspondencia amorosa existente entre ellos. Presenciamos el cortejo en plena emancipación de sus pasiones. Carlos

alude nuevamente a su sufrimiento por amor y compara a Ana con la ya conocida imagen del sol y, confiriéndose él mismo calidad de girasol que sigue sus movimientos, revela su necesidad de la presencia física de Ana: "[...] siendo girasol que muere/con la luz para vivir/otra vez que llegue a verte."(I, vv.780-782). Nace un tópico retórico en la respuesta de Ana: "[...] soy una llama fácil/entre dos suspiros leves" (I, vv.788-789), enseguida toda su contestación se teñirá de alusiones a esa flama que emana luz y que se ha transformado ahora en la figura de Carlos[152].

En el diálogo surge algo interesante: Ana también tiene deseos de unirse con Carlos, y esto la pone en el papel de un sujeto que persigue, aunque veladamente, un objeto amoroso. Veamos cómo:

> Carlos: Tuyo siempre.
> Ana: ¿Quién lo asegura?
> Carlos: Esta mano.
> Ana: ¿De esposo?
> Carlos: Digo mil veces
> que sí, aunque mi padre ingrato
> en Francia casarme quiere.
> Mas agora estoy en Londres. (I, vv. 824-829)

Ana jura otorgar su mano en matrimonio a Carlos, aunque su situación femenina rompe los parámetros establecidos de la posición jerárquica en el momento de la petición matrimonial, ya que es ella la que lo propone y no el varón. Pareciera que el autor nos hace ver al personaje como una mujer que no asume su lugar en los establecimientos sociales. Así, apreciamos que el destinatario de esta relación es precisamente ella misma, ya que se verá favorecida con esta unión, misma que la pondrá en un sitio favorable social y económicamente. El destinador bien pueden ser tanto el amor como la conveniencia, si aceptamos esta teoría. Por otro lado, y siguiendo los modelos de espejo establecidos al inicio, la promesa de casamiento de Carlos con una dama francesa y la postura del padre del mismo es una casilla compartida que designa al oponente. En ambos casos, tanto en Carlos como en Ana, el amor y la conveniencia personal es lo que mueve sus acciones que decantan en ellos mismos, convirtiéndose así en destinatarios recíprocos.

De antemano sabemos que su amor es netamente pasional y que el deseo es lo que los orilla el uno hacia el otro, no el amor como espiritualidad católica que defiende Calderón como un humanista perteneciente al neoestoicismo. Ruiz Ramón piensa que: "La adversa luz

[152] Así, el tópico al que me refiero es *Ignis Amoris* o *flama amoris,* el cual consiste en ver al amor como una flama interior en la concepción de los amantes, la cual se relaciona también con la pasión ardiente e irrefrenable que sienten por el ser amado. Ignis Amoris: quizá uno de los tópicos más recurrentes en la literatura erótica sea el de considerar el amor como un fuego interior, el tópico conocido como Ignis Amoris. *Vid.*: http://www.islabahia.com/autores/anabel/tetos/002topicos_literarios.htm

que esta escena arroja sobre Ana y su condición tiñe la siguiente entre Carlos y Ana, imposibilitando en el espectador confiar en la verdad del amor que los conceptos amorosos de los dos enamorados destilan."[153] Sabemos que el amor de Carlos es netamente una pasión física, erótica e irresistible que siente por Ana[154]. Por otro lado, según avance la acción, conoceremos lo volubilidad e inconstancia sexual de Ana, la cual identifica acertadamente Mackenzie, ya que se promete a un amante para después cambiar el rumbo fácilmente por otro mucho más alto en el rango social (Enrique VIII), olvidando su promesa amorosa. Ambos siguen la senda del amor pasional y destructivo, según lo ilustra Calderón y su pensamiento neoestoico. Aquí se nos propone el amor como un elemento clásico de la tragedia, por ser un dispositivo negativo para el neoestoicismo[155].

Por otro lado, vemos a una Ana que desea, tiene determinados móviles, anhelos y posee una pasión individual.. Este es el momento en que ella misma expone por medio de sus propias palabras en el diálogo amoroso sus intenciones y nos percatamos de que funciona como un sujeto, en la relación que tiene con el personaje Carlos. Actúa en base a un determinado deseo particular, se da entonces la flecha del deseo[156], como llama Ubersfeld a la motivación individual o vector orientador, la cual une al sujeto con un objeto. Ella misma pacta sus futuras nupcias con él. El corresponder al deseo y petición de amor de Carlos en un juego de reciprocidad la hacen un sujeto en busca de sus propios fines, de hecho, como se ve en el diálogo, ella es quien le pide matrimonio, actitud nada honorable dentro del código social de comportamiento para una mujer. Por otro lado, precisamente el mudar está en la esencia de su personalidad voluble y su cimentación como ente dramático. El mudar el objeto perseguido –ya no Carlos sino otro distinto- es una señal más de que el personaje está siendo

---

[153] Francisco Ruiz Ramón. introd. a *La cisma...*, pág. 25

[154] Carlos antes se negaba al casamiento, como lo vimos, creo que cede a este requerimiento por ser la única forma en que puede gozar físicamente y de forma rápida de Ana.

[155] Alfredo Hermenegildo en una obra donde defiende la existencia de la tragedia áurea que adopta al neoestoicismo como ideología sobresaliente en sus *tragedias,* comenta lo siguiente: "Nuestros trágicos [Refiriéndose a los autores áureos españoles] adoptaron una actitud totalmente negativa ante los problemas del amor, ya que lo utilizaron como uno de los móviles principales de todas las catástrofes." Alfredo Hermenegildo. *op. cit.*, pág. 541

[156] "[...] la flecha del deseo, vector orientador, queda aun más claramente semantizada; se puede decir que la psicología, que no ha sido tenida en cuenta en las relaciones entre actantes (entre los actantes que son personajes) busca un refugio, una compensación en la flecha del deseo que une al sujeto con el objeto. [...] la flecha del deseo se corresponde en la frase con el verbo [...] (verbos de voluntad, de deseo). La flecha determina a la vez un querer [...] y un hacer decisivo puesto que determina la acción dramática. [...] nosotros limitaremos de buen grado ese deseo a lo que es en esencia el deseo del sujeto freudiano, es decir, el deseo propiamente dicho, con sus diversas virtualidades: narcisismo, deseo del otro y, quizá, instinto de muerte." *Vid.* Anne Ubersfeld, *op. cit.,* pp. 58-59. Este elemento constitutivo del modelo actancial tienen una importancia singular; sin embargo, no me parece propio el figurarlo en el esquema pues resulta demasiado obvio el identificarlo.

transformado de modo constante por sus deseos cambiantes, esto la descubre más valiosa por ser un personaje en constante evolución.

La postura ante su vaticinio es de una interpretación errónea y tomada a conveniencia propia. Actitud que emularán los otros dos personajes (Enrique y a Volseo). Los tres personajes toman decisiones a partir de la conveniencia, obedeciendo a sus impulsos personales e inmediatos. Como se ha venido mencionando, las acciones de los personajes Ana y Volseo contrastan y repiten como coro las del personaje principal.

Ana siempre aspira a algo más, algo que su condición no le puede ofrecer pero que su orgullo anhela. El orgullo como constante en su carácter es un móvil de sus acciones, por lo mismo funciona como un destinador que marcha en dirección del beneficio personal que puede obtener ella misma y que, si se realiza, caería sobre su persona. Ella misma es el destinatario. A estas alturas es obvio lo que desea Ana: poder y alcurnia social en la corte.

En la escena final se logran fundir con maestría los tres personajes que nos atañen, iluminando así, por vez primera, de qué forma van a ir encaminadas sus pasiones. El Rey ve a Ana ya no como un sueño, sino en la realidad, cargándolo de la conciencia de lo incierto del destino humano, al ver este acontecimiento como un signo premonitorio. Esto se ve en la reacción sorprendida y atemorizada del Rey en el momento de ver a Ana, lo cual se plasma dramáticamente en lo que llama Ruiz Ramón, la tensión: "[...] -medias palabras, apartes, disimulos- que domina la relación entre los cuatro personajes mayores: Ana, Enrique, Volseo y Catalina. Es un escena dominada por el silencio de la incomunicación: los personajes apenas si dialogan entre sí mismos, ocultando a los demás lo que piensan o sienten."[157] Ana surge aquí en dos planos distintos en la conciencia de Enrique, y con una actitud distinta en ambos. En el primero es el sueño, donde su presencia le turba por bella; el segundo es el plano real, donde se le presenta con la lisonja propia, a tal extremo de hincarse ante el Rey y mostrarse como "una esclava". Las palabras de Ana llevan el disimulo al extremo, cautivando al Rey:

> Si en tus brazos me levantas,
> tocaré las luces santas
> del sol; mas no será bien
> que vuele más alto quien
> está, señor, a tus plantas.
> En ellas vivo dichosa
> y en ellas... (¡rabiando muero!) *Aparte.*
> mayor esfera no quiero. (I, vv.885-891)

[157] Francisco Ruiz Ramón. introd. a *La cisma...*, *loc. cit.*

Las palabras pronunciadas primero nos la muestran con el atributo negativo del presagio, que pone en peligro al Reino, ya en lo político como en lo religioso; después se nos describe su carácter pérfido, con todos los adjetivos para infamar su persona, por su propio amante, al cual sólo puede inspirar sentimientos eróticos. Se nos muestra como insolente y ufana frente a los consejos de su padre Tomás, símbolo del honor. En el diálogo que tiene con su amante se descubre su liviandad de la que el espectador, con todos los datos anteriores descritos no puede fiarse. Se muestra lisonjera y aduladora frente a los miembros de la corte, personaje de una doble moral y de difícil construcción, en la que sus actos y acciones dramáticas indican una cosa y sus palabras otra muy distinta. Finalmente, por culpa de una pasión, suma de varios atributos negativos en su persona, se revela cargada de la necedad al no interpretar debidamente el pronóstico hecho por el gracioso Pasquín y el otro de Margarita Polo, haciendo caso omiso del juicio con la cual debía interpretar el designio.

Recapitulando, el personaje se ha construido paulatinamente con opiniones de terceros, con la expresión de sus deseos y con las acciones que realiza en escena. Asimismo, han quedado construidos los caracteres y la naturaleza de los tres personajes principales que nos atañen; por lo tanto, queda planteado el conflicto en esta jornada I, el cual se desarrollará en la II y quedará resuelta en la III, siguiendo la construcción de la tragicomedia implantada por Lope de Vega[158].

Me parece que son tres los elementos de los que disponen la triada de los personajes que nos incumben, recordémoslos: 1) asistimos a la presentación y descripción de los caracteres de estos tres personajes, conocimos su pasado y partiendo de este indagaremos sobre su posible futuro; 2) presenciamos la presentación de sus vaticinios y profecías que amenazan su existencia, su *fatum,* mismas que darán pauta para que de inicio la acción; 3) conocimos sus caracteres definitorios, motivaciones y pasiones que los orillarán a realizar determinadas acciones. A partir de aquí intentarán descifrar el destino que les ha sido anunciado.

Precisamente este *fatum* es un elemento trágico esencial al inicio del género trágico, es un elemento importantísimo en el orden de la construcción de la estructura de la tragedia, ya que al ser los personajes avisados de su futuro por medio de un agüero, intentarán interpretarlo

---

158 El sujeto elegido escriba en prosa
y en tres actos de tiempo le reparta,
[...]
Dividido en dos partes el asunto
ponga la conexión desde el principio
hasta que valla declinando el paso,
pero la solución no la permita
hasta que llegue la postrera escena; (vv.211-212; 231-235) Lope de Vega. *op. cit.*, pp. 143-144

desde una posición que va más en pos, como dice Ruiz Ramón, de la necesidad individual que de la razón. Cito al crítico:

> Lo que me interesa que retengamos [Habla de las definiciones de *fatum* que hace el *Diccionario de la Real Academia*] en esa constante noción en el *fatum* de "orden inevitable" y de "encadenamiento fatal"; esa doble connotación constante en la noción del *fatum* o *hado* está presente, con valor de elemento estructurante, en la construcción de la acción dramática de todas las tragedias calderonianas. En este sentido –de *composición, no de significado*-, el Hado es el más básico y más importante elemento de la construcción dramática típica del Calderón trágico, y forma parte de una poética del cosmos al servicio de la imaginación del dramaturgo.
> [...] el conflicto estructurante mediante la relación de oposición entre necesidad y libertad, siendo así los responsables del curso de la acción, la cual depende de la interpretación que cada uno de ellos da al contenido del Hado [...] [159]

La interpretación del *fatum* estriba en la condición personal en que se encuentran el personaje trágico. Me refiero a que la fuerza que rige sus decisiones –tales como la ambición, el orgullo, la soberbia, la lujuria o el amor- será la marca definitoria de su carácter, entendida como pasión personal, por la cual traducirá e interpretará el vaticinio que se le ha ofrecido.

Los personajes Volseo y Ana son, desde el inicio, personajes hasta cierto punto perversos. Y digo perversos porque ambos poseen ciertas características de carácter que los orilla a cometer actos que van encaminados hacia sus propias individualidades, sin tener en mente más que a sí mismos, en acto de legítimo egoísmo. Todas sus acciones van orientadas a cumplir los deseos que su carácter infame y corrupto les dicta, y su evolución dramática también irá a la par de los objetivos que se han planteado.

En comparación, Enrique es un personaje que al inicio se nos muestra virtuoso pero acongojado por un anuncio que lo hace perder la calma. Prefiere no ver, aunque su percepción le indique lo contrario. Posee elevado raciocinio pero opta por hacer caso omiso de este y, en lugar de meditar sobre los conceptos propios de un gobernante docto, elige abrumarse por una pasión amorosa. La manera en el que obra y rige su conducta y no su manera de ser es lo que hace al personaje trágico. Los personajes perversos no son personajes medios, o sea, son "maléficos" desde el inicio, es su naturaleza; en cambio a Enrique sus decisiones lo pueden convertir en un personaje trágico la manera en que procede, Antonio Maravall piensa: "[...] lo propio de la tragedia [...] consiste en una cierta manera de obrar, no en una manera de ser. Según ello, los personajes reciben sus características en razón de

[159] Francisco Ruiz Ramón. *Calderón nuestro...*, pp. 96-97

sus actos, y no al revés. Tales actos, y no otra cosa, son el objeto de la tragedia."[160] Como dice Aristóteles: "El carácter es lo que pone de manifiesto el estilo de decisión."[161]

El deseo y la pasión es lo que define a los tres. Por el momento sólo conocemos la determinante de sus objetos a seguir: Enrique va en la senda adecuada al seguir un objeto encaminado hacia el bienestar político-religioso, aunque al final se anuncia un nuevo sendero en su vida vinculado con la pasión amorosa. A Volseo lo guiará la pasión desenfrenada por el poder y la ambición. En Ana nos encontramos con que es sujeto de dos modelos actanciales. Sabemos bien que primero se nos muestra con objetivos de matrimonio en su carácter, después muda a conciencia y sus deseos van encaminados a ver cumplidos ciertos atisbos de poder, ya que su característico orgullo y altivez la orillan a ello. Lo que hasta ahora nos deja ver Calderón, sólo corresponde a la presentación del carácter de los personajes que se mueven en una trama determinada y que se definirán y tomarán la rienda de su propia vida como entes dramáticos.

Quiero citar nuevamente a Ruiz Ramón, pues resume afortunadamente la anterior situación de esta triada de personajes:

> [...] para la "composición de los hechos" o *fábula* de la tragedia calderoniana, en cualquiera de sus modelos fundamentales –tragedia de destino y tragedia de honor- [Por los elementos mencionados hasta aquí, es obvio que la pieza es una tragedia de destino, los demás elementos irán apareciendo según avance la trama.] es la función del *acaso* o el *azar* como principio de construcción de la acción [...] opera riguroso y preciso en el interior del sistema trágico en donde destino y libertad inciden en el gozne del acaso [...][162]

Ya anunciado el terrible *fatum* lo que resta a los personajes es interpretarlo, y no sólo eso, también llegar irremediablemente a él.

---

[160] José Antonio Maravall. *op. cit.*, pág. 21
[161] Aristóteles. *La poética,* ed. de Juan David García Bacca, EMU, México, 1989, pág. 141
[162] Francisco Ruiz Ramón. *loc. cit.*

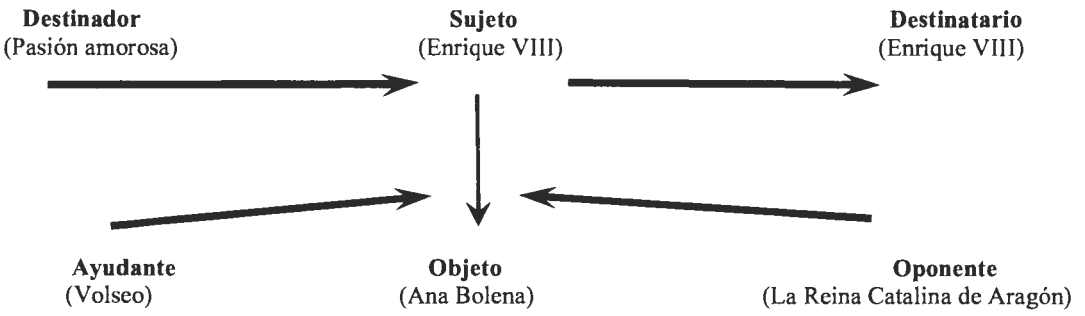
2. El triunfo de pasión.

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

2.1. *La crisis pasional del Rey.*

En la jornada I se notó el carácter de los personajes involucrados tanto en la trama principal como en las subtramas; en la II continúa el desarrollo de los actos que realizan, fundamentados, cada uno de ellos, en su pasión particular y el discernimiento de su individual *fatum,* esto claro a partir de un determinado *ethos* como pasión y lance particular del carácter del personaje. Si en la jornada inicial Enrique VIII es impulsado predominantemente por motivos políticos, sociales y religiosos y actúa de forma responsable y altruista, conducido por la prudencia en la manera de llevar su gobierno político, desde el final de la primera, y sobre todo en el transcurso de la jornada II, sus acciones se producen por oscuros intereses relacionados con pasiones individuales.

El Rey Enrique VIII continúa siendo el sujeto de una oración actancial principal que se anunció al final de la jornada anterior y que se desarrollará en ésta; el objeto es Ana Bolena. La acción desvelará poco a poco los diferentes deseos que hasta ahora tan sólo habían quedado apuntados. La pasión amorosa es el motivo que guía sus acciones, funcionando así como destinador. La pasión amorosa, el destinador, es el motivo que impulsa las acciones del sujeto. La casilla de destinatario queda ocupada por el mismo personaje del Rey, por ser él mismo en quien recae el posible beneficio de la acción generada por el destinador. En el marco de estas nuevas relaciones actanciales el ayudante en su empresa pasional es su consejero Volseo, y su oponente la Reina Catalina de Aragón. Con estas coordenadas definidas el esquema actancial es el siguiente:



Las primeras palabras emitidas por el Rey son reveladoras porque, al igual que en el principio de la anterior jornada, se presenta en un estado de turbación, reflexionando acerca del sueño, sumido en una melancolía profunda. La acción ocurre cuando acaban de ocurrir

los hechos que turban aún más su condición perturbada. Apenas se ha encontrado con la figura de su sueño, identificada y personificada en Ana Bolena. El suceso es tan impactante que trastorna su actitud, misma que se traduce en temor y desesperación. Volseo reacciona al ver su actitud y le sugiere que se calme, entonces el Rey aprovecha para confesar los temores a su privado, que con esto se vuelve confidente[163]:

> Mal podré,
> que quien sin discurso ama,
> sólo en sus penas sosiega,
> sólo en sus llantos descansa.
> En las muertes de los reyes
> se ven sombras y fantasmas,
> aves de fuego que vuelan,
> cometas de luz que pasan.
> Yo vi el cometa y las lumbres
> de mis desdichas presagas,
> 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.910-924)

La consternación proviene de amar sin razón, sin "discurso"[164], y sólo con "penas" y "llantos" puede alcanzar el descanso. Penas y llantos son representaciones de una crisis

---

[163] Calderón utiliza acertadamente el romance para expresar el estado de ánimo de su personaje, le agrada este tipo de versificación para sus comedias, bien lo apunta Diego Marín al decir: "Como es sabido, Calderón mostró marcada preferencia por el romance [...] con usos necesariamente muy variados [...] Consecuencia también de esta diversificación funcional del romance es la preferencia calderoniana por variar las asonancias en cada escena donde aparece este metro." Por su parte Lope de Vega le asigna al romance sólo el uso de presentar "relaciones", a Calderón se le antojó más rico que sólo para ese propósito. Más abajo el mismo autor comenta: "Otra peculiaridad del romance calderoniano, que puede relacionarse con su aplicación a toda clase de situaciones dramáticas es la alta frecuencia del tipo cuaternario respecto a la forma tradicional del romance narrativo, en tiradas de octosílabos sin división estrófica, consecuencia natural al ser usado para diálogo tanto como para monólogo. Los comentaristas suelen limitarse a relacionar el romance con ciertas formas de expresión dramática, como el monólogo narrativo y el diálogo, pero sin concentrarlo con determinadas situaciones o niveles de la acción [...]" Según el crítico el romance aparecerá en sucesos clave dentro del corpus del argumento dramático, y en algún caso excepcional: "[...] puede referirse al futuro en forma de profecía." dice. Por si fuera poco, Calderón también basa la estructura del drama en esta forma métrica. Al iniciar precisamente con romance para después cerrar con el mismo, suministra una estructura cerrada y cíclica, la cual nos ofrece una apreciación de lo importante que puede ser para su arte la refuncionalización de una estructura popular, antigua y prolífica a dramas de tipo culto y cortesano. *vid.* Diego Marín. *art. cit.*, pág. 352

[164] "Se toma muchas veces por uso de la razón." *D. A. sub voce.*: Discurso. Es obvia la relación que la palabra tiene con el uso de la razón o juicio, precisamente a lo que la tragedia clásica llama *diánoia*. Hago aquí una cita interesante de Toro, pues para él son: "[...] las facultades intelectuales, del entendimiento, del juicio, *diánoia* [...]" Alfonso de Toro. *Texto. Mensaje. Recipiente, op. cit.*, pág. 104
Discurso, juicio, razón, y para los el héroe trágico *diánoia,* son definiciones que para la época coinciden con cierta acepción moral; cito del *D. A.*: "Seso, sapiensa [*sic.*], cordura. Potencia o facilidad intelectual, que le sirve al hombre para distinguir el bien del mal, y lo verdadero de lo falso. Se toma también con el estado de la sana razón, como opuesto a la locura u delirio." *D. A. sub. voce.*: Juicio. Esta acepción moral del término es la que retomo para hacer hincapié en el conflicto moral que existe en la personalidad del Rey, la cual lo lleva al combate entre su juicio (*diánoia*) y su tendencia a interpretar el *fatum* desde una perspectiva favorable y

emocional por un deseo no alcanzado. Pero hay otra causa del desasosiego, que emana no sólo de la pesadumbre amorosa sino del presentimiento del peligro que un vaticinio, anunciado por medio del sueño, trae consigo. Ruiz Ramón comenta:

> 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.[165]

O sea, una estructura esférica o circular iniciada con el oráculo y finalizada con su cumplimiento. El hado, *fatum* expresado en el vaticinio es una marca clave en el amplio espectro dramático y trágico calderoniano[166].

El temor al *fatum*, como suceso extraordinario, turba el estado anímico del Rey, al confrontarlo con sus propios deseos. La efusión de sus pasiones hasta aquí frustradas, traducidas en desasosiego y la representación de sus ímpetus y temores recaen en la figura de Ana Bolena. Ruiz Ramón identifica bien cuando menciona:

> Desde el comienzo del mismo drama, 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.[167]

El augurio anunciado trae consigo cierta interpretación en su conciencia que pone énfasis en connotaciones negativas tales como "muertes", "sombras", "fantasmas", "aves de fuego", "cometas", que aluden al presagio o vaticinio. Estos elementos son meras metáforas significativas con cargas interpretativas del denominado mal agüero. Por ejemplo, se habla de

---

cómoda para el libre fluir de la pasión o el estado de ánimo en el que se encuentra en el momento de interpretar erróneamente el mismo (*ethos*). Hay que tener presente que sólo en éste personaje se presenta la pugna consigo mismo y no así con los otros dos analizados. Es un conflicto moral que sólo le pertenece a los héroes trágicos medios, o sea, los que no son ni buenos ni malos totalmente, como lo es Enrique VIII.

[165] *Vid.* Francisco Ruiz Ramón. *Calderón y la...*, pág. 64

[166] Así lo ve Sergio Fernández: "Existe un diálogo perpetuo con toda clase de seres –animados o inanimados- que pueblan el mundo llevando mensajes extraños y difíciles de interpretar. ¿Qué buscan? ¿Qué pretenden? ¿Qué persiguen? Tales preguntas salen, inevitables, inconcebibles, de la boca de los que, guiados por Calderón, tropiezan con ellos confundidos [...] En el teatro de Calderón abundan sucesos sobrenaturales que sobrecogen y tienden a impresionar de manera decisiva, al espectador. Los hechos que casi siempre son cosas raras, lindantes con lo extraordinario, y cada uno de ellos es de difícil interpretación por tener encubierto su sentido. En este ámbito, que sobrepasa los límites de la naturaleza, los hombres se desarrollan peculiarmente, ya que la materia de donde surgen –apresada por lo maravilloso- los confrontará de a cuerdo con exigencias propias y del todo inusuales." Sergio Fernández. *Ensayos sobre literatura española de los siglos XVI y XVII*, UNAM, México, 1961, pp. 220-221

[167] Francisco Ruiz Ramón, introd. a *La cisma*... pág. 33

"sombra" y "fantasmas" como elementos de maldición y contienen una función amedrentadora en su conciencia, es un asomo de amenaza permanente. Por otro lado, las "aves de fuego que vuelan" y "cometas de luz que pasan", tienen connotaciones astrológicas y, como ya se dijo, los astros que inclinan la voluntad (aunque no la fuerzan), anuncian lo funesto dentro de la conciencia y cultura de la época. Los cometas son temidos por ser un presagio que posiblemente acarreará desgracias[168]. La figura del sueño, ya lo vimos, es vaticinadora del futuro como mal presagio. El ánimo del Rey experimenta miedo, horror y desconfianza por el augurio de los sufrimientos que ha anunciado su *fatum*.

Aparte de las cuestiones mencionadas como las penas, los llantos, el miedo a la muerte o las desdichas por venir, hay un desorden de la razón relacionado con el "mal de amor"[169] que padece. Enrique está destinado a desear y a amar a la mujer que resume todo evento funesto. Se debate entre una encrucijada terrible: desear a Ana sin importarle el anuncio terrible o evadirlo por medio del uso del discurso/juicio (*diánoia*)[170]. Utiliza su libre albedrío al decir siguiente: "déjame [...] que yo muera/en manos de quien me mata," (II, vv.921-922). Calderón y el juicio histórico general de la época nos anuncia que favorecerá el deseo por Ana, anteponiendo el gusto a lo justo. Aunque eso lo conduzca al cumplimiento del *fatum*, lo

---

[168] No hay duda de que en este primer momento la astrología se verá como negativa a los ojos del amedrentado, esta concepción cambiará posteriormente. Hurtado Torres considera que en Calderón: "Los astros inclinan la voluntad, pero no la determinan. Tanto la literatura a favor de la astrología, como la astrología aceptan este juego. Bien es verdad que a partir de la segunda mitad del siglo XVII son cada vez mayores las voces que se levantan en contra de la astrología, y esto nos explica esa duda o esa fe [...] que apuntaba Calderón." Antonio Hurtado Torres. "La astrología en el teatro de Calderón", en *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español de los Siglos de Oro,* t. II, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1983, pág. 929

[169] Según un estudio contemporáneo sobre las enfermedades de amor, el mal de amor se puede considerar de la siguiente forma: "El enamoramiento enfermizo o mal de amor es la imagen negativa del amor sano. Es inmaduro y el sufrimiento predomina sobre la satisfacción. La ceguera de amor es tan exagerada que se ignora al sujeto real; el erotismo se encuentra reducido o pervertido, la posesividad y los celos resultan dañinos, uno de los amantes es el ídolo y el otro el adorador. Hay una exagerada voracidad y posesividad, o bien demasiada generosidad altruista. Uno de los amantes se humilla y esclaviza ante el otro; la fusión amorosa es exagerada." Alberto Orlandini. *El enamoramiento y el mal de amores,* FCE, México, 2008, pág. 124. Los acercamientos modernos no están muy alejados de las concepciones antiguas, ya la filosofía del neoestoicismo nos ha proporcionado el parámetro del pensamiento imperante en la época contemporánea al autor, en el cual, como es sabido, "El neoestoicismo es una filosofía práctica que sostiene que la norma básica de la vida debería ser que el ser humano no puede ceder ante la pasión terrenal sino someterse a los dictados de Dios. [...] para los neoestóicos el humano tiene libre albedrío, todo lo que pasa, incluso si es algo malo, está bajo el control de Dios por lo que finalmente todo tiende a hacia el bien. El humano que cumple con esta norma es libre ya que no se deja dominar por los instintos." http://es.wikipedia.org/wiki/Neoestoicismo. Así, el sometimiento a las pasiones es una aberración ante los ojos de los neoestoicos y toda representación pasional, sino es sometida por la razón, posee connotaciones negativas que estorban el ejercicio de su libre albedrío, se comprenderá entonces cuan importante era el control de una pasión tan enorme en el ser humano como es la pasión amorosa.

[170] Para Sergio Fernández los personajes calderonianos siempre están dotados de cierta inclinación hacia las pasiones que los conducen de forma irremediable hacia un camino fatal, como se aprecia en la figura de Enrique VIII, y dice: "No es excesivo conceder que los personajes calderonianos están dotados de un temperamento anormal, cuya razón jamás es suficiente para equilibrarlos; antes bien, tal parece que sólo sirve de observadora paralítica [...] ya que acusa pero no impide (puesto que no tiene la fuerza suficiente) el curso de las terribles pasiones". *Vid.* Sergio Fernández. *op. cit.,* pág. 221

considera una dicha, pues morirá en manos de quien anhela. Hay que detenerse un poco en esto, la pasión amorosa de Enrique es el instrumento que dará la pauta para que se genere toda la trama trágica; las acciones que emanan de su enamoramiento son las que generan las acciones de los demás personajes que participan en la acción del protagonista (Volseo y Ana). Entonces, el enamoramiento de Enrique es una pauta jerárquica para que las demás acciones subordinadas comiencen a tomar forma.

Enrique acepta el sufrimiento de amor por la amada, pero guarda en el fondo la esperanza de ser correspondido, sabe que está atado por votos matrimoniales y cualquier intento por poseer a otra dama desembocará en la ruptura de normas sociales, políticas y religiosas. El objeto amado se le presenta distante. El objeto deseado por el Rey-sujeto, se identifica con el personaje de Ana Bolena.

Nuestro protagonista pierde paulatinamente el control de la voluntad su *diánoia*. La tribulación que le produce su propia pasión al dejarse vencer gradualmente por ella aparecerá en toda la jornada y lo convierten gradualmente en un gobernante imprudente[171]. El melancólico, ya que en esto se convierte, en la tradición cristiana, es diferente al de la tradición protestante ya que: "El melancólico de la tradición meridional, a diferencia del protestante del norte, vivía inmerso en el inseguro torbellino de las decisiones que su conciencia del libre albedrío le imponían."[172] La melancolía[173] será imperante en la primera parte de la misma. Pero no es cualquier tipo de melancolía lo que acecha al protagonista, sino

---

[171] Para la concepción neoestoica como alternativa ideológica a luz de la cual vemos la pieza de Calderón, el Rey, desde aquí, trunca los postulados del buen gobernante respecto a esta filosofía moral ya que comienza a olvidar una de sus premisas básicas: la prudencia, Ysla Campbell menciona: "La prudencia "[...] es una de las virtudes cardinales. "Prudente, el hombre sabio y reportado, que pasa todas las cosas con mucho acuerdo, *prudens*." *Covarrubias. sub. voce.*: Prudencia. Así pues, en la época, el concepto se asocia a la sabiduría, al razonamiento, al autocontrol." También comenta: "Con profundas raíces en el neoestoicismo, ésta es capital para Séneca: "El varón prudente es también moderado; el que es moderado es constante, el que es constante es imperturbable, el que es imperturbable carece de tristeza, quien carece de tristeza es feliz; luego el varón prudente es feliz y la prudencia basta para la felicidad." *Epístolas.*" Ysla Campbell. *op. cit.*, pp. 195, 197. Así las cosas, el Rey se convierte en un imprudente, lo cual lo conduce a la melancolía.

[172] *Vid.*, Roger Bartra. "Melancolía y cristianismo. Sobre la tristeza de Don Quijote." *op. cit.*, pág. 180

[173] Como es ya sabido, en la época del barroco en España existe un momento en el que la conciencia de sus habitantes coincide con una marcada desilusión, como bien lo apunta Alexander Parker, por factores tanto políticos, sociales y culturales trascendentes, de la cual emanará, para este importante crítico, la concepción neoestoica del pensamiento, como una solución al pesimismo en el entorno cultural. Por otro lado, Fernando R. de la Flor apoya esta tesis con algunas variantes que tienen que ver con la desilusión dc la población en general así como a los artistas del periodo, y comenta: "Eran clases intelectuales en buena medida articuladas por un sentimiento melancólico del enigma inextricable del mundo; hombres de saber obsesionados por la vanidad de todo y la inmanencia de la muerte, que viven además en su propia carne la experiencia misma de una historia que deviene como "historia triste"[...] y, con ello, del consiguiente acabamiento del esplendor de los sueños imperiales, lo que bloqueó el sentimiento de progreso y desembocó para ellos en una suerte de "crepúsculo del entusiasmo". Intelectuales que viven de paso la frustración de sus carreras; la contingencia en que se desarrollan sus actividades, así como la degradación y el desprecio generalizado hacia sus empleos, todo ello en un espacio social que entra en rápida decadencia." Fernando R. de la Flor. *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispano (1589-1680),* Cátedra, Madrid, 2002, pág. 47

una enfermedad del alma, como eran llamadas las afecciones por las pasiones amorosas, una enfermedad de amor, pues como afirma 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. Esta primera etapa del proceso termina en el instante en que el personaje experimenta el carácter posesivo de la pasión.[174]

La pasión posesiva y la falta de prudencia se traducen en melancolía. La melancolía a la cual se alude posee una tradición en la cultura occidental desde la Edad Madia hasta los denominados Siglos de Oro en España, en donde se habla de una cultura del "desengaño" como un *leitmotiv* en la época[175]. Para Bartra es una enfermedad cortesana de la época. Una de sus particularidades es emanar de los sentimientos apasionados de un amante exaltado[176], como lo es el Rey. La melancolía, según la sintomatología de la enfermedad amorosa/erótica deviene por no conseguir el objeto amado. En los siglos XVI y XVII se le concibe a la melancolía como una enfermedad producida por la llamada *bilis negra* o *humor negro*[177], la cual produce la denominada melancolía erótica, que puede ser curada con diversas recomendaciones médicas de la época[178]. Enrique muestra todos los indicios y síntomas que

---

[174] *Vid.* Francisco Ruiz Ramón. introd. a *La cisma..., loc. cit.*

[175] Para Canavaggio, como para otros críticos y estudiosos, quien analiza el fenómeno cultural desde la perspectiva del denominado *desengaño,* 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. [...] y si a veces se toma el rostro ascético del desprecio del mundo, nunca sirvió de antídoto a la voluntad de poderío o a las ilusiones del momento." De este modo, la melancolía deviene de un sentimiento generalizado, al menos en las obras artísticas del periodo, de un sentimiento de desilusión y desengaño en el ser de la cultura española barroca, según el autor. Jean Canavaggio. *Historia de la literatura española. El siglo XVII,* t. III, Ariel, Barcelona, 1995, pág. 14

[176] Aunque son varios los tipos de melancolía a los que se puede referir, el mal de amor era uno de los más comunes en la sociedad cortesana. En el libro aludido, Bartra nos habla de un médico español de la época que publica un tratado en 1607, Juan Barrios, el cual expone los "lugares comunes conocidos; explica que el amor entra por los ojos e inflama la sangre, produce vapores (espíritus) que reflejan la cosa vista y agitan el corazón: los que aman son "unas veces furiosos, otras tristes, melancólicos, y tanto que los suelen hacer locos". *op. cit.* pág. 98. Parafrasea a un médico persa del siglo X quien habla sobre el asunto y agrega: "Las causas de la melancolía, la licantropía y el mal de amor, [son] tres fenómenos considerados como partes de una misma enfermedad. "Esta enfermedad es una cierta sensación de abatimiento y aislamiento que se forma en el alma debido a que algo que los pacientes creen que es real de hecho es irreal" [...] Este médico creía que el amor es una enfermedad del cerebro que [...] procede de la dificultad de obtener un objeto intensamente deseado." Roger Bartra. *op. cit.,* pág. 33

[177] Para más información acerca de este interesante tema ver la obra citada de Roger Bartra, donde viene una extensa bibliografía y artículos recomendados.

[178] Serés se refiere a toda la sintomatología que sufre el o los enamorados en el momento de su pasión por el otro, misma que coincide enormemente con la actitud del protagonista, en donde se concibe la enfermedad como una especie de locura que lleva a la alienación al enamorado, y parafrasea a un versado de la época, el doctor Villalobos: "Esta imaginativa adolece algunas veces de un género de locura que se llama alienación. Los enamorados son de esta materia: que la imagen de su *amiga* tienen siempre figurada y fija dentro de sus pensamientos..." *vid.,* Guillermo Serés. *op. cit.,* pág. 184

un melancólico del período posee[179], esto se manifiesta en su estado de ánimo, mismo que resulta sorprendente ante los ojos de toda la corte en el palacio. Bien lo advierte Pasquín:

> (Triste está el Rey. ¿De qué sirve
> cuanto puede, cuanto manda,
> si no puede estar alegre
> cuando quiere?) Pues ¿hay causa
> que os tenga a vos triste? (II, vv. 925-929)

El abatimiento advertido por todos puede ser usual en el carácter del Rey. Su característica es ser un gobernante docto y sabio, determinado en el estudio de las artes y ciencias que la época le confiere, ya que estas artes requieren de la soledad y el pensamiento ensimismado. El mismo Bartra nos dice que eran precisamente los sabios y estudiosos de la época los que estaban más propensos a los influjos de la melancolía, como una enfermedad que atacaba a los que hacían uso de la meditación, tales como filósofos y gobernantes. El personaje está conciente de su propia melancolía, pues él mismo la asume y elige: "[...] que las pasiones del alma/ni las gobierna el poder/ni la Majestad las manda" (II, vv.930-932). Le confiriere un carácter alienante a su pasión, pero no deja de ser libre la opción por ella y no puede ser de otra manera en la conciencia cultural de la época, ya que:

> El complejo universo cerebral era, no obstante, comprensible e íntimo: trágicamente cercano a las inquietudes cotidianas, pero también estaba conectado a los secretos de la astrología. No era fácil orientarse en ese laberinto mental y cerebral de temperamentos, fluidos, emanaciones, espíritus, luces e impresiones. La idea de un laberinto interior era importante, pues dejaba un lugar a las opciones: a pesar de la influencia de los astros, humores y temperamentos, la máquina cerebral debía ser flexible, ya que el libre albedrío estaba encerrado en la caja craneana y sus movimientos ocasionaban un cierto desorden en la caja del alma.[180]

Lo anterior consta para dejar en claro la conciencia en la época sobre la melancolía y entender ampliamente la construcción del personaje, quien no está divorciado de ciertos postulados culturales. Su debilidad moral otorga un poder inmenso a las pasiones –en

---

[179] Diversas son las teorías médicas en torno al fenómeno del amor apasionado, Orlandini hace un breve resumen en donde se aprecian las distintos hipótesis que el tema conlleva: "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, de la hermosura de la voz a través del oído o de la fascinación del perfume a través del olfato. Los poetas decían que 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. En resumen: 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." Alberto Orlandini. *op. cit.*, pág. 35. Lo anterior es una muestra de cómo la enfermedad de la melancolía está arraigada en las concepciones culturales de la época del autor.

[180] Roger Bartra. "Los mitos de la melancolía y los paradigmas de la ciencia" en *op. cit.*, pp. 210-211

particular a la pasión amorosa-, las cuales están por encima de la grandeza de su propia majestad y tutela. Al restarle poder a ciertos valores instituidos culturalmente está escindiendo las normas sagradas de comportamiento de un gobernante prudente y, por otro lado, está haciendo mella de su calidad de hombre docto que se deja llevar por la pasión.[181]

Hay dos ejemplos de hombres sabios que se dejan llevar por diferentes tipos de locura; en uno es la pérdida del juicio por exceso de cordura (Pasquín), en 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 una misma moneda. Pasquín está consciente de su locura, la cual le sirve para pronunciar la "verdad" que los cuerdos se no se atreven a pronunciar, y el Rey toma una decisión libre, que lo remite a la melancolía, por el deseo de un placer lúbrico.

Pasquín también se percata de lo sucedido con su soberano y pretende sosegar su tristeza enunciando una de sus parábolas[182], arguyendo que la alegría es algo mundano, que lo puede alcanzar cualquiera y que él, siendo un soberano con enorme poder no puede hacerlo:

> 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)

Al Rey Pasquín le brinda un regocijo efímero y hasta banal, así que decide darle lo que desee. Pasquín expone sus deseos, solicitando se le conceda servir como "figurín", "denunciador de figuras" o "juez de figuras", esto es, delator de aquellos que actúan falsamente, inmiscuidos en el mundo de la apariencia, Ruiz Ramón asegura que:

> En un mundo -el de la corte- en donde nadie aparenta lo que es, en donde todos –con excepción de la Reina- ocultan a los demás su verdadero ser tras la máscara de la apariencia adoptada como papel –lo que Pasquín llama

[181] Por otro lado, es interesante el hecho de que en varias regiones y épocas del pensamiento occidental se considere a la pasión amorosa como propia del sexo femenino, por estar las mujeres más en contacto con sus sentimientos y sus pasiones individuales. Al sexo masculino le era dado y propio el cultivo de su razón. Por ello, era criticado el hecho de ver a un hombre haciendo gala y ostentación de sus sentimientos amorosos, ya que eran considerados como afeminados por poseer las cualidades que sólo le eran asignadas a la mujer. El mismo estudioso Orlandini menciona lo siguiente: "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 [...], y el amor parió tu pena, la pena causará perder tu cuerpo, y el alma y la hacienda"." *Vid.*, Alberto Orlandini. *op. cit.*, pág. 10. Hay que considerar el impacto que esto tiene en el público, al provenir el asalto amoroso no de cualquier hombre, sino de un Rey.

[182] Ruiz Ramón comenta que la parábola que cuenta Pasquín aquí se halla en el drama de Calderón *Darlo todo y no dar nada,* en el Acto I. ver Calderón *Obras completas,* t. I, ed., A. Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1959, pp. 1240-1241

> "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.[183]

Irónicamente, una de las "figuras" a las que delata el gracioso es al mismo Enrique. La fábula que cuenta revela la imposibilidad del Rey para controlar sus pasiones, aunque su cargo le dicte conducirse de otra manera. Lo dicho por Pasquín descubre al Rey 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, el cual debería de ser racional en todo sentido por sus cualidades masculinas, que se comporta como "afeminado" por el predominio que poseen en su carácter sus impulsos pasionales, según la concepción de la época.

Entonces, Pasquín anhela una posición determinada al cual sus impulsos lo conducen a ciertas acciones en la trama. Curiosamente no aparece en la misma como un actante, su figura no queda determinada de forma importante dentro de las funciones de un modelo actancial. El personaje del gracioso, si nos apoyamos en la terminología de Ubersfeld, se construye fundamentalmente como un rol, en el caso que comento. Cumple con la función típica de la figura del "donaire", la cual consiste en ser un testigo y un observador de lo que pasa. Como sabemos, su visión de las cosas no es solamente divertida, ofrece también un punto de vista crítico de lo que ocurre en la escena.

Transcurre la acción y es el momento en que entra la Reina y su acompañamiento para deleitar a Enrique y sacarlo de su trance. La Reina organiza una serie de divertimentos para alejar las tribulaciones de la mente de su señor. Volseo enumera a las damas que acompañan a la Reina, pero cuando menciona a Ana el ánimo del Rey se turba nuevamente:

> No digas más; que ya el alma,
> por asomarse a los ojos,
> el corazón desampara.
> Por este gusto, ¿Qué quieres
> que te dé? (II, vv. 1020-1024)

Se corrobora su actitud impulsiva, que brinda a sus súbditos gustos y grados, siempre y cuando provean efímero contento a sus anhelos. La ambición de Volseo no se deja esperar al ver esta disposición y solicita, por tan banal deleite, el favor de Enrique –ya que posee el de Carlos V y el de Francisco I, Rey de Francia- para que le sea otorgada la silla pontificia que

[183] Francisco Ruiz Ramón. introd. a *La cisma...*, pág. 20

ha dejado vacante el Papa León X. Él sin más preámbulo acepta[184]. Como ya se dijo, el carácter impulsivo puede funcionar para la lectura de la pieza como un síntoma de la enfermedad de melancolía que padece, como un proceso que el enamorado sufre y en el cual se ve privado de su voluntad y raciocinio paulatinamente, su razón cae ante el cautiverio de la melancolía erótica.[185]

Se produce un cambio importante en la conducta del Rey en relación a su esposa. Esto se manifiesta en el fastidio que ahora le produce su presencia. En contraste, el sólo hecho de escuchar el nombre de Ana en su boca lo hace sentirse turbado. Al hacer Catalina la mención de que Ana danza extremadamente bien, él sólo ambiciona verla, dice en un aparte: "no puede alegrarme nada/si no es que dance Bolena" (II, vv. 1068-1069). Ya antes se había aludido al carácter hechizador de la danza de Ana, que será un elemento alentador para el deseo de Enrique y agravará su situación.

Al parecer lo único que puede entusiasmarlo es la presencia de Ana. Queda demostrado cuando las demás damas intentan satisfacerlo con cantos y poesías. La misma Reina lo intenta parafraseando los versos de un poema cantado por Seymera[186]. El canto de la Reina refleja los sentimientos opuestos que ambos monarcas experimentan en ese momento[187]. Por

---

[184] Aunque es obvia la relación de Volseo con Enrique VIII y su posición en el esquema actancial propio de este personaje, tan sólo me limitaré a mencionar el papel de ayudante que posee, ya que Volseo será uno de los entes actanciales en los cuales se detendrá el presente estudio cuando sea conveniente.

[185] Numerosos tratados de medicina de la época muestran cómo el individuo cae ante el influjo de la enfermedad al no querer ser curados y son víctima de una alienación que se apodera de su voluntad y su capacidad racional. El texto de Roger Bartra citado puede arrojar muchas luces sobre el interesado en dicho tema, no hago aquí la mención a dicha bibliografía por resultar demasiado exhaustivo y de poco interés para el objetivo del presente estudio, con la mención basta.

[186] El nombre está españolizado, es Juana Seymour, la cual se casó en terceras nupcias con Enrique, madre del futuro Rey de Inglaterra Eduardo VI desde 1547. Ruiz Ramón en una nota al pie dice lo siguiente: "Calderón manipula libremente la historia, en función de la intensidad dramática de la tragedia. Como acertadamente observa el profesor Alexander A. Parker en un estudio sobre *La cisma de Inglaterra*; "Ciertamente en tiempos de Calderón la libertad del dramaturgo para moldear el material histórico añadiendo, quitando o alterando, con el fin, para decirlo con palabras de Sir Philip Sydney, "de 'enmarcar la historia en función de su mayor efecto trágico', era lugar común en la teoría literaria, el cual queda ejemplificado en la práctica dramática tan frecuentemente en Inglaterra como en España". Francisco Ruiz Ramón. introd. a *La cisma...*, pág. 119

[187] Respecto a la lírica popular y la música en el teatro de Calderón Susana Hernández Araico piensa: "En nuestro teatro clásico, desde sus principios palaciegos, la música representa un papel clave. Con su perspicacia para lo 'justo' de cómo dar 'gusto' al vulgo, Lope supo aprovechar el ejemplo musical de dramaturgos cortesanos como Encina y Vicente, así como de otros callejeros y comerciales no documentados; pero principalmente se vale de sus propias raíces en la lírica popular, la fórmula de la Comedia nueva impuesta por Lope explota las posibilidades de la canción con múltiples efectos teatrales. A través del siglo XVII, la evolución del teatro se caracteriza por una creciente reasimilación palaciega y un concordante lucimiento de música cantada [...] se trataba de una colaboración con artistas de la corte, de reconocido mérito en una tradición musical compartida por todos: comediantes, comediógrafos y comunidad receptora. [...] Pero Calderón, como hombre de teatro, produce con su poesía dramática un compendio de placeres visuales y auditivos, tanto en su teatro religioso como profano –sobre todo en el cortesano que le facilita máximos recursos para suscitar enorme placer con escenas de belleza [...] sino de sonoridad arrebatadora". Susana Hernández Araico. "Sensualidad musical en Calderón", en *Calderón 1600-2000. Jornadas de investigación calderoniana,* El Colegio de México, México, 2002, pp. 83, 84, 85

su lado, Álvarez Sellers piensa que los cantos y canciones que evocan determinada situación, tanto en la acción como en la construcción de los personajes, pueden funcionar como el sustituto del elemento trágico clásico 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. Hay que enfatizar el claro alejamiento que se abre entre los esposos; la escena le sirve al dramaturgo para que el espectador pueda apreciar, no sólo por los diálogos, sino por la acción misma, el distanciamiento que se genera en ambos a partir de este momento. Catalina ofrece pistas para poder identificar los versos con el sentir de los reyes, en las cuales anticipa el desdén de Enrique y el futuro sufrimiento de la Reina:

> [...] que dejéis de aborrecerme
> o que deje de quereros
> [...]
> pues yo, por sólo vengarme,
> nunca dejaré de amaros
> [...]
> pues es tormento tan fiero,
> si sé que me aborrecéis,
> vos también sabéis que os quiero [...] (II, vv. del 1118 al 1149)

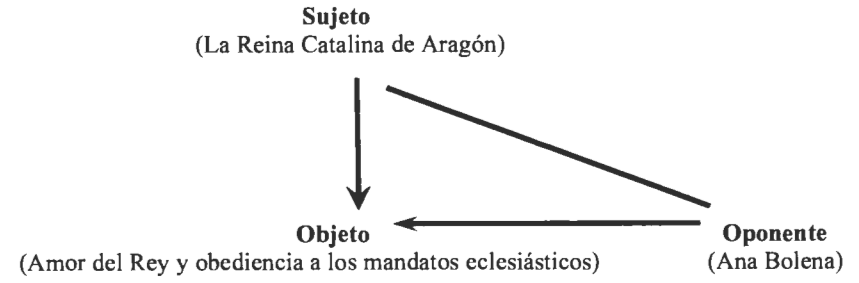
Catalina, como representación de valores cristianos, personifica la virtud católica. Pero también funciona como un sujeto que busca sus propios fines, aunque por el momento tan sólo se le vea como un actante circunstancial, pero esencial, en el esquema de Enrique-sujeto en su propio modelo actancial; Catalina desea alcanzar el afecto de su esposo, no como decreto eclesiástico –auque también sea así-, sino como una esposa devota que responde virtuosamente a los mandamientos cristianos que por ley y por amor propio se le confieren. El Rey se advierte además como un objeto en las relaciones actanciales que se desencadenan a partir de la trama, las palabras de la Reina ayudan a confirmarlo:

> ¡Vos sin salud, señor mío,
> y yo viva! ¡Vos con causa
> de tristeza y yo no muero!
> Poco siente quien os ama. (II, vv.1039-1042)

En todo momento Catalina se comporta amorosamente con Enrique ante los ojos de los integrantes de la corte, y aún más, ante el juicio de su esposo, quien la considera virtuosa.

La figura de la Reina es fundamental para entender el claro contraste existente entre el personaje de características negativas (Ana) y su antítesis, el personaje de características positivas (Catalina). Ana es el objeto de deseo del Rey, quien enfoca su atención hacia dicho fin restándole importancia y valor al amor de la Reina, funciona como oponente para los fines que la Reina pretende, por interponerse inconscientemente (hasta este momento de la

acción transcurrida, esto cambiará después) en los sentimientos que el Rey debería sentir por ella y no corresponderle. Ana afecta al objeto deseado por el sujeto. Catalina forma su propio triángulo actancial:



Si en la jornada I, Catalina de Aragón conoció la correspondencia a su amor por parte de Enrique, ahora eso no ocurre más. Así, el personaje de Catalina funciona para que el espectador identifique su sentimiento religioso con uno de los protagonistas, lo cual se lleva a cabo por la admiración compartida al ser partícipe de sus actos morales en escena, sin olvidar que la Reina es española. Ruiz Ramón piensa al respecto:

> De todos los personajes de *La cisma* el de la Reina Catalina es el de mayor belleza moral. Calderón se esmera en dotarla de virtudes físicas y espirituales que concitan en su favor la simpatía y la admiración del espectador, predisponiéndole a identificarse con ella. [...] es el único personaje cuya cordura penetra la opacidad de la apariencia descubriendo la falsedad y el mal ocultos tras las "figuras". [188]

Las cualidades de la Reina saltan a la vista cuando identifica a Volseo con los equívocos de los cuales está provisto:

> Tengo a Volseo
> por lisonjero, y que entabla
> más su aumento que el provecho
> del reino; que sólo trama subir al sol,
> midiendo la soberbia y la arrogancia. (II, vv.1087-1091)

Esta advertencia de la Reina funciona como un nuevo aviso del peligro, dirigido hacia el temple y el sentido común del Rey, misma que el espectador identifica rápidamente por estar sus afectos de lado de la virtud de Catalina y porque conoce el final histórico de la obra. En el momento de su danza (baila La Gallarda, que debió haber sido un baile muy sensual con una música igualmente voluptuosa[189]), embeleza aún más los sentidos de Enrique, así como del espectador, quien identifica su sensualidad como producto negativo de la propensión

[188] Francisco Ruiz Ramón. introd. a *La cisma...*, pág. 22

[189] Hernández Araico piensa lo siguiente de la música utilizada por el dramaturgo en varias de sus piezas: "Perdura hasta nuestros días la sensualidad musical del genial dramaturgo barroco para quien evidentemente habrá significado gran placer escuchar música [...] A fin de cuentas, Calderón valoriza la distracción que brinda al oyente la música con su deleite auditivo. De ahí que la sensualidad de la música sea uno de los recursos teatrales más eficaces tanto en el teatro profano como religioso." Susana Hernández Araico. *op. cit.*, pág. 94

hacia la maldad, un rasgo nocivo más con el cual Calderón dota a su personaje. Reza la acotación, "Cae a los pies del Rey", quien le ofrece la primera insinuación amorosa ante todos en la corte:

> No temas
> si mis brazos te levantan.
> Quisiera amor que sea, Bolena,
> al pecho en que idolatrada
> vives. (II, vv.1171-1175)

La acción de levantar del suelo a una dama de la corte que ha caído a sus pies ante todo el cortejo de nobles es significativa. El código de comportamiento que dicta la corte para el Rey no resulta tan flexible en lo que respecta a arrebatos repentinos por el bienestar de una dama que acaba de conocer. Ya al finalizar la jornada II, los miembros de la corte se habían percatado de la inclinación que el Rey sentía por Ana, recuérdese que fue tan obvia que causó los celos de la Reina y la envidia de la Infanta. Con tal antecedente, resulta notoria la inclinación del deseo del Rey por una dama de honor inferior en linaje, en cuanto a jerarquía social, e inadecuado por tener esposa. Las palabras de Enrique confirman lo anterior, por resultar la primera insinuación tácita de su deseo expresado.

Lo anterior es un indicio de la crisis interior del Rey que no presta la debida atención al código cortesano, ni a sus obligaciones por el bienestar político-religioso del pueblo. Como un ejemplo, enseguida de lo acontecido con Ana, aparece Carlos en calidad de embajador francés para pedir la mano de la Infanta María para el príncipe de Orliéns, con el objetivo de preservar la paz y proteger la religión cristiana que sufre de *disensiones,* a lo que Enrique contesta: "Mi poca salud y largas/ocupaciones, francés,/vuestro despacho dilatan." (II, vv.1204-1206). Es una excusa inadmisible pues la emite un Rey, lo cual lo hace ver, para la impresión del espectador quien sabe la causa, como una de las "figuras" delatadas por Pasquín. Es un gobernante que no desea regir, y está sumido en una pasividad no acorde con las obligaciones que su posición le dictan. Su pasividad emana de su estado de ánimo, que la filosofía moral del neoestoicismo atribuye a las pasiones; éstas contienen cierto carácter negativo por no estar vinculadas con la razón. R. Xirau, al analizar el comportamiento que critican estos los filósofos, relaciona la pasión con pasividad, poniendo tal actitud como una falla moral inapropiada[190]. Tanto pasión como pasividad son palabras que se comunican y que corren en un mismo plano significativo negativo para la ideología neoestoica. La acción transcurre en

[190] "Porque la pasión es precisamente lo que la etimología de la palabra indica: una pasividad, una forma de ser que se reduce a padecer. Exageradas y retorcidas las tendencias del hombre, se hacen pasiones, que nos convierten de seres activos que podemos ser, en seres que padecen por la negación de sus actividades rectas." Ramón Xirau. *Introducción a la historia de la filosofía,* UNAM, México, 2005, pág. 106

el momento en que la Reina pretende consolarlo de su congoja y le dice en el momento en que intenta retirarse:

> Triste vais; iré con vos,
> que el alma nunca se aparta
> de donde vive. (II, vv. 1239-1241)

A lo que el Rey responde en un aparte que delata su inconsistencia amorosa:

> Si hace; *Aparte.*
> que si tú la tienes, Ana,
> cierto es que con alma muero,
> cierto es que vivo sin alma. (II, vv. 1241-1243)

Enrique siente que estando vivo muere, irónica y simbólicamente, por no tener alma[191]. Los versos representan su alma, identificada aquí con el sentimiento amoroso, presa de Ana, puesto que a ella le pertenece, y apartada así de su poseedor original, lo desprotege. Al cuerpo sin alma la cultura general lo identifica rápidamente con un cadáver. Se considera a sí mismo un muerto por no disfrutar la vida al no estar al lado de su objeto amado.

Con esta impresión acongojada nos quedamos hasta la nueva aparición del Rey en escena. Mientras tanto, las acciones suscitan un diálogo entre Ana y Volseo (que veré con detenimiento más adelante) por el momento baste con decir que Ana es tentada por el ambicioso Volseo y acepta el papel que él le ofrece representar, pues saldrá beneficiada. Tanto ella como Volseo se convierten en cómplices de una maquinación perversa contra ambos monarcas. Las acciones transcurren hasta encontrarse Enrique solo con su ilícita amada, momento que aprovecha para expresarle su amor sin reparo. El parlamento está construido en silva, que funciona para la efusión amorosa, con aspectos sumamente subjetivos y profusión en el sentimentalismo exacerbado[192]:

> No en balde el alma mía,
> que ausente de ti estaba,
> errando me guiaba
> donde tu luz ardía;
> que en tan feliz encuentro
> llama ha sido mi amor, subió a su centro.
> ¡Ay, Ana hermosa y bella!
> Nuevo prodigio ha sido

---

[191] Las palabras nos recuerda la obra neoestóica de Quevedo, contemporáneo de Calderón, donde la condición de seguir cosas mundanas y efímeras de la vida hacen al ser humano un muerto viviente y errante, que al final de su búsqueda sólo hallará la muerte de aquello que desea, pues como asevera: "[...] y lo que llamáis vivir es morir viviendo". Francisco de Quevedo. *La cuna y la sepultura. Para el conocimiento propio y desengaño de las cosas ajenas,* edición de Luisa López Griguera, Anejo XX de la Real Academia Española, Madrid, 1969, pág. 32

[192] Calderón utiliza ésta estrofa importada de Italia para diálogos y monólogos, tal como lo explica Diego Marín: "[...] utiliza aquí la tendencia del último Lope pero diversificando más la función de la silva tanto en diálogos como en monólogos, y lo mismo para asuntos bíblicos que privados, para situaciones graves y ceremoniosas con altos personajes que para escenas cómicas con criados, para escenas conflictivas y armoniosas." Diego Marín, *art. cit.,* pág. 357

de amor el que ha rendido
mi pecho; no una estrella
favorable me inclina,
sino toda la esfera cristalina.
Puesto que mi albedrío
a quererte me fuerza,
sin que mi amor se tuerza,
ya no es libre ni es mío. (II, vv.1409-1425)

Primero aparecen algunos motivos sobresalientes que expresan la valoración positiva del sentimiento amoroso: "alma", "luz", "feliz", "llama", "amor". Todos conectados dan un espectro luminoso de los sentimientos amorosos del Rey. El "alma" a la que se hace alusión (la del personaje) se relaciona con la pasión amorosa la cual busca al objeto de su amor, y lo halla en una "luz" que lo guía en los momentos errabundos. La "luz" en sí misma se puede identificar con el ímpetu amoroso, porque también "ardía" y posee un vínculo de fortaleza afectiva. El amor se metaforiza con una llama que al hallar la luz de su amada suben ambos a su "centro", consumando así su "felicidad". Todo lo anterior confluye en dos elementos clave: uno viril (llama) de potencia afectiva, y otro femenino (luz) de pureza. Las connotaciones de la llama se identifican con el tópico de *Ignis Amoris*[193] que concibe al amor como fuego que consume por dentro.

Sigue después con algunos componentes de tipo astrológico, tales como: "estrella favorable" y "esfera cristalina", pero aquí la astrología está actuando de manera positiva en la subjetividad del personaje, ya no es la recepción negativa que se apreció al principio del acto, ahora resulta armonizador: "prodigio ha sido de amor". Se ha enamorado febrilmente, considerándolo como un "Nuevo prodigio". Usa una hipérbole, pues no sólo es una estrella sino todo el orbe el que vaticina su felicidad. El Rey ha omitido los temores que sentía por la figura de Ana en el plano onírico, ahora sólo siente un deseo voluptuoso.

Entonces lo que impera es la "Ilusión", que va de la mano con el enamoramiento y los anhelos de felicidad futura, aunque efímera, que persigue el Rey. Recordemos que el neoestoicismo aboga por una moral en la cual debe de imperar ante todo la razón y la fe, tanto en lo referente al alma como al cuerpo, aunque esto lleve a formular una serie de paradojas[194]. Repudia la pasión como vicio y hace énfasis en la razón como ideal de vida. Al respecto A. Hermenegildo hace una nota interesante:

---

[193] Ignis Amoris (el fuego interior): la concepción del amor como un fuego interior. *Vid.:* http://www.islabahia.com/autores/anabel/tetos/002topicos_literarios.htm

[194] Lo que impera en la cultura española es, nuevamente, el *leitmotiv* de la *desilusión,* bien lo percibe A. Parker como una constante en la época: "La desilusión respecto al amor ideal porque es inalcanzable se convierte, en las generaciones de Quevedo y Calderón, en la desilusión de la vida misma, puesto que el amor les promete a los hombres una felicidad que la vida se muestra radicalmente incapaz de llevar a efecto". *Vid.,* Alexander A.

> El fin moralizador de todas las tragedias [En el espectro de la tragedia española y la fusión con la ideología del neoestoicismo.] lleva consigo un interés muy marcado por alejar al individuo de los vicios. [...] Hay en su forma de pensar [La de los trágicos cristianos] una mezcla curiosa de Cristianismo y moral natural y, según ella, los trágicos oponen al vicio una vida de felicidad transitoria que todo ser humano debe de tomar en cuenta.[195]

En *La cisma de Inglaterra* hay una clara separación entre las pasiones sensuales del Rey y su deber con sus obligaciones monárquicas, A. Parker afirma lo siguiente: "Entre la obras de la primera época del Calderón hay temáticas de carácter tradicional con conflictos entre el amor y la honra, y entre el amor y el deber, que aceptan como dado de antemano un imperativo ético por el cual el individuo debe encajar en una normativa social racional."[196] Así se cumplen los postulados de la ideología neoestoica, al incorporar Calderón una crítica al comportamiento apasionado del personaje que lo lleva hacia terribles consecuencias. Su comportamiento se rige por ir al encuentro de placeres efímeros, lo que critica ésta filosofía: "El carácter volátil de los bienes materiales es una apreciación que permea la filosofía neoestoica [...] plasma el contraste del desasosiego de quienes buscan los falsos bienes."[197]

Enrique sabe que el deseo por Ana no es lícito ni razonado, pese a ello la corteja. En el diálogo Ana le da una negativa, pero antes le hace pensar que lo ama y que se encuentra avasallada ente él, con lo que consigue alimentar la vanidad del monarca y engañarlo. Le recuerda además que es casado, motivo por el cual el amor entre ellos es imposible. Ante lo

---

Parker, *La filosofía del..., op. cit.,* pp. 175-176. Según esta ideología, el hombre no puede hallar satisfacción en las cosas materiales y sensuales, éstas siempre son caducas pues tras de sí llevan el germen de su propia destrucción y muerte. Su símbolo clásico es la belleza de la mujer y el amor sexual. La obra de Quevedo a la que ya se ha aludido por resumir el pensar de la época, apunta lo siguiente: "Ves la muger [*sic.*]hermosa y al mancebo poseído de su belleza: mira primero para qué te haze falta: por un breue contento a quien da prisa un dolor forzoso y natural; [...] Pues si miras en sí qué es la hermosura que te aparta de toda paz y de todo bien, verás que vn cautiverio de tus sentidos, donde tu memoria, entendimiento y voluntad padecen servidumbre y vicios a quien da imperio sobre ti el regalo y amor y pasión". *Vid.* Francisco de Quevedo, *op. cit.,* pp. 37-38. Éstos se desean en demasía, pero en el momento de ser probado desaparece rápidamente por su carácter no perdurable y perecedero. El instante del placer desaparece más rápido que la desilusión. Un aspecto que atañe a esto, por tener una relación estrecha significativa y simbólica en tanto a la concepción renacentista de lo efímero del placer sensual, es el famoso tríptico del conocido artista holandés Geronimus Hertogenbosh, conocido como el Bosco, (1450 <?>-1516) titulado *El jardín de las delicias.* Allí aparecen frutas tumefactas en la que destaca la fresa como símbolo de lo fugaz y la insatisfacción del sabor frágil. Walter Boeing, quien analiza la obra, comenta al respecto: "Junto a estas representaciones bastante obvias, también se alude a la vida sensual en términos metafóricos y simbólicos. Por ejemplo, las fresas que se destacan en forma tan prominente dentro del paisaje, que simbolizan la inconsistencia de los placeres carnales; esta fue la conclusión del padre Sigüenza, quien se refiere a "la vanidad, la gloria y el sabor pasajero de las fresas cuya fragancia apenas se percibe al pasar"." Walter Boeing. *El Bosco,* Trad. de Taschen, España, 1994, pp. 51-52. Así entendemos el valor que en el Renacimiento y el Barroco europeos se le da a los bienes materiales y los placeres sensoriales apreciados en las representaciones artísticas. Para que no surja la desilusión debe de haber un equilibrio entre el cuerpo y el alma guiados por la razón neoestoica, por ende, Calderón defiende el amor sensual siempre y cuando esté en apego a la razón, la cual también debe de ir encaminada a hallar a Dios.

[195] Alfredo Hermenegildo. *op. cit.,* pág. 537

[196] *Vid.* Alexander A. Parker, *La imaginación..., op. cit.,* pág. 207

[197] Ysla Campbell. *op. cit.,* pág. 127

ocurrido, el Rey emite exclamaciones dolorosas que denotan una condición desesperada; en el transcurso de las acciones es nuevamente a Volseo a quien le expone su tormento:

> Todo el infierno junto
> no padece en su llanto
> pena y tormento tanto
> como yo en este punto,
> porque en muerte deshecho,
> si es Etna el corazón, volcán el pecho.
> ¡Ay de mí, que me abraso!
> ¡Ay cielos, que me quemo!
> No es de amor este extremo;
> mover no puedo el paso.
> Algún demonio ha sido
> espíritu que en mí se ha revestido. (II, vv.1611-1622)

La connotación del sentimiento amoroso cambia radicalmente al no ser correspondido. Los actos del personaje lo conducen a ver al amor como un infierno, lo que podría asimilar cierta cualidad posesiva de la pasión identificada con una posesión diabólica. Ruiz Ramón analiza este fragmento e indica que: "La definición de la pasión mediante el elemento del fuego y su proyección simbólica [...] en los vocablos "infierno", "demonio" no tiene su valor metafórico, sino que expresa inequívocamente, en el plano existencial, una experiencia de posesión de la conciencia y la alienación de las facultades racionales y volitivas."[198] El Demonio es símbolo de la pasión posesiva[199] que afecta directamente la conciencia del poseído, tanto que lo hace perder la razón[200]. Visto así, Enrique constantemente se debate entre el cielo y el infierno, cualidad que le otorga el ser un personaje medio.

El Demonio[201] de los versos es para Enrique la representación de un mal relacionado con la posesión pasional alienante, la cual lo subyuga por la intensidad del deseo por Ana,

---

[198] Francisco Ruiz Ramón. introd. a *La cisma...*, *op. cit.*, pág. 34

[199] Como bien lo ve Ruiz Ramón, este símbolo de la pasión posesiva con el Demonio en la concepción y producción calderoniana se puede hallar en varios personajes de algunas obras, tales como: Amón en *Los cabellos de Absalón*; Irene en *Las cadenas del Demonio*; Cipriano en *El mágico prodigioso.*

[200] A. Parker piensa que: "Precisamente lo que quiere significar el Demonio de Calderón al definir la ignorancia como el hecho de estar frente al conocimiento y no usarlo, no es más que un defecto de atención o falta de consideración." Y prosigue: "La ignorancia antecedente [Glosando a Santo Tomás] desde luego, sólo es causa de pecados materiales, mientras que la ignorancia consecuente es la causa del pecado original. El pecado originado por la ignorancia de la mala elección es un pecado de la razón" Alexander Parker. "La teología sobre el Demonio en el drama calderoniano", en *Estudios sobre Calderón*, t. I, Istmo, Madrid, 2000, pág. 482. En la concepción barroca sobre el Demonio, el hombre debe ser capaz de frenar sus impulsos pasionales, que se relacionan con pulsiones sexuales, para no caer a su influjo demoníaco y destructivo.

[201] Robert Muchembled, en un interesante estudio antropológico sobre la figura del Demonio en occidente comenta lo siguiente: "Suele hablarse de los vértigos del Barroco, de la fascinación por las tinieblas y de la negra inconstancia con el fin de explicar la pasión por el aspecto más oscuro del ser humano. La irrupción del Demonio en el núcleo de esta representación imaginaria sirvió para producir en las conciencias una angustia profunda, capaz de conducirlas al Bien mediante el rechazo del Mal. [...] El mecanismo mental generado de esta manera por el miedo a la trasgresión no perdona a nadie, ni siquiera a los santos. Constituye una parábola sobre el deseo destructivo, del que todo hombre debe precaverse controlando su parte animal, sus impulsos violentos y sexuales." Robert Muchembled. *Historia del diablo, siglos XII-XX,* FCE, México, 2004, pp. 171-172

expresado en la imagen del volcán. No tiene la capacidad para frenarlo ni desea hacerlo, ya que "demonio ha sido espíritu que en mí se ha revestido". Es, como ya se dijo, un pecado de la razón. Más adelante Enrique desvela abiertamente la causa de su tortura:

> [...] que estoy de Ana Bolena enamorado.
> [...]
> Con ella me casara,
> si libre en este punto me mirara;
> y aun no sé lo que hiciera
> con no estarlo. Confieso
> que estoy loco, sin seso. (II, vv. 1623-1637)

Viene una escena importante, pues es el momento en que los sucesos lo llevan a exponer sus emociones a su privado. Éste ve la posibilidad abierta de utilizarlo para sus propios fines y verse libre de su enemiga Catalina -se recordará que la ve como un oponente que se interpone para alcanzar su objeto-. Con esto Volseo se colocará en el papel de Demonio tentador, que se aprovecha de la actitud de enamoramiento del Rey y pone en marcha sus propias acciones a partir de esta, al convencer con engaños a Enrique de que rompa los votos matrimoniales con Catalina y se despose con Ana, sin previo consentimiento papal. De esta manera Volseo es el ayudante que sirve para la obtención del objeto. El Rey advierte un camino para ver sus deseos cumplidos y no pone resistencia ante los argumentos del privado. Versos más adelante reflexiona:

> Bien sé que me ha engañado
> Volseo; y que me he quedado
> de su falso argumento satisfecho;
> y es que el fuego infernal que está en el pecho
> hace que, ciega mi turbada idea,
> niegue verdades y mentiras crea. (II, vv. 1729-1734)

Las acciones de Enrique revelan su disponibilidad a ser engañado, y apunta:

> La escena entre el Rey y Volseo, entre el engañador y el engañado, muestra patentemente [...] 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, único fundamento de la resolución del conflicto dialéctico entre apariencia y realidad, entre error y verdad. Enrique no es engañado por Volseo, pero acepta el engaño de Volseo como medio para realizar el deseo: deshacerse del obstáculo (Catalina) para llegar a unirse con Ana. [202]

Nuevamente nos encontramos con el "pecado de la razón". Enrique se cree poseído por un Demonio que denota su estado pasional. Posteriormente vendrá Volseo, que simboliza la figura del Diablo (esto tal vez pueda resultar confuso al lector; no obstante, se aclarará cuando se analice a Volseo en el próximo apartado) por su característica tentadora la cual lo

[202] Francisco Ruiz Ramón. introd. a *La cisma...*, pág. 35

orilla a que cumpla con sus pasiones, identificadas con la figura del Demonio o el mal[203]. A partir de este momento, vemos al personaje hundirse conscientemente en el mal. Su debilidad moral lo lleva a una serie de reflexiones perversas y a plantear la malvada simulación que le permita deshacerse de Catalina, que es la gran opositora en contra de sus planes de conseguir a Bolena. El personaje ha pasado, si atendemos a la moral, de la incontinencia a la malicia (del querer al hacer premeditadamente), y con ello está mucho más cerca el *fatum* augurado al principio de la tragedia. Interpreta convenientemente y opta por el gusto, produciéndose así el elemento del *ethos* del héroe trágico. El personaje se niega a sí mismo la razón, pues no quiere pensar en la gravedad de una ruptura con los mandatos papales pueda significar, muy al contrario apresura su disposición, y manda llamar rápidamente al parlamento para efectuar la separación entre él y su cónyuge:

> Junta a los consejeros de mi Estado,
> porque las confusiones con que lucho
> nunca permiten que se piense mucho.
> Que en cosas graves siempre las disculpa
> la prisa con que se hacen. (II, vv. 1712-1716)

Sabe que su pasión amorosa por Ana no es adecuada y que puede traer severas consecuencias para la estabilidad del Reino:

> Confieso que estoy loco y estoy ciego,
> pues la verdad que adoro es la que niego.
> [...]
> Pero, aunque lo confieso,
> faltó en mí la razón, pues faltó el seso.
> Padezca Catalina
> por cristiana, por santa, por divina,
> [...]
> Catalina, perdona
> si quito de tus sienes la corona
> para ponerla en otras, pues el Cielo,
> que mira tus desdichas y tu celo,
> por mayor alabanza
> me dará a mí castigo, y a ti venganza;
> pues si la pierdes tú por virtuosa,
> otra podrá perdella [*sic.*]
> por vana, por lasciva y ambiciosa. (II, vv. 1723-1770)

El cargo de conciencia de saber que sus actos son negativos y que sus pasiones lo llevan a un estado de locura voluntaria e intencional, genera nuevamente en el personaje el estado de ánimo que lo identifica, y lo vemos nuevamente absorto y ensimismado. Los versos de "estoy

[203] Se recordará que en la jornada anterior Ana Bolena representa el mal al ser partícipe del lado izquierdo perteneciente a las pasiones, pero también está simbolizando su afección al protestantismo, considerado por los cristianos como un camino erróneo de la espiritualidad y una herejía patente. El Rey al concebir la pasión que siente por Ana como demoníaca, impone indirectamente una característica negativa más al personaje, por ser la simbolización del protestantismo en una corte cristiana.

loco sin seso" y "estoy loco y estoy ciego" funcionan como un vínculo que mantiene con su conciencia. Éste vínculo es un elemento clave para entender la motivación de sus actos, los cuales hacen uso del libre albedrío, tan reiterado en la filosofía trágica calderoniana y en el pensamiento neoestoicismo del cual se ha venido hablando. El neoestoicismo emplea el concepto de libertad del individuo como una extensión de su propia razón, es una forma de liberación basada en el raciocinio moral. La libertad de acción debe encaminarse a seguir las normas morales que dicta el comportamiento ético cristiano. Enrique sabe que está actuando en aras a un placer que puede tornarse efímero, pero esto no lo detiene, aunque su conciencia le dicte lo contrario y lo ponga en un estado de turbación visible para los demás personajes. Sabe que debe callar y no exponer la pasión amorosa que siente, ya que si lo hace verbalmente equivale a efectuarlo en la realidad social pública[204]. Emplea su libertad a favor de la pasión que lo posee, en el último aparte de la jornada dice:

> ¡Terrible estado!
> Si no alcanzo el efecto que hoy espero,
> muero de amor; y, si lo alcanzo, muero
> de dolor. Pues ya no estoy desta manera,
> muera de gusto, y no de pena muera;
> pues de cualquiera suerte
> voy pisando las sombras de la muerte. (II, vv. 1778-1784)

El Rey prefiere optar por el gusto, simbolizado por la pasión amorosa, que por lo justo, simbolizado a la razón. Esto es una marca individual del carácter apasionado de Enrique, lo cual hace referencia directa al *ethos* del que es provisto el personaje. El *ethos,* como marca de carácter, funciona para delimitar las decisiones y posturas del personaje dentro de su situación vital individual desde un lugar apto para su conveniencia temporal[205]. Las decisiones del Rey no están exentas de responsabilidad, y el héroe trágico: "En el momento mismo en que elige hacer lo que hace, empieza a obrar lo contrario de lo que pretendía obrar. [...] es responsable de sus actos, en tanto que expresión de un carácter de hombre [...]

---

[204] En relación a esto Álvarez Sellers opina: "Su experiencia pasional configura la dialéctica entre el decir/callar ese amor que, contra todas las normas, no puede dejar de sentirse. Por eso el mal no cabe en la razón si no sólo en el sentido, y el veneno está entre el corazón y el labio o, palpitando el corazón, se tiene el alma entre los dientes. El personaje sabe que no debe verbalizar la angustia, que debe ocultar el sentir por que expresarlo equivale a poner en marcha el mecanismo que conducirá a la tragedia, ya que dar forma al deseo a través de la palabra equivale a hacerlo presente en la sociedad, a reconocerlo públicamente, a legalizar la trasgresión, y ello es tolerable; [...] La tragedia discurre entonces desde el momento de pasión irracional hasta el momento de racionalización de la palabra." Mª Rosa Álvarez Sellers. *op. cit.,* vol. II, pág. 910

[205] Por medio del *ethos* los personajes interpretan a conveniencia el vaticinio, o en el caso de Enrique, simplemente lo ignoran concientemente. 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". *Vid.,* Francisco Ruiz Ramón. *Calderón y la...,* pág. 18. Así las cosas, Enrique opta por ignorar las señales y desde una precisa situación y un carácter apasionado particular decide por el gusto individual en beneficio propio (destinatario) a lo justo colectivo en beneficio del Reino.

Conocerse es descubrir en sí mismos la identidad trágica del *ethos* y *daimon*, es decir, los dos ordenes de la realidad en los que se enraizaba en el héroe trágico griego la decisión trágica."[206] Aun a pesar del determinismo que prevalece en la obra a partir del *fatum* anunciado, existe un espacio para la libertad individual de decisión ya que:

> [...] 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 el 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.[207]

Para Ruiz Ramón la libertad rige su conducta y su manera de proceder en las decisiones del Rey, lo cual lo conduce a optar por el curso de su *fatum*-destino:

> Desde este nudo vivido como insoluble arranca la segunda parte del proceso que antes referí, en que 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: "[...] me dará a mi castigo, a ti venganza." [...] el verso da testimonio de la aceptación, ya cumplida, de la trasferencia Libertad-Destino.[208]

La jornada termina precisamente con el repudio de Catalina por parte de su esposo presa de la pasión y, por ende, la aceptación por decisión, de su *fatum*: "[...] la sustitución del principio de realidad por el principio de placer"[209]. El Rey llama a la corte para representar el papel que con gusto le hace personificar Volseo. Con esto, se puede anular al actante Catalina, oponente que estorba a los deseos inmediatos del sujeto. En el elocuente diálogo que dirige el Rey a sus súbditos, resaltan varios puntos importantes, tales como la consternación que produce la desobediencia de los mandatos papales; el ataque a los dogmas reformistas luteranos; la insistencia en su condición de docto y vigilante de la doctrina cristiana; la carga de conciencia que sus actos de repudio le producen.

Hay que resaltar el grado histriónico en el diálogo del Rey. Los apartes que efectúa son reveladores, tales como: "Aquí, turbado y dudoso,/hablen antes que las voces/lágrimas en los ojos." (II, vv. 1840-1842). El espectador de la época veía en la figura, las palabras y los actos el fingimiento y la simulación del personaje que se degrada a sí mismo por culpa de sus propias pasiones y por medio de la elocuencia retórica. La Reina, al intentar defender su

---

[206] *Ibíd.*, pág. 15
[207] Ysla Campbell. *op. cit.*, pág. 101
[208] Francisco Ruiz Ramón. introd. a *La cisma...*, pág. 42
[209] *loc. cit.*

derecho con palabras que resaltan su alto valor moral, es desoída por Enrique quien le da la espalda y se retira poco a poco con Volseo, una acción terrible para un personaje de alta alcurnia y virtud. La Reina es una víctima directa de las pasiones del Rey. Es enviada al exilio. Nadie en la corte intenta interceder por ella. Las últimas palabras de Enrique revelan su intransigencia:

> Y el vasallo que sintiere
> mal, advierta temeroso
> que le quitaré al instante
> la cabeza de los hombros. (II, vv. 1887-1890)

Connotaciones importantes que reflejan aún más su carácter doble, pues se ha convertido en una de las "figuras" delatadas por Pasquín.

Es una advertencia y amenaza a todo aquel que se interponga a su mandato y: "Difícil es no apreciar la demoledora carga de ironía crítica que estos cuatro versos finales añaden a su discurso, a la situación dramática y a la figura del Rey."[210] Enrique ha asumido su rol definitivo en el debate entre su razón y su pasión, ya que la pasión amorosa es la imperante y constituye el motivo por el cual el Rey lleva a cabo sus actos, mismos que pondrán en marcha acciones diferentes en los demás personajes. La pasión, pues, ocupa obviamente la casilla correspondiente al destinador, y resulta de su gran importancia en el debido desarrollo de la trama trágica, ya que, como menciona Ubersfeld: "La determinación del actante-destinador es decisiva para la configuración del conflicto ideológico subyacente en la fábula."[211] También la casilla de destinatario quedará hasta este momento ocupada por Enrique, por ser él mismo en quien recaen los beneficios de la acción generada por el destinador, como se ha generado en la acción transcurrida. Como ya se analizó, uno de los conflictos ideológicos es precisamente la pugna entre *razón* y *pasión* y todo lo que ello implica. Ubersfeld dice lo siguiente: "[...] rara vez se trata de personajes, ni siquiera colectivos; lo más frecuente es que se trate de "motivaciones" que determinan la acción del sujeto."[212] La motivación principal del Rey-sujeto es justamente la satisfacción inmediata de su pasión. Álvarez Sellers comenta refiriéndose al carácter del personaje:

> 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 concientemente no renuncia a la pasión a favor del bien del grupo como hace Segismundo, ésta estalla sin posibilidad de retroceso. Se consuma entonces el deseo: [...] Enrique VIII se casa con Ana Bolena anteponiendo el amor a la religión y a la política y

[210] *Ibíd.*, pp. 43-44
[211] Anne Ubersfeld. *op. cit.*, pág. 54
[212] *Ibíd.*, pág. 52

> provocando un cisma incurable que ya no tendrá remedio; su error pasado se proyectará para siempre en el futuro no sólo propio si no de todo el pueblo.[213]

El personaje insiste temerariamente en su pasión a sabiendas de que ésta puede traer consecuencias terribles e irreparables para el Reino. Es consciente de la destrucción que engendra su sentimiento cuando es erigido en franca oposición a los valores morales, religiosos y sociales que imperan en la vida del individuo social contemporáneo. Es conciente del fallo y su conciencia sufre por ello, no obstante, hay otro personaje que no le atañen éstos cargos: su privado Volseo.

Hemos visto que la pasión amorosa de Enrique VIII es lo que mueve todas las piezas de la acción, la de los demás personajes y la de sus propios actos dramáticos. Esta pasión es la acción principal jerarquizada pues, siendo la que el protagonista lleva a cabo, desencadena las de los demás personajes que tienen un peso sobresaliente en la trama. Así, el enamoramiento apasionado de Enrique dará la pauta para que las demás acciones dramáticas, impulsadas por esta, hallen un pretexto para generarse. En la jornada se aprecia al monarca debatiéndose entre su razón y su pasión, yendo desde la carga tremenda de conciencia que incumbe a la toma de decisiones entre el bienestar público del Reino o el plácido beneficio propio; el dejarse llevar por la sensualidad de la belleza y su deseo sexual por una mujer o hacer uso debido de su razón o juicio (*diánoia*) como Rey prudente; en seguir las exhortaciones de su privado que simboliza, como ya se vio, al mal o seguir el ejemplo de su religiosa cónyuge, símbolo de la virtud cristiana; en fin, en guiar sus actos hacia el sendero que le dicta su razón, su conciencia y su fe católica hacia el bien o proseguir fomentando sus apetitos pasionales hacia el cisma entre el Reino inglés y la Iglesia católica-Romana, permitiendo así la entrada al mal del protestantismo. Elegirá libremente por ésta última. Prescindirá de su conciencia y optará, por medio de un *ethos* particular e individual, por la pasión y no la razón. Por Ana y no Catalina. Por el mal y no por el bien. Con todo ello, parece dirigirse sin remedio al cumplimiento funesto de su *fatum*.

2.2. *Volseo: la seducción de la serpiente.*

Al finalizar la jornada I hallamos a Volseo susurrando al oído del monarca para recomendar que disimule sus pasiones frente a los integrantes de la corte. Esto es significativo puesto que, tanto espectadores como personajes, poseen la noticia anticipada de su carácter, y ambos

[213] Mª Rosa Álvarez Sellers. *loc. cit.*

cuentan ya con un parámetro por medio del cual pueden evaluarlo. Al inicio de la II la primera intervención de Volseo es una recomendación al Rey en la cual le exhorta: "sosiégate", pero no como consejo de prudencia, sino como un ocultamiento de sus pasiones, a manera de una intriga para que los cortesanos no se percaten del estado de tribulación en el que se halla. De esta forma, es posible identificar al Rey como una de las "figuras" que denuncia Pasquín, aunque también a Volseo, ya que es un consejero que no funge como tal, sino que lo hace con miras a un beneficio propio. Ésta es una constante en el cardenal.

Volseo es uno de los personajes más complejos de la obra. Pone en movimiento la acción dramática y provoca además la de los otros personajes para que reaccionen frente a sus pasiones y tomen determinantes decisiones que influyen en el avance de la trama. Esta cualidad continúa poniéndose de manifiesto en el transcurso de la jornada II, donde el personaje utiliza su astucia y perfidia en pos de la obtención del objeto anhelado.

El objeto que aprecia Volseo no ha cambiado de una jornada a otra, sigue siendo la anhelada silla papal, sólo que ahora se ahonda en uno de los rasgos constitutivos de su carácter: la ambición de poder. Junto a esto, se introducen otros aspectos negativos de su comportamiento en los que se manifiesta como un hombre vengativo e intrigante que actúa movido por la maldad. Partiendo de sus acciones y su relación con los demás actantes, se puede detectar determinadas acciones que tienen que ver con la construcción del personaje pero que, sin embargo, afectan de forma distinta a los personajes que cruzan en su camino.

Parece ser que el personaje no duda en ningún momento y tiene claro el objeto por el cual mueve, como en un tablero de ajedrez, las piezas que son los demás personajes. Su propósito es conseguir la silla pontificia. Volseo no tiene reparo en mencionar, en la primera oportunidad que se le presenta, la petición al monarca para que éste lo apoye, junto con los demás reyes, para alcanzar su objetivo. Enrique acepta fácilmente[214].

Existe un contraste visible entre la confianza que deposita el Rey en su privado y la antipatía y desconfianza de Catalina por el mismo. La Reina intuye acertadamente el peligro que representa, pero no hay una acción sostenida de su parte para frenar su influencia negativa en el Rey[215]. La reacción de Catalina es de franco desprecio hacia él. Esto creará

---

[214] Si el lector regresa un poco en la lectura podrá apreciar el esquema actancial generado por el actante Volseo en el apartado 1.2, a fin de recordar cuales son los motivos, oponentes y ayudantes que impiden o acercan su objeto anhelado. No lo reproduciré aquí nuevamente para no abrumar al lector con detalles que ya conoce y que atrasarían su lectura.

[215] Alexander Parker considera a Catalina constructora de su propia desgracia, por su falta de prudencia política. Catalina ve perfectamente el peligro que puede representar Volseo pero no actúa en su contra para frenar su mal y restaurar el equilibrio del Reino, haciendo uso de la teoría de la responsabilidad difusa. (*vid.* "Henry VIII in Shakespeare and Calderón. An appretiation of *La cisma de Inglaterra.*", en *Calderón, Comedias,* vol. XIX, Critical studies of Calderón's Comedies, ed. J. E. Varey, London, Gregg Internacional, 1973). El artículo se

una respuesta, misma que lo llevará a ejecutar una "venganza" en contra de la que considera su enemiga, identificándola fácilmente con la "mujer" funesta de su oráculo. La conclusión emana de sus relaciones particulares adversas. Como ya se dijo, ella se percata tempranamente de la lisonja y altivez de Volseo, pero también siente que puede ser un influjo negativo para el Rey. Al ver que le habla al monarca entre susurros y secretos, dice a Volseo:

> Cardenal, salíos fuera.
> Los negocios no se tratan
> tan acaso; y donde estoy,
> no ha de tener más privanza
> vuestra Majestad. ¿No os vais? (II, vv. 1077-1081)

A lo cual amenaza, claro, no abiertamente:

> Yo me iré donde dé traza[216] *Aparte.*
> del modo que ha de tener
> tu castigo y mi venganza. *Vase.* (II, vv. 1082.1084)

Como ya vimos, existe para él un objeto bien definido. Para conseguirlo tiene que anular los obstáculos que puedan impedírselo. Catalina se le presenta como un oponente peligroso al que hay que eliminar, por lo que decide tomar venganza en su contra.

Volseo pretende el papado que ha dejado vacante León X. Para lograrlo cuenta con el apoyo de dos monarcas de reinos católicos. El apoyo de un tercero sería decisivo para su obtención. Para persuadir a Enrique, hace uso de la lisonja, (tan mencionada por los demás personajes), pero también sale a relucir su ambición al no perder oportunidad de solicitar el favor en el momento oportuno. La escena trascurre cuando Volseo enumera a las damas de honor que van apareciendo en palacio. Al mencionar a Ana, el Rey se extasía de tal forma que le dice que le concederá lo que pida por el sólo hecho de haberla mencionado. Volseo aprovecha la oportunidad rápidamente y solicita su favor para ganar la silla papal:

> Por la muerte de León
> Décimo, ahora está vaca
> la silla pontifical,
> y si tú, señor, me amparas,
> [...]
> no habrá duda de que ciña
> las tres tiaras. (II, vv. 1027-1030, 1033-1034)

---

halla traducido: "La religión y el estado: *La cisma de Inglaterra*", en *La imaginación y el arte...*, Deborah Kong (ed.), Cátedra, Madrid, 1991. Ruiz Ramón piensa diferente al considerarla como un personaje ejemplar que tiene una función vinculada con el punto de vista del espectador y, por ende, una construcción dramática importante para el desarrollo de la trama.

[216] "Traza: metafóricamente vale discurrir y disponer los medios oportunos para el logro de alguno cosa." La definición la copio de la edición de Ruiz Ramón. Lo que nos sugiere el *aparte* es que el personaje saldrá de escena con la firme intención de tramar las intrigas necesarias para llevar acabo su represalia. Así se le adhiere otra cualidad negativa al personaje: es un ser vengativo.

Volseo se da a la tarea de eliminar a quien pueda estorbarle en su camino hacia su carrera pontifical. Va a procurar que su oponente, Catalina, pierda la corona y que sea despreciada por su propio esposo para que su peso político no interfiera en las decisiones reales. Sólo así, vedándole primacía política, no será un peligro para su empresa. Para ello el conocimiento de los deseos del Rey por Ana Bolena va a jugar un papel importante.

La melancolía que siente el Rey es identificada por el cardenal como un elemento de su carácter que puede utilizar cuando sea menester. Esto se ve en el momento de pedir el apoyo para adquirir la silla pontifical. Volseo busca, además, el momento de mayor vulnerabilidad para que no sea negada su petición. Con el perfecto conocimiento de la debilidad del monarca, sale de escena después de proferir entre dientes su amenaza contra la que cree estorba a sus deseos.

El tema de la venganza es un motivo esencial para el desarrollo del personaje. Para Ruiz Ramón las últimas palabras son significativas ya que allí, en la ausencia, es donde Volseo prepara el escenario para llevar a cabo su conspiración y poner en juego los elementos requeridos para su efectividad, dice:

> La salida de escena de Volseo deja flotando en el aire el tema de la venganza, preparando así su entrada posterior. Su ausencia del espacio escénico no es un simple no estar, sino un estar afuera preparando lo que inmediatamente va a afectar el curso de las vidas de quienes se quedan en escena. Pero, al mismo tiempo, lo que ocurre en el espacio escénico determina lo que Volseo prepara fuera de el.[217]

La ausencia de Volseo posee cierto valor de pronóstico pues es importante como símbolo del acontecer trágico posterior[218]. Para Díez Borque la ausencia denota un modelo ideológico que funciona a las circunstancias y a la recepción del género, dice: "[...] la ausencia responde a un modelo ideológico y tiene un rendimiento funcional en el marco de la poética del género y, en consecuencia, en el de la estética de la recepción. La selección y articulación de *dramatis personae* y, por ello, las ausencias absolutas son pertinentes."[219] Así, su misma ausencia *activa* determina su construcción como personaje en acción, pues con esto encarna

---

[217] *Vid.* Francisco Ruiz Ramón. *Calderón y la...*, pág. 82

[218] Pero no sólo esta ausencia es un pronóstico, hay otros elementos que informan al espectador o al lector de gabinete. La glosa que hace la Reina al canto de la dama de honor apunta en esa misma dirección, ya que propone la historia de las relaciones entre el Rey y ella. Cuando danza Ana cae a los pies de Enrique y éste la levanta precipitadamente, anuncio de sus nuevas relaciones, todo esto lo ve acertadamente Ruiz Ramón.

[219] En el mismo estudio más adelante hay un comentario de gran valor para la construcción del personaje: "[...] en cuanto a la posibilidad estructural de hacer rentable escénicamente la presencia convirtiéndola en ausencia, pero gracias a un pactado engaño de los ojos, a una técnica de escamoteo que pertenece a la esencial del teatro [...] aquí el personaje está presente escenográficamente pero ausente escénicamente. La funcionalidad se apoya en la posibilidad de la palabra de anular lo visual, exactamente la contraria de hacer presente lo que no está." José María Díez Borque. "Presencia-ausencia escénica del personaje", en *El personaje dramático: ponencias y debates de las VII jornadas de teatro clásico español,* Taurus, Madrid, 1985, pág. 56.

un componente simbólico: la no presencia para disponer el espacio de la conspiración. Por su lado Ruiz Ramón considera que: "[...] en el plano estricto de la motivación dramática, la función de estas escenas es la de fundamentar psicológicamente la mudanza del Rey y, desde ella, la verosimilitud del éxito fulminante del plan de Volseo, madurado en el tiempo de su ausencia física, pero no dramática, del espacio escénico."[220] Irónicamente aquí el personaje no se construye con su participación o sus diálogos o acciones, sino con su retirada e inacción teatral, muestra de la gran maestría de Calderón para erigir a sus personajes.

Al salir nuevamente enuncia un monólogo de importancia cardinal. Por medio de esta técnica dramática, el espectador puede enterarse del pensamiento y la conciencia del emisor, por un lado, y por otro, recibe información del curso que tomará la acción de sus decisiones en escena[221]. En éste monólogo en especial yace un tercer elemento, "[...] mediante el cual el dramaturgo expresa la conexión existente entre la libertad individual y el proceso histórico."[222] Y en el cual pasión individual y destino histórico se conjuntan para dejar en claro una constante calderoniana: el no determinismo, la responsabilidad del individuo a optar por una u otra situación de manera libre acorde a la ideología cristiana[223]. Volseo dice:

> Y pues la Reina este día
> venganza a todo me ofrece
> muera, pues que me aborrece,
> [...]
> Y aún contra el Papa me atrevo,
> por ser mi competidor,
> a introducir un error,
> el más prodigioso y nuevo. (II, vv. 1269-1276)

---

[220] Francisco Ruiz Ramón. introd. a *La cisma...*, pág. 27

[221] Nuevamente Díez Borque opina sobre el recurso: "En teatro es un acto de pura inalienable teatralidad que se justifica por la incorporación tácita al escenario de un personaje interlocutor que no está físicamente presente en las "tablas": el público. Pertenece a la esencia del teatro esta posibilidad de hablar solo [...] pues se anula, frente a la vida, porque hay un personaje colectivo, aparentemente ausente pero presente en cuanto que a él se le dedica una información necesaria." José María Díez Borque. *art. cit.*, pág. 55

[222] Para satisfacer la soberbia y la avaricia Volseo "[...] traspone los móviles individuales de la venganza al plano colectivo de la Historia, y decide, según confiesa, "introducir un error/el más prodigioso y nuevo", error que va a alterar no sólo el transcurso de unas vidas individuales, sino el curso histórico de todo un pueblo. Esta conexión entre individuo e Historia, entre pasión individual y destino histórico, constituye uno de los núcleos fundamentales del sentido trágico de *La cisma de Inglaterra*, a la vez que ilumina la profunda concepción trágica de la Historia, concepción meridianamente antideterminista, de Calderón." Francisco Ruiz Ramón. introd. a *La cisma..., loc. cit.*

[223] Para Morón Arroyo el concepto de libertad tiene acepciones propias en la España de Calderón, y dice: "El estudio sistemático del hombre del siglo XVII se hacía en la filosofía y teología moral [...] El concepto de libertad lo podemos entender como [...] la capacidad de darnos cuenta y aceptar o rechazar íntimamente la situación en que nos encontramos. Este último concepto es propiamente la libertad metafísica, base de los otros dos a los que daríamos respectivamente el nombre de libertad existencial y sociopolítica. La libertad metafísica se concretaba en el hecho de que ninguna fuerza sobrenatural o natural, ni siquiera el mismo Dios, podía forzar el albedrío, es decir, la conciencia humana. [...] La naturaleza humana es una libertad inserta y limitada en cuatro coordenadas: Dios, naturaleza, sociedad y lengua". Ciriano Morón Arroyo. *Calderón. Pensamiento y teatro,* Sociedad Menéndez Pelayo, Santander, España, 1982, pág. 116

El monólogo presenta dos motivos sobresalientes: la obvia amenaza del agravio contra la Reina y el anuncia del llamado *error* como satisfactor de su deseo (ambos se pueden relacionar fácilmente con el aludido *ethos* con el cual el personaje decide y ordena sus resoluciones y la conducta que lo rige), aunque esto constituya e involucre no sólo a su pasión personal sino el destino histórico del Reino.

Para Álvarez Sellers el aludido *error* hace referencia directamente a las intrigas por venir, y asegura: "Ese error aún por definir irá tomando forma a medida que transcurre el acto. Consciente de la debilidad del rey por Bolena y de la ambición desmedida de ésta, planea juntar ambos recursos para vengarse de Catalina y controlar el Reino a través del dominio del monarca y de una nueva aliada, Ana, que jura serle leal."[224] Volseo, pues, ve en Ana el instrumento del que se puede valer para vengarse y eliminar a la Reina; dice:

> ¡Bolena! A buen tiempo viene;
> parece que la llamé.
> En una industria veré
> si valor y ánimo tiene
> para ayudarme; que en ella
> fundo toda mi esperanza.
> Hoy veré si mi venganza
> tiene buena o mala estrella. (II, vv. 1276-1284)

Ana es la clave para que Volseo se libre de Catalina. Cuando Ana entra en los recintos, él dispone su trampa al llamarla "Vuestra Majestad" (II, v. 1285) con el propósito de tentarla atribuyéndole un rango elevado que no posee. Enseguida, astutamente, se disculpa por el descuido cometido. Ana, al igual que el Rey, cae en el anzuelo, le agrada que la llamen de tal forma. Ante la aceptación de ella, Volseo se da a la tarea de tentarla con la promesa de la obtención del trono, siempre que sea asimismo ayudado por ella:

> Pues tú mi Reina serás.
> En Inglaterra espero
> coronarte, si primero
> mano y palabra me das
> de que no has de ser ingrata;
> que temo que una mujer
> mi destrucción ha de ser.
> Por eso mi ingenio trata
> de asegurar ese agravio
> con amallas y querellas;
> porque sobre las estrellas
> alcanza dominio el sabio. (II, vv. 1333-1344)

Volseo consuma una nueva alianza con el deseo de fortalecerse para eliminar a su supuesto oponente. Lo anterior implica para Ana desposarse con Enrique, y que éste deje de lado el

[224] *Vid.* Mª Rosa Álvarez Sellers, *op. cit.*, vol. II, pp. 543-544

matrimonio con Catalina. El hecho de poner las miras en un ayudante de esta índole, se debe al conocimiento cabal que posee el privado de las pasiones humanas de los demás personajes. Él, al igual que otros personajes, conoce la fama de Ana -recordemos las palabras Carlos- y sabe que es arrogante, altiva y ambiciosa. Le descubre que el Rey la ama y desea, y así asegura su colaboración en la realización de sus intrigas pues ha tentado su codicia. Le recomienda a Ana aprovecharse de su belleza y su atractivo para fingir amor por el Rey y que resista a sus proposiciones amorosas alegando como pretexto la condición de casado de él y la honra de ella:

> Ya sabes que el Rey te quiere
> y que enamorado muere
> por tu divina hermosura.
> Ya sabes que Enrique es
> hombre fácil y se ciega
> tanto, que, si a querer llega,
> no hay respeto ni interés
> a que se rinda su amor.
> Pues como tú finjas bien
> que le quieres, y también
> que por tu sangre y por tu honor
> no puedes favorecerle,
> y que si su esposa fueras
> le amaras y le quisieras, yo sabré ponerle
> a los ojos tal engaño,
> que brote el alma del pecho,
> para que nuestro provecho
> resulte en ajeno daño. (II, vv. 1370-1388)

Ambos cómplices realizan un pacto para efectuar el engaño y que ambos reciban beneficio propio. Todo esto sucede como consecuencia del perverso arte de tentar del cardenal: "Volseo, maestro en el arte de tentar, remata su discurso de tentador con lo que, desde el punto de vista del personaje, puede considerarse como una pieza maestra de astucia política: formalizar, mediante juramento, la gratitud futura de Ana"[225]. Aunque Ana también obtendrá un beneficio, está siendo utilizada al prometérsele, por medio de la proposición seductora, un bien altamente deseado.

Con lo que acabamos de presenciar, Volseo se construye hasta aquí como un personaje de astucia y perfidia auténtica, los cuales manipula para conseguir el cumplimiento de sus pasiones individuales, mismas que se relacionan, como ya se analizó, con la soberbia y la ambición. Cegado por este imperativo de su carácter encamina todas sus acciones para conseguir su anhelado objetivo personal. Recordemos que la terrible venganza que ambiciona es una consecuencia emanada del deseo de obtener poder.

---

[225] Francisco Ruiz Ramón. introd. a *La cisma...*, pág. 31

Su comportamiento revela que le concede más importancia a las cosas materiales y a la estabilidad que ofrece el poder eclesiástico que promete el papado, que fungir como un consejero prudente, en busca del bienestar del Reino. Es aquí en donde el neoestoicismo, como ideología moral contemporánea a la creación de la pieza nos puede ayudar a entender el proceso de formación del personaje calderoniano[226]. El error del que hablamos (se relaciona con la venganza) tiene miras a la obtención del bien material, de un puesto elevado en la sociedad, ascender para alcanzar un status alto, un *apetito*, como lo llama Quedo, por el poder. La pasión de poder mueve sus pulsiones. Al respecto Quevedo señala:

> Pasemos a las honras, oficios y dignidades, que tanto codicias en compañía de todos. ¡Oh, cómo te gobiernas mal! Vayan delante los decretos del entendimiento y de la memoria; no acompañes la voluntad con los apetitos y deseos. [...] Bien empiezas, pues para no estar sujeto a nadie, tomas por medios hacerte esclavo de la codicia y de la ambición de lo que pretendes, y alcanzado, de la vanidad y la soberbia.[227]

Su astucia particular le proporciona un bien material, y como lo llama Quevedo, una honra, oficio y dignidad, o sea, tiene el objetivo de servir a sus deseos egoístas personales. La forma en que Volseo mueve las voluntades ajenas por medio de la palabra engañosa, y para efectuar la anhelada venganza, no es un don relacionado con la razón, sino que es esclava de sus pasiones individuales. Al respecto Kesen de Quiroga piensa: "Como eje común de estos personajes [aludiendo a Volseo.] dominados por la ambición, no se percibe una lucha interior, antes bien, un dejarse arrastrar por una fuerza que no les preocupa controlar"[228]. De esta forma, se podría decir que el personaje calderoniano sí responde a cierto determinismo que se gesta en su carácter; pese a ello, Calderón no lo exime de responsabilidad moral, aunque el personaje sea perverso siempre tiene la opción de elegir por medio del autodominio, Ysla Campbell dice: "La idea del mérito, de ser hijo de los actos propios, plantea la función positiva del libre albedrío, a partir de un cambio basado en el razonamiento. De esta forma, dentro del cristianismo y del estoicismo, [...] la única vía que ofrece el dramaturgo es el autodominio."[229] Volseo no quiere dominarse a sí mismo.

---

[226] Y qué mejor ayuda que la que nos ofrece el texto de Quevedo antes citado, en donde comenta lo siguiente: "Alma eterna semejante a Dios tiene, [Refiriéndose al ser humano.] mas no la tiene ni la trata como a semejanza de Dios, ni como a eterna, mientras la hace seguir al cuerpo y la olvida por cualquier apetito. Todo lo haces al revés, hombre: al cuerpo, sombra de la muerte, tratas como a imagen de vida, y al alma eterna dejas como sombra de muerte. Y sucédete de esto lo que a la república donde reina el esclavo, que se pierde y asuela. Obedeces al cuerpo, y állase [*sic.*] indigno con lo que no es suyo; y al cabo, como ruin en honra, se ensancha y da en tirano y lavántase con todo." *Vid.,* Francisco de Quevedo, *op. cit.,* pág. 30

[227] *Ibíd.,* pp. 48-49

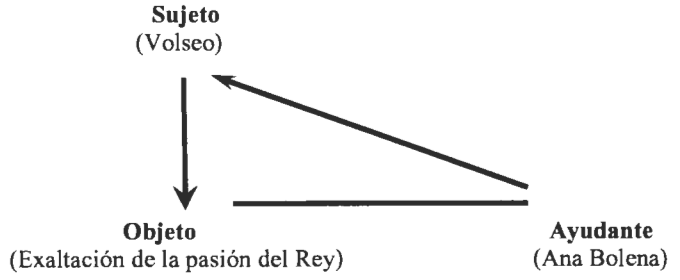
[228] *Vid.,* Nelly Kesen de Quiroga. *art. cit.,* pág. 263

[229] Ysla Campbell. *op. cit.,* pág. 106

Con tal impresión nos quedamos hasta el momento en que sale nuevamente de escena, después de haber ejecutado sutil y persuasivamente su incitación en Ana. Se va en el momento de entrar Enrique, con el propósito de ver progresar su plan, depositando sus expectativas en Ana. De nuevo Calderón hace uso de la técnica de la *ausencia*, pero esta vez con el proyecto de que el espectador centre su atención en el diálogo de Ana y en las reacciones pasionales del Rey. Al entrar nuevamente, Volseo expresa en un aparte que pondrá en juego la otra pieza faltante para completar sus intrigas:

> (¡Con qué gran tristeza *Aparte*
> divertido ha quedado! [Refiriéndose al Rey]
> Llegaré descuidado;
> que aquí mi engaño empieza,
> si ha obrado como creo.) [Refiriéndose a Ana] (II, vv. 1605-1609)

A partir de aquí va a tratar de embelesar al Rey, aprovechando su reciente enfermedad melancólica, la falta de sosiego y, sobre todo, la desesperación por culpa de sus deseos indomables por la bella Ana. Calderón utiliza la figura del cardenal, como sujeto, para resaltar la condición apasionada de Enrique, como su objeto abstracto, y la forma en que éste se va construyendo en sus relaciones con los demás personajes, y sobre todo con Ana, pues ella es un ayudante en beneficio y conveniencia propia. Con esto se puede construir un triángulo actancial interesante:



El modelo muestra las intrínsecas relaciones concernientes a estos tres personajes. A Volseo el espectador lo identifica como una de las "figuras" delatadas por Pasquín –y no sólo a él, el espacio de la corte es también el escenario idóneo en que se producen las apariencias- en el momento de entrar en contacto con el Rey con intenciones bien establecidas, se le puede equiparar con un personaje que no es lo que debería ser. Volseo es un consejero que sólo pretende ascendencias y venganzas. Personaje que introduce un *error* o un desajuste socio-político histórico, pero del cual es responsable directo Enrique, ya que no está imposibilitado a realizar una separación entre las decisiones propias y los consejos de su privado: "El origen del desorden que Volseo va a introducir no está en él, sino en el rey. Puesto en la perspectiva, forzosamente política, de la relación rey-privado, no ofrece ninguna duda de cuál es el

sentido de la actitud crítica del dramaturgo ante el problema político-histórico de la Privanza, sin que esta vez necesite recurrir al juego dramático de las sustituciones [...]"[230] He aquí un elemento constitutivo clave para el proceso de formación de la pieza: el tópico de la relación dialéctica monarca-privado.

En esta relación, Volseo pretende engañar al Rey[231] convenciéndolo de que repudie a Catalina con el objetivo de encontrar sosiego en su existencia. Para tal acción Volseo requiere de todo su tacto en el arte de la lisonja y el ardid. Alega que lo que mueve a aconsejar de esa manera es causa de "[...] mi lealtad que te adora/decirte lo que ahora;/ [...] /que, por injustas leyes,/no se dicen verdades a los Reyes." (II, vv. 1653-1656). El fundamento del consejo es, por un lado, la supuesta lealtad que tiene al Rey, la cual es, según él, por lo que se aventura a emitir las palabras a sabiendas de que puede haber consecuencias al hacerlo: "[...] escúchame, y, luego/córtame la cabeza;" (II, vv. 1649-1650), y por otro, las injustas leyes. Precisamente la ruptura y violación de las leyes que gobiernan el Reino es hacia donde va encaminado el argumento del personaje. La propuesta es repudiar y separarse de Catalina haciendo caso omiso de los mandatos eclesiásticos, su unión fue realizada por el Papa para atacar a las sectas luteranas que amenazan al catolicismo. Volseo dice:

> Tú estas, señor, soltero;
> no fue tu matrimonio verdadero.
> Ni humana ni divina
> ley habrá que conceda
> que ser tu esposa pueda
> la Reina Catalina
> que fue primero esposa de tu hermano. (II, vv. 1663-1679)

Tal acción, el crítico Alejandro Paredes la resume de la siguiente forma:

> [...] ya preparado el terreno de la acción, Ana actuando su papel debidamente, y el Rey habiendo perdido el control de sí mismo ante la bella dama, Volseo aconseja al monarca divorciarse de Catalina y casarse con Ana. Enrique admite estar errado, pero aun es estos términos se deja llevar por la pasión, divorciándose de Catalina y tomando como esposa a la joven Ana.[232]

Para lograr la separación, pues el matrimonio le da poder a su oponente, Volseo usa a su favor la pasión del Rey por Ana y le aconseja un remedio a su pena de amor que, como dice Álvarez Sellers:

---

[230] *Vid.*, Francisco Ruiz Ramón. introd. a *La cisma...*, pág. 27

[231] Como ya se analizó en el apartado anterior, no existe tal engaño efectuado por Volseo, es Enrique mismo el que se deja engañar de manera consciente, libre e intencional con el propósito de obtener los favores amorosos de la mujer que desea.

[232] Alejandro Paredes L. "Nuevamente la cuestión del metateatro: *La cisma de Inglaterra*" en *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español de los Siglos de Oro.* t. I, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1983, pág. 542

> [...] le propone que utilice su autoridad para repudiar a Catalina alegando que aún es la mujer de Arturo y poder así casarse con quien desea. Pero la farsa debe representarse de forma verosímil para que convenza, y Volseo da algunas instrucciones de cómo hacerlo al Rey, a quien no preocupa el hecho sino el modo de llevarlo a cabo. Como descubre Pasquín, la corte es un mundo de figuras en donde lo que importa no es la verdad en sí misma sino la ilusión de la verdad, hacer creer a los demás lo que conviene al propio gusto e interés.[233]

El cardenal actúa perversamente para conseguir el asentimiento del Rey pero hay que tener presente que éste no pica el anzuelo del privado, sabe perfectamente que está siendo engañado; es un engaño voluntario. Dice el privado:

> Cuando verdad no fuera,
> y ciegamente su ambición quisiera
> deshacer la ambición y la justicia,
> ¿quién pensará de ti que fue malicia?
> ¿Quién pensará de ti que no lo has hecho
> aconsejado de común provecho
> a tu misma consciencia?
> Sal del yugo, sacude la obediencia,
> repudia a Catalina;
> [...]
> Llama a tu parlamento,
> y junto, has, un retórico argumento
> diciendo que te aflige la consciencia
> a tomar contra el Papa esta licencia;
> y mostrando que es celo aqueste intento,
> has extremos, señor, de sentimiento.
> Apártala de ti; quedarás luego
> libre para apagar el vivo fuego
> que te abrasa; y después se tendrá modo
> para que el Papa lo componga todo; (II, vv. 1679-1687; 1697-1708)

Todos los argumentos que usa para persuadir a Enrique se encaminan a romper los lazos que los unen. La manera más adecuada de llevarlo a cabo es que el mismo Rey lo realice aludiendo a su sabiduría y conciencia, aunque esto genere una ruptura también entre el Reino y la Iglesia. El matrimonio resulta ser un impedimento para alcanzar su objeto anhelado.

Tengamos presente que eliminar tal obstáculo lleva a la anulación del oponente-Catalina, de aquí deriva la venganza que anhela Volseo. Si se efectúa, Catalina pierde poder y no podrá resistirse a que alcance lo que su ambición le dicta, pues él mismo identifica a Catalina como la mujer de su oráculo.

Sus últimas palabras antes de salir de escena son importantes; por un lado, se efectúan en un aparte, o sea, a escondidas del Rey y en susurro para que éste no las escuche y, por otro,

[233] Mª Rosa Álvarez Sellers. *op. cit.*, vol. II, pág. 545

se percibe la saña de cometer un engaño movido por claras conveniencias individuales, sin importarle quién o qué pueda salir perjudicado:

> Mi vida se asegura y mi privanza *Aparte*
> aunque se pierda todo;
> pues pienso hacer de modo
> que el que engañado ahora y ciego queda,
> cuando se quiera arrepentir no pueda. *Vase* (II, vv. 1718-1722)

Volseo, así como el tema de la privanza en general, entorna con la problemática del "mal consejero"[234] de la tradición didáctico-literaria medieval de los llamados Espejos de Príncipes.[235] En éstos se introducen las nociones de los Buenos Consejeros de los monarcas que ayudan a regir adecuadamente y, así mismo, ofrecen las recomendaciones apropiadas para identificar, por medio del *exemplum*, a los Malos Consejeros y cuidarse de su influencia ya que puede ser perjudicial para el buen gobierno del pueblo. El privado entendido tiene la capacidad de regir el destino de los pueblos por medio de sus exhortaciones. Esto es motivo importante, ya que Volseo es también un cardenal y está más cerca del conocimiento de Dios por sus votos eclesiásticos. Por otro lado, en los Siglos de Oro se considera que el Rey es el representante de Dios en la tierra[236]. El consejero-cardenal es un vínculo terrestre con la sabiduría divina para ayudar a reinar adecuadamente[237].

---

[234] Aparte de los Espejos de Príncipes en donde se recomienda cómo debe comportarse un consejero, una visión contemporánea del tema la ofrece Francisco de Quevedo, en una de las pocas comedias que realizó, titulada: *Cómo ha de ser el privado* (1628). Aquí se expone, aunque no sea lo imperante, lo que se entiende por un buen privado con valores morales. Esto nos ofrece una pista de cómo los autores manejaban a ciertos tipos que eran inmediatamente valorados por el espectador y su visión de mundo, como un elemento reconocido en el teatro y, por ende, se volvían lugar común.

[235] "Los Espejos de Príncipes constituyen un género cuya presencia en Europa se justifica históricamente por la necesidad de defender ideológicamente la autonomía de la monarquía [...] iniciada a finales del siglo XI por el Papa Gregorio VII, según las cuales los monarcas son súbditos del Papa, quien en realidad ejercía el gobierno (Haro Cortés, *La imagen,* 7). Como respuesta, muchos gobernantes trataron de elaborar una teoría política [...] sin embargo, fue necesario fundir estas ideas con el cristianismo, y como consecuencia surgió la teoría teocrática según la cual el Rey sólo estaba sujeto a Dios de quien su poder emergía directamente. La necesidad de sustentar ideológicamente la autonomía del poder real ocasionó que en Europa se escribieran un gran número de Espejos de Príncipes. De acuerdo con Hugo Óscar Bizzarri, la tradición de los Espejos inició desde el periodo carolingio con la composición de *Via regia* de Smaragdus de san Mihiel ("La estructura", 98). [...] En España, tanto en el prólogo de el *Libro de los doze sabios*" considerado el primer espejo de príncipes en Castilla, como en el prólogo de las *Siete Partidas,* se recurre al tópico del espejo, en el que se plantea que el prototipo de Rey que se presenta en los libros ***es*** el espejo en el que deben mirarse sus sucesores". Marucha Claudia Piña Pérez. "*Las virtudes del saber. El propósito didáctico de la versión Alfonso de Calila e Dimna: el establecimiento de un código de conducta relacionado con el empleo del saber",* Tesis de licenciatura, UAM-I, 2002, pp. 24-25

[236] *Vid.,* Ysla Campbell. *op. cit.*

[237] En la tesis citada, donde estudia a fondo el tema, Piña Pérez comenta lo siguiente: "[...] del conocimiento del saber [del consejero] a quien posee un poder especial que consiste en la capacidad de solucionar las distintas peripecias de la vida. Cabe decir que en el contexto de la corte, ese poder adquiere una mayor dimensión. Ahí el saber se presenta como un poder capaz de definir el destino de los reinos, pues el consejero no sólo tiene que aplicar su conocimiento a su propia existencia, sino que además debe ayudar al Rey a dirigir el destino del reino; sin embargo, no se trata de un poder desmedido [...] el aprendizaje del saber se encuentra ligado a un código de conducta ideológicamente justificado a través del reconocimiento de que el saber es un don de Dios,

Una de las corrupciones más comunes en las que caen los consejeros en tales textos didácticos es precisamente la renombrada soberbia. Se identifica a estos consejeros como *malos, falsos* o *necios* consejeros, por no asumir el código de conducta apropiado a su condición servil y, por tanto, no evitan los vicios que les son tan propios tales como: soberbia, envidia y codicia o avaricia[238], los cuales "[...] serán castigados con la muerte y la pérdida del paraíso; mientras que los Reyes que no rechacen a éstos falsos consejeros correrán el riesgo de perder su reino"[239]. Hay que tener presente la anterior cita al final de la obra pues anuncia lo que ocurrirá posteriormente. Volseo es un ejemplo claro de ello, López Estrada comenta en relación a esto:

> [...] es representación del consejero soberbio y arrogante que pretende aprovecharse del desvío del Rey por Catalina y de la atracción hacia Ana, y también de la ambición de esta última. Calderón elabora hábilmente estas corrientes pasionales, y convierte a Wosley (Volseo) en un lucrativo privado que lo que pretende es preparar el camino hacia el papado [...] Calderón muestra el daño que puede hacer el que es inmoral e intriga con las pasiones ajenas para lograr sus propósitos propios con daño para los de la nación.[240]

El autor refuncionaliza los elementos y motivos antiguos y tradicionales, y les trata con un valor y una construcción contemporáneos. Las nociones y concepciones podrían haber estado en la conciencia colectiva, pero Calderón los vuelve arte y representación. Hay que recordar la pieza histórica del padre jesuita Ribadeneyra[241], fuente del drama. Estos elementos más la ideología neoestoica, dan como resultado una obra moralmente interesante para el espectador del periodo y que responde, sin que sea su finalidad primordial, al horizonte de expectativas de la época y, por supuesto, a ideologías establecidas.

Las últimas entradas del personaje son reveladoras. Aunque aquí los diálogos son mínimos y su intervención está diluida por la representación y el gesto, pero también por la situación adversa en que se hallan todos al presenciar cómo Enrique repudia y exilia a Catalina frente al séquito de nobles. Los tres gestos dramáticos, marcados en las acotaciones y didascalias en los que interviene, resumen su actitud jactanciosa. La primara sucede cuando

---

y de que el Rey es el representante de Dios en la Tierra, por lo que un deber ineludible del sabio consejero es usar su conocimiento para ayudarlo a gobernar." Marucha Claudia Piña Pérez. *Ibíd.*, pág. 74

[238] "Los soberbios que desempeñen el saber tendrán un trágico desenlace." *Ibíd.*, pág. 75

[239] *loc. cit.*

[240] Francisco López Estrada. *art. cit.*, pág. 24

[241] Hay algunas modificaciones que el autor realizó a la figura de Volseo. En el momento de inspirarse en el texto base no siguió el carácter personal que la obra le proponía, sino que lo dotó de algunos elementos que le parecieron más apropiados para provocar un impacto dramático adecuado a su drama. Küpper arguye: "[...] Calderón hizo modificaciones importantes, sobre todo respecto a Volseo. En el texto de Ribadeneyra el cardenal no sólo es presentado bajo el aspecto más favorable en general, sino que hasta se arrepiente después de su destitución como canciller y muere en la paz de Dios. En el drama de Calderón, en cambio, permanece en el pecado; su muerte está estilizada como suicidio, es decir, según el concepto cristiano, como la tentativa de arrebatarle a Dios sobre la vida y la muerte". Joachim Küper. *art. cit.*, pág. 193

el Rey reúne a su séquito de nobles con el objetivo de hacer patente y justificado su repudio hacia su esposa. La acotación dicta así:

> *Salen las damas, córrese una cortina y estarán sentados el Rey y la Reina con coronas y cetros y la Infanta, sentada, junto a la Reina y Volseo, detrás del Rey, en pie.*

El espacio que ocupa Volseo, ubicado atrás del Rey, dice mucho. El espectador puede identificar esta escena con la obvia influencia del cardenal en las decisiones reales. Así mismo, el cardenal se ubica ahora a la altura de los monarcas en un acto jactancioso de demostración de poder político.

La segunda intervención acaece en el momento en que Enrique vuelve la espalda de forma despectiva a su esposa en el momento en que ésta implora con súplicas patéticas el regreso a la cordura de su esposo, y al mismo tiempo le hace una advertencia de cuidarse del cardenal:

> Menos sé que tú, señor,
> mas cuando las cosas toco
> de la fe y su religión,
> creo, cerrando los ojos,
> que el peregrino en el mar
> fin tuviera lastimoso
> si el gobierno de la nave
> tiranizara al piloto.
> Las cismas y los errores
> con máscaras de piadosos
> se introducen [...] (II, vv. 1947-1957)[242]

Volseo, imitando a Enrique, da la espalda de forma desdeñosa a la Reina, con tal acto descubre más su condición infame. Al igual que el errado Rey, vuelve la espalda a Catalina con desdén y desprecio. Así dicta la didascalia: "*Vuelve el Rey la espalda y se va con Volseo poco a poco*". Finalmente la última y más terrible acotación se hace en el momento en que la Reina intenta despedirse de su hija, la Infanta María, al ver sus súplicas ignoradas por todos. Catalina la abraza desesperada al saber que va al destierro, momento en que Volseo entra y separa a ambas, dice la acotación: "*Estando abrazadas entra Volseo y aparta a la Infanta.*" Su pretexto es este: "El Rey, señora, os espera." (II, v. 2016). Volseo, insensible e infame, no pierde momento para humillar más a la que considera su adversaria y goza al ver cumplida su deseada venganza. Con la imagen que Calderón genera de la figura inhumana, cruel y vengativa de un mal privado y falso consejero espiritual nos quedamos al término de la

[242] La metáfora de la de la nave nos recuerda nuevamente las palabras de la ideología neoestoica emitidas por Quevedo cuando afirma: "Y sucédete de esto lo que a la república donde reina el esclavo, que se pierde y se asuela." *Vid.* Francisco de Quevedo. *op. cit.*, pág. 30. La construcción del símil es exactamente la misma. El hombre sabio y religioso es aquel que dirigir su nave aún dentro del mar tempestuoso de las pasiones o si no podría convertirse en un esclavo de las mismas y regir su Reino como tal.

jornada. Esto sucede en el nivel individual, en el general se efectúa el cisma que afectará a toda la población con consecuencias funestas. Lo que realmente interesa es que los actos de Volseo denotan la presencia del mal en el mundo de la corte. Enrique sabe perfectamente que su privado lo ha aconsejado perversamente, pero en sus malvadas palabras le proporciona la cuartada que él necesita para aproximarse a Ana. La debilidad moral del Rey lo lleva no sólo a tolerar hipócritamente la mentira de Volseo, sino a hacerlo su cómplice para alcanzar lo que quiere sin importar las consecuencias que deriven de todo ello.

Ciertos elementos de la obra de Calderón pueden asociarse en lo que modernamente Jung denomina Arquetipos[243]. Al menos la temática del drama responde a ésta forma cuasi-mítica, como la identifica Jung, al figurar el conflicto ancestral existente entre los poderes del bien y del mal. Küpper sostiene lo siguiente:

> Considerando nuestro resultado concerniente al personaje de Enrique parece evidente sobre qué "arquetipo" está basada la remodelación de los personajes Volseo y Ana. Por lo visto se trata de una correspondencia "remimetizada" de los personajes alegóricos del Diablo y de su compañero, presentados en los autos sacramentales. Esto no sólo es señalado a nivel de la acción, sino también a nivel de la verbalización en detalle. Las descripciones de la reacción de Enrique cuando se ve confrontado con Ana corresponden, en la mezcla de fascinación y horror, a lo que se dice en los autos cuando el personaje alegórico de la naturaleza humana se ve frente al Diablo [como paralelo representativo el auto: *El divino Orfeo*]. El reconocimiento correspondiente de la "verdadera" naturaleza de Ana lo articula Enrique cuando la califica no sólo de "falsa esfinge", es decir, de encarnación de la sensualidad.[244]

Küpper relaciona la acción dramática con el soporte mítico de los autos sacramentales de Calderón. Concibe la obra como la refuncionalización del concepto popular del modelo abstracto de los mitos católicos primigenios, es decir "[...] el motín de Luzbel y del pecado original." Pero no sólo los autos tienen una influencia mítica considerable, muchas comedias comparten cierta construcción arquetípica en común. En esta línea, algunos críticos establecen la relación en las acciones y personajes de *La cisma de Inglaterra* con las formas arquetípicas y comparan lo que allí ocurre con lo que pasa en el texto sagrado del *Génesis*[245].

---

[243] "Los arquetipos son ciertos "motivos" que se repiten formalmente y con significación casi idéntica tanto en sueños y fantasías individuales como en la mitología y el folclor de los pueblos diversos. [...] Se relacionan con el inconsciente colectivo. [...] En *Psicología y Religión* (1948) Jung afirma que los arquetipos son formas e imágenes de naturaleza colectiva, es decir, comunes a los pueblos enteros y en épocas determinadas que se dan casi universalmente como constituyentes de los mitos y, al mismo tiempo, como productos individuales de origen inconsciente. [...] El arquetipo se manifiesta en los símbolos, mitos y ritos de la humanidad." Isabel Paraíso. *Literatura y psicología,* Síntesis, Madrid, 1995, pp. 41-42

[244] *Vid.,* Joachim Küpper. *art. cit.,* pág. 193

[245] Me refiero al texto sagrado del libro del *Génesis III* en el Antiguo Testamento bíblico, específicamente el mito de Adán y Eva. Vemos en primera instancia a un Volseo conspirador, identificado con la figura mítica de Satanás, a su vez personificado con la Serpiente y su característica astucia, que pretende ser aliado de Ana- Eva.

Volseo, recreado como ser perverso y soberbio que pone su inteligencia al servicio del mal, es quien lleva a cabo todo el juego dramático entre los personajes, entre tentados y tentadores. Los deseos, tentaciones y pasiones de los mismos son juguetes en el tablero de la maquinaria trágica que pone en marcha. Si bien su primer objetivo es la silla papal, para su obtención fue necesario eliminar a quien él considera un obstáculo a su deseo, recurriendo a la denominada venganza contra la Reina. La venganza, por medio del juego de tentaciones que produce, tiene la finalidad última de llegar a su objetivo individual.

Su construcción en ésta jornada es interesante. Por un lado, cumple con una función importante, la de unir los caracteres de dos de los personajes principales (Enrique y Ana) en la acción dramática por medio de la interacción directa, para que estos actúen respondiendo a su pasión. Su cargo es seducir por medio de la palabra a personajes predispuestos a su pasión personal, con el objetivo de alcanzar una meta propia, individual y egoísta. Volseo siempre actúa de acuerdo con sus particulares motivaciones, encaminadas a alcanzar el fin que sus pasiones, la soberbia, la ambición y la venganza le dictan. Volseo es utilizado por Calderón para exhibir la conducta inapropiada, pasional e influenciable de Enrique VIII. Ha sido el pretexto perfecto para dejarnos entrever al Rey como un protagonista que se desarrolla en el marco de las pasiones y debilidades personales, en contra de la sabiduría y templanza neoestoica. De igual forma, el desenvolvimiento de Volseo contrasta con el de Enrique, ya

---

La propuesta que realiza se equipara con la fruta prohibida o el pecado de la carne, ésta relacionada con la sensualidad femenina, que se utiliza para tentar a Adán, "[...] Eva nos ofrece un concepto de la mujer como fuerza primigenia que, junto al imperativo del Deseo Sexual, dominará al primer hombre". Erika Bornay. *op. cit.* pág. 183. Volseo propone a Ana tentar a Enrique usando el amor-deseo que siente por ella. He aquí cómo Volseo manipula su palabra para tentar a la parte seductora, él mismo es un seductor, con miras a un fin propio.

Según una edición anotada de la Biblia, el relato mítico cumple tres instantes bien definidos: "El relato distingue tres momentos: le Tentación, el Pecado y la Sentencia. Y para empezar se nos presenta el Tentador, personificado con la Serpiente; éste es el adversario de Dios, listo para envenenar su obra." *Génesis, Antiguo Testamento,* Paulinas, Madrid, 1991. Ana-Eva seduce a Enrique-Adán pues ella misma ha sido seducida por Volseo-Satanás con la promesa de un bien posterior. Con esto se cumple un primer momento, la Tentación, en paralelismo con el mito bíblico. El segundo momento, el Pecado, se cumplirá en la misma jornada cuando Enrique cede, a sabiendas que está obrando en contra de los establecimientos papales y religiosos y se casa con Ana, cumpliéndose así una unión prohibida, realizada, en última instancia, gracias a las intrigas de Volseo. Tal unión es equiparable a la Desobediencia de los hijos de Dios, al revelarse contra su mandato. Dios dijo que no comieran la fruta del Árbol prohibido del bien y del mal. Visto así, el denominado Mandato de Dios puede ser equiparado con la unión del Rey y Catalina, realizada por el considerado mensajero de Dios en la tierra: el Papa. El rompimiento de los lazos matrimoniales por parte de Enrique es desobediencia de la ley divina. "El pecado de Adán es una rebeldía contra Dios: el hombre come a pesar de que se la había dicho: *No comerás.*" *loc. cit.* Hay que tener presente otra peculiaridad con el mito, ya que los que sufren las consecuencias del cisma son el pueblo inglés por las constantes guerras religiosas entre protestantes y católicos, o sea, entre los habitantes de un mismo pueblo. Es curioso que precisamente la prole de Adán y Eva en las sagradas escrituras generen riñas entre hermanos, ya que sus hijos son Caín y Abel, este mito es por demás conocido. El tercer momento –la Sentencia- se cumplirá en la jornada III, cuando Volseo haga caer a Enrique en la desgracia por culpa de sus pecados. El cisma se puede identificar con la expulsión del Paraíso en el mito bíblico. Sólo hago aquí una mención obligada para apreciar los tres momentos a los que se aludió.

que ambos personajes se dejan atrapar por sus pasiones pero con motivaciones distintas, y conducen sus acciones a favor de su obtención.

El cardenal es quien implanta la semilla del mal para que fructifique hasta llevar al infortunio no sólo a los personajes involucrados en la intriga, sino al Reino entero con un cisma irreparable, por medio de las intrigas personales. No hay que olvidar que Ana es un eslabón por el cual Volseo efectuará su deseo y el del Rey. Es uno de los dos personajes a los que el cardenal seducirá por medio de sus palabras, y por medio del cual se consolidará la trama dramática. En el próximo apartado apreciaremos cómo se desarrolla éste personaje y cuales son sus motivaciones, deseos y pasiones particulares.

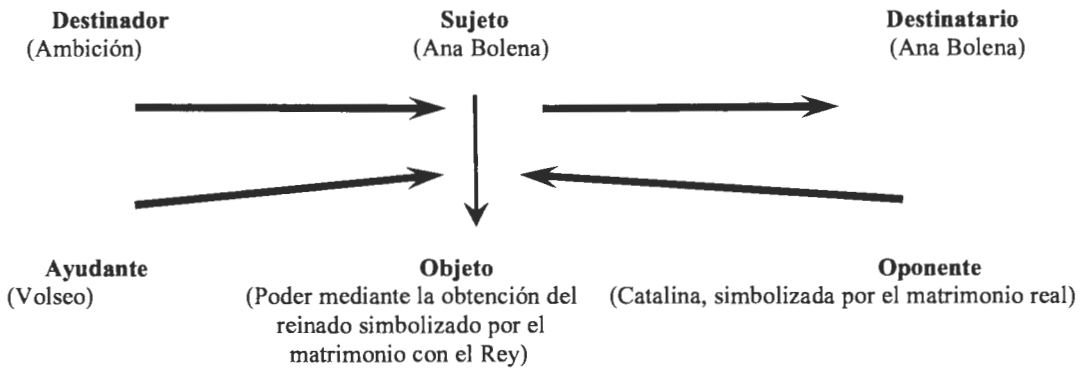
Otra forma en la que se presenta la vulnerabilidad que hace falible al hombre es la pérdida de control que éste sufre ante la fuerza de sus pasiones.
Alejandro Paredes

2.3: *Ana: la incitación del mal.*

Ahora se analiza el personaje de Ana Bolena para entender la construcción del personaje de Enrique VIII como figura protagónica de la tragedia. Las acciones que realice Ana, como objeto del deseo de Enrique, traerán consecuencias y repercusiones en las acciones de éste. Ana posee una función ineludible en la construcción del Rey como héroe trágico.

En la jornada I ella busca un objeto determinado que será mudado en la II, a saber, su casamiento y relación amorosa con Carlos. En este acto desaparece este primer objeto para dar paso a otro que tiene que ver más con el egoísmo y la ambición.

Antes de iniciar dejo claro cuál es el modelo actancial que se genera a partir de las acciones del personaje, con el objetivo de reconocer el camino que recorrerá el análisis y saber cuál es el sitio que ocupan cada uno de los actantes que toman determinada función en el juego dramático por acontecer. El esquema tiene la siguiente forma:



En la jornada II vemos la primera aparición de Ana, sujeto de la oración actancial, misma que importa más como acto o gesto corpóreo que como acción en palabra, veamos cómo. La escena transcurre en el momento en que entra el séquito real para entretener y sacar al Rey del trance melancólico en el que está inmerso. Ana, a petición de la Infanta María y del mismo Rey, danza la *Gallarda.* El *D. A.* identifica este baile como: "Una especie de danza y tañido de la escuela española, así llamada por ser muy airosa."[246] La danza de la Gallarda es muy importante, pues revela una vez más las características seductoras del personaje[247]. Ana acepta bailar de buena gana y dice: "Danzaré, pues tú lo mandas" (II, v. 1162).

Ya se había aludido al carácter sensual y encantador de la danza de Ana, que es un aliciente para el deseo erótico de Enrique, ya que al ser un baile animoso en donde el cuerpo femenino va al compás de una música que debió ser excitante y fogosa, genera en su figura, de por si seductora, un toque de sensualidad que provoca los deseos del monarca. La crítica Constance Rose, recordando a otra autoridad, al respecto comenta:

> Este baile, Covarrubias nos recuerda, es "un bayle [*sic.*] castellano, dicho así por el cantarcito: `Dama gallarda, matacolón,/mucho te quiere el emperador`." En la comedia el baile sirve para presentar a Ana a un público doble, es decir, a la corte del monarca y al auditorio que esperaba con anticipación su entrada en el escenario. Si para ella misma la danza sensacional le ayuda a atraer el Rey, para el público es una advertencia de que la Bolena es una de esas bailarinas peligrosas cuya presencia sensual amenaza a los hombres.[248]

Es significativo que la danza empiece en el momento en que la Reina termina la glosa que trata sobre el estado en que están las relaciones entre el Rey y su esposa. Se introduce un contraste entre el ejercicio poético y filosófico que realiza la soberana con su glosa, en franca

---

[246] Otro diccionario importante reza así: "Una especie de danza así llamada por ser muy airosa, especialmente en el manejo del cuerpo." *Diccionario de la Lengua Española. sub. voce.*: Gallarda.

[247] El hecho de que Ana dance la Gallarda no es gratuito. Incumbe en su desarrollo porque el título emula su comportamiento y también ayuda a determinar la conducta exacerbada que Enrique va a asimilar al baile sensual de la mujer que desea. También se puede identificar como símbolo de su proceder en Palacio. Rich Creen nos dice acerca de la danza: "Se supone que la gallarda le viene el nombre de la majestuosidad de los movimientos del pavo real. Normalmente se bailaba con la gallarda un baile más alegre y más ágil." Margaret Rich Green. "Introducción al teatro cortesano de Calderón.", en *Estudios sobre Calderón,* t. II, Istmo, Madrid, 2000, pág. 556. La crítica ubica esta danza dentro de las danzas cortesanas, muy distintas a los bailes públicos.

[248] Constance Rose. "La presencia emblemática de Ana Bolena en *La Cisma de Inglaterra*", en *Texto e Imagen en Calderón. 11° Coloquio Anglogermano sobre Calderón,* Franz Steiner Verlag Stuttgart, Stuttgart, 1998, pág. 219. En una nota muy acertada la misma crítica trae a colación: "El sentido de la frase "matacolón" se me escapa, hasta consultar con Antonio Cea Gutiérrez y Juan José Villarías Robles del CSIC; averiguamos que Covarrubias ofreció otra definición, escrita púdicamente en latín, de "colón": "membrum", el miembro viril del hombre, interpretación que él mismo sostiene bajo la palabra "miembro", también en latín. Llegamos a la conclusión de que la expresión "matacolón" (dos palabras en Covarrubias) está en aposición con "dama gallarda". En otras palabras, esta dama bella, valiente y sensual gusta a los hombres. Puede ser." Nota 8ª en Constante Rose. *loc. cit.*

oposición a la expresión corporal y sensorial a la que invita Ana[249]. En la escena el canto y la danza se relacionan pero también se oponen visiblemente. Ruiz Ramón considera:

> En esta escena, en la que el canto y la danza se relacionan entre sí mediante su inserción funcional en la acción dramática, Calderón, como en general la "comedia", actualiza, por vía estructural, la función de un importante elemento de la *Poética* aristotélica, [...] cuando comenta la función de la música y el tripudio en el poema dramático.[250]

Pasando por las preceptivas de la antigüedad clásica hasta los preceptistas contemporáneos a Calderón, la importancia de la música sobre el tablado posee una larga tradición que el autor manifiesta en la pieza. La música no sólo es un ornamento artificioso, también contiene connotaciones simbólicas que indican aviso o advertencia del peligro próximo que posee la sensualidad encerrada en una voluptuosa danza femenina[251]. La turbación que causa en el Rey hace referencia a ello, pero también el espectador capta el peligro que hay en un baile tan sensorial[252].

Ana personifica a la mujer altiva que expone sus atributos femeninos ante los ojos ansiosos de los hombres, pero también es un símbolo de advertencia para los espectadores del espectáculo teatral. Un exceso de sensualidad en una danza[253] resulta ser amenazador

---

[249] Ingrid Vindel Perez considera que todas las mujeres en escena tienen algún manejo de algún tipo de artificio, pero frente a las artes esgrimidas por las damas, la Reina posee el alto valor de la moral cristiana, y argulle: "[...] como alegoría de la fe católica, Catalina es quien asimila las distintas tendencias religiosas, "lenguas diferentes" que, en fin, no hacen mas que demostrar su última verdad. Y así atribuye a Semeyra el arte del canto [...] a Margarita, el de la versificación; en tanto que a Ana Bolena se le adjudica el de la danza. Frente a esas "artes", la Reina opone, sin embargo, la "moral filosofía" de la Infanta a la vez que aglutina todos los artificios en un último orden moral que en Catalina se identifica a la "verdadera razón cristiana"." *Vid.,* Ingrid Vindel Pérez. *art. cit.*, pp. 391-392. Es obvio que la intención del autor es poner a la vista del espectador a dos figuras antagónicas en un mismo espacio. Esto con el objetivo de que se evalúe el carácter de los personajes en escena. Nuevamente el juego de contrastes.

[250] *Vid.* Francisco Ruiz Ramón. introd. a *La cisma...*, pág. 29

[251] A. L. Mackenzie considera: "Carlos nos la revela al describir la destreza excepcional que mostraba Ana bailando, [...] se refiere a los elogios llenos de dobles sentidos al talento que empleaba Ana al danzar para "hacer tantas mudanzas"." Ann L. Mackenzie. *art. cit.,* pág. 62. Ana no sólo expone su natural sensualidad, sino también un atributo diferenciador en ella, la vanidad y presunción al exponer la habilidad de su cuerpo en la danza, lo cual se relaciona precisamente con la vanidad y la destreza en el baile.

[252] Para Miquel Querol la música en el teatro de Calderón nunca es gratuita y conlleva, en algunas obras de carácter religioso como en sus *Autos*, cierto dejo de anuncio fatídico: "La música para Calderón es la voz de Dios y la voz del destino, la voz que da avisos, aliento sobrehumano que resuelve las dudas que atormentan al hombre y revelación o preludio de eventos sobrenaturales, de teofanías." Miquel Querol. "La música en el teatro de Calderón", en *Estudios sobre Calderón* (I), pág. 415. Si bien, la idea con que el autor introduce aquí la danza y la música posee fines distintos, sí se relaciona de manera significativa con lo anteriormente dicho, ya que la extrema sensualidad de la ejecución puede funcionar como un aviso sensorial del peligro que se avecina simbolizado en una atractiva cabriola. No sólo la música advierte del riesgo, es la danza la que incita a la provocación. Para Constance Rose, en la pieza el baile sirve para: "[...] presentar a Ana a un público doble, es decir, a la corte del monarca y al auditorio que espera con anticipación su entrada en el escenario. Si para ella misma la danza sensacional le ayuda a atraer al Rey, para el público es una advertencia de que la Bolena es una de esas bailarinas peligrosas cuya presencia sensual amenaza a los hombres." Constance Rose. *art. cit.,* pág. 220

[253] En otra cita al pie, anotada en el trabajo de Rose, se menciona lo siguiente: "Todas las autoridades están de acuerdo en que se baila "la gallarda" [...] con cierto aire de soltura y con el cuerpo airoso. Este baile esta relacionado con el amor y el engaño: en *El maestro de danzar* de Lope de Vega, "la gallarda" sirve para

para el público acostumbrado a una establecida conciencia cristiana y al neoestoicismo como ideología adoptada. Es evidente que si estamos refiriéndonos a un baile arrogante, especialmente en el manejo del cuerpo, se alude a lo provocador y estimulante que resulta ser su espectáculo y, por ende, a sus cualidades y posibles connotaciones eróticas que conlleva. Las palabras del Rey cuando ella cae intencionalmente a sus pies lo confirman. Recordemos que en la jornada I se le llama sirena, tal denominación la dota de una condición que tiene que ver con cierta sensualidad peligrosa del elemento femenino como amenaza para el hombre. Así mismo, hay que recordar el final del acto anterior en donde se la identificó con la figura mítica de Eva como imagen tentadora de condición endeble, según los textos sagrados.

Al margen de lo anterior, Ana encarna la sensualidad, la pasión y el erotismo que resulta ser nocivo para una adecuada conciencia ética dentro de los postulados del neoestoicismo cristiano, adoptado como ideología en la España barroca, ya que: "El neoestoicismo es una filosofía práctica que sostiene que la norma básica de la vida debería ser que el ser humano no puede ceder ante la pasión terrenal sino someterse a los dictados de Dios."[254] Como se ha venido indicando a lo largo de todo el análisis, el pensamiento neoestoico se basa en el adecuado uso de la razón y la fe como virtud y la creencia en un predominio de los actos divinos sobre los hombres, sin eludir su libre albedrío, por supuesto.

Ysla Campbell asevera lo siguiente: "[...] la gran filosofía [Refiriéndose al neoestoicismo] tiene como fin llevar al hombre hacia la felicidad, que depende de un esfuerzo moral constante basándose en una concepción científica [Esto entendido como la clásica concepción del sabio estoico alejado del mundo material de los efectos sensuales externos] de la vida."[255] Lo anterior simplifica aún más la idea de la virtud según la doctrina. El ser humano que cumple con estas normas es libre, pues no se deja dominar por los instintos y pasiones y tiende a "[...] ser una persona serena ya que todos los placeres materiales y sufrimientos son totalmente irrelevantes para él. Finalmente, también es una persona espiritual y feliz, ya que vive en cercanía con Dios."[256] Ana Bolena, al ser

---

ensalzar al galán y su dama de manera que parezca legitimar su contacto corporal. [...] En la reciente representación de la comedia en el Teatro de Cámara de Madrid, el director Ángel Gutiérrez interpretó la escena como si este baile fuera un modo agresivo de cautivar y seducir a la mujer." Cita 8ª, *loc. cit.* Según la crítica, Calderón utiliza el mismo baile con parecidos fines en la pieza que resulta ser una refundición calderoniana de la comedia homónima lopesca *El maestro de danzar,* al final del acto II.

[254] http://es.wikipedia.org/wiki/Neoestoicismo

[255] Ysla Campbell. *art. cit,* pág. 75

[256] http*: loc. cit.*

representante y símbolo de las tentaciones sensuales que ofrece la vida, es vista como aquello de lo que se debe cuidar el hombre virtuoso.

Regresando un poco, el baile termina cuando Ana cae a los pies del Enrique. Caída intencional y no un tropiezo; se da como un remate final de la danza. Es significativa puesto que, por un lado, como ya se mencionó, remite a que los integrantes de la corte puedan notar al Rey enervado y ansioso al levantarla abruptamente del suelo y pronunciarle palabras de cortejo. Por otro, se aprecia a Ana haciendo uso de una de sus cualidades más distintivas: la lisonja, pues adula al Rey en el momento de ser auxiliada[257]:

> Rey: A mis plantas ha caído.
> Ana: Mejor diré que a tus plantas
> (pues son esferas divinas)
> me he levantado tan alta,
> que entre los rayos del sol
> mis pensamientos se abrazan
> más remontados. (II, vv. 1165-1171)

El diálogo de Ana pone de manifiesto su hipocresía, pues el espectador ya conoce la renuencia de la joven a inclinarse ante nadie, así sea de la realeza[258].

Hay en el diálogo un juego interesante en donde se tergiversa la colocación tradicional concedida de los amantes heredada del amor cortés, puesto que no es el amante masculino quién inicia el "cortejo" (si así se le puede llamar), sino la que se supondría la amada es quien la realiza la insinuación. El cambio de roles coloca a Ana como un personaje que usa el coqueteo con el fin de acercarse a su objetivo, aunque, claro, no con intenciones amorosas legítimas. No le importa ser atrevida y usurpar el rol activo cuando le corresponde el pasivo, según la estratificación "normal" del lance amoroso, con tal de dar la pauta que se necesita para lograr el acercamiento[259]. Recordemos que lo mismo pasó con Carlos. A Ana se la

---

[257] Si bien el acto de la caída es interpretado por el Rey como una oportunidad para mostrar el interés que tiene hacia Ana, el mismo no ve más allá de su rápida intención obnubilado por su pasión. En la antigüedad el hecho de caer o tropezar era interpretado como un hecho de significaciones ominosas. A. Parker extrae lo siguiente en una nota al pie en uno de sus textos sobre Calderón: "La simple cuestión de tropezar y caer aparece como una de las ocurrencias accidentales más comunes a las que se dio un significado ominoso." Alexander A. Parker, *La imaginación y...*, pág. 146

[258] Lo anterior se manifiesta en el primer diálogo que tienen en la jornada 1:

> Ya será fuerza que llegue
> a pedir la mano al Rey.
> ¡Otra vez tengo de verme
> con la rodilla en la tierra!
> ¿Ésta es gloria? Agravio es éste. (I, vv. 834-838)

[259] J. Markale, en un texto donde analiza las normas del amor cortés, menciona lo siguiente respecto a los roles que ocupan los amantes en el juego cortés: "Esta idea es la que aparece en la relación amorosa de la dama y el caballero amante, que es el elemento activo gracias al cual perdura la sociedad." El papel activo le corresponde por antonomasia al caballero que corteja y el pasivo a la dama de la cual espera alcanzar. Jean Markale. *El amor cortés o la pareja infernal,* el barquero, 3ª ed., Barcelona, 2006, pág. 40

identifica como una coqueta. Tanto la coquetería como la vanidad serán un instrumento eficaz para facilitarse sus objetivos personales.

A la turbación pasional de Enrique y la lisonja osada de Ana le falta otro grado de significación que la caída posee: la caída moral, a la que se añade un mal presagio del futuro que se apreciará en al jornada III. La caída es: "[...] anuncio también simbólico de las nuevas relaciones entre el Rey y Ana, cuyo cumplimiento dependerá de la intervención de Volseo."[260] Todo esto es símbolo de lo que emana de las pasiones personales de los personajes, pero no se queda allí, también puede señalar un mal presagio. El vaticinio del hado lo identifica bien Constance Rose cuando menciona:

> La caída mientras baila, sin embargo, revela un fallo moral en Ana y prevé la escena final, cuando el cuerpo, inerte y sin cabeza, permanece a los pies de Enrique quien, por su puesto, no le ayudará a levantarse. Encantado por Ana [...] Enrique, enseguida, la alza al nivel de una diosa, primero tras la caída al darle la mano y luego con las palabras elevadas que le dirige, las cuales pronostican su futura subida al trono al casarse con él.[261]

No sólo él la eleva a una condición divina, ella misma lo hace. Sus siguientes palabras contrastan, en un acto de falso recato al oír las palabras amorosas de Enrique, con su actitud anterior: "Yo sé lo que os debo./Señor, por ahora basta." (II, vv. 1175-1176).

Parece ser que Ana, después de colocarse en el papel activo en el juego del cortejo amoroso, ahora toma un sitio pasivo. Calderón al colocar actitudes y parlamentos totalmente contrastantes por contradictorios en un mismo diálogo[262], ayuda a resaltar cierto dejo de volubilidad en el personaje, que tiene relación con la notable coquetería de Ana –Carlos ya le había asignado el calificativo-, la cual le funciona como una estrategia femenina para obtener la atención que requiere.

Después de esto, hay un espacio en la acción en el que Ana desaparece de escena para reaparecer luego en dos intervenciones claves que delimitan su campo de acción dramática y marcan el proceso de corrupción que sigue. A partir de aquí se adueña de la situación. El primero es el parlamento que tiene con el Cardenal Volseo y el segundo es el diálogo que sostiene con el Rey. Uno corresponde a lo que he llamado "aceptación" de la trampa y el otro la "realización" del engaño. La denominada "aceptación" tiene que ver con el momento clave en que Ana es convencida por Volseo para llevar a cabo la seducción del Rey. La

---

[260] Francisco Ruiz Ramón. *loc. cit.*
[261] Constance Rose. *loc. cit.*
[262] Con esto me refiero a que posee un doble discurso en sus parlamentos. Al principio apreciamos que toma un rol activo en el juego y lance amorosos, actitud que no le corresponde, misma que ya analicé. Enseguida opta por un rol pasivo en el tono del discurso, y se comporta de manera tímida ante los requerimientos del monarca. Su conducta nos hace ubicarla en el lugar de una "coqueta", como fallo de su carácter.

"realización" es cuando sus acciones la llevan a ejecutar el engaño, convencida de que éste la conducirá hacia un estado personal en el que se verán cumplidos sus ambiciosos deseos de poder. Ambos momentos funcionan, para beneficio de los intereses personales, tanto de Volseo como de Ana en una confabulación.

Analizaré lo primero. La nueva entrada de Ana se da después del monólogo de Volseo en el que éste enuncia sus móviles, mismos en donde se ve a Ana como el eslabón necesario para llevar a cabo sus propósitos. Para tentarla la llama "Majestad", con el fin de observar su reacción ante tal alabanza, la cual sólo se le hace a los monarcas. Su intención es verificar si ella es igual de ambiciosa que él. El cardenal dice:

> Vuestra Majestad, señora...
> ¿Qué es esto? Como dejé
> aquí a la Reina, llegué
> tan inadvertido ahora,
> que hablé ciego. Perdonad,
> y mi turbación abone
> el descuido. (II, vv. 1285-1291)

El cardenal finge un equívoco con la intención de que ella pique el anzuelo y reaccione de manera favorable. Ana responde según los atributos que le ha adjudicado el autor hasta ahora, y manifiesta rápidamente su ambición:

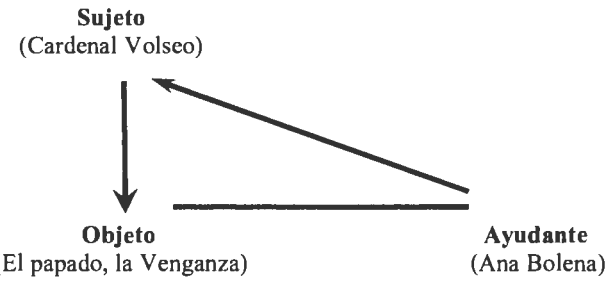
> ¿Qué perdone
> queréis una "Majestad"
> cuando en discursos tan claros
> los oídos lisonjeros
> tienen más que agradeceros,
> Cardenal, que perdonaros?
> [...]
> ¿A quién le pesa de oír
> nombre tan dulce y suave? (II, vv. 1291-1306)

Una reacción acorde con su personalidad ambiciosa. Volseo halla en la respuesta lo que espera de ella, pues conoce de antemano su carácter, al igual que varios de los integrantes de la corte. El profesor Ruiz Ramón considera lo siguiente: "Es necesario añadir que el cebo utilizado por Volseo demuestra que conoce, como el espectador, la soberbia y ambición de Ana [...]"[263] El conocimiento de Volseo del carácter de Ana le da poder sobre sus decisiones y adelanta las conjeturas que puede esperar. En la jornada anterior, el personaje de Ana se forma con las opiniones de terceros en la trama, ahora apreciamos una primera aproximación, ofrecida por las asociaciones de ella misma, de sus características negativas. La vanidad de

[263] *Vid.* Francisco Ruiz Ramón. introd. a *La cisma...*, pág. 31

Ana es tentada con un nombramiento acorde a su ambición, y sufre en silencio por no poseer dicha tan grande como ser Reina: "¡Ay, dolor! ¡Ay, pena grande!" (II, v. 1307).

Visto esto, Volseo prepara un segundo anzuelo: la curiosidad. Ruiz Ramón dice: "El segundo cebo consiste en despertar la curiosidad de Ana para que sea ésta la que lo obligue a revelarle su secreto, comprometiéndola así a guardarlo, asegurándose su total colaboración en la realización del plan, plan que es presentado como un homenaje y un servicio a la misma Ana."[264] Volseo tienta su curiosidad de manera ágil: "[...] y de que por yerro fue/o por acierto, pudiera/decirlo en otra ocasión;/pero el peligro me obliga/a callar." (II, vv. 1311-115). Volseo halla en Ana al colaborador adecuado para efectuar sus artimañas. Utiliza a Ana, convirtiéndola en un ayudante en sus intrigas para alcanzar sus anhelos. De aquí se desprende un triángulo actancial, en donde se ve a Ana no sólo como un sujeto de su propio modelo actancial, sino que es parte también de otros en su construcción:



Como actante que funciona en la casilla de ayudante, Ana jura guardar el secreto y ambos se convierten, en ese momento, en cómplices de los futuros acontecimientos:

> Secreto tendré y valor,
> por que no me puede dar
> ni todo el Cielo pesar
> ni todo el infierno horror. (II, vv. 1329-1332)

El espectador sabe que está ante una mujer sin escrúpulos, la cual queda fuera de sí por la ambición, su pasión personal, y no teme ni el castigo del Cielo ni los suplicios del Infierno[265]. Pueden verse sus palabras simplemente como un desafío y falta de temor ante lo que pueda suceder en el plano espiritual, siempre que se vean cumplidos sus deseos de poder. Así, no vacila en emitir un juramento a Volseo con la condición de que, si no lo cumple, todo termine para ella en dolor:

---

[264] *loc. cit.*

[265] Calderón no deja que nada se le escape en la construcción de su personaje, y las palabras del diálogo podrían considerarse como un recordatorio histórico al espectador de la identificación de Ana con la secta protestante. Desde esta perspectiva, podría considerársele como una descreída, incrédula y por lo tanto una disidente ante las normas religiosas de la fe cristiana. Ya en la jornada I se nos había anunciado por boca de su amante Carlos: "[...] y aunque en público la ves/católica, pienso que es/en secreto luterana."(I, vv. 454-456). La mención escéptica que realiza deja en claro su heterodoxia hacia los cánones religiosos establecidos.

> ¡Plegue a Dios que cuando intente
> ofensa tuya [...]
> que el aplauso y el honor
> que tanta dicha concierta
> tristemente se convierta
> en pena, llanto y dolor;
> y por fin más lastimoso
> de lo que el Cielo le plugo,
> muera en manos de un verdugo
> en desgracia de mi esposo!
> Esto juro, esto prometo. (II, vv. 1349-1361)

Sin tener intención de hacerlo, Ana se maldice a sí misma al emitir un presagio contra su persona adelantando el final funesto que tendrá. Es un acto irónico el hecho de formular un presagio en forma de maldición con la intención de que no se cumpla y que al final se efectúe irremediablemente. Álvarez Sellers menciona algo al respecto:

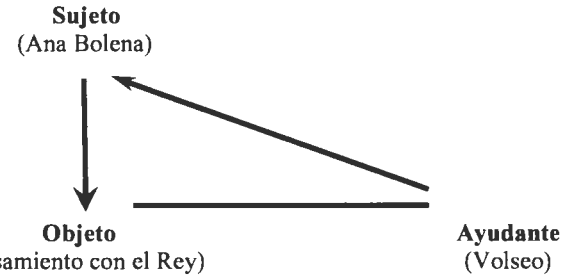
> Y es que la ironía es otra de las constantes de la tragedia amorosa: toda tragedia podía haberse evitado, las acciones encuentran un resultado contrario al esperado. [...] Aparece también la llamada ironía "sofóclea", en virtud de la cual los acontecimientos y alusiones que anuncian la tragedia cobran en el desenlace su auténtico sentido, y así sucede, por ejemplo, en los personajes que [...] intentan evitar un horóscopo y acaban propiciando su cumplimiento. La ironía afecta también a las maldiciones, que siempre, como las profecías, se cumplen literalmente, siendo a veces el propio personaje el que, prometiendo algo, llega a automaldecirse si falta a su palabra (Ana Bolena). En estos casos el público es el que posee mayor cantidad de información, pues suele conocer el desenlace, ya que la tragedia se funda en muchas ocasiones en mitos [...] o en sucesos históricos o bíblicos [...] [266]

Ana, obnubilada por la promesa que el Cardenal le hace, no está en condición de negar o rechazar nada que Volseo solicite, aunque no tenga la intención de cumplir su palabra. Lo que salta a la vista es la ambición y el orgullo que yace en su carácter, mismo que Volseo pretende utilizar con fines propios; también Ana ahora lo ve como ayudante que le sirve para alcanzar su objeto: el poder que ofrece el trono por medio del casamiento con Enrique. La ambición es lo que impera y motiva la acción de ambos personajes, que merced a su complicidad terminan utilizándose el uno al otro. Son dos sujetos que se vuelven además ayudantes en la acción del otro, generando lo que Ubersfeld llama Estructura de espejo. Por ello, hay que considerar a esta cualidad, la ambición, como un ente actancial abstracto definido y ubicarlo en la casilla de destinador. Ubersfeld considera que se logran hallar a entes actanciales "abstractos" en casillas actanciales dentro del esquema, y no precisamente deben de ser personajes de una determinada acción dramática, siempre y cuando sea de una relevancia óptima en el peso de la acción.

---

[266] Mª Rosa Álvarez Sellers. *op. cit.*, vol. II, pp. 908-909

Si atendemos a Volseo como asistente de Ana, se desprende cierto triángulo actancial que es necesario exponer para facilitar el entendimiento al lector, y en el cual la ambición aludida tiene jerarquía trascendente:



Volseo se convierte en un ayudante que realiza su trabajo por medio de la palabra. Le da a conocer los sentimientos que guarda el Rey por ella con el fin de que Ana finja amor por él, pero recomienda que no ceda a sus deseos hasta que no la convierta en su esposa, relegando así a la Reina legítima. Si esto se cumple tendrán un provecho mutuo. Volseo se verá libre de Catalina. Ana verá cumplida su ambición más grande, verse convertida en Reina para no volver a hincar la rodilla ante nadie.

Ana está gustosa de tal ofrecimiento. Tanto que ni siquiera le cuesta trabajo el llevar a cabo la empresa que el Cardenal le sugiere, y dice:

> ¡Yo pensé que habría de hacer
> prodigios! Porque pedir
> que sólo sepa fingir,
> sabiendo que soy mujer
> y que Bolena soy,
> bien excusarse pudiera;
> pues por ser mujer fingiera,
> cuando por Bolena no. (II, vv. 1389-1396)

Muestra una predisposición ante la propuesta. De hecho, el fingir es algo que acepta como propio de su personalidad, tanto, que ni siquiera le cuesta trabajo el llevarlo a cabo. Para J. Küpper, la relación entre Ana y Volseo tiene un papel preponderante para la construcción de la trama: "[...] la relación entre Volseo y Ana en la comedia puede definirse como la de una persona que concibe los proyectos estratégicos de cuya realización se encarga la segunda en función de ayudante."[267] Ana va a ser utilizada por el cardenal, y ambos serán los dos polos, similares en carácter, por medio de los cuales se realizará el mal, el cual cae en el carácter debilitado de Enrique. El mismo crítico menciona lo siguiente:

> En este contexto vale la pena destacar que las características de los dos, "arrogancia" y "soberbia", son idénticas y que no es necesaria la persuasión para inducir a Ana a participar en la intriga. No sólo está inmediatamente

[267] Joachim Küpper. *art. cit.*, pág. 187

> dispuesta a seguir a Volseo, sino que ni siquiera son necesarias aclaraciones adicionales referentes al proyecto [es decir, Volseo encuentra en Ana un ser que pudiera llamarse congenial, prescindiendo del perfil moral de los dos personajes] Ana, pues, es aquí en cierta manera un *alter ego* de Volseo, o, para decirlo de otra forma: Ana y Volseo se oponen a Enrique como una sola "instancia", dividida en dos personajes, la cual se podría denominar como el "seductor al mal". [268]

Lo que yace en el carácter de la mujer es una inclinación hacia el *mal* según Küpper. Al igual que su secuaz, sabe que por medio del engaño al Rey ella obtendrá la conveniente posición que anhela. Sabe que realiza el mal al fingir un amor que no siente, y que al provocar un divorcio no sólo provoca la separación de los soberanos sino la excomunión del Rey, y un cisma entre la Iglesia y el Reino. Su ambición la llevará a actuar de tal manera que, por medio de su belleza y sensualidad naturales, penetre aun más en los deseos del Rey. Ofrecerá la fruta prohibida a un Enrique-Adán consciente pero que se deja seducir. Ana, como la figura mítica de Eva, es un agente de tentación, pero de una tentación primigenia relacionada con el mal ancestral y mítico[269]. Visto así, la pieza representa la antigua lucha entre los poderes del bien y del mal, tendiendo un puente directo con las tramas de los autos sacramentales[270].

Volseo ofrece a Ana ser Reina. Pero para llevar a cabo su pretensión debe de tentar a Enrique utilizando su amor-deseo en beneficio propio, pues conoce bien la pretensión erótica del Rey hacia ella e intentará utilizarla[271]. Volseo manipula con su palabra para tentar a la parte que seducirá al Rey: Ana. Sin duda, como lo identifica bien López Estrada:

---

[268] *loc. cit.*

[269] En el capítulo anterior se apreció la relación que tiene la obra con el mito del libro bíblico del *Génesis III* o el mito de Adán y Eva. Pienso que es relevante resaltar nuevamente su importancia aquí, ya que en este momento de la acción tiene un papel sobresaliente que no se puede pasar por alto. Volseo es un conspirador, que a su vez es el consejero espiritual que se puede identificar con la figura mítica de Satanás personificado con la Serpiente. En los bestiarios medievales es un animal Demonológico por simbolizar relaciones morales compartidas con el diablo pues, cito del *Bestiario* de Philippe de Thaün: "Es astuta y traidora, y es experta en el mal". *Bestiario Medieval.* Siruela, Madrid, 2002, pág. 226. Volseo pretende ser aliado de Ana Bolena, identificada con la figura mítica de Eva. Estos dos personajes ocupan, al igual que el Rey, un lugar preponderante en la trama y se les puede relacionar fácilmente con los lugares actanciales que ocupan Satanás y Eva en el mito. La propuesta que realiza -la promesa del trono con la condición de seducir al Rey para que éste repudie a la Reina- se equipara con el ofrecimiento de la fruta prohibida o el pecado de la carne y esta, a su vez, se relaciona con la sensualidad femenina: "Pues tú mi Reina serás./En Inglaterra espero/coronarte, si primero/mano y palabra me das/de que no has de ser ingrata."(II, vv. 1333-1337). La tentación es aceptada rápidamente por Ana, quien aceptará el rol de ser también un agente de tentación para Enrique, el cual se puede identificar con el personaje bíblico de Adán, y utilizará para tentarlo su característica sensualidad, su belleza femenina y el conocimiento de los deseos amorosos. Érika Bornay menciona algo interesante en relación con Eva como símbolo de tentación: "[...] Eva nos ofrece un concepto de la mujer como fuerza primigenia que, junto al imperativo del Deseo Sexual, dominará al primer hombre". Érika Bornay. *op. cit.* pág. 183

[270] De hecho, la trama de *La cisma* tiene su parangón sacro en un auto sacramental de Calderón, como bien lo ha identificado Joaquim Kupper: *La triaca y el veneno.*

[271] Es interesante que a lo largo de la pieza se identifica a la obediencia de los mandatos papales del Rey siempre simbolizada con el lado derecho o de la razón propio de su condición masculina, y a Ana siempre se le

> Ana Bolena es un acierto como expresión de la mujer que no conoce obstáculos para lograr su pretensión. Probablemente sería el personaje que más difícil sería para Calderón. El impulso que la arrastra no convive con la figura de la mujer que aparece comúnmente en la comedia española; se revela frente a su padre y desvía el curso de lo que pudiera ser el amor con un galán a su medida. D. W. Cruickshank la define así: "Ana es el personaje menos atractivo: ella es vana, altanera, ambiciosa, arrogante y presuntuosa, así como una hipócrita en materia de religión" [...] y se la remata como envidiosa, carente de sentimientos filiales y desagradecida. Sumar tantas condiciones negativas en un personaje de primer orden en la obra no hubo de ser fácil, aún con la maestría dramática de Calderón. No valen fórmulas comunes y sólo el proceso histórico del argumento dio materia para una invención dramática semejante y que poco margen dejaba para la invención del autor.[272]

Basta con una ojeada a las actitudes morales de Ana para percatarnos de que Calderón centró el simbolismo del mal en su personaje, aunque no la castiga sólo a ella pues Volseo también es un personaje perverso por naturaleza. Ana es perversa, agente del mal y la seducción. La crítica que se efectúa al sexo femenino sólo se realiza cuando se refiere a la figura de Ana, no con las demás mujeres de la corte, recordemos sus palabras: "sabiendo que soy mujer/y que Bolena soy/[...] pues por ser mujer fingiera,/cuando por Bolena no." La referencia de los valores morales negativos se los imputa el autor a ella misma, vía la voz de Ana.

Volseo menciona aludiendo al secreto del cual son cómplices: "¿Y tú le sabrás tener/Bolena, siendo mujer?" (II, vv. 1322-1323). Ya en la jornada I Carlos la había calificado de manera semejante cuando la llama "mujer quien supo hacer tantas mudanzas". Ella misma conoce con certeza su propia situación y sabe que su carácter femenino la condiciona de determinada manera; menciona en un soliloquio:

> Mujer he sido en dejar
> que me venza el interés;
> [...]
> que he olvidado y he fingido,
> todo cabe en ser mujer. (II, vv. 1401-2/1497-8)

Si bien los comentarios hacia el sexo femenino pueden ser fuertes, sólo están fundamentados en relación a un específico personaje femenino. Ella saca provecho de toda la ayuda posible para justificar sus actos malvados. Por eso ella misma es la que ejecuta la mención al mundo femenino – "todo cabe en ser mujer"-, pero tan sólo lo que le conviene mencionar. Sus características negativas referidas al universo femenino están en franca oposición con las

---

identifica con el lado izquierdo –como ya se ha mencionado-, acorde con su feminidad. En la época lo diestro es la razón y la bondad, lo siniestro la pasión y la maldad. Aquí aflora una coincidencia importante con el relato bíblico, al respecto comenta R. Caillois: "Eva, que introdujo la muerte en el mundo, está hecha con la costilla izquierda de Adán. Y es la primera mujer, el prototipo de una ralea pasiva e inquietante, [...] que las religiones excluyen fácilmente del culto y asimilan a la brujería y el pecado." Roger Caillois. *El hombre y lo sagrado,* FCE, México, 2006, pág. 38

[272] Francisco López Estrada. *art. cit.,* pág. 22

cualidades positivas y piadosas de otra mujer importante en la comedia: Catalina. Ambas son polos opuestos con las cuales el espectador sopesa en su balanza de valores universales la actuación virtuosa de una y la condición malévola de otra. Ya se aludió a la construcción de la obra en base a contrastes, como una estrategia habitual de Calderón para formar sus piezas dramáticas, y que pueden representar, por un lado "[...] los valores espirituales y la belleza material recíprocamente"[273] por el otro. Un toque final lo ofrece un pequeño soliloquio antes de entrar en escena Enrique, su objetivo es ofrecernos una pintura fidedigna y de primera mano de los rasgos negativos de la personalidad de Ana. Me refiero a la traición que comete contra su amante Carlos. Cuando sale Volseo, ella menciona:

> Carlos, perdona
> si tu firme amor ofendo
> cuando hoy aspirar pretendo
> al lustre de una corona.
> Mujer he sido en dejar
> que me venza el interés;
> séalo en mudar después,
> y séalo en olvidar. (II, vv. 1397-1404)

La ambición de poder la lleva a abandonar a su amante en pos de una pasión que es para ella más fuerte que el amor. Inconstante en el amor, para algunos críticos lasciva, personifica el pecado de la carne para Enrique, simbolizado en una mujer de suma belleza, de vanidad e interés, lisonja y ambición, pero de gran atractivo.

Calderón forma al personaje de Catalina con los componentes de la esfera divina, a Ana la construye con elementos negativos que aluden directamente a la esfera satánica. Ana, al igual que Volseo, compone la otra cara de la moneda del mal. Esto se aprecia en el momento de ser comparada con bestias e híbridos[274] que sugieren la maldad, el daño y que la conciencia de la época identifica rápidamente con el mundo infernal[275]. La construcción de la mujer ha sido gradual. Lo anterior se estimó en el transcurso de la jornada I y con ello el espectador quedó avisado de lo que podía esperar del personaje. En la jornada II las características dichas por terceros son corroboradas por las acciones de Ana. Ahora es vista en acción con sus características definitorias; se la aprecia como un ente perverso que sigue

---

[273] Domingo Ynduráin. "Calderón" en Francisco Rico, *et. al., Historia y crítica...*, pág. 751

[274] La *esfinge* y la *sirena* con la que es comparada representan el mal por antonomasia, para Erika Bornay poseen connotaciones que justifican lo anterior: "La Esfinge, la Medusa y la Sirena son tres bellas a las que la mitología envileció revistiéndolas de unas características morfológicas de bestia, y, convirtiéndolas en híbridos monstruosos, buscará la perdición y la ruina del héroe-hombre." E. Bornay. *op. cit.*, pág. 276

[275] En la próxima jornada Ana es: *sirena, falsa esfinge, airado tigre, basilisco y áspid,* comparaciones que van más allá de un simple símil con el carácter de Ana, sino que son bestias que comparten una significación en común: son portadoras del mal por poseer una relación con el Diablo y compartir una afinidad en sus particularidades animalísticas con las cualidades propias y negativas de Satanás.

el impulso de sus pasiones personales sin importar a quien pueda dañar. Su segunda y última intervención ofrece un punto culminante en su carácter, que ayuda a su construcción definitiva y apoya lo antes mencionado, en donde se le ve como personaje perverso, depositario del símbolo del mal. Enseguida se apreciará cómo Ana usa su fingimiento para acercarse al Rey y ofrecérsele para tentar su deseo. Conoce las pasiones de Enrique, esto le da poder sobre su persona que aprovecha en beneficio propio, veamos cómo.

Creo que hay dos momentos bien diferenciados en estas dos breves pero concisas apariciones de Ana en esta jornada, y a las que ya se ha aludido, que corresponden a dos actitudes de semejante importancia. Me refiero a lo que me tomo la licencia de llamar "aceptación" de perpetrar el engaño y la "realización" del engaño. La primera aparición antes analizada cumple la primera actitud. Me concentraré en la segunda.

Sale el Rey y enseguida comienza a expresar el amor que siente por ella. En este momento emanan la astucia e hipocresía de Ana al iniciar lo que he dado en llamar la "realización". Bolena se pone a sí misma como una amante que tienen los mismos deseos que Enrique. Comienza su fingimiento y dice:

> No porque yo no estimo
> tu amoroso desvelo;
> que también sabe el Cielo
> que me venzo y reprimo
> si quiero más que quieres. (II, vv. 1434-1437)

Con estas palabras tienta los deseos del Rey y lo exalta para que continúe sus requerimientos amorosos. Al conocer perfectamente Ana los deseos de Enrique tiene poder considerable sobre él, en eso consiste el éxito de su empresa. Sabe que ha atraído sus sentimientos y le da esperanzas, momento en que comienza a decirle los impedimentos de esta unión:

> Pero soy tu vasalla y mi Rey eres.
> ¡Ojalá no lo fueras!
> Fueras, ¡ay Dios!, un hombre
> de bajo estado y nombre.
> Pobre, ¡ay de mí!, nacieras; (II, vv. 1439-1442)

Salta a la vista una de las cualidades definitorias de Ana: la mentira. Ella lo que pretende es el trono y no el amor. Dice lo anterior para que él pique el anzuelo. Enseguida habla del matrimonio como una forma de insinuar que sólo por medio del casamiento podrá ser suya, pues de otra atenta contra su honra: "Yo entonces te estimara,/yo entonces te quisiera,/esposa tuya fuera/y como tal te amara." (II, vv. 1446-1449). Ana se resiste a las proposiciones del Rey alegando como pretexto su condición de casado. La propuesta puede infringir su honor (aunque hay que recordar que ha sido amante de Carlos). Es clara la imposibilidad que halla

Ana en el matrimonio de Enrique con Catalina. Catalina es un oponente que se cruza en el camino para la obtención del objetivo pretendido por el sujeto actancial, como se aprecia en el modelo antes expuesto.

Ana hace ver a Enrique, con toda la fuerza de su persuasión seductora, que su matrimonio lo aleja del cumplimiento del deseo que lo atrae fuertemente hacia ella. Esto es importante por las consecuencias que produce en el ánimo apasionado y melancólico del monarca. La única manera de alcanzar su deseo es mediante la anulación del matrimonio. Eliminando Ana el matrimonio se deshace de Catalina, su oponente, ya que son dos instancias de significado compartido en una misma casilla actancial. Es un actante compartido que funciona en el mismo nivel de significación en cuanto a las adversidades que debe afrontar el sujeto.

Aparece un paralelismo en los diálogos que define acertadamente la postura de cada uno de los personajes. El paralelismo da noticia de cuál es la pasión que domina a cada quien dentro de la acción dramática que está representándose, veamos cómo:

> Rey: Tu hermosura me anima…
> Ana: Tu deidad me acobarda….
> Rey: … ¡ay, Bolena!, a adorarte.
> Ana: … ¡Ay, Enrique!, a perderte y olvidarte. (II, vv. 1559-1562)

El paralelismo pone en evidencia la pasión predominante en cada uno de estos personajes. En el Rey prevalece la pasión amorosa, en Ana es el fingimiento con el objetivo de alcanzar lo que desea. Traducido esto, la pasión que domina en su carácter es la ambición. Lo anterior, como ya se analizó, provoca el afianzamiento en el carácter de Enrique del sentimiento melancólico. Álvarez Sellers considera que: "[…] el desasosiego lo embarga desde que ve a Ana y la identifica con la mujer del sueño […] esa inquietud aumenta cuando Ana le hace saber que no será suya porque no puede ser su esposa, y que lo que pretende él en realidad es su deshonra."[276] Ana induce en el carácter del Rey la desesperación para que éste ceda a su petición de matrimonio con la promesa de poseerla –nótese nuevamente el cambio de roles en el juego del cortejo amoroso-. El Rey realiza el cisma en la escena siguiente y Ana se deshace de su adversaria y oponente. Álvarez Sellers analiza la escena: "Ello conduce a Enrique a tomar una determinación desesperada: declarar el cisma, pues, como dice Volseo "Mas importa la vida/de un Rey que ver perdida/la majestad que os mide/cetro y laureles de oro"."[277] Las últimas palabras de Ana son las que provocan la desesperación de Enrique, evocadas con genial disimulo y al mismo tiempo evocando el comportamiento de una de las figuras de las que está encargado en delatar Pasquín:

---

[276] Mª Rosa Álvarez Selles. *op. cit.*, vol. III, pág. 547
[277] *loc. cit.*

No puedo, eres casado, esposa tienes.
Ni tú puedes casarte,
ni yo puedo quererte;
[...]
Adiós, adiós, Rey mío,
mi señor y mi dueño.
No hagas en ti nuevo empeño
el triste llanto mío.
Sabe el Cielo si quiero. *Vase.* (II, vv. 1592-4/1599-1603)

Así se cumple el segundo momento en la construcción de Ana: la "realización" del engaño, para que el Rey acceda a repudiar el matrimonio con Catalina y se case con ella. Ana lo lleva a cabo de una manera natural y sencilla. En una perfecta actuación finge sus sentimientos poniendo de relieve otra particularidad degenerada en su carácter, ya de por si degradado: la hipocresía. La acción de abandonar al Rey en el momento en que éste expone sus sentimientos y deseos es una forma genial de rematar la acción del personaje, quien actúa de manera tal que pueda conducir las pasiones exaltadas del Rey, por conocerlas, hasta su límite. Esta cualidad histriónica, con la cual Calderón la dota, la convierte en una mujer aborrecida por el espectador, el cual advierte que Ana sólo se guía por el impulso de sus pasiones para obtener lo que desea. Por supuesto, ayudada por todas las condicionantes negativas que se le han imputado hasta ahora.

Es clara cuál es la motivación privativa en la personalidad de Ana en la jornada. La ambición de poder y el orgullo la definen como un personaje perverso que hará lo que sea necesario para ver cumplidos sus deseos, sin importarle a quién o a quienes afecten sus decisiones. Por eso es ella misma la que ocupa la casilla del destinatario en el esquema actancial, pues sólo en ella cae el peso de sus acciones egoístas. El terrible desenlace político, la separación entre el Reino y la Iglesia, será la consecuencia obvia. Hay que tener presentes los alcances que posee el personaje en su desarrollo, o sea, el que ella sea de tal manera y persiga un determinado fin en las implicaciones que tiene en el carácter del Rey y, por ende, en las decisiones de éste que incumben al Reino entero. Ella es el detonante de las pasiones de Enrique, por tal motivo, enemiga directa de la concordia social-religiosa. Aunque por otro lado, el peligro casi inminente no sólo proviene de ella como figura maligna; Volseo es otro coadyuvante de una alianza formada por Ana y él mismo en contra de Enrique. Entonces, el primer elemento del mal, como la instancia del peligro de la unión y concordia del Reino es la figura atrayente de Ana y el segundo es la inteligencia de Volseo. Ambos componen una díada en el juego de la conspiración en contra del carácter debilitado de Enrique por la pasión y, como se dijo en el capítulo anterior, no exime de responsabilidad al monarca que es el culpable de que su razón se vea reducida y que su perfil delimitante sea la pasión.

Con todo lo anterior Ana encarna, en la representación emblemática y en la conciencia del espectador de la época, un signo maligno y un símbolo del mal primigenio, conforme a la concepción católica. Esto se justifica por la reacción posterior del Rey en cuanto Ana sale de escena, confiriendo un carácter demoníaco a la pasión amorosa que siente por ella, por ejemplo: "Todo el infierno junto/no padece en su llanto/pena y tormenta tanto/como yo en este punto/ [...] Algún demonio ha sido/que en mí se ha revestido." (II, vv. 1611-1614/1621-2). Los versos confieren su amada varios signos demoníacos por excelencia.

Otro punto es la aludida sospecha que se tiene de Ana al considerarla, en boca de su amante Carlos, partícipe del Protestantismo. Es obvia la indicación negativa que esto genera en la visión cristiana que posee la pieza. No le hace falta a Calderón insistir sobre el tema para crear a su alrededor un cerco de desconfianza fundada en la obvia noticia histórica, que es fresca en el momento de su creación. Con todos los elementos antes mencionados no hay duda de que Ana es la representante por antonomasia de la amenaza del mal.

Se ha realizado la descripción de la construcción de Ana pero siempre son miras a apreciarla como un personaje que es dependiente del personaje principal de la acción dramática, Enrique VIII. Las acciones de Ana –y la de Volseo- están subordinadas y responden a las acciones decisivas del Rey, ya que funcionan como alicientes e incentivos por medio de los cuales el protagonista toma parte de su propia acción dramática y, de esta manera, se construye a sí mismo como personaje privilegiado de la acción acontecida. Ana es un estímulo en la toma de decisiones del monarca. Sin ella de por medio y sin la ayuda que sus motivaciones ofrecen, resulta difícil imaginar las disposiciones de un personaje independiente y aislado de todas las demás acciones que influyen directamente sobre él.

En la jornada II la relación de los personajes toma un cause importante. El nudo de las correspondencias de las acciones cruzadas de los tres fue de suma importancia y, por supuesto, también lo fue en el grado de la construcción del personaje protagónico Enrique VIII. Vemos a un Rey debatiéndose con sus pasiones y su razón; a un consejero conspirando para alcanzar el poder y una venganza valiéndose del apoyo real; a una dama de honor que reniega su situación y es presa del orgullo y la ambición. Es un personaje en construcción y son dos más que lo ayudan a que ese objetivo se vea cumplido.

El eje de la investigación es la construcción del héroe trágico protagónico. Aun no sabemos hacia dónde van encaminadas sus acciones dramáticas, pero sí se intuye que los personajes que ayudan a la misma de alguna manera contrastan y emular ciertas constantes de su comportamiento y carácter. Si la jornada I nos muestra un Rey sabio, cavilando sobre su estudio sobre el sagrado matrimonio (aunque nunca deja de tener una actitud

apesadumbrada), la segunda está perdidamente enamorado de una mujer ilegítima[278], no sólo eso, exilia a Catalina y se desposa con una dama de honor, todo en pos de una pasión terrible, poniendo en peligro al Reino, pues con este acto rompe relaciones con Roma y desconoce los votos que el Papa realizó para conservar la paz. Para que Enrique llegara a estas determinaciones necesitó de dos piezas que influyeron directamente en sus decisiones: Volseo y Ana.

El cardenal es un ser perverso desde el inicio de la pieza. En la jornada II se le ve como un conspirador que no tiene reparo moral para poner en práctica sus planes para adquirir, por un lado, más poder político y colmar sus ambiciones, y por otro, eliminar a la que cree puede estorbar para que se vean realizadas. Con estas premisas se acerca al Rey, ayudado por su lisonja e inteligencia, y le ofrece lo que desea: Ana.

Ana, otro ser perverso que, lleno de ambición, no teme llegar hasta las últimas consecuencias con tal de obtener una condición social aun más elevada de la que le corresponde, es el cebo perfecto para que Enrique deponga de su lugar a Catalina y sea eliminado el peligro de la mente de Volseo.

En el momento de terminar la jornada II apreciamos a los tres personajes gozando de los privilegios que tanto desearon en la I. Sin embargo, la obtención de los mismos no ha sido por las vías de un bien común o social, al contrario, para alcanzarlo han quebrado las reglas a conveniencia sólo haciendo caso a sus pasiones individuales y egoístas. Enrique rompió los votos papales al exiliar a Catalina y no admitir como legítimo su matrimonio; Volseo no posee el mayor reparo moral para eliminar de su camino a Catalina y persuadir a Enrique para que se acerque amorosamente a Ana Bolena; Ana finge amor por un monarca por el cual no siente aprecio y abandona la promesa que hace a su amante francés Carlos, con tal de alcanzar el poder del que se cree digna. Los tres alcanzan el objeto que su pasión les dicta, gozan de los bienes conseguidos y no han tenido reparo en advertir las consecuencias que sus actos generan. Tres personajes ofuscados por la ebriedad de sus pasiones.

Si el elemento trágico en la construcción de los personajes en la jornada I fue el llamado *fatum,* el que ahora se muestra es el que corresponde al carácter[279] de los personajes y sobre

---

[278] La obra de Quevedo ya citada, considerada neoestoica, menciona algo interesante que recrimina la motivación y conducta de Enrique: "Ves a la muger [*sic.*] hermosa y al mancebo poseído de su belleza; mira primero para qué te haze falta: para un breue contento a quien da prisa vn dolor forzoso y natural." Francisco de Quevedo. *op. cit.*, pág. 38

[279] Ya Aristóteles anuncia la guía por la cual se define el carácter del personaje trágico: "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." Aristóteles. *op. cit.*, pág. 141. El carácter se genera desde que comienza la acción, pero en este momento, en que los personajes luchan para adquirir sus deseos, salta a la vista

el cual se fundamentan sus decisiones libres, pues es un dispositivo que domina en la II, o sea el *ethos,* como elemento estructural del personaje o héroe trágico. También aparece la *hybris,* entendida como la pasión predominante en el carácter del personaje trágico. Es obvio que Enrique VIII cuenta con la *hybris*[280] como componente en su condición de personaje trágico, no obstante lo anterior, tanto Volseo como Ana cuentan con una pasión que rige sus decisiones, entonces, ¿qué es lo que diferencia a estos con la tragicidad de Enrique? Hauser comenta, siguiendo la premisa aristotélica del personaje trágico medio:

> Una situación se hace trágica no porque exija un sufrimiento, el sacrificio y la muerte, sino porque no consiente ninguna actitud inequívoca, porque 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.[281]

Ana y Volseo se construyen con un determinado *ethos* e *hybris,* al igual que Enrique, toman sus decisiones libres y las ejecutan a conciencia; sin embargo, ambos son personajes que se pueden catalogar como perversos. Siguen una guía de construcción lineal, aunque cumplen con varios de los elementos en la construcción del personaje trágico y coinciden y contrastan en diversos momentos con los que cuenta Enrique -la alienación por la pasión es uno de ellos-, no son personajes medios. Conspiradores y perversos invisten un extremo insano en su personalidad. No pueden condenarse ni absolverse por completo. 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 [...]"[282] Cuenta con tal premisa Enrique VIII al ser un personaje que por medio de su alienación pasional da un giro sorprendente en sus decisiones, una *peripeteia* (peripecia[283]) entendida como "[...] cambio de la acción en

---

la constante esencial y propia del mismo, o sea, lo que lo define hasta el final de la pieza y con lo cual toma sus decisiones.

[280] "[...] 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* y *fábula* o *mythos*, 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." Francisco Ruiz Ramón. *Calderón nuestro...,* pág. 41

[281] Arnold Hauser. *op. cit.,* pp. 309-310

[282] Aristóteles. *op. cit.,* pág. 149

[283] Beristáin piensa: "Tipo de metábola, considerada ésta como cambio dado en la acción dramática. [...] Ésta es efecto de una acción precedente, es un suceso o una experiencia que produce un giro súbito e inesperado [...] que sorprende, que influye en los acontecimientos posteriores y en las pasiones y el carácter de los personajes, y

sentido contrario [...] y eso verosímil o necesariamente."[284] Cambia un objeto, anhelado al inicio, por otro muy distinto, muda de lo justo al gusto. Cambia su buen juicio o *diánoia* a una interpretación del *fatum* mediante un estado de ánimo satisfactorio o *ethos* y posterior *hybris*. No es un personaje perverso o malo, aunque tampoco lo es virtuoso o bueno totalmente. Se muestra como un personaje que ha tomado un rumbo distinto al esperado, gracias a la mencionada *peripeteia*, es un héroe tan culpable como inocente que oscila entre el cielo y el infierno de su existencia dramática; Enrique VIII es parte de un género que surge "[...] en el mundo alienado, escéptico, desgarrado por el relativismo filosófico y el dualismo moral [...] el cual no encuentra una forma literaria más adecuada [...] que la tragedia."[285]

---

que puede estar ocurriendo en el sentido del deterioro de éstos, cuando les acarrea el infortunio [...]" *Diccionario de retórica...*, *sub. voce.*: Peripecia.

[284] Francisco Ruiz Ramón. *Ibíd.*, pág. 40

[285] Arnold Hauser. *op. cit.*, pág. 308

3. La tragedia: *anagnórisis* y *katastrophe.*

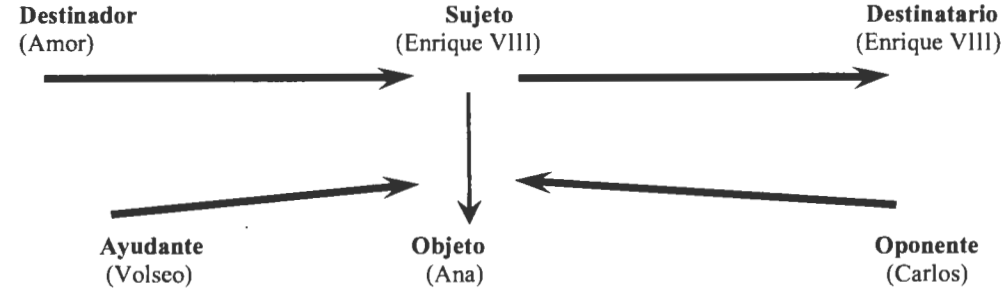
[...] *que ayer maravilla fui*
y hoy sombra mía aun no soy.
Calderón de la Barca.

3.1. *El yerro trágico.*

Llegamos al análisis de la última jornada. Nuevamente es importante resaltar la construcción del protagonista, como se ha hecho en el curso del análisis, por tal motivo, continúo con el protagonista para después enfocarme en los otros personajes relacionados con él.

En la jornada I presenciamos el planteamiento del deseo de los personajes involucrados en la trama principal. En la II se asiste al pronunciamiento y, como lo dice Álvarez Sellers, la "enunciación del deseo" así como la *peripeteia*[286] o cambio en la acción dramática en el caso del Rey. En la III se podrán apreciar los resultados de la satisfacción de ese deseo que se fundamenta en una actitud apasionada de las acciones personales y en conductas tomadas bajo el gusto, censurado por el neoestoicismo, y no sobre una base racional, lo justo.

Los modelos actanciales han sido de gran ayuda para la comprensión de los móviles del monarca; en esta nueva situación dramática, me valgo de los mismos así como de las variaciones que tienen en el curso de la comedia para recorrer la senda de las acciones de un Rey obnubilado por la pasión. El esquema que a continuación presento pone énfasis en el surgimiento de un oponente antes no considerado por el Rey: Carlos. Queda así:



La aparición de Carlos no tiene un peso dramático relevante para la construcción de Enrique sino hasta bien entrada la jornada, que comienza con un tiempo de acción indefinido. Ha pasado un tiempo relativo desde que el Rey sentenció a la Reina al exilio, se efectuó el cisma con la Iglesia y se desposó, con la dama de honor Ana Bolena[287], convirtiéndola en la nueva

[286] Considero aquí libremente a la *peripeteia* entendida como el cambio de una situación vital a otra distinta, aunque más adelante se entenderá como una constante surgida del binomio *hamartía/anagnórisis*, como lo recomienda Alfonso de Toro (*vid. De las similitudes y...*, pág. 202), quien se amolda a la premisa aristotélica y la entiende como un paso de la dicha a la desgracia. La *peripeteia* es un cambio brusco hacia lo contrario, en lo que a referencia existencial se refiere, por lo tanto puede acontecer en el cambio de la desgracias a la dicha o viceversa. Sin embargo, el cambio de la dicha a la desgracia es el que le concierne directamente a la tragedia.

[287] En la jornada anterior, la atención de los espectadores ha quedado en suspenso por la acción de la variación de la fortuna de los personajes. La unión de los perversos Volseo y Ana ha servido de resorte para activar las

Reina. Ahora encontramos al Rey en la satisfacción de sus deseos, aunque sea de manera efímera. La convención del elemento *tiempo* tiene una función que no se debe de pasar por alto, pues tiene un fluir raudo en la pieza:

> Llegada a lo alto la rueda de la fortuna comienza a caer. Comparado con el tiempo ascendente, el tiempo descendente parece brevísimo. Una vez la rueda empieza a bajar, los sucesos se siguen los unos a los otros casi sin pausa. Los mecanismos de la maquinaria trágica puesta en movimiento en los dos actos anteriores funcionan en el tercero con creciente aceleración, produciendo una cadena de acciones y reacciones que los personajes son incapaces de controlar.[288]

El Rey está inmiscuido enteramente con lo que, piensa, es lo más cercano a la satisfacción de sus deseos. Yace en el trance del deleite que le proporciona el estar al lado de su objeto de amor y gozar de él. Así nos lo hacen saber las palabras de Dionís, acompañante del embajador Carlos:

> [...] con Ana Bolena el Rey
> se desposó en secreto;
> que dicen que enamorado
> hizo aquel notable extremo
> que de Catalina santa
> vimos en el parlamento. (III, vv. 2106-2111)

Se mencionan dos cosas: el estado de notable apasionamiento del Rey por una mujer y el conocimiento del Reino entero de que ha repudiado a la Reina legítima por la apetencia de otra y que lo ha realizado por ser víctima de una pasión amorosa. También nos dice que su extremado apasionamiento prepara de manera rápida el escenario en donde se verán las acciones encaminarse hacia la tragedia. Para todos es evidente el enamoramiento del Rey y él mismo no repara en disimularlo un poco. Así, de "docto" y "sabio", como era considerado en

---

acciones del Rey en beneficio propio. Volseo alcanza la promesa que le hace el Rey de favorecer su empresa para conseguir el pontificado y por otro lado efectuar su venganza en contra de la que cree su enemiga, Catalina. Ana ve cumplida su codicia de poder, al aceptar el engaño propuesto por Volseo, de seducir y casarse con Enrique. Y Enrique, que lleva la batuta de todas las acciones acontecidas y por quien las acciones de los demás personajes se ponen en juego, ha favorecido a sus enemigos, se ha casado con Ana en un acto apasionado de lujuria, ha exiliado a la legítima Reina, ha asistido a las pasiones y no a la razón, como bien lo advierte la marcada ideología del neoestoicismo de la época, y ha quebrado toda relación con la Santa Sede de la Iglesia católica al anular la disposición papal, o sea, ha provocado un cisma irreparable en el Reino.

[288] *Vid.* Francisco Ruiz Ramón. Introducción a *La cisma...*, pág. 45. Para Charles-Vicent Aubrun el tiempo así constituido y distribuido corresponde perfectamente con cierta disposición de las jornadas en la obra y en las piezas de teatro áureo, y dice: "Este [Calderón] organiza esa causalidad –el desarrollo de la intriga- en tres momentos, *prótasis, epítasis* y *catástrofe*, que corresponden en líneas generales a las tres jornadas de la obra. El tiempo está sincopado: el autor reduce a dos horas y media lo que sucede en un día, en unos años o en varios siglos: en los intervalos entre las escenas y entre los actos transcurre casi toda la verdadera acción, y los personajes se limitan a comprobar en escena sus efectos por medio del monólogo o del diálogo en forma de narraciones o intercambios de reflexiones o de información. Se preparan igualmente en escena, por medio de la meditación o de la premeditación, las acciones que han de venir (la mayor parte, relegadas también entre bastidores). De todas maneras, sea que el personaje se vuelva hacia el pasado o se aventure hacia el porvenir, lo hace siempre a partir del presente, tiempo único de la expresión dramática". Charles-Vicent Aubrum. *La comedia española. 1600/1680,* 2ª ed., Taurua, Madrid, 1981, pp. 203-204

la jornada I, lo vemos reducirse en la III a un hombre empequeñecido que expresa sus pasiones sin moderación o reserva. La expresión de sus pasiones resulta tan evidente como para que el acompañante del embajador francés, Dionís, se percate de ellas. El casamiento se realiza en secreto y en un lapso de tiempo rápido, todo debe de suceder de forma vertiginosa. Siguiendo el mismo estudio que realiza Ruiz Ramón, hay que recordar lo siguiente por tener íntima relación con la anterior:

> Precisamente el tema de la brevedad del tiempo y de su interna aceleración con que el dramaturgo abre el acto III ("¡Bolena en breve tiempo se mudó", "En este tiempo murió mi padre", "Esto pasa, señor, en tan breve tiempo", III, 2077-2078, 2085-2086, 2118-2119), no sólo sirve para destacar la conciencia del tiempo que huye y prepara el tiempo dramático del acto final, en que todo va a consumarse con terrible brevedad, si no que se va a constituir en el elemento estructural más importante en este último acto, cuya densidad y efectos trágicos difaman el ritmo de la acción, súbitamente acelerado por el dramaturgo mediante la concentración del tiempo dramático.[289]

En el modelo actancial que tiene por sujeto a Enrique y por objeto a Ana, queda claro que la situación en que hallamos a Enrique, cuando aparece por fin en escena, es el embeleso amoroso por Bolena. Catalina está en el exilio y él goza de su nueva unión. Entonces, el rasgo predominante en el carácter del Rey, emanado de la nueva situación dramática a la que está sometido, es el exceso pasional y el embeleso amoroso por el que filtra todas y cada una de sus decisiones y disposiciones como gobernante y hombre poderoso.

El amor, como pasión dirigente de los actos del Rey, es lo que ocupará la casilla del destinador. Es un actante abstracto, siguiendo la denominación que hace Ubersfeld, el cual lo componen las motivaciones[290], así como los anhelos del sujeto, como ente que desea. El destinador, por ser una pulsión poderosa que motiva los lances del sujeto en busca y permanencia del objeto, será lo que pone en marcha sus acciones como personaje trágico.

El Rey es el que ocupará la posición del destinatario, pues es la obtención de un bien parcial a sus propios anhelos. El claro embeleso amoroso del Rey emana de alcanzar, para su beneficio individual y no social -que es lo que debería importar a un Rey-, el objeto de su deseo egoísta. Enrique conoce cuáles son sus limitantes en la esfera de sus libertades y licencias como gobernante. Al entrar por primera vez en escena lo vemos ofreciéndole a Ana y una carta escrita por Catalina desde el exilio para que la abra y lea antes que él mismo:

> Esta carta recibí

---

[289] *Vid.* Francisco Ruiz Ramón. introd. a *La cisma...*, pp.45-46

[290] Hay que recordar que ya antes se hizo hincapié en que lo que compone a este ente actancial son las motivaciones y, como dice Ubersfeld, que: "[...] lo que figura como destinador es una pulsión aparentemente en relación con el destino individual del sujeto [...]" Anne Ubersfeld. *op. cit.*, pág. 53

de Catalina, y sin verla
quise, Ana hermosa, traerla
para entregártela a ti.
Ábrela tú, que es razón
que mi amor y obediencia
te pidan esta licencia. (III, vv. 2222-2228)

El discurso que ocupa el Rey deja ver el estado de enajenación en el que se halla, mismo con el que ejerce el poder. Está cegado al no poder analizar, bajo la objetividad que la reflexión ecuánime otorga, ninguno de sus gestos y licencias como soberano. K. de Quiroga comenta al respecto: "El sentido de la pasión como fuerza enajenante está reforzada en este texto con frecuentes imágenes de ceguera y de oscuridad."[291] Su ceguera consiste en que todo lo evalúa desde la perspectiva de su beneficio y pasión individual. ¿Qué es lo que se observa de la actitud del Rey? En primera instancia omite su responsabilidad con su situación anterior y su vínculo de casado con Catalina, rompe drásticamente con su anterior consorte y cede toda posible familiaridad con ésta a su nueva Reina. No sólo eso, también parece ser que el amor que le profesa a Ana lo lleva a dejarla interferir en sus situaciones personales y en asuntos de gobierno, perdiendo al mismo tiempo su calidad como individuo. Enrique pierde iniciativa e individualidad en la medida en que su sentimiento amoroso crece[292]. Todos y cada uno de los actos y decisiones realizados como soberano repercuten tanto en lo social como en las relaciones de los demás personajes de la trama. K. de Quiroga comenta: "Claro que para el análisis un personaje dramático no podrá tomarse como entidad aislada, sino que deberá observarse en sus relaciones con los otros personajes del drama y, de modo análogo, se tomarán en cuenta no sólo sus enunciados, sino también las perspectivas que sobre él aportan los discursos de los otros personajes."[293]

Ana goza de toda licencia, hasta puede inmiscuirse en la vida privada del Rey y sus antiguas relaciones conyugales, Enrique le ofrece la opción de decidir por el futuro de la Infanta María, dice:

Tanto estimo lo que has hecho,
que por tu gusto este día
saldrá la Infanta María
de Palacio y de mi pecho.
Con su triste madre viva. (III, vv. 2245-2249)

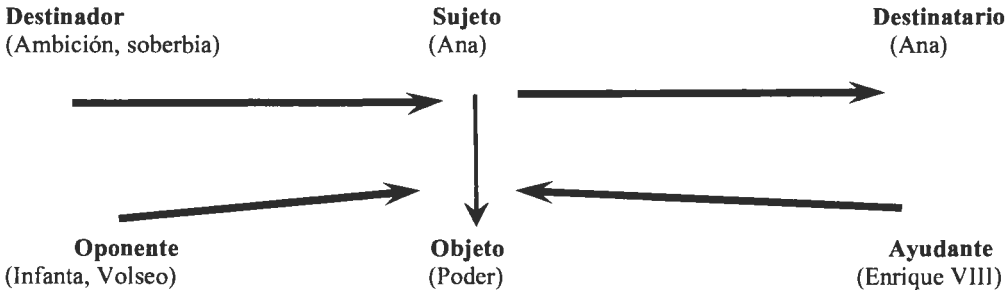
---

[291] Nelly Kesen de Quiroga. *art. cit.*, pág. 262

[292] Si bien uno de los rasgos definitorios de un buen gobernante es precisamente el estar dispuesto en todo momento a las peticiones que como ser social le sean pedidas. Ya hemos comprobado que no sucede así con Enrique, ya que por medio de su egoísmo personal ha provocado el cisma y ahora cede su individualidad de todo tipo de decisiones a Ana. Esto como reflejo de su comportamiento en dos planos distintos, uno social y otro individual.

[293] *Ibíd.*, pág. 260

Enrique cede -porque tiene el poder de hacerlo, porque está irónicamente ejerciéndolo- su poder de decisión a Ana al considerarla, por amor, una persona elevada: "¿Qué digan que eres cruel/siendo tan afable, Ana?" (III, vv. 2244-2245). Aparece disminuido ante Ana y realiza acciones indebidas como la de negar el poder que por ley y herencia le corresponde a la Infanta. Dentro de un parámetro simbólico esto resulta interesante, ya que tiene repercusiones en el desarrollo y construcción del carácter del Rey. Enrique se ha divorciado de Catalina, ha provocado el cisma, y no sólo eso, ahora priva de sus derechos a la Infanta en franca oposición a los mandatos eclesiásticos y las leyes de herencia a las que está sometida su estirpe. El Rey se ha transformado de cristianísimo rey a adversario del catolicismo, como lo considera Álvarez Sellers. Todo lo que para él representa sus antiguas relaciones con la Iglesia es repudiado. Lo anterior sucede porque el amor apasionado que siente Enrique lo hace comportarse como una marioneta ante los designios de Ana. Los intereses primordiales de Ana son la ambición de poder. En base a ello, así como a la situación privilegiada, maneja al Rey. Esta es una de las acciones que predomina en el inicio del acto y de la cual se desprende el siguiente esquema:



Ana es un sujeto que mueve sus acciones en base a la ambición de poder y la soberbia, que funcionan como el destinador. El objeto que persigue es el poder, como se aprecia en el esquema. Al mismo tiempo necesita utilizar al Rey y las acciones apasionadas del mismo para realizar todos sus actos, los cuales van encaminados a mantener la situación en que su ambición la ha puesto. Enrique se convierte en ayudante, para que Ana alcance sus objetivos.

Esto sucede también en el momento en que se entera que Volseo ha ofendido y se ha atrevido en contra de su amada Reina[294]. La acción transcurre en el momento en que Volseo exige a Ana cumplir su palabra y que no se olvide de que por él está en una situación privilegiada. Ana le niega la presidencia del Reino porque ya se la ha otorgado a su padre. Volseo amenaza a la Reina en un arrebato de ira. Ana decide eliminar este posible peligro

[294] Conforme a las construcción del presente estudio y con miras a la propia conveniencia del mismo, sólo menciono de manera escueta la situación de la acción dramática en la que se encuentra inmiscuido el Rey, a saber, su relación con Ana y Volseo en este punto de la trama, por parecerme redundante, ya que cuando toque el turno de analizar a estos personajes haré la mención apropiada a las acciones y situaciones de los mismos.

para mantener el lugar favorecido en que se encuentra y acusa a Volseo directamente con el Rey, arguyendo agravio y atrevimiento de su parte.

Aquí se verá claramente la doble vertiente del carácter enajenado del protagonista. Por un lado, no tiene el mínimo reparo en valorar desde un juicio objetivo la conducta de Volseo. No quiere saber si es o no cierto lo que le dice Ana y simplemente actúa en favor del deseo de su amada, ya que despoja enseguida a Volseo de sus bienes y le retira el favor real con el cual contaba. No sólo eso, es enviado al exilio y posteriormente mandado a asesinar:

> ¿Hombre humano se atrevió
> al sol mismo? ¿Desleal
> hubo, que con vil afeto
> a ti te perdió el respeto?
> ¡Tal escucho! ¡Que oigo tal!
> Saber su nombre deseo. (III, vv. 2277-2282)

El Rey actúa a instancias de lo que dispone Ana. Se ha convertido en un personaje desprovisto de su individualidad, en un títere en los brazos de su amada. Es un personaje, como el mismo Volseo dijo: "[...] Enrique es/hombre fácil y se ciega/tanto, que, si ha querer llega,/no hay respeto ni interés/a que se rinda su amor."(II, vv. 1373-1377) Lo que mueve las acciones del Rey es justamente su pasión amorosa por Ana. La segunda instancia es la peligrosa capacidad que posee de efectuar cualquier acto, siendo disculpado éste por la insignia real que su condición de gobernante le concede. Tiene la autorización de ejercer el poder sobre sus súbditos sin tener que estar necesariamente dando cuentas a terceros de sus disposiciones, ya lo apreciamos con la acción de su casamiento con Ana en donde no solicitó permisión a nadie. El poder ejercido bajo el dominio de la pasión y las influencias externas de terceras personas en la toma de arbitrajes reales, lleva a Enrique a comportarse como una marioneta en manos de quienes ha depositado su confianza. De esta forma se superponen en su actuación los dos modelos actanciales que ya hemos mencionado; por una parte, actúa como sujeto cuyo objeto a conservar es Ana, por la otra, funciona como ayudante en el modelo actancial en el que ella es el sujeto que persigue aumentar el poder que tiene. Es el segundo el que posee un mayor peso dramático en la primera mitad de la jornada; después, se impone y concluye con la destrucción del objeto deseado.

El Rey se comporta endeble ante sus pasiones, como bien lo observa Paredes quien comenta: "Otra forma en que se presenta la vulnerabilidad que hace falible al hombre es la pérdida de control que éste sufre ante las fuerza de sus pasiones. Tal es el caso del Rey Enrique VIII y su pasión amorosa por la joven Ana."[295] Claro está que el embeleso amoroso

[295] Alejandro Paredes. *art. cit.*, pág. 545

no lo libra de las responsabilidades de los actos realizados. La filosofía del neoestoicismo condena una práctica semejante. El estar influido por la pasión no disculpa al personaje en modo alguno de su responsabilidad moral para con él mismo y para con los demás; siempre mantiene su propio libre albedrío como un elemento moral que lo puede conducir, si así lo desea, hacia la razonada virtud o hacia el vicio pasional de los sentidos, convirtiendo su fallo en un pecado de lujuria. Nuevamente Paredes comenta al respecto:

> [...] aunque tuviera en mente [Calderón] un tono patético y el deseo de expresar la fatalidad del hombre ante la vida, no llevaba al teatro un hombre predestinado y sin la capacidad de cambiar la trayectoria de su destino. Por el contrario, nos da a un hombre completamente responsable de sus acciones, ya fueran éstas encaminadas hacia la fatalidad o hacia la felicidad.[296]

Enrique es un Rey que ejerce el poder llevado por las pasiones y por lo mismo cae fácilmente en la cólera y en arrebatos sin tener presente la mínima capacidad analítica y objetiva que su condición le demanda[297]. Así se ve en el siguiente parlamento dirigido a Ana:

> ¿Que Volseo se atrevió
> a ti, y quejosa te ofreces?
> Pues si ya tú le aborreces
> no podré quererle yo.
> Vete, no te vean conmigo,
> y cree que hoy será Volseo
> de su vanidad trofeo. (III, vv. 2286-2292)

Un gobernante colérico, presa de la ira, rompe con la figura que debería de representar, o sea, un Rey amparado por la cordura. Debe de tener un perfecto gobierno de sí mismo para acceder a la tutela del Reino. Ruiz Ramón menciona lo siguiente en relación con el carácter iracundo del Rey: "Desde la perspectiva estrictamente psicológica, esas decisiones pueden, [La caída de Volseo y posteriormente la de Ana] ciertamente, ser explicadas por el carácter colérico del Rey que le hace decidir con precipitación, y que responde a su condición, detectada por Volseo, de hombre fácil y propenso a cegarse."[298] Una muestra más de su cólera y agravio contra Volseo se ve en el siguiente parlamento, que como lo dicta la didascalia, se da en tono "Muy severo":

> Yo lo creo,
> y mejor lo excusará,
> la hacienda que tenéis mía;
> no sois Cancelario ya.
> Vuestros bienes, granjeados

---

[296] *Ibíd.*, pág. 547

[297] "Es decir, la libertad que implica el control de las pasiones mediante el uso de la razón, planteamiento central del neoestoicismo. [...] la libertad se sustenta en que las reacciones son parte de la naturaleza humana y, por ser racional, el individuo puede elaborar juicios y obrar de acuerdo con ellos o proceder por impulsos." Ysla Campbell, *op. cit.*, pp. 42;101

[298] *Vid.* Francisco Ruiz Ramón. introd. a *La cisma*..., pág. 51

con codicia y ambición,
no los gozaréis, que son
de aquestos [*sic.*] pobres soldados.
A saquear podéis ir *A los soldados*
sus casas.
[...]
Aunque os pudiera quitar
vida que es tan atrevida
quiero dejaros la vida,
por dejaros más pesar.
Vivid, morir; que es penoso
estado llegase a ver
un avaro sin poder
y sin mando un ambicioso. (III, vv. 2325-2335/2338-2345)

Se nos muestra al personaje en un lapso de furia y venganza en contra de quien cree ha ofendido a su amada. Por supuesto, no es dueño de sí mismo y define su propia persona en base a arrebatos coléricos fundados en la pasión. Su actitud es, para la ideología de la obra, un recordatorio negativo en el parámetro de la concepción moral que la pieza guarda. Como ya se mencionó antes, Calderón basa la ideología interna de su obra en el criterio filosófico del neoestoicismo, me parece idóneo retomar aquí este punto. Varios son los autores y críticos que han señalado la relación del autor con esta filosofía, y en especial con el pensamiento senequista, ya que éste es un parámetro obligado si se pretende discutir sobre pensamiento neoestoico en España. Valbuena Briones acierta a ver la relación del pensamiento neoestoico calderoniano a partir de la figura de Séneca[299]. Considera que ambos autores poseen diferencias en sus discursos en relación a la filosofía moral del amor, pero la discrepancia la hace el pertenecer a contextos históricos y sociales distintos; aun así, en cuanto a una posición moral, ambos escritores se hallan muy cercanos, así lo hace ver la siguiente cita:

> Quizá el punto más importante de la divergencia se encuentra en la doctrina del amor. Séneca es pragmático y su filosofía se basa en el consejo del origen griego, que dice: conócete a ti mismo; por ello la defensa de la vida espiritual que propugna se concibe como un medio práctico en la sociedad para defenderse de la enojosa turbamulta. El culto al yo es obvio. Si coincide con los cristianos en el énfasis de la facultad de la voluntad, en el gobierno de sí mismo y en el elogio de la virtud, los fines son dispares. El romano trata de alcanzar el equilibrio y el sosiego en un mundo impregnado de miedos y peligros que acechan. [...] En el español la doctrina de amor se basa en el sacrificio por el prójimo por amor a Dios. La experiencia del vivir constituye

[299] "Séneca fue un clásico dilecto del renacimiento. Erasmo de Rótterdam acentuó el gusto por el escritor de Córdoba al componer la primera edición crítica de su obra en 1529. Un visigodo influjo senequista se extendió por Europa a lo largo del siglo XVI y XVII. En España, que existía una tradición de exegetas de los textos del romano-hispano, fundamentada en la corte de Juan II de Castilla, se favoreció especialmente este culto literario." La nota anterior sirve para dilucidar la influencia del escritor en la España de Calderón. En Ángel Valbuena Briones. *Perspectiva crítica de los dramas de Calderón.* Rialp, Madrid, 1965, pág. 18

> una vía purgativa en la que el hombre, gracias a la providencia y al libre albedrío, puede vencer las pasiones y acechanzas del Demonio para obtener, en la otra vida, el paraíso prometido a los buenos. Sin embargo, a pesar de lo indicado, en muchas proposiciones de orden moral y estético los dos escritores se hallan muy cercanos.[300]

Lo que debe de predominar, retomando el discurso, es el gobierno de sí mismo, y aún más cuando se trata de un soberano. El gobierno de sí mismo viene íntimamente relacionado con la gracia que otorga la razón y el divorcio de las pasiones en un comportamiento ético. El mismo crítico comenta: "El *elogio de la virtud* y el *vituperio de las pasiones* se reitera a lo largo de los tratados morales del estoico [refiriéndose a Séneca], en una apelación a la moral o a la conducta."[301] Una vez que pierde el individuo la moderación y se le pone freno a la razón y la prudencia, "[...] el hombre pierde el gobierno de sí mismo y "esto ya no es voluntad de ir sino imposibilidad de detenerse [...]"."[302] No sólo el Rey es el personaje al que le acontece esto, tanto Volseo como Ana están en la misma situación dramática. Estos funcionan en la trama como si estuviera el espectador ante un juego de espejos en donde las acciones apasionadas del Rey se asemejan a las de otros personajes. A. Parker ha identificado acertadamente el principio del gobierno de sí mismo como una premisa moral[303] al que me refiero, y comenta: "Es [Enrique] un hombre cuya pasión puede llegar a ser tan fuerte que le impide ser dueño de sí mismo."[304] Hay que recordar que este acto de repudio a Volseo por la toma de decisiones bajo el imperio de las pasiones, no es el único visto en la trama, anteriormente habíamos asistido al repudio de Catalina y a la ruptura del Reino con la Iglesia por las mismas circunstancias. Estas acciones nos hacen apreciar a un Rey vulnerable ante sus sentimientos personales e iracundos[305].

---

[300] *Ibíd.*, pp. 20-21
[301] *Ibíd.*, pp. 31
[302] *Ibíd.*, pp. 32
[303] Para los neoestóicos la filosofía se convierte también en una cuestión moral según Alfredo Hermenegildo: "Habría que pensar en tres formas según la intensidad de moralización, o sea ejemplaridad, didactismo y purificación. En la primera escala [...] el autor no hace más que exponer casos sobre temas concretos, que pueden servir para perfeccionas la vida del público. La segunda [...] el dramaturgo se propone enseñar y dar ideas claras sobre los asuntos más dispares. Y en la tercera [...] la catarsis antigua, tiene por fin elevar la vida del hombre conduciéndole por los caminos convenientes por medio de le invitación directa a la práctica de la virtud." Alfredo Hermenegildo. *op. cit.*, pág. 531. Sin duda Calderón toma en cuenta estos postulados para dar los elementos morales con los cuales va a ser evaluado su personaje.
[304] Alexander A. Parker. "La religión y el estado: *La cisma de Ingalaterra*", en *La imaginación y el...*, pág. 313
[305] Cito a Campbell en un interesante comentario sobre el neoestoicismo y la ira: "Los estoicos consideran como acto esencial del ser humano el dominio de esta pasión [la ira]. Séneca dedica uno de sus tratados morales a plantear los inconvenientes de la ira y a refutar la idea de Aristóteles sobre ciertos beneficios de ésta como energía motriz. Para el filósofo cordobés no coexisten los vicios con las virtudes; la ira se extirpa mediante el uso de la razón [...] Calderón, en *Amar después de la muerte*, pone en labios de don Juan de Mendoza: 'Nunca en razón la cólera consiste'." Ysla Campbell. *op. cit.*, pág. 119

No obstante, el Rey ni siquiera decide sin influjo exterior. La influencia de Ana en este momento de la trama es un elemento importante, ya que, a causa de esto Enrique no sólo es un sujeto de su propia acción, sino es un ayudante de la acción en la que Ana es sujeto. Esto ocurre dentro del juego dramático por la obtensión de objetos específicos en las acciones correspondientes de los demás personajes, íntimamente relacionados entre sí. Las acciones de unos ponen en marcha las de otros. Enrique no deja de ser parte de las acciones que se generan por otros personajes. Repudia a Volseo y genera una venganza en su contra, pero esto ha sido concebido por los deseos de Ana, que al verse amenazada por Voseo decide eliminarlo de su camino por considerarlo un estorbo a la situación en la que se encuentra. Inventa y lo acusa ante el Rey de un agravio en su contra. Ana utiliza en su beneficio a Enrique como ayudante, para eliminar a su oponente.

Como personaje protagónico, Enrique no sólo nos ofrece una sola situación. El espectro de sus acciones es amplio y, por lo mismo, genera en las de los demás constante movimiento y desencadenamiento de acontecimientos alternos a la principal protagónica. Por otro lado, vemos al Rey convertido en ayudante al menos en dos acciones distintas, ambas en las situaciones dramáticas de un mismo personaje: Ana.

De igual manera, para Volseo el Rey se presenta como un oponente en la obtención del objeto anhelado. Existen tres elementos por los que el monarca decide eliminar al cardenal. El primero ya lo vimos, la delación o denuncia y traición de Ana, el segundo se presenta enseguida en boca de otro personaje: Pasquín. Éste acusa directamente a Volseo de ser tan arrogante como para negar el paso a aquéllos que desean intercambiar alguna palabra con el Rey. Veamos el diálogo:

Pasquín: ¿Podré llegar hasta aquí,
sin tener licencia yo?
Rey: ¿Quién a ti te la negó?
Pasquín: Quien te la negara a ti,
como a él se le antojara;
pues si el Cardenal quisiera,
de aquella misma manera
que a mí, a ti te desterrara. (III, vv. 2302-2309)

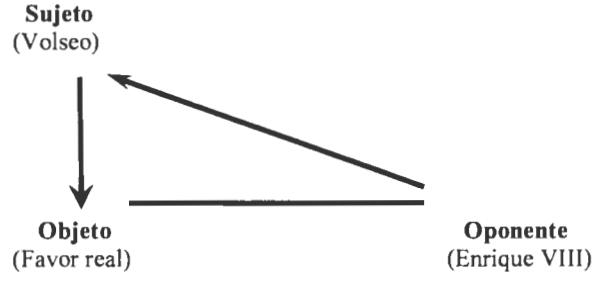
Las palabras de Pasquín tiene una doble función: por un lado, acusan la soberbia del Cardenal y, por otro, funcionan como una advertencia de la influencia equívoca y negativa que tiene en las disposiciones reales y el enorme poder que asume sobre el Reino. Hay que tener esto presente, pues los criterios de Pasquín siempre son de una importancia notable[306].

[306] Ya anteriormente se había aludido al personaje del gracioso en la comedia calderoniana, en estas breves pero concisas apariciones en donde se aprecia su valor como personaje dramático.

El tercer elemento surge cuando el Soldado 1 se queja de que Volseo al tratarlo de forma despectiva por el exceso de soberbia, uno de los rasgos propios de su carácter:

> Tú, señor, eres mi Rey;
> si a ti, señor, te serví,
> poniendo en riesgo por ti
> la misma vida, ¿qué ley
> hay para que el Cardenal
> acuda, y que él me dilate,
> mis pretensiones, y trate,
> siendo tu soldado, mal? (III, vv. 2310-2317)

Con estos elementos (el primero es la traición de Ana, el segundo la advertencia del grado de poder e influencia sobre el Rey realizada por Pasquín, el tercero la soberbia de la que se le acusa y el pretender cortar toda comunicación con sus súbditos, lo cual genera un aislamiento e imposibilidad del ejercicio del poder real) el Rey decide repudiar de forma terrible al Cardenal. De lo anterior se desprende la siguiente relación, donde Enrique hace su aparición como un oponente, en un modelo en el que había aparecido anteriormente como aliado:



Tal vez hasta este momento de la acción el Rey obra adecuadamente, ya que, al menos para el espectador que es testigo fidedigno y omnisciente, Enrique está eliminando a uno de sus antagonistas. Sin embargo, el motivo de peso de sus decisiones ha sido realmente el hecho de vengar el agravio del que ha sido supuesta víctima Ana. El Rey se venga de Volseo sin indagar ni tener una perspectiva fidedigna de los hechos y toma una determinación basado en la ira y el enojo. Hasta el momento el Rey se nos presenta como un personaje enajenado, pero esto no lo excluye de la responsabilidad de sus propias acciones, las cuales son, a fin de cuentas, libres. Para Álvarez Sellers lo anterior es de gran importancia y sirve para justificar las conductas apasionadas del monarca:

> Aunque Calderón lo presente como un hombre devorado por una pasión que parece superior a sus fuerzas, no lo exime, como a ninguno de sus héroes, de la responsabilidad de sus acciones, y más de una de tanta envergadura como la suya con repercusiones históricas de sobra conocidas. [...] la enajenación nunca es disculpa en la tragedia amorosa; la consciencia de acción está por encima de cualquier arrebato pasional, y así, ni los maridos deshonrados matan ciegos de ira ni el cisma es presentado como una conspiración política de la que el Rey es ignorante sino como un cúmulo de pasión –la de Enrique-

> y ambición –la de Ana y Volseo- aliadas para conseguir satisfacer los deseos de los tres protagonistas [...][307]

El Rey es un individuo regido por la pasión, la cual lo lleva a actuar de manera iracunda y cruel. Echemos un vistazo hasta dónde lo ha conducido en el temprano transcurso de la última jornada: ha exiliado a su hija la Infanta María, negándole así todo derecho al trono; ha despojado de su favor y sus bienes, y posteriormente mandará asesinar, a su privado Volseo, basado en una acusación que no se toma la molestia de verificar; y ha cortado comunicación con la Reina, olvidándola con fría indiferencia. Todo lo que considere que puede desempeñar el papel de resistencia y estorbar para gozar del amor conyugal con Ana es eliminado de inmediato. La misma Infanta lo describe en un sutil verso: "[...] mi padre cruel [...]" (III, v. 2524). Lo anterior se menciona en la ausencia del Rey. No es gratuito, ya que en la construcción de la pieza la ausencia de Enrique y el recuerdo de sus actos en boca de su hija y de que la acción transcurra en el espacio del exilio de la Reina, hace ver como una constante la crueldad como signo de su carácter. La crueldad -otro de los rasgos definitorios de su carácter que se suma a los anteriores-, es hasta donde ha llegado por la pasión amorosa. Enrique sale de escena, pero no se olvidan las consecuencias de sus acciones, siguen transcurriendo en el plano de la representación.

Si a lo largo de toda la pieza y desde el comienzo se nos presentó al Rey mostrando un estado de ánimo inquieto y desazonado, con un breve intervalo en el que se nos muestra con una supuesta dicha efímera a causa de la obtención de su objeto amado, su nueva aparición da constancia de su reincidencia en un estado de sospecha y desconfianza por los miembros de su corte. Esto lo lleva a ocultarse a la vista de los personajes tras una cortina con el objetivo de saber lo que piensan de la nueva situación en la que todos se ven inmiscuidos a causa del cisma y de su relación con Ana. Desaparece de escena para los personajes, pero no para el espectador[308]. Él mismo lo enuncia de esta manera:

> El pecho de un alevoso,
> ¡qué inquieto y confuso vive!
> ¡Qué de sospechas le cercan!

---

[307] Mª Rosa Álvarez Sellers. *op. cit.*, vol. III, pp. 548-549

[308] "Guarda relación con los recursos de 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. [...] Se trata de un procedimiento que tiene mucho de mecánica combinatoria, de técnica de oficio y efectos calculados que, mal controlado, deriva fácilmente en la teatralería. Se trata de un caso más de cómo puede estar el personaje presente dramatúrgicamente aunque ausente escenográficamente, incluso sin ningún signo, ni verbal ni de otro tipo, que lo actualice. 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." José María Díez Borque. *art. cit.*, pág. 57

¡Qué de temores le rinden!
Deseoso de saber
cómo en mi corte se admiten
las novedades, pretendo,
hecho Argos, hecho lince,
escuchar lo que de mí se dice.
Desde aquí suelo escuchar;
de cuyos efectos vine
a conocer qué vasallos
o me niegan o me siguen. (III, vv. 2548-2561)

Éste es el primero de los cinco monólogos reales en la jornada, los cuales, como lo ha visto Robert Lauer: "Hay en ellos una gradación importante que culmina en un aparte importante y en un último diálogo de Enrique."[309] Todos los monólogos[310] identificados están en romance (i, e). Volviendo al tema, la duda y la desconfianza es lo que impera en su ánimo. Se ha convertido en un personaje que se debe ocultar a la vista de sus vasallos para saber si se conspira contra él. Entonces, tiene conciencia de que las acciones que ha llevado a cabo no son del todo bien vistas, por tal, este conocimiento lo lleva a actuar de semejante manera. Se nos muestra al personaje con el mal hábito de esconderse para escuchar las conversaciones ajenas en pro o en contra de sus propias decisiones. Se nota el obvio cambio en el carácter del protagonista. Al inicio se presenta a un Rey al que todos sus vasallos tienen por sensato, y ahora, en la jornada III, se nos revela como una suma de defectos y fallas morales inimaginables. Su degradación moral ha ido en aumento. Ruiz Ramón menciona al respecto: "A diferencia de Volseo y Ana, que sólo sufren al final de sus vidas, Enrique, lleno de temores, en constante estado de turbación y de tristeza, dividida la conciencia, es un personaje en permanente estado de crisis."[311] Por supuesto, esto lo demuestra el que abandona la escena en una relativa satisfacción por la posesión de Ana y en el momento de salir nuevamente yace acongojado y con terribles dudas. Como lo aprecia Ruiz Ramón, su conciencia está dividida entre un estado de efímero deleite y cierta culpa que genera esta etapa vital. Vive temeroso y en espera de una inminente traición.

Los vocablos de "Argos" y "lince" en el monólogo resultan tener connotaciones significativas. El *D. A.* dice lo siguiente: "Esta voz es muy frecuente, y por metáfora se toma

---

[309] A. Robert Lauer. "Los monólogos de los reyes en Calderón", en *Archivum Calderonianum. Texto e imagen, Undécimo Coloquio Anglogermano sobre Calderón,* Franz Steiner Verlag Stuttgart, Germany, 1988, pp. 137-138

[310] Lauer considera lo siguiente: "Los cinco monólogos del Rey en el acto tercero [...] muestran la mente trastornada del Rey. En el primero el Rey muestra sus dudas sobre la lealtad del Reino; en el segundo descubre la deslealtad de Ana Bolena; en el tercero intenta arrepentirse y parece tener un éxito inicial al pedir auxilio al divino; en el cuarto se desespera y no logra arrepentirse; en el quinto siente remordimiento de sus pecados, que en sí es una consecuencia del pecado, [...] Aquí terminan los cinco monólogos." *Ibid.*, pág. 139

[311] *Vid.* Francisco Ruiz Ramón. introd. a *La cisma...*, pág. 52

por la persona que está sobre aviso, muy vigilante y lista; y así se dice que está hecho un Argos, esto es, está muy cuidado y vigilante [...]"[312]

La denominación del *lince* es muy similar. El *Bestiario Medieval* lo considera: "Es de tal naturaleza que, allá donde se encuentre, ve a través de las paredes. Su vista, por su propia virtud, atraviesa las paredes, en cualquier lado de ellas que se halle; y por gruesas que sean, su vista las atraviesa con tanta ligereza como pasa el sol a través de una vidriera."[313] Ambas denominaciones nos hacen ver al Rey convertido en un *vouyerista* que espía tras las cortinas de su palacio para enterarse de quién le es fiel y quién puede traicionarlo. La degradación moral se muestra evidente para el espectador de la época, pues la acción que realiza es por demás baja y poco tiene que ver con la prudencia que debe inspirar al pueblo su gobernante.

Ahora bien, el cambio de fortuna, identificada íntimamente con la *peripeteia,* como lo aprecia bien Ruiz Ramón, es la constante en esta última jornada. El Rey lo experimenta en carne propia. ¿Cómo sucede esto? Escondido presencia un diálogo entre Carlos –el antiguo pretendiente- y Ana. El galán le reclama el incumplimiento de su palabra de matrimonio. La traición no viene del reclamo y los antiguos amoríos de Ana, sino de escuchar en boca de su amada que pretende satisfacer a Carlos del agravio que le ha causado y así engañar a Enrique despojándolo de su honor. Ana dice:

> Y yo
> en aquesta cuadra quise
> quedar sola, para hablarte,
> Carlos, y para decirte
> que no es la satisfacción
> de aquel agravio imposible.
> Si un Rey me quiere, si un Rey
> me adora, si un Rey me sirve,
> ¿qué resistencia tuviera
> una mujer? (III, vv. 2602-2611)

Recordemos que el anterior monólogo es el segundo en la lista de Lauer, sobre el que comenta: "En el segundo es el descubrimiento, el Rey se entera de la deslealtad amorosa de Ana."[314] Al enterarse de esto Enrique monta en cólera y se percata de que ha estado enamorado de la persona equivocada. Súbitamente se da cuenta del terrible error que ha cometido al casarse con una mujer infiel, es en este momento en el que el concepto de la Fortuna[315], a la que alude Ruiz Ramón, hace su aparición. Surgen así dos elementos

---

[312] *D. A. sub. voce.*: Argos.
[313] Cito de Pierre de Beauvois. *El Bestiario,* en *Bestiario..., op. cit.*, pág. 86
[314] Rober Lauer, *loc. cit.*
[315] Como es bien sabido, el concepto de Rueda de la Fortuna era un tema clásico para los letrados medievales. Antonio de Villena comenta lo siguiente: "La Fortuna era también un tema clásico en la Edad Media en general. Antes había sido una Diosa, Fortuna hija de Júpiter, representada en los templos con los ojos vendados y con un

interesantes en la construcción del personaje: el tema de la Fortuna y el de la honra: "El espectáculo de la violencia de las mudanzas de la Fortuna, elemento a la vez temática y estructural asociado a Volseo y Ana, prepara para el espectador el clima trágico de la catástrofe final en donde se cumple el destino del Rey Enrique VIII inexorablemente conectado al destino del Reino."[316] Entonces, la Fortuna –que puede interpretarse en relación con el elemento trágico de la *peripeteia* al que ya hemos aludido- es un elemento por el cual el espectador se percata del pronto final trágico de la pieza. Llega a un punto el personaje en el que va a tener que decidir entre hacer caso omiso de la traición y no dejar al pueblo sin Reina o defender su honor actuando en contra de ella por medio de la crueldad, la violencia y la venganza. En otro monólogo, el tercero, expresa toda su conmoción emocional:

¡Qué es esto que escucho, Cielos!
¿Que es posible, que es posible
que pasen por mí, en un punto,
tantas desdichas? ¡Terrible
aprensión! ¡Fiera sospecha!
¡Suerte injusta! ¡Hado infelice!
¿Yo engañado? Ajeno dueño
lo fue de aquella que hoy mide
los rayos del sol. ¿Qué mucho?
Era sol, llegó su eclipse.
Este papel calló *Alzale*
entre aquellos…¿Quién resiste
tanto valor? Letra es suya.
"Vos sois, Carlos", y prosigue,
"mi dueño…" ¡Tal pronuncié!
¡Tiernos amores le escribe!
Mas ¿qué mucho que le escriba
mujer que a mis ojos dice:
"Entre el amor y el respeto
el alma dudosa vive"?
Pues no hay duda en mi fama
ella dude y yo confirme. (III, vv. 2632-2653)

La mudanza de Fortuna-*peripeteia* es evidente. Vimos al inicio de la jornada a un Rey sumido en un delirio amoroso causado por la obtención de su objeto amado, ahora lo vemos en desesperación evidente al descubrir que ese objeto lo ha traicionado y que, al proclamarle amores a otro, nunca ha sido realmente suyo. La rueda ha dado la vuelta, y ahora, en vez de la felicidad conyugal con su amada, sólo tiene tribulación y desengaño. Valbuena Briones

---

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. […] la Fortuna 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 –no sin protestas, quizás- en el vaivén del mundo." Luís Antonio de Villena. *Dados, amor y clérigos.* Cupsa Editorial, Madrid, 1978, pág. 127

[316] *Vid.* Francisco Ruiz Ramón. introd. a *La cisma...*, pp. 50-51

encuentra convenientemente en el cambio de Fortuna un elemento dentro de la filosofía neoestóica en relación con las obras de Calderón, e indica:

> La filosofía estoica concede especial significado al concepto de la *Fortuna*. Séneca avisa en los coros de *Fedra* que aquella que rige "sin orden alguno los negocios humanos y con mano ciega aparece sus dádivas", y que "no guarda a nadie felicidad". La imagen escogida para indicar su inconstancia es la de la *rueda* giratoria. Quien posee riquezas y posición está agudamente expuesto a un brusco cambio de Fortuna [...]
> Este concepto filosófico llega a Calderón con singular eficacia e impulso. El público que asistía a sus comedias era particularmente sensible al problema de la distribución en apariencia ciega, de bienes y males en la vida. [...] No nos extrañe, por tanto, que el autor de *La vida es sueño* utilizara el término de *Fortuna* con tanta frecuencia como el estoico. Según aquel, el ser humano nace sujeto a "muerte y fortuna" y las referencias a su mutabilidad son comunes. También acepta la figura emblemática de la rueda de inestable vaivén. Adorna plásticamente el tema del adverso infortunio con el motivo de la caída [...] El concepto pagano de la Fortuna inunda aquellas obras de Calderón que tratan un tema de la historia antigua. Es material dramatizable que el ladino escritor aprovechó con esmero. [317]

Sin duda, el tema fundamental en el momento en que Calderón utiliza a la Fortuna para construir a su personaje es el concepto de la libertad individual ante los favores de la vida y su relativa dicha, esto en franca pugna con los infortunios que se deben de afrontar[318]. Así, el Rey regresa a ese estado de tribulación constante, en donde sólo hubo un breve momento de gusto individual, al percatarse de su equivocación. Su desesperación lo conducirá a la ira, ya apreciamos que los últimos dos versos con una franca amenaza en contra de quien lo ha traicionado, y en el siguiente diálogo llevará a cabo su represalia en defensa de su honra. He aquí cuando sale a relucir el segundo elemento al que había referido:

> Sin el respeto que pide
> la Majestad, a la Reina...
> ¿A la Reina? ¡Qué mal dije!
> A esa mujer, a esa fiera
> ciego encanto, falsa esfinge,
> a ese basilisco, a ese
> áspid, a ese airado tigre,
> a esa Bolena prended,
> y en el castillo invencible
> de Londres, que del Palacio
> está enfrente, en noche triste
> viva presa. Y al francés

---

[317] Ángel Valbuena Briones. *op. cit.*, pp. 22-23

[318] "[...] el tema de la Fortuna mudable. Nuestros escritores [Se refiere a los dramaturgos del S. XVI, aunque funciona también para Calderón en línea directa cultural.] tuvieron una idea muy pesimista sobre el problema. El influjo estoico es notable en este punto, porque se busca el equilibrio espiritual para no perseguir los honores fácilmente caducos. [...] la Fortuna es para ellos algo 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." Alfredo Hermenegildo. *op. cit.*, pág. 538

> que fue embajador, y libre
> está en Palacio, también. (III, vv. 2654-2667)

La sentencia viene acompañada de una serie de ofensas en contra de Ana, mismas que se analizarán después. Por el momento sólo resta mencionar que no son gratuitas y tienen como objetivo describir las características morales de Ana por medio de bestias relacionadas con el mal. Esto ya lo vimos en la jornada anterior. Lo que importa es que Enrique irá, por medio de un acto terrible, a la defensa de su honra usando la ira y la cólera indigna de su linaje. Álvarez Sellers menciona en lo tocante a esto: "[...] el tercer acto de *La cisma*... responde al planteamiento de una tragedia de honra, sólo que aquí se nos ha presentado el "antes" de la acción, factor que en aquellas permanece oculto."[319] La crítica continúa:

> 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 reino, decide en un instante anteponer la fama –"Pues no haya duda en mi fama"- al sentimiento y, ordenando despojarla de sus atributos como Reina, prenderla –y a Carlos también- y llevarla a la torre de Londres, "el más alto lugar", el lugar de los condenados a muerte. Ni un solo 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 improperios fruto de una repentina anagnórisis [...] La acusa de alta traición por haber dudado, pues en el mundo de los maridos deshonrados dudar equivale a sucumbir.[320]

La duda de Ana, que está entre el respeto y el amor, es lo que genera la deshonra en Enrique. Ana es considerada por su esposo como mujer adultera. Ella aún no ha cometido falta en acto pero sus palabras bastan para ser interpretadas por la honra ofendida del Rey. Se identifica a la actitud de Ana con el adulterio porque nunca da una negativa a los deseos de Carlos, muy al contrario, los alienta y pone en su boca una traición próxima y en gestación al amor que le profesa Enrique. En la concepción cultural de la época, la mujer adultera es inmoral y puede ser causa de deshonra tanto para su propia familia como para su marido. Al respecto, Alfonso de Toro comenta lo siguiente en un texto donde analiza distintos dramas de honor en la tradición itálica-española del Renacimiento y el Barroco: "La tradición legislativa española tenía el trazado de la de Roma o la de Italia: el adulterio era una inmoralidad de la mujer que deshonraba a toda la familia, pero no el adulterio del marido [...]"[321] El contexto en donde se relega a la mujer adultera y traicionera con el amor del marido se estima como una falta a la honra y como un grave delito y, por lo mismo, se la podía denunciar a las leyes

---

[319] Mª Rosa Álvarez Sellers. *op. cit.*, vol. III, pág. 560
[320] *Ibíd.*, pp. 562-562
[321] Alfonso de Toro. *De las similitudes y diferencias. Honor y drama en los siglos XVI y XVII en Italia y España,* Vervuert, Frankfurt-Madrid, 1998, pág. 158

correspondientes o bien se podía tomar venganza por mano propia y ser absuelto por los mismos estatutos legales[322]. Esto sucede de la siguiente manera:

> [...] como vestigio de una tradición atávica y patriarcal en que la mujer era propiedad del hombre y en que éste buscaba satisfacer el sentimiento del propio valor mediante la venganza. Considera que este aspecto es todavía más determinante de la venganza que el honor herido del marido burlado. Claro que [...] el daño de la propiedad y la dignidad herida son ética, jurídica e históricamente equiparables al ultraje de honor.[323]

El marido que era despojado de su honra tenía el derecho a una pronta venganza en contra de quien le infringió tal usurpación. Desde esta perspectiva es entendible la afrenta que realiza el Rey en contra de su antigua amada, la primera de las cuales va a ser el mandar a sus soldados a apresarla, ordenar al propio padre a ejecutar el mandato para con su hija, el no escuchar sus ruegos desconsolados y finalmente su decapitación en manos de un verdugo. Por ahora sólo resta decir que la terrible acción del Rey no es mal vista por el espectador de la época y, en última instancia, el Rey lo único que hace –no sin dejo de ira- es defender su honra como personaje noble que es. Américo Castro considera al respecto:

> La honra, es decir, la vivencia del honor, es destacada en ciertos casos decisivos como razón activa de existir de los personajes. [...] Todos ellos han de manifestar su calidad honrosa como españoles, no como genéricos seres humanos [...] y han de demostrar también su derecho a mantenerla cuando algo pone en riesgo aquella su razón de existir. Los personajes de más alto rango [...] poseían honra individual y les era lícito y posible vengarse en secreto ante un público, y así acontece en ciertos dramas de Calderón.[324]

Ana no es honesta con su marido y esto causa la deshonra en la concepción de Enrique y por la cual llevará a efecto su legal venganza[325]. Lo interesante de todo esto es que, si bien Calderón está utilizando otro elemento cultural que flota en la visión de mundo del español del siglo XVII, lo hace a favor de la construcción de su personaje, haciendo que éste no tenga

---

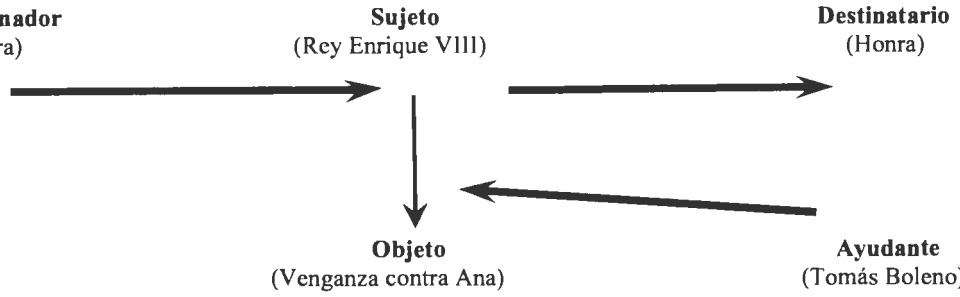
[322] La honra tiene una fuerte recepción en la conciencia española, por lo mismo, el adulterio tiene su fuerte penalización en la época de Calderón que tenia que ver con la fama del hombre y su respetabilidad social, Alfonso de Toro comenta: "La idea de que el adulterio femenino sería más grave que 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 y moralmente débil. 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." Alfonso de Toro, *Ibíd.*, pág. 154. Hay que recordar que también el adulterio era considerado como uno de los pecados capitales.

[323] *Ibíd.*, pp. 159-160

[324] Américo Castro. *De la edad conflictiva. Crisis de la cultura española en el siglo XVII,* 4ª edición, Taurus, Madrid, 1976, pág. 50

[325] "Casos particulares de venganza se encuentran en la literatura de Occidente sin enlace con la situación angustiosa; en aquellos se litiga por el honor de una persona, no por la posibilidad misma de que ciertas personas puedan ser honradas. Además del homicidio físico puede haber un homicidio moral. Los maridos han dado muerte a sus esposas adúlteras en muchas literaturas." *Ibíd.*, pág. 57

un motivo único en la última de las jornadas de su pieza. Aparece otro destinador que es la venganza a favor de su honra[326]. Se desprende de esto el siguiente modelo:



Enrique VIII como sujeto es auxiliado por un ayudante notable. Es precisamente el padre de Ana el que llevará a cabo el mandato de ejecutarla. Esto es digno de tomarse en cuenta. El único personaje en que puede confiar esta diligencia es alguien en quien deposita toda su confianza. Alguien honorable, prudente y virtuoso. Actitudes que desde el inicio el autor confirió en Tomás Boleno, como contraposición y contraste con el carácter de su hija. Por otro lado, el cargo que le da Ana de presidente del Reino le obliga irónicamente a realizar la ejecución. El soberano dice:

> ¡Ay, Boleno!
> Tú eres prudente, tú riges
> mi Imperio, tú le gobiernas,
> mi presidente te hice:
> guardarme debes justicia.
> Hoy he de ver cómo mides
> la piedad con el rigor. (III, vv. 2681-2687)

Se da aquí el cumplimiento del *fatum* que ya antes había anunciado el mismo Tomás a Ana en la jornada I, mismo que analizaré cuando sea prudente a la investigación. Recordemos las palabras de Álvarez Sellers: "Pero la tragedia alcanza a todos los personajes implicados en la acción y pasa también factura a quienes, seguros de sí mismos, pecaron de arrogantes. Nos estamos refiriendo a Tomás Boleno, portavoz de la "dura razón de estado", de la honra como norma de vida, de los imperativos sociales que deben regir las conductas individuales."[327]

---

[326] Ya Ruiz Ramón ha analizado el elemento de la honra en su clásico trabajo sobre el autor y la tragedia, en donde explica lo siguiente: "Dado el sistema ideológico y la estructura del mundo en el que los personajes se mueven, y dada la específica percepción de la realidad por parte de la pareja trágica [Aquí se refiere a la pareja que se ve inmiscuida en el drama de honor en el teatro de Calderón. La presente cita se acopla perfectamente al tema que se está tratando.] dentro de ese mundo, así como de las relaciones entre sí y con los otros [...] el hombre no parece tener otra salida que matar a la mujer, aunque la decisión de matar le cause sufrimiento e, incluso, concretado con el origen (la afrenta) le haga prorrumpir en palabras donde expresa su desesperación y su deseo de autoaniquilamiento. [...] Siendo el héroe calderoniano capaz, como Otelo, de sentir con monstruosa intensidad los celos y de expresar el furor asesino y ciego del hombre por ellos poseído [...] El crimen del honor es, a la vez, lógico y absurdo, necesario y monstruoso. He aquí la paradoja trágica última del drama de honor calderoniano." *Vid.* Francisco Ruiz Ramón. *Calderón y la...*, pág. 183

[327] Mª Rosa Álvarez Sellers. *op. cit.*, vol. III, pág. 564

Boleno es el ayudante perfecto para apoyar el nuevo motivo que impulsa al Rey, o sea, la venganza de la afrenta a la honra, ya sea obligado por el nuevo cargo que se le ha impuesto o como por el trágico cumplimiento del *fatum* de Ana. El mismo Tomás dice:

> Aunque pudiera
> como padre, en fin, rendirme
> a la pasión, no pretendo
> sino que el mundo publique
> que he sido juez, y no padre.
> Libre estoy, quedaré libre.
> Lavaré en mi misma sangre
> las manos. (III, vv. 2695-2702)

Boleno no sabe aún contra quién va dirigida la sentencia, pero no hay rasgo que nos diga que en el momento de ejecutarla haya dudado. Es el único personaje digno de llevar a cabo semejante edicto.

Lo que nos interesa es el estado de ánimo que lleva al Rey a actuar y conducirse de una u otra manera en diferentes situaciones dramáticas. Por ello es necesario analizar el siguiente monólogo, en donde sale a relucir un rasgo importante de su carácter, así como los elementos de los que se vale Calderón para construir a su personaje. Si bien en el anterior imperó la ira y la cólera, en este dominará el arrepentimiento y la súplica de la ayuda divina por lo que ha ocasionado. R. Lauer explica: "El Rey trata de arrepentirse y aún pide socorro divino. Consecuentemente decide volver con Catalina quien, desafortunadamente, ha fallecido, aparentemente envenenada por Ana."[328] Aquí el Rey reconoce que se ha equivocado:

> 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.
> Ya que me inspiras, presumo,
> mucho aliento con que alivie
> mis ansias, si yo le admito,
> pues, comenzáis, concluidle...
> Que vuelva con Catalina
> me decís, bien se permite.
> ¡Buen consejo! Mas el Cielo
> ¿cuándo le dio malo Enrique?
> Ea, tráiganme a mi esposa
> verdadera, a quien humilde
> pediré que pida a Dios

[328] A. Robert Lauer. *art. cit.*, pág. 138

que con piedad me mire. (III, vv. 2738-2760)

Hay dos criterios que usa el autor para dar vida a este monólogo. El primero es el percatarse de su error al amar a Ana. El segundo, cuando se entera de la muerte de Catalina y, por ende, de que le será negada la redención, el perdón y las esperanzas de regresar con ella. Se pueden apreciar al inicio de esta tirada tres referencias de reclamo a sí mismo. La primera apelación es al *discurso* (se recuerda que se refiere a la razón o *diánoia*[329]), que lo angustia y desconsuela. Es evidente que es la conciencia que le está reclamando el dejarse llevar por las pasiones sin hacer uso debido del raciocinio. La segunda apelación es a la *ilusión,* la cual se torna amenazante y cambia de clásica connotación positiva a negativa y terrible, adoptando así la función de una Némesis o castigo por los errores al modo clásico, pero que de alguna manera funciona también como un mecanismo ejemplificador y didáctico. El castigo se inflinge por una decisión tomada a la sombra de las pasiones y no con la guía de la razón, por medio de la pasión trágica[330]. La tercera apelación es al *temor*, el miedo que lo persigue revelándole al fin su trágico sino. Estos tres momentos son, como dice el protagonista, los enemigos juntos que a sólo un pecho le embisten, los cuales lo persiguen y hacen pagar al ser humano por sus terribles culpas morales[331]. Por último, se revela un momento de arrepentimiento en el que implora la ayuda divina al considerarse él mismo desdichado por no tener ninguna salida a sus dificultades.

---

[329] Ya se había anotado una cita que hace en la introducción a la obra Ruiz Ramón sacada del *Diccionario de Autoridades*, y que no está por demás el repetirla por su brevedad: "Se toma muchas veces por el uso de la razón." *sub. voce.*: Discurso.

[330] Acertadamente Ruiz Ramón llama *pasión trágica* a ese devenir de acciones en donde todas y cada una de las acciones del personaje tejen un destino trágico del cual pretenden huir, y asegura: "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, incluida la realidad del objeto deseado [...] Cuando esta 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." Francisco Ruiz Ramón. *Calderón y la...*, pág. 169. Precisamente este mecanismo de la *pasión trágica* es lo que lleva al personaje hacia su propia destrucción al hacerlo caer en el error.

[331] Esto concuerda perfectamente con los elementos dramáticos clásicos, donde las tres *furias* perseguían y castigaban todos los ultrajes contra la sociedad humana tales como el perjurio, la violación, el no actuar debidamente y, sobre todo, los delitos de sangre. No creo que los tres momentos a los que se alude sean accidentales. Ahora estos tres son sus enemigos acérrimos, como lo eran las Erinias a los héroes clásicos. Las Erinias eran en la mitología griega las tres deidades vengadoras que vivían en el mundo inferior, de donde ascendían a la tierra para perseguir a los malvados o los que actuaban mal. Las tres Erinias se pueden relacionar con los tres momentos aludidos: el Discurso, la Ilusión y el Temor. El Rey se ve a sí mismo como el ser mas desafortunado, subió a lo mas alto y cayó en lo mas profundo de los errores humanos, así se hace una referencia que lo liga directamente con el tópico de la rueda de la Fortuna al que ya se aludió. Con tan clara referencia a la rueda de la Fortuna medieval "[...] *verá el mundo en sus tornos/aunque eternamente gire",* conjunta tres tradiciones culturales interesantes tales como son: la clásica por su referencia disimulada a las Erinias; la cristiana por la ayuda que implora a una divinidad piadosa-cristiana; y la medieval pagana con la rueda de la Fortuna de un individuo.

La inevitable *anagnórisis* o agnición se da en el monólogo que aparece enseguida. Si bien el anterior nos ofrece al Rey arrepentido y temeroso por el decurso de sus propios actos, el siguiente nos lo muestra en el total reconocimiento del *fatum* cumplido por culpa de yerros vinculados con su pasión. Se ve a sí mismo reconocido en el espejo del destino. La belleza de la mujer prohibida lo ha llevado al deseo/amor. Este sentimiento lo ha conducido a tomar voluntariamente una decisión que lo afecta tanto a él mismo como a sus seres queridos y al mismo Reino. La toma de decisiones no razonada y enajenada ha producido el cumplimiento del vaticinio inicial, consumándose así la tragedia final.

Se entera de la terrible muerte de Catalina al decírselo la Infanta, acontecida por medio de una carta envenenada que le ha mandado Ana, y clama desesperado al darse cuenta de que es imposible la restitución:

> ¡Ay de mí! Ya el alma vive
> en mejor Imperio. ¡Ah, Cielos!
> ¡Qué mal hice! ¡Qué mal hice!
> Mas si no tengo remedio,
> ¿de qué me sirve arrepentirme?
> ¿De qué me sirven engaños
> y deseos? ¿De qué me sirven,
> si está cerrada la puerta?
> Yo negar al Papa quise
> la potestad, yo usurpé
> de la Iglesia un increíble
> tesoro; tanto que es ya
> restitución imposible …
> […]
> ¡Ángel hermoso
> que en trono de luz asistes
> y en tu ventura muerte
> mártir generosa fuiste,
> dame favor, dame ayuda
> pues yo quiero arrepentirme!
> Pero es muy tarde, no puedo.
> ¡Qué mal hice! ¡Qué mal hice! (III, vv. 2777-2789; 2794-2801)

Se percata del daño que han ocasionado sus actos apasionados y de que sus acciones no tienen retorno ni redención; si bien Catalina hubiera podido ser el único consuelo que lo rescataría de tal situación, ya no existe, ha sido asesinada. El comprender que ha ocasionado la muerte de Catalina, por asesinato de Ana, lo hace caer en la desesperación. Reflexiona sobre las terribles consecuencias que sus acciones han causado, y que han sido perjudiciales tanto para el Reino como para su vida personal. El arrepentimiento es lo que impera en su discurso exasperado. Pero su desesperación viene precisamente de saber que él mismo es el que ha ocasionado tal desgracia. Surge en este momento un reconocimiento de sus propios actos y las consecuencias inmediatas que han tenido estos sobre todos los personajes

involucrados en la trama, y no sólo eso, también en personajes anónimos, tales como el efecto que han tenido sus actos sobre la población. Enrique ha sido su propio adversario y, como dice Ruiz Ramón:

> Desde la perspectiva de la acción trágica, por virtud de esa inescapable convergencia de efectos, su carácter hace de Enrique el enemigo de Enrique. No es fuera de él, sino dentro, donde se encuentra su peor adversario. Todas las acciones emprendidas por él y por él autorizadas llevan en sí mismas la semilla de su propia destrucción. De modo que él mismo es el artífice de su propia perdición.[332]

Surge el momento de la acción trágica cuando el héroe protagónico se percata de lo que ha hecho. Su lucidez contrasta con el estado de ilusión en el que se encontraba, y que lo llevaba a estar obnubilado ante la realidad que lo circundaba. Surge la *anagnórisis*[333] como un estado concreto del héroe trágico. Pero ésta va ligada al *fatum* o anuncio del futuro. Al inicio de la obra apreciamos varios signos que podrían tomarse estrictamente como anuncios nefandos del porvenir, tales como el sueño en donde aparecía la sombra, el equívoco de las cartas del Papa y de Lutero y el acto de Ana al borrar con la mano izquierda lo escrito por el Rey con la derecha. Todos éstos son vaticinios, cargados de connotaciones negativas que suponen el anuncio del *fatum*.

El hecho de que el Rey se percate de su error es algo que se identifica en las obras de corte trágico y, por su puesto, en los héroes protagónicos trágicos, el cambio de Fortuna posee íntima relación con la *peripeteia*, que ya se analizó. La búsqueda del cumplimiento de su deseo no lo ha llevado al gozo sino al sufrimiento y a la catástrofe personal. Este cambio súbito e inesperado influye en la condición del Rey que marca los acontecimientos posteriores en la trama. Entonces, la *anagnórisis* y la *peripecia* (cambio de los acontecimientos en sentido contrario) están íntimamente ligadas en la concepción del infortunio del Rey como personaje trágico que cumple con los elementos del personaje trágico clásico pero refuncionalizado y visto a través de un juicio cristiano.

El elemento de la *hamartia*[334] es importante. Parece ser que precisamente es el que desencadena la catástrofe en el carácter del Rey. La *hamartia,* entendida como una acción o

---

[332] *Vid.* Francisco Ruiz Ramón. introd. a *La cisma...*, pág. 51

[333] "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, por parte de un personaje [...] Se considera más eficaz la *anagnórisis* combinada con una *peripecia*: 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 tención y de suspenso." *Diccionario de poética...*, *sub. voce.*: Agnición o Anagnórisis.

[334] "El término *hamartia* es caracterizado por Aristóteles sólo vagamente (1453a, 8-16). Pero de forma suficiente para que quede claro que 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

acto erróneo, yerro trágico[335], que llevan a cabo los personajes dominados por sus pasiones, lleva al que la realiza hacia su propia destrucción. Si bien los actos se ven reflejados a lo largo de la pieza, en este momento la *hamartia* hace su aparición en la medida en que el elemento de la *anagnórisis* se revela para el personaje. O sea, es hasta el momento en que el personaje reconoce su destino cuando por fin se percata, muy a su pesar, de que por culpa de su pasión ha cometido un error[336]. Aunque el percatarse de su error no lo redime de la responsabilidad y el aceptar que él mismo fue el causante de todo el daño que ve a su alrededor. En esto consiste precisamente todo el juego dramático calderoniano en la construcción de su personaje: por medio de los clásicos elementos aristotélicos armar a su personaje trágico, a saber, la díada entre la *hamartia* (la cual se relaciona fácilmente con la *hybris* como lo aprecia Kessen de Quiroga) y la *anagnórisis*[337]. Alfonso de Toro considera lo siguiente:

> El biombo *"hamartía/anagnórisis"* es capital para la construcción de lo trágico porque conduce a la *"peripéteia"*. Aristóteles entiende por ello un cambio brusco hacia lo contrario, y ello tanto en el plano de la dicha a la desgracia como de la desgracia a la dicha. Aunque sostiene que la segunda posibilidad sería más trágica, por lo tanto aquella en que el final infeliz es

---

no es, según esto, éticamente ni bueno ni malo, sino es arrastrado a la desgracia por un golpe del destino, quiere decir que aquí a menudo por causa de la ignorancia." En Alfonso del Toro. *De similitudes y...*, pág. 202

[335] "La *hamartia* la entendemos como un "yerro" que resulta de una falla de las facultades intelectuales, del entendimiento, del juicio (*diánoia*) que conduce al personaje a una falsa apreciación de una situación determinada [Desde la perspectiva aristotélica] [...] 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." *ídem. Texto. Mensaje. Recipiente. Análisis semiótico estructural de textos narrativos, dramáticos y líricos de la literatura española, hispanoamericana y francesa del los siglos XVI-XVII y XX,* Galera, Argentina, 1998, pág. 104

[336] "La *hamartia* / equívoco está estrechamente ligada a la *anagnorisis* sin la cual no tiene razón lógica de ser, y al revés: el hablar de *hamartia* supone lógicamente que en un momento determinado ésta sea reconocida, y el hablar de *anagnorisis* presupone la agnición de algo, aquí, de un equívoco." *loc. cit.*

[337] Álvarez Sellers defiende que la obra presenta todos los elementos de las tragedias clásicas griegas y más: "De modo que *La cisma de Inglaterra* además de presentar los elementos propios de la tragedia griega: mito, *hamartia, hybris, pathos, anagnórisis*... posee también un elementos estructural característico de la misma: la presencia de coros que intervienen en el desarrollo de la acción [Se refiere a las canciones interpretadas por Juana Seymera] [...] 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 labriega 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 consientes, 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 tragicidad al conflicto, como tampoco le resta tomar el amor como tema de la misma [...] 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, y eso lo comprendieron muy bien nuestros dramaturgos, encaminados en la senda abierta por Lope de Vega." Mª Rosa Álvarez Sellers. *op. cit.*, vol. III, pp. 577-578

> conjurado poco antes de la "*katastrophe*" (1454, 5-8), de ambas posibilidades de desenlace el vuelco hacia la desdicha queda como el final propiamente trágico de la tragedia. Por ello aquí debe hablarse de "*peripéteia*" trágica en el sentido de un cambio irreversible en la acción de la dicha a la desdicha, que introduce la "*katastrophe*".[338]

Por fin Enrique se percata de que lo que vio en sueños no era una figura para enamorarse de ella, sino una sombra de la que debía cuidarse. Lo peor del asunto consiste en que de antemano sabía esto, pero su pasión le impidió ver bajo un criterio razonado el ulterior riesgo. Ahora ve perfectamente el sentido del anuncio y lo reconoce. La pasión, de la que ha sido una víctima culpable, cambia sustancialmente y se produce el arrepentimiento y con él un nuevo estado de desasosiego. El *fatum* que no supo o no quiso interpretar ahora lo ubica de forma terrible frente a la catástrofe. Valbuena Briones piensa lo siguiente respecto a los augurios en relación con las pasiones de los personajes:

> Los instintos e inclinaciones que operan sobre el hombre y que se originan en su naturaleza corpórea, pueden ser dirigidos, en una lucha interior, por la razón. El héroe es un reflejo del macrocosmos y establece una relación al universo. El hado es, en Calderón, la fuerza que rige estos instintos e inclinaciones que pueden dominar la acción humana y, en este caso, conducen a la catástrofe.[339]

Todo esto conlleva al cumplimiento del *fatum*, en la medida en que hay un antecedente o agente anunciador, elemento profético o sino, que avisa, tanto al personaje involucrado como al público espectador[340]. El cumplimiento posterior del mismo va encaminado a la catástrofe

---

[338] Alfonso de Toro, *De las similitudes y..., loc. cit.*

[339] Ángel Valbuena Briones. *op. cit.*, pág. 17. Con estos elementos cuenta *La cisma de Inglaterra*, por lo mismo, se le puede considerar una tragedia, como varios críticos la han visto. Ahora bien, "[...] el cristianismo sufrió en la Edad Media la función con la cosmología griega, creándose así la forma de pensar escolástica [...] las sutilezas producidas por este sistema se presentaban a tomar incluso conceptos en apariencia cristianos y producir con ellos el efecto trágico. [...] En la obra de Calderón la palabra "tragedia" significa suceso al margen de la condición del protagonista. En este punto hay que situar a la tragedia cristiana." Cyriano Morón Arroyo. "Calderón y la tragedia" en *Calderón. pensamiento y teatro,* serie: Estudios de Literatura y Pensamiento Hispánicos, soc. Menendez Pelayo, Santander, España, 1982, pp. 51-52. Arroyo considera lo siguiente en relación a una tragedia cristiana, de la cual es, piensa, partícipe Calderón: "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". *Ibíd.* Si Enrique hubiese sido un hombre virtuoso y sabio desde la ideología neoestoica no hubiese caído en el juego de la pasión; sin embargo, su albedrío es lo que lo conduce hacia el cumplimiento del *fatum*. A esto se le puede llamar fatalidad. Parker comenta: "La virtud, por tanto, consiste en la orientación de la voluntad, que o bien es libre para ajustarse por propia voluntad del hombre al plan divino, o bien se le obliga a seguirlo pasando por encima de su voluntad. Cuando los oponentes preguntaron de qué servía la adivinación si todo estaba gobernado por el hado, los estoicos replicaron que su utilidad residía en hacer al hombre capaz de cooperar con el plan divino. [...] En medio de un fatalismo absoluto, el libre albedrío existe sólo en tanto en cuanto el hombre sabio se conforma voluntariamente con lo que el hado le depara." Alexander A. Parker. "Destino y responsabilidad humana (1) el problema" en *La imaginación y el...*, pág. 149

[340] Siempre habrá cierta confrontación de ideas en lo referente a la diferencia en cómo los antiguos concebían la noción de destino y en cómo los cristianos la ven. Para ahorrarme una confrontación que para muchos resulta quizás obvia, optaré por recurrir nuevamente a Parker de su citado texto sobre Calderón: "Si la libertad humana

del personaje implicado. Por supuesto, la libertad de acción, la conducta y las decisiones son un factor importante en la construcción de éste, ya que sin eso no se da el error que forma parte del proceso del personaje calderoniano trágico. El libre albedrío está presente en los acontecimientos ocurridos, A. 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 [Como lo hace Enrique a lo largo de la pieza]. 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 los que Dios quiere hacer de él. Nuestro libre albedrío, iluminado así por la gracia, se funde con la voluntad de Dios.
> Esto es lo que Aubrun llamó la "doctrina católica y española" de Calderón. Su semejanza con la doctrina estoica es evidente. Si es "española"; lo es porque es parte del neoestoicismo general de la época; esto no le impide, por supuesto, ser también católica.[341]

Enrique sabe perfectamente que no hizo un uso de la razón como el neoestoicismo y su cultura se lo requería. Esto lo lleva nuevamente a un estado de desolación. Ruiz Ramón piensa:

> Es esta desolada conciencia del mal hecho y de la irreversibilidad de sus consecuencias, y ese desesperado sentimiento de impotencia y de culpa, lúcidamente expresados en este momento supremo de la agnición, lo que estalla en este último soliloquio del Rey. El docto y sabio Enrique, defensor de la fe y la religión, toca fondo de su miseria como hombre y como monarca, al descubrir que ni puede devolver la vida a quien podría perdonarle ni puede desviar el curso de la historia de su pueblo. [...] Enrique deberá cargar con su conciencia de culpa y seguir viviendo para contemplar hasta su propia muerte: "el más funesto teatro/y espectáculo más triste" [...] la división del Reino y el futuro de violencia y de sangre, entregado a las furias del

---

existía y un hombre podía dar forma a su propio destino, el futuro consistía en un número infinito de posibilidades, el mundo estaría gobernado por la casualidad y no por el orden. Para salvaguardad la providencia y la dignidad de Zeus, los poetas del siglo V a.C. supusieron la libertad humana y la *fatalidad* se adueño del drama trágico. El problema así planteado a Esquilo por la negación de la libertad humana era análogo al que el horóscopo obligó a Calderón a afrontar *La vida es sueño*: cómo afrontar la responsabilidad humana frente al destino. La solución que encontró fue afirmar que todo hombre que es desafortunado se lo ha merecido. En el origen de toda desgracia había un pecado, normalmente fuente de presunción y orgullo. Los dioses podían obligar a un hombre que merecía el castigo a cometer este pecado formal con el fin de tener una razón para castigarle; el culpable era perseguido por la venganza divina y sus sufrimientos producían más sufrimientos en cadena que con frecuencia continuaban hasta la posteridad. Estas son, desde luego, las raíces literarias remotas de la "justicia poética" que guía la estructura de los argumentos dramáticos españoles y que no podían estar ausentes del tratamiento del Hado que realiza Calderón; la ideología cristiana de la culpa y la expiación, con sus cimientos judaicos, se arraiga en último término en la misma idea universal religiosa de la humanidad en la que se arraigaba el teatro griego." Alexander A. Parker. *Ibíd.*, pág. 148

[341] *ídem*. "Destino y responsabilidad humana (2). Una presentación dramática *–El mayor monstruo del mundo-*" *Ibíd.*, pág. 158

> remordimiento y a la desolación moral de quien cree que es demasiado tarde para arrepentirse.[342]

Desde el inicio vemos a Enrique a través de una serie de acontecimientos y actos propios, que se producen en relación directa con tres momentos bien identificados: el anuncio del vaticinio, el desarrollo, mediante acciones y conductas libres vinculadas con lo anterior, y, finalmente, su cumplimiento[343], lo cual corresponde perfectamente al esquema de los principios estructurales de la tragedia clásica. Para Parker esto posee un significado enorme en cuanto a las obras de Calderón y comenta:

> [...] que muestran la voluntad del protagonista actuando en el seno de una serie predeterminada de acontecimientos. En otras palabras, su horóscopo tenía que cumplirse. De hecho, hay que afirmar que todas las profecías [...] se cumplen inefablemente en la obra de Calderón de la forma en que fueron predichas; y que Calderón no muestra ni un solo ejemplo de un "hombre instruido y prudente superando los decretos de las estrellas" en la medida de que estos decretos se refieren a profecías que los cielos han revelado realmente en la obra en cuestión.[344]

Lo dicho por el crítico obviamente presenta la excepción de Segismundo, protagonista de *La vida es sueño,* que sí logra superar los decretos de las estrellas y vencer al *fatum*. En *La cisma* el hado al que alude Parker lo constituyen presagios fatales cargados con elementos semánticos. El *fatum* se ha cumplido y Enrique lo reconoce, lo cual le produce una terrible culpa en eje directo con el cúmulo de infortunios que se desprenden de esta concepción. K. de Quiroga piensa al respecto:

> Ambos personajes [Habla de Enrique y de 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*, como señala de Toro, está estrechamente ligada a la *hamartía* y se centra en el momento en que el personaje admite o lamenta una acción errónea ya consumada. Así, Enrique exclama: "!Qué mal hice!" cuando se entera de la muerte de Catalina, y advierte que sus acciones han generado males irreparables.[345]

---

[342] *Vid.* Francisco Ruiz Ramón. introd. a *La cisma...,* pág. 53

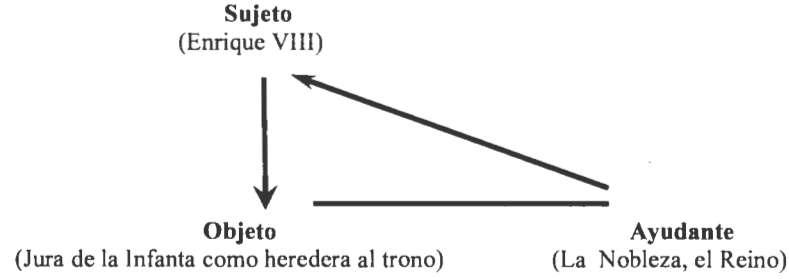
[343] La díada libertad/*fatum* para el final trágico en el infortunio es de suma importancia en la construcción de los personajes calderonianos y no sólo en la de Enrique VIII, así lo aprecia Ruiz Ramón, y comenta: "El final trágico ha sido previsto desde el principio, como cumplido ya en el escenario que el Hado anuncia o prevé, pero no en el espacio del drama, en el que va a desplegarse inexorablemente el terrible mecanismo de la necesidad, que sólo puede funcionar mediante el libre juego de las conductas de los actores de la fábula dramática, cuyos errores, consecuencia de la pasión posesiva y alienadora, ponen en marcha y hacen avanzar la acción como una gran máquina que los va conduciendo justo a donde no piensan ni quieren ser conducidos. En este espectáculo de la libertad transformándose a sí misma en necesidad lo que Calderón invita a ver a sus espectadores, lo que en su tiempo y el nuestro, expresando en él su visión trágica de la condición humana, libre, y porque libre, creadora de su destino." Francisco Ruiz Ramón. *Calderón y la...,* pág. 171

[344] Alexander Parker. "Destino y responsabilidad humana (1) el problema" en *La imaginación y el...,* pág. 136

[345] Nelly Kesen de Quiroga. *art. cit.,* pág. 266

El héroe trágico no sólo busca de un objeto determinado y único. Tampoco es sólo sujeto de una acción propia, se ve involucrado en distintas acciones que emanan de otros personajes implicados en la trama principal. Esto construye una complejidad que enriquece la construcción del protagonista.

Vemos en una de las últimas escenas a un Enrique que quiere redimir a su hija la Infanta María restituyéndola como heredera legítima del trono de Inglaterra. Esta acción última se convierte en un nuevo objeto que intenta ser alcanzado por el sujeto Enrique. De esto se desprende el último modelo actancial en su construcción:



Después de que todas las esperanzas de retorno al estado en el que se encontraba, tanto él mismo como el Reino, antes de causar el estrago del cisma, el Rey decide, en un acto desesperado, regresar su derecho real a la Infanta María[346]. Recuérdese que éste le había sido negado en un acto apasionado de amor por Ana y también desterrada de Palacio. Lo que intenta Enrique con esta acción es regresar el estado de las cosas a como se encontraban en un momento inicial. O sea, el acto desesperado del Rey lo realiza con miras a reestablecer la armonía del Reino, en la misma senda en la que se hallaba cuando vivía Catalina y sus acciones iban encaminadas a la concordia Iglesia/Reino. Catalina a muerto, lo único que resta es restituir a su hija en el trono con la esperanza de que conduzca a Inglaterra por la senda de la fe, esto ya imposible. La restitución se realiza cuando, al enterarse de la muerte de Catalina, le dice a su hija:

> Tú serás de Inglaterra
> Reina, y porque se confirme,

[346] Para Don W. 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 (2769-76) o en su exclamación de triunfo cuando se le muestra el cadáver de Ana (2862-65). Cualquiera que tenga el conocimiento elemental de los hechos históricos se da cuenta de que las glorias y triunfos que espera serán superficiales (2866-69); y cuando finge prestar juramento para proteger a la Iglesia de Inglaterra, Calderón revela sin embages las reservas mentales de María (2983). Las referencias a la hoguera y a la chispa de resistencia son evidentes (2966-67, 2976-79): Calderón ve a María como a una persona cuya tolerancia no hará más que exacerbar el daño causado ya por Enrique." Don W. Cruickshank. "<Lisping and wearing strange suits>: Personajes ingleses en la escena española y personajes españoles en la escena inglesa: 1580-1680" en *Vidas paralelas. El teatro español y el teatro isabelino: 1580-1680,* Tamesis, Madrid, 1993, pág. 16

hoy te ha de jurar el Reino,
para que en ti resuciten,
de tu siempre santa madre,
memorias que lo acrediten. (III, vv. 2802-2807)

Al ver la negativa de la Infanta ante la jura, Enrique precipita los acontecimientos y al instante llama a todos a la jura: "llamen a la jura al Reino" (III, v. 2816). Nótese nuevamente su carácter impulsivo, arrebatado y apasionado para realizar todo tipo de acción dramática. La Infanta tiene sus reservas:

En el día que tan triste
estás, señor, y lo estoy,
no será bien que me obligues
a tan festivas acciones
como los aplausos pide.
Otro día podrá ser. (III, vv. 2817-2822)

El Rey le increpa vehementemente:

Hoy ha de ser, no repliques;
que ya que tu madre no
pude, aunque tanto lo quise,
restituirla en su Reino,
quiero en él restituirte. (III, vv. 2823-2827)

Lo que genera esta acción es el remordimiento y, como lo ve Ruiz Ramón, la desolación en que ha caído la moral del Rey. Lo que estamos presenciando es la contrición del personaje que se encuentra cara a cara con su *fatum*.

Así, la jura de la Infanta como legítima heredera al trono inglés es el último objeto en el que se ven reflejados los deseos del protagonista como un sujeto actante. Por obvias razones es un objeto abstracto y no un "elemento animado", como lo llama Ubersfeld[347]. Aparece el último monólogo del Rey:

¿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?
Tocan dentro.
Ya la señal de la jura
Hacen. Quiero prevenirme
a disimularme afable,
a consolado fingirme.
[...]
¡Ayuda aquí, poderoso

[347] "El objeto de la búsqueda puede ser abstracto o animado, pero, en cierto modo, *metonímicamente* representado en escena." Anne Ubersfeld. *op. cit.*, pág. 57

> Señor, que el bajel va a pique!
> ¡En qué piélagos navega
> de confusiones Enrique! (III, vv. 2842-2853/2858-2861)

Robert Lauer, respecto al último monólogo en la jornada y en la tragedia menciona:

> [...] en el quinto [...] siente remordimiento por sus pecados, que en si es una consecuencia del pecado, lo que Santo Tomás llama *macula peccati* y *reatus culpae* (*Summa* 1.2.87.6) y no arrepentimiento en el sentido teológico lato. Aquí terminan los monólogos. En un aparte significativo el Rey siente el fuego infernal futuro (*reatus poenae*). Por añadidura, en el diálogo final del Rey, 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.[348]

El último monólogo expresa el dolor al presenciar las consecuencias de su pecado. La única manera de arreglar un poco lo que hizo es poner a su legítima hija como heredera del Reino. Esto más como un intento desesperado de remordimiento que como un deseo razonado y legítimo de un gobernante que difícilmente puede ser nuevamente llamado sabio y docto desde el neoestoicismo. Nos ayuda a demostrarlo la forma efímera en que apresura la jura, pues, como se había visto, todos sus actos resultan impulsivos. Para Ruiz Ramón lo que importa al finalizar la pieza no es la degradación moral y personal en la que ha caído el protagonista por culpa de sus errores pasionales: "[...] el verdadero sentido de la tragedia no está en la destrucción física o moral de cada uno de los personajes, sino en el espectáculo del Reino dividido, Calderón cierra *La cisma* con la escena de la jura de la Infanta María como heredera del trono."[349] Esto es lo que sobresale finalmente, pero no podemos dejar a un lado el impacto que pudo haber tenido sobre los espectadores de la época el ver degradado a un personaje de alta alcurnia por sus pasiones. Vemos a Enrique sumido nuevamente en un mundo de confusiones, cabizbajo y pensativo, presa de sus propios laberintos, sumido en su *katastrophé*[350] como uno más de los términos del héroe trágico en la estructura de la construcción de la tragedia al cual se acopla la pieza calderoniana. Esto indica una construcción circular del personaje, recordemos que con esa actitud comienza la obra y así termina. La *katastrophé* implica al menos dos acepciones para Enrique: a) el infortunio individual referido al mal desenlace de su relación amorosa con Ana; y b) la desgracia social relacionada con el cisma y el abandono de la Iglesia católica al Reino.

Lo que marca el final es una didascalia que denota cierta plasticidad exuberante que va encaminada a producir un efecto en el espectador:

---

[348] A. Robert Lauer. *art. cit.*, pág. 139

[349] *Vid.* Francisco Ruiz Ramón. introd. a *La cisma...*, pág. 54

[350] Beristáin sugiere: "Una catástrofe que es el desenlace funesto con que se clausura la acción y es un término que proviene de Aristóteles." *Diccionario de retórica...*, *sub. voce.*: Acto.

> *Tocan chirimías y clarines y salen a la jura los que pudieren, y el Rey y la Infanta, que suben a un trono, a cuyos pies, en lugar de almohadas, ha de estar el cuerpo de Ana Bolena, cubierto de un tafetán; y, en estando sentados, la descubren.*

En la sala del trono está reunido el parlamento, y en medio de toda esta solemnidad y lujo se halla el cadáver de Ana que, como bien lo ve Ruiz Ramón, es un: "[...] funesto recordatorio de las acciones de Enrique."[351] Estas acciones son un recordatorio a los espectadores, tanto de la flaqueza del Rey como personaje, como de la historia, tan cercana de ellos. Las siguientes palabras de la Infanta son reveladoras:

> ¡Qué bien vuestra Majestad
> satisfizo mis ofensas,
> pues que ha puesto a mis pies
> quién pensó ser mi cabeza!
> Con tan grandes principios
> mis dichas serán eternas.
> ¡Glorioso triunfo me guardan,
> triunfantes logros me esperan! (III, vv. 2862-2869)

Ruiz Ramón acierta cuando dice: "Para el espectador del primer tercio del siglo XVII, conocedor de la historia de Inglaterra y de la no lejana guerra civil, estas palabras sonaban cargadas de una terrible ironía, nada diferente de la ironía trágica que permea en la tragedia entera."[352] Por supuesto, se refiere a la ironía que yace en las decisiones de varios de los personajes al momento de intentar evadir un *fatum* y por sus mismas decisiones llegan a él. Y, por otro lado, certifica a la historia, en donde las guerras civiles que vendrán después de los acontecimientos acarrearán discordias entre católicos y protestantes, hijos todos de un Reino, en el gobierno que Enrique deja a su hija. Al respecto Álvarez Sellers comenta: "María se promete un futuro feliz a la vista de los indicios: la muerte de Ana, la obediencia de la corte, el favor de su padre. Sin embargo, el juramento que le propone –a tono con el cisma-, contradice los principios de su religión y se niega a hacerlo. Al fin una persona leal a su fe. Pero esta impresión es transitoria. Nada ni nadie podrá salvar a Inglaterra."[353] Las guerras civiles se avecinan.

Lo que interesa, me parece, es el contraste que salta a la vista al concluir este acto con el término del acto anterior. Nuevamente Ruiz Ramón es de gran ayuda al apreciarlo del siguiente modo:

> Al contraste, vívidamente marcado, entre los signos plásticos y sonoros del espacio escénico –gala, músicas, cadáver de Ana- venía a unirse el contraste dramático entre la jura del final del acto II, en el que el Rey destrona

[351] *Vid.* Francisco Ruiz Ramón. introd. a *La cisma..., loc. cit.*
[352] *loc. cit.*
[353] Mª Rosa Álvarez Sellers. *op. cit.*, vol. III, pág. 569

> injustamente a Catalina, sin oposición por parte del parlamento, y esta nueva escena de jura en la que restituye en el trono a la legítima heredera, con un parlamento claramente dividido, en el que sólo es aceptada condicionalmente.[354]

Las palabras del Rey ayudan a considerar el condicionamiento anterior:

> El Reino puede jurarla,
> y si cuando llegue a Reina
> no fuere del Reino a gusto,
> depóngala Inglaterra. (III, vv. 2972-2975)[355]

El contraste de estas dos escenas nos obliga a considerar a Enrique, como se ha venido haciendo, cómo un protagonista actuando de maneras contradictorias y paradójicas, ya que si bien en un acto despoja a una Reina, en este hereda a su hija el gobierno legítimo del Reino. A. Parker considera que: "En el final ideado por Calderón, Enrique resiste la tentación de dejarse llevar por la desesperación y ofrece restitución al devolver a la Infanta María su posición de heredera y dejarle a ella la responsabilidad de enmendar el agravio religioso cometido."[356] Creo que es un final apropiado para los requerimientos que la pieza demanda, o sea, desde un punto de vista dramático es efectivo, pero es terrible en cuanto a la construcción del protagonista como personaje eternamente alterado. Claro está que en este último acto, la jura, como objeto alcanzado, la realiza en una situación desesperada, es un intento de remediar en algo lo que ha provocado, y siente el peso de sus acciones sobre el futuro incierto que se cierne sobre el Reino y sobre él mismo, dice en un pequeño aparte: "¡pobre Enrique!/¡Qué de años que te esperan!" (III, vv. 2440-2441) Las palabras funcionan como un adelanto histórico de los años venideros de guerras civiles y religiosas que se segregan como amenaza del Reino. En efecto, la verdadera tragedia yace en el cisma inglés. Esto lo apoya Ruiz Ramón cuando sugiere:

> Bien sabe el Rey que las consecuencias de las acciones individuales rebasan la esfera de lo individual para abatirse, fatalmente, sobre todo el pueblo. Enrique obtendrá del Parlamento que jure a la Infanta María como heredera del trono de Inglaterra, intentando así restaurar el orden de la unidad rota del Reino. Pero el desorden y la desunión se han apoderado de una vez para

---

[354] Francisco Ruiz Ramón. *Ibíd.*, pág. 55

[355] Yace aquí un claro altercado que Alexander Parker no deja de ver: "La disputa entre Enrique y la futura reina María con que termina la obra, que se centra en la cuestión de la libertad religiosa en Inglaterra, con Enrique (como la parte inglesa) aconsejando moderación y compromiso, mientras que María (como el gobierno y la Iglesia españolas) insiste en la firmeza, debe haberles recordado al Rey y a la corte los todavía recientes meses del amor del príncipe de Gales por la Infanta María, quién, de acuerdo con las esperanzas de todos, sería el instrumento que haría que Inglaterra volviera a Roma, exactamente igual que la hija de Enrique VIII ha resuelto hacer cuando cae el telón."Alexander A. Parker. "La cuestión de la libertad religiosa" en *La imaginación y el...*, pág. 345

[356] *Ídem*. "La religión y el estado: *La cisma de Ingalaterra*", en *La imaginación y el...*, pp. 334-335

> siempre del Reino. El final de la tragedia de unas vidas humanas es el comienzo de la tragedia histórica de un pueblo dividido por el cisma.[357]

La situación en la que se halla el Reino jamás podrá ser borrada de la historia ni de los corazones de los que fueron partícipes de ella, y esto nos lleva a pensar en el fuerte impacto que la pieza pudo tener en el espectador promedio[358]. Claro que lo que nos incumbe es el estado terrible al que vuelve el Rey después de percatarse hacia dónde lo han dirigido las pasiones y que la esperanza en las restituciones políticas son casi insostenibles, puesto que para Enrique su poder real:

> [...] fue suficiente para llevar a la práctica lo que sabía que estaba mal; es ahora insuficiente para llevar a la práctica lo que sabe que está bien. Porque las dificultades políticas hacen la restitución imposible. Se da cuenta de que los nobles no pasarán por la devolución de las propiedades monásticas que les autorizó a apropiarse, ni el pueblo accederá a someterse al yugo de la obediencia religiosa del que les había liberado. Fracasó en su deber como Rey de poner en práctica el poder del bien y la justicia, y se ve obligado a inclinarse ante la voluntad de sus súbditos, en lugar de mandar en ella, y a consentir en la persecución de la injusticia y el pecado. [...] coloca sobre sus hombros el peso de su impotencia política y lleva a cabo la única restitución que puede. El parlamento debe ser convocado para jurar lealtad a María, aceptando también el peso de su dolor personal, ordena (en el aparte susurrado a Tomás Boleno) que el cadáver de Ana sea colocado al pie el trono en el que María se sentará, exponiendo así la ignominia pública a la mujer a la que había amado, y así, también exponiendo su propia vergüenza y deshonra.[359]

Lo anterior deja en evidencia al Rey como impotente ante pugnas políticas, se ve a sí mismo degradado frente su parlamento y su pueblo. Decide depositar toda la responsabilidad a su hija, dejando en claro el fracaso del cumplimiento de su deber real. Por lo tanto, es irónico que el último objeto deseado por Enrique sea su propia degradación, vergüenza y deshonra pública, cuando, si recordamos, el primero fue la defensa de la fe y el bienestar del Reino.

---

[357] *Vid.* Francisco Ruiz Ramón. introd. a *La cisma..., loc. cit.*

[358] Robert Lauer considera: "Por otra parte, *La cisma de Ingalaterra* sí es un drama político de historia eclesiástica que, tanto por el fallo en la disposición de pruebas en el discurso de Enrique así como la imposibilidad de una auténtica penitencia para la posible redención del Enrique y el Reino, se presta a tres graves y respetables propósitos: 1) justificar el hecho de que el casamiento de la Infanta María con Carlos Estuardo habría sido infortuito, tanto en lo personal como en lo político, como fue en efecto el casamiento entre Catalina de Aragón y Enrique VIII; 2) explicar la inevitable guerra en la cual se encontraba España con Inglaterra en el momento del estreno de la obra, sobre todo de la política agresiva del Duque de Buckingham (quien acaso nos recuerde al Volseo calderoniano) y el Príncipe de Gales, cuya "conversión" al catolicismo, necesaria para haber podido casarse con la Princesa María, habría sido tan crítica como la de Enrique VIII al final de la obra; y 3) demostrar teológicamente que las consecuencias del cisma son: dividir la entereza moral de una persona (pecado *contra teipsum*), fragmentar la unidad de un Reino (pecado *contra proximum*), y oponerse temerosamente al concepto eclesiástico de *charitas* (pecado *contra Deum*) [cf. Aquino, *Summa* 12-13: 1,2,86,2] Estas son pues las lecciones de *La cisma de Ingalaterra*, una obra temprana de Calderón de tema político, de historia eclesiástica y de propagación de la fe. Forma parte, por lo tanto, de la Reforma Católica contra los cismas y las herejías del *plus ultra*." Robert Lauer. *art. cit.*, pp. 140-141

[359] Alexander A. Parker. "La religión y el estado: *La cisma de Ingalaterra*" en *La imaginación y el...*, pp. 335-226

Enrique es, en todo aspecto, un personaje y una figura trágica[360]. Ya A. Parker había pensado que: "Resulta claro de mi interpretación de *La cisma de Ingalaterra* que considero que esta obra es tragedia, y tragedia profunda."[361] La delimitación de tragedia que procura va referida, por supuesto, al desarrollo del protagonista y al estudio que realiza del mismo. Y, claro, el hecho de que la pieza caiga en una categoría trágica lo marca la responsabilidad moral de los protagonistas: "En especial Calderón, dramaturgo cristiano *par exellence,* no puede quedar jamás suspendido, incierto, entre dos esferas del ser, una buena y la otra maligna, ni puede dejar de subrayar la responsabilidad moral de sus personajes."[362] La responsabilidad moral ofrece el tono trágico a los personajes calderonianos, siguiendo el discurso de Álvarez Sellers, misma que le da una denominación de tragedia cristiana.

Finalmente, lo que lleva a Enrique a la desgracia es su propia flaqueza moral, explotada por consejeros y privados ambiciosos de poder y por la mujer que desea. Interesante es la relación y el desarrollo particular que Enrique tiene con Volseo, que se verá en el próximo apartado, puesto que marca de manera definitiva el curso de los destinos de ambos personajes. El mensaje final de la obra atiende justamente a la condición moral del personaje apasionado y a las desgracias que esto puede acarrear para el porvenir del Reino. Al respecto Don W. Cruickshank piensa: "El mensaje es que si, ni el arrepentimiento de Enrique ni el inoportuno ardor religioso de su hija pudieron remediar el cisma, tampoco podrá ser remediado por la intransigente actitud de escritores como Rivadeneyra [...]"[363] El cisma está hecho, la terrible tragedia de Enrique VIII estriba en ser un hombre docto, pero también un personaje inmerso en las pasiones que lo vuelven ignaro.

Para terminar, siguiendo el rastro que nos lega es esquema estructural de la tragedia, el elemento final sería el de *katharsis*. ¿El final trágico que hemos presenciado lo puede evocar? Tal vez, pero no del mismo modo en que lo hizo con la tragedia clásica y estamos ante una tragedia cristiana. La *katharsis* debe ser entendida con una nueva concepción que acomode a la cultura que la está evocando. Así, Álvarez Sellers menciona: "Si la *catarsis* ha sido contemplada como la purgación de las pasiones mediante la compasión y el temor, en la

---

[360] "Considero que en estos textos [*La cisma de Inglaterra* y *Los cabellos de Absalón*] 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*. Para ello, suaviza notablemente aspectos negativos de la figura de Enrique VIII, si se le compara con la fuente de Rivadeneyra [...] Ambos personajes se dejan llevar por el exceso pasional que los conduce a la *hamartia*. En el final trágico se opera la *anagnórisis* del personaje, que tiene que ver con una conciencia de la propia culpa como origen de la cadena de infortunios." Nelly Kesen de Quiroga. *art. cit.*, pág. 266

[361] Alexander A. Parker. "Hacia una definición de la tragedia calderoniana", en *Calderón y la crítica: historia y antología*, t. II, Manuel Durán, *et. al.*, Gredos, Madrid, 1976, pág. 368

[362] *Ibíd.*, pág. 365

[363] Don W. Cruickshank. *art. cit.*, pág. 17

modernidad "catarsis" [...] es apercibirse de las propias pasiones y aceptar el reto que nos propone, el reto que es vivir cada día siendo responsables de nuestro destino."[364] Este elemento se sustituye entonces por otros que le son compartibles dentro de un discurso cultural distinto, pero que guarda cierto vínculo de parentesco significativo y no se pierden del todo sus connotaciones, aludo a *admiratio* y *pertubbatio*[365] , que responden a cierto disturbio en el ánimo de los espectadores que los orilla a la reflexión moral. Los acontecimientos que vieron en escena imitan la realidad y más cuando se trata de un drama de corte histórico. La compasión y el temor, *admiratio* y *perturbatio* también podríamos sentirlo pero en un nivel distinto por el héroe trágico. No surge por una identificación personal del espectador con lo que le sucede al personaje, más bien del saber que lo que le acontece por culpa de sus pasiones le puede acontecer a cualquiera si se deja arrastrar por ellas. Es ese sentido, la pieza podría tener cierto dejo de ejemplaridad. Lo que importa es que a éste (y a los demás) el espectador podía identificarlo como un personaje histórico demasiado cercano, sus actos son, a fin de cuentas, imitación humana. Es un personaje que erró como cualquiera puede realizar similares equivocaciones. Hay una moraleja que dice: no actúes como éste actuó. El personaje sufre un suceso humano que invita a la reflexión[366].

Enrique VIII obtiene su tragedia por medio de sus pasiones, bien lo dicen las últimas palabras del capitán con que cierra la obra: "Aquí acaba la comedia/del docto ignorante Enrique/y muerte de Ana Bolena." (III, vv. 2989-2991). El Rey, dice Campbell respecto a Basilio de *La vida es sueño*: "[...] no actuó con 'prudencia' y con 'templanza', es decir, no ha vivido como un hombre sabio, ya que su miedo al futuro [Aquí el hacer caso omiso de él] lo convirtió en ciervo de sus pasiones."[367] Las actitudes de ambos reyes se homologan aquí.

---

[364] Mª Rosa Álvarez Sellers. *op. cit.*, t. II, pág. 914

[365] "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. [...] 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." Alfonso de Toro. *Texto, mensaje y...*, pp. 107-108

[366] "[...] Primeramente podemos ver que el autor puede teatralizar conceptos y preocupaciones importantes fuera del drama. Esto es, problemas que conciernen al hombre, sean éstos filosóficos, políticos o sociales. En segundo lugar podemos indicar que la autoconciencia de los personajes crea una perspectiva personalizada de la realidad, por medio de lo cual se tiende a reducir las limitaciones entre lo ilusorio y lo real hasta convertir la vida en sueño y el mundo en teatro. Así, al espectador se le permite un distanciamiento ante la obra de arte, creando en él un interés a modo de identificación entre sí y los personajes de la obra, lo cual se desborda de un nivel ficticio al nivel de la realidad cotidiana del auditorio. Ante tal situación el espectador acoge la obra con silencio grave y reflexivo, a modo de catarsis." Alejandro Paredes L. *art. cit.*, pág. 544

[367] Ysla Campbell. *op. cit.*, pág. 198

[...] la Libertad adopta la faz del Destino.
Francisco Ruiz Ramón.

3.2. *El cumplimiento del horóscopo.*

Volseo también recurre en un fallo que lo aleja de la racionalidad; se equivoca en la interpretación del *fatum*. Al intentar evadirlo irá directamente a su encuentro.

Calderón no cesa de recordarnos la dudosa calidad moral de Volseo. Siempre se lo ha pintado como una astuta serpiente, la cual no tiene el mínimo miramiento para obtener lo que quiere. En esta misma línea discursiva siguen sus acciones observadas por los demás, veamos cómo sucede:

> Carlos: Mas ¿quién a palacio viene
> con tanto acompañamiento?
> Dionís: Ya su vanidad nos dice
> que es el cardenal Volseo. (III, vv. 2132-2135)

El diálogo entre los dos interlocutores no dice nada novedoso en relación a su comportamiento, ya sabemos que es un vanidoso. Sólo recuerda al espectador la clase de personaje que es, no se debe olvidar que actúa y decide en base en este elemento de su carácter. Hay que tener en cuenta que Volseo es el consejero más cercano con el que cuenta Enrique. Su vanidad le hace elevar su ego más allá de lo que a un representante de Dios podría permitírsele, pues también es cardenal[368]. Sus propias actitudes, palabras y la opinión de los soldados nos ayudan a vislumbrarlo; una didascalia dicta así: "*Vanse y sale Volseo arrojando a unos soldados que traen memoriales* [...]". Su actitud es orgullosa y grosera. No es fortuito que tal comportamiento marque su primera aparición en escena, indica el sendero que va a tomar y que continúa el ya conocido: "¡Que cansados memoriales!/Dejadme ya, que no puedo/sufriros; nadie me siga" (III, vv. 2144-2146). Sus palabras generan comentarios negativos en los parlamentos de los soldados –en general de toda la corte, en tanto que los diálogos de los soldados representan el sentir de todos-, quienes lo tachan en un instante de "tirano", "cruel" y "soberbio". Desean venganza en su contra: "Los cielos/me den venganza de ti." (III, vv. 2147-2148). Los deseos de los soldados contienen ciertos dejos de maldición y dan testimonio de su comportamiento, pero tienen otra función, la de fungir como presagio. Así, son dos los factores importantes que tienen la categoría de agente anunciador del *fatum*:

---

[368] No creo que a un excelente dramaturgo, como lo es Calderón, halla puesto esta característica moral en el carácter de Volseo al inicio de la jornada. Los actos de las jornadas anteriores ya nos lo habían indicado, el hecho de hacer un relieve de las mismas aquí posee un carácter significativo pues el mismo Dionís es quien comenta en un par de líneas que Volseo es un cardenal y un vanidoso. O sea, es un enviado de Dios, un símbolo del cristianismo, el que es un vanidoso y porta el pecado de la soberbia. Esto más como una característica de su carácter que como dejo de crítica institucional, por supuesto.

1) las palabras del deseo de venganza de los soldados como maldición y 2) la *visión* de Pasquín, donde ve a Volseo en un suntuoso entierro, su muerte.

Si bien, el primero no llega a los oídos del cardenal sí llega a los de los espectadores quienes evalúan, desde una perspectiva más objetiva, las acciones del personaje en escena. El espectador no olvida frente a quién está, un personaje marcado por el destino. A lo anterior se añade el anuncio dirigido directamente a Volseo por Pasquín que el cardenal se niega a interpretar y no le da la importancia requerida, dice:

> Vengo
> tan elevado y absorto
> como admirado y suspenso
> de una cosa que hoy he visto
> [...]
> Vuestro entierro.
> ¡Oh, que gran capilla hacéis!
> Para un pájaro pequeño,
> mas grande jaula es aquélla. (III, vv. 2151-2153/2155-2158)

Debe recordarse que, en esta pieza calderoniana, es precisamente el personaje del gracioso, a su vez tomado por un loco, el que inviste el papel de portavoz del *fatum*[369]. A lo que Volseo responde de manera despótica:

> Loco, necio,
> malicioso, calla y mira
> lo que te mando: al momento
> sal de palacio, Pasquín;
> no entres en él. (III, vv. 2161-2164)

Saltan a la vista dos componentes en la construcción de su carácter: la intolerancia para tratar a los integrantes y sirvientes de la corte y la poca prudencia con que interpreta la predicción de Pasquín. Ruiz Ramón comenta al respecto:

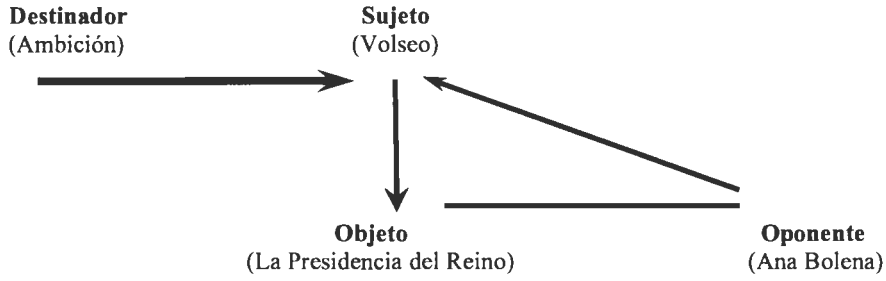
> [...] el personaje, dominado y cegado por la soberbia, actúa como tirano, primero con los soldados, después con Ana [...] Rasgo éste que junto con el cinismo caracterizan al personaje dramático del tirano, y cuya fuente habría que retrotraer hasta Séneca. La escena de los soldados es brevísima y su sentido dimana más de la acción que de la palabra, pues sólo pretende mostrar cómo Volseo se comporta como tirano, cruel y soberbio y descargar, para que cumpla después su efecto, el tema de la maldición, la cual, al igual que todas las acumuladas anteriormente, se cumple. Maldición cuyo efecto dramático inmediato –crear la expectación en el público- es incrementada a

[369] En una nota anterior se mencionó la opinión de Ruiz Ramón en la edición que hace a *La cisma* en donde indica que la "bufonería" es más bien un rasgo irónico, que tiene una determinada función dramática, y que sus anuncios poseen un significado en un nivel de teatralidad. La personalidad de "bufón" es realmente un disfraz en donde se oculta la sabiduría para aquel que la quiera ver. Al respecto José Antonio Maravall en una obra ya clásica, citada con anterioridad, habla del "buen sentido" que en varias obras poseen las palabras del loco como figura de "gracioso" en este tipo de teatro. Para más información remitirse al texto.

> renglón seguido por el cuasivaticinio de Pasquín, con cuya función premonitoria ya está familiarizado el espectador.[370]

En este momento Volseo está en la cumbre de su buena fortuna. Apoyado por el Rey nada malo le puede pasar. Esta situación fortalece su ego hasta un grado cínico de soberbia, mismo que provoca el deseo de venganza de los soldados y el desprecio de la corte. Esto es la clave de su error. Las palabras de descrédito dirigidas a Pasquín, en vez de considerarlas racionalmente, son un ejemplo de su *hamartia*.

Enseguida Volseo tiene un diálogo con la Reina Ana, en el que aparece finalmente el objeto que persigue como sujeto de su propio modelo actancial:



La acción transcurre en el momento en que Volseo pide la Presidencia del Reino para adquirir más poder político, suceso acorde con su característica ambición:

> La Presidencia
> del Reino en aqueste día
> al Rey pedirle quería;
> y, siendo vuestra presencia,
> si ayudáis mi petición
> tendrá efecto. (III, vv. 2174-2179)

Pero Volseo no cuenta con que Ana ya se ha adelantado y se la ha otorgado a Tomás, su padre. El cardenal se enfurece y, sin pensarlo dos veces, amenaza a la Reina:

> Porque mi pecho entendió
> que estaba más cerca yo
> que tu padre; pues si él fue
> quien de mujer te dio el ser,
> yo el de Reina; y, así estás,
> obligada lo que va
> de ser Reina a ser mujer.
> Pero vuestra majestad
> con mayor cuidado advierta
> que no se cerró la puerta
> por donde entró esta deidad,
> y que el mismo que la abrió
> para una Reina tirana,
> abrirla podrá mañana
> a quien por ella salió,

[370] *Vid.* Francisco Ruiz Ramón. introd. a *La cisma...*, pág. 46

pues quien a la tiranía
halló paso, claro está
que más franco le hallará
a la justicia otro día. (III, vv. 2187-2205)

Es una amenaza muy directa para dirigirla a la soberana de un Reino, las consecuencias no tardarán en verse. Queda claro cuál es el objeto que anhela ahora Volseo como sujeto del modelo actancial, mismo que va guiado por la ambición como destinador. Su grado de ambición ansía poder político para ejercer aún más control sobre las decisiones del Reino. Se alcanza a notar que la palabra de Enrique para que Volseo obtenga el cargo de Papa queda como una promesa; sin embargo, lo que por ahora le puede brindar un placer más inmediato es la obtención de dicha Presidencia. Un objeto queda así relegado y a la espera por otro más adyacente y palpable a corto tiempo. Pues bien, la decisión de Ana frustra los deseos de Volseo y rompe el pacto entre ellos, lo que genera el grado de obstrucción a sus deseos por el objeto ansiado. A partir de este momento, la que había planeado que fuera su aliada, se presenta como su oponente, ya que lo hace de lado al ofrecerle la Presidencia a Tomás, antes de preguntar si Volseo la requería. La falta de compromiso de Ana con su propia palabra es lo que provoca la confrontación, porque desde la perspectiva de Volseo ella le debe sumisión[371]. El mismo cardenal expresa su incredulidad ante lo sucedido:

Yo, señora, no creyera
que tu majestad la diera
sin saber antes de mí
si la quería. (III, vv. 2183-2186)

Y "[...] olvidando su más importante regla de conducta: el disimulo"[372], se deja llevar por la ira[373]. Invadido por esta pasión hace de lado la astucia[374] con la cual había actuado.

La filosofía neoestoica desautoriza una conducta de simulación, y aún más cuando es un emisario de Dios el que la lleva a cabo. Si bien es una filosofía vital, también se convierte en una conducta moral para la vida activa, al menos en la época que nos concierne analizar. Por

[371] Recordemos que el trato con Ana fue ayudarla a llegar a ser Reina siempre y cuando ella ayudara así mismo a auxiliar a Volseo con sus requerimientos de poder y lo que su ambición pida.
[372] *Ídem.*, introd. a *La cisma..., loc. cit.*
[373] "En este aspecto hay que mencionar que los estoicos consideran como acción fundamental del ser humano la represión de la ira. [...] Para Séneca "no existen los vicios con las virtudes" y la ira se extirpa mediante el uso de la razón, pues "...nada hay más difícil y arduo que no lo venza la mente humana"." [Los extractos de Séneca son de *De la ira. Tratados morales,* UNAM, México, 1946, pág. 153] Ysla Campebell. *art. cit.*, pág. 81
[374] "Para los estoicos los sentidos forman parte del alma. A diferencia de Platón y Aristóteles, consideraban que el alma consta de ocho partes: los cinco sentidos, la facultad procreadora, la del lenguaje y el logos, del que depende la vida física y psíquica del ser humano y se halla asentada en el pecho, en el corazón. Su función fundamental es la conciencia y sus facultades son: la representación, el juicio afirmativo, el instinto y el pensar." Lo que nosotros traducimos como raciocinio. *Ibíd.*, pág. 77

ende, las pasiones humanas y los desequilibrios emocionales están en pugna directa con el ideario del neoestoicismo. Al respecto R. Xirau comenta:

> [...] es clara la moral que pueden deducir los estoicos. Esta moral será siempre basada en la razón pura y será, puesto que el mundo es racional, una moral de aceptación. [...] Así, la verdadera acción moral será la que emprenda una voluntad recta dirigida por una razón absoluta y el sabio, el que conoce y, por conocer, acepta la realidad como es.[375]

Esta filosofía, como regla de conducta moral, está reñida con el acto del disimulo y la lisonja, pues no va de acuerdo a los fines morales que la posición de un consejero demanda. Su ambición de poder lo ciega, como lo ve A. Paredes:

> Otra forma en que se presenta la vulnerabilidad que hace falible al hombre es la pérdida de control que éste sufre ante la fuerza de sus pasiones. Tal es el caso del Rey Enrique y su pasión amorosa por la joven Ana. Lo mismo se puede decir del cardenal Volseo y su apasionada ambición de poder, lo cual le ciega y no le permite ver más que la cumbre y no los engañosos medios para llegar a ella.[376]

Lo que lo lleva a cometer el agravio es el ser privado de su objeto deseado, o sea, la no obtención del objeto anhelado por su ambición y codicia. Ruiz Ramón opina:

> La confrontación con Ana Bolena, que determina la inminencia de la caída de Volseo, está construida con técnica paralela y con los mismos elementos que las escenas de confrontación con la Reina: cegado por su soberbia comete el error de no calcular las consecuencias de su desafío a Ana. No reconocer los límites de su propio poder y no acertar a ver el poder que Ana detenta ahora, precipita su caída fulminante. Amenaza abiertamente a Ana, olvidando la cautela y el disimulo que le ayudaron a subir y triunfar, pensar que puede volver a inventar un nuevo escenario y a repartir nuevos papeles, manifiestan una vez más –la última- el perfecto enlace de *hybris* y *hamartia* [...] Nueva ironía, el plan imprudentemente revelado a Ana, con intención de amenaza, suministra a ésta las armas para invalidarlo.[377]

A manera de resumen, se concluye que la ambición, unida a la soberbia, es lo que genera ira al no ver su ambición cumplida[378], y esto provoca una equivocación fatal al momento de emitir la amenaza, la cual, vemos enseguida, es lo que produce su desgracia.

Después de la amenaza vendrá la esperada reacción de la nueva Reina. Ana, al ver la influencia que tiene en las decisiones reales, sin siquiera tener la necesidad de explicar las

---

[375] Ramón Xirau. *op. cit.*, pp. 105-106. Hay que recordar las palabras de A. Hermenegildo cuando habla del valor moral de la ideología neoestoica en las tragedias del siglo XVI que se comunica a la obra de Calderón: "El fin moralizador de todas las tragedias lleva consigo un interés muy marcado por alejar al individuo de los vicios. Ésta sería la actitud de una moral natural. Pero no podemos olvidar la mentalidad cristiana de nuestros autores, según la cual el hombre debe aprender a desprenderse de lo terreno para encaminar hacia Dios." *Vid.* Alfredo Hermenegildo, *op. cit.*, pág. 537

[376] Alejandro Paredes. *art. cit.*, pp. 545-546

[377] *Vid.* Francisco Ruiz Ramón. introd. a *La cisma...*, pág. 47

[378] Ysla Campbell comenta: "[...] la ira, como la pasión que gobierna las acciones [...] Los estoicos consideran como acto esencial del ser humano el dominio de esta pasión." Ysla Campbell. *op. cit.*, pág. 119. La ira, para los neoestóicos, se extirpa mediante el adecuado uso de la razón.

causas, recomienda al Rey el inmediato destierro de Volseo junto con la Infanta María. Dice: "[…] si en aqueste mismo día/otro, antes que María, de vuestro pecho saliera." (III, vv. 2267-2269). Enrique lo toma como un atrevimiento en contra de Ana, pues ella misma le acusa:

> El que llegó
> a hablarme tan libremente
> y sin respeto…
> […]
> Temo decirte que es…
> […]
> el cardenal Volseo. (III, vv. 2274-2276/2284/2285)

Sin más averiguaciones, lleva a cabo el Rey la petición de Ana. Tres son los requerimientos por los que toma tal iniciativa –aunque tal vez sólo este es el que vale-, a saber: el requerimiento de Ana, la queja de Pasquín y la de los soldados.

La petición de Ana es definitiva para marcar el destino del cardenal, quien, además, ve multiplicarse en su conducta una serie de oponentes que tiene un objetivo en común: apoyar su caída. El segundo es la queja que hace Pasquín a Enrique, diciendo que se le ha negado la licencia de hablar libremente con la persona que él quiera, misma que ya se analizó (*vid.* pág. 146). Las palabras de Pasquín tienen dos propósitos; 1) funcionan como una advertencia al Rey de que se cuide de la influencia evidente de Volseo; 2) actúan como una segunda queja que poco a poco merma la confianza que Enrique tiene de Volseo. Son dos invitaciones que se hacen al Rey para que tome cartas en el asunto del Cardenal. La rápida decisión de Enrique en contra de Volseo ayuda, una vez más, a formar su construcción en el juego dramático. Estas acciones en contra de Volseo, permiten delimitar el carácter del Rey, en donde la acción tomada en contra del cardenal es sólo un eslabón más en su construcción. Enseguida del parlamento de Pasquín viene la del soldado (*vid.* pág. 147).

Son tres quejas que piden ser escuchadas en contra de las querellas que realiza Volseo. El Rey ordena a los soldados despojarlo de bienes y hacienda, y no sólo eso, también pueden saquearla. Desesperado Volseo sólo dice:

> Pues ¿qué me dejas,
> entre lágrimas y quejas,
> para que pueda vivir? (III, vv. 2335-2337)

Enrique lo deja vivir, pero no como un acto bondadoso, sino como un castigo a su ambición y codicia: "[…] quiero dejaros la vida/por dejaros más pesar." (III, vv. 2340-2341), con el objetivo de que pene el resto de sus días humillado, sin dignidad alguna. Este es el momento preciso en que se cumplen las profecías, las visiones y las maldiciones, a través de las cuales se ha venido advirtiendo su *fatum*. Es ahora cuando se da cuenta de su ignorancia y de la

forma equivocada en la que interpretó lo vaticinios. Volseo funciona como un estorbo para los anhelos individuales de todos estos personajes. Con su caída, considerada por ellos como justa, obtienen al unísono un bien común[379].

Las palabras que usan son reveladoras, el soldado dice al ver el agravio: "Sólo este día esperé/castigo del Cielo fue." (III, vv. 2351-2352); y Pasquín reza así: "A fe/que todo mando se acaba." (III, vv. 2358-2359). Son tres voluntades separadas que funcionan a la vez por poseer motivaciones similares que se pueden considerar, como lo ve Ubersfeld, abstractas: "El objeto de la búsqueda puede ser abstracto [...]" El deseo de la caída de Volseo por medio del deseo colectivo se convierte en un objeto abstracto. Son tres motivaciones con una misma finalidad.

Finalmente, Enrique funge como ayudante de Ana y oponente de Volseo. Él mismo es quien asiste las súplicas, quedando satisfechas todas las partes involucradas con el destierro del cardenal y su desposesión. La dualidad Ana/Enrique es lo que posee la batuta del *fatum* de Volseo, quedando clara la inseparable relación de estos personajes.

Vemos a Volseo no sólo involucrado en el juego de sus propias motivaciones, sino también en las motivaciones y deseos de los demás personajes implicados directa o indirectamente en la acción. Al ver su desgracia, el Cardenal adquiere cierta conciencia moral distinta a la que vimos anteriormente y dice: "Llegue de mi vida el fin,/porque sirva de escarmiento/al ambicioso." (III, vv. 2355-2357). Se reconoce a sí mismo en el momento de su caída y le surge cierto dejo de arrepentimiento en su carácter provocado por la conjunción de dos elementos estructurales trágicos importantes: *hamartia* e *hybris*. Este es el momento del reconocimiento de su denominada *hamartia*[380], misma que se relaciona con la *hybris,* entendida ésta, ya se dijo, como un exceso de obnubilación del raciocinio al dejarse llevar por las pasiones individuales que los llevan a cometer actos cuyas consecuencias serán irremediables. Lo siguiente es obligadamente el reconocimiento de su nueva situación:

> ¡Ay dudosa astrología,
> y que bien me previniste!
> ¡Que con tiempo me dijiste
> el que una mujer sería
> mi destrucción! ¡Ay, Bolena!
> Por engrandecerte a ti

[379] Se puede ubicar a estos personajes con iguales motivaciones como un *personaje colectivo*, que puede ocupar la casilla de oponente a los deseos de Volseo: "El personaje puede ser un sujeto colectivo (un grupo que desea su propia salvación o su libertad [...] o la conquista de un bien), [...] pero el sujeto es siempre un ser animado, vivo y actuante en escena." Anne Ubersfeld. *op. cit.,* pp. 56-57

[380] "Ignorancia que determina un error de juicio del héroe de la tragedia griega, error que desencadena la catástrofe. [...] Se relaciona con la ironía trágica consciente en que el héroe se dirige a su perdición al engañarse acerca de su destino." *Diccionario de retórica..., sub. voce.*: Hamartía.

> sobre las nubes, caí
> al abismo de mi pena. (III, vv. 2362-2369)

Marcado por la ironía surge súbitamente el reconocimiento, *anagnórisis* o agnición del personaje, quien halla en Ana, y no en Catalina, la peligrosa mujer de la que se debía de cuidar y que lo llevaría a su destrucción (un poco más adelante este reconocimiento será más evidente). Es un terrible momento en la construcción del personaje, ya que se percata de su error –*hamartía*- y aprecia, muy a su pesar, que sus propias acciones lo han llevado irremediablemente al cumplimiento del *fatum*. Las pasiones, inclinaciones, instintos y motivaciones individuales y, por supuesto, el mal uso de la razón y la falta de dominio de sí mismo, lo condujeron a la catástrofe. Valbuena Briones considera:

> Calderón desarrolla parte de su obra en este ambiente cósmico [Hablando de la astrología]. El hado facilita formas patéticas y efectivas, se señala aparatosamente en las estrellas y ciñe con crueldad al héroe. La grandeza de los personajes calderonianos se prueba en la lucha con los acontecimientos adversos, de los que sale vencedor o vencido según domine o no sus pasiones naturales. La turbación del héroe dificulta su lucha [...] La voluntad se esfuerza contra la mala fortuna que proyecta el sentido trágico de la vida. Tensa preocupación responde a la presencia del mal en el universo. El arma del hombre es la voluntad a poyada en la razón [...] La pasión domina, a veces, la facultad inteligente, y, cual bruto espantado, arroja al individuo al despeñadero de la fatalidad. [...] El héroe obcecado engendra una "cadena" de hechos que lo dirigen a su destrucción. La razón ha perdido su poderío y la decisión voluntaria ha atado al protagonista a la rueda fatal. [...] El desarrollo cósmico está adornado por los astros que inclinan al hombre.[381]

Como dice Hurtado Torres: "[...] no fuerzan sí inclinan los astros"[382], el horóscopo que le pronostica el *fatum* a Volseo no fuerza su voluntad, sólo lo lleva a inclinarse hacia el lado de las pasiones y los deseos, los cuales conducen al personaje, quien actúa con toda autonomía y usando su libre albedrío, a realizar acciones equivocadas. Esto no deja de ser irónico. Si bien, Volseo por medio de sus acciones pretendió evadir a toda costa el pronóstico que el horóscopo prometía, sus acciones lo llevaron libremente hacia el sendero del *fatum*. De quien debía cuidarse no era de Catalina sino de Ana, la mujer que él mismo ayudó a subir al poder. Volseo cae, irónicamente por culpa de él mismo, al realizar una mala interpretación del horóscopo, y no sólo de eso, en la obra se presentan algunos anuncios más de su caída, como la visión de Pasquín y la maldición del soldado, mismos que no acierta a darles una interpretación adecuada, pues su razón está enfocada y obnubilada en el objeto de su

[381] Ángel Valbuena Briones. *op. cit.*, pág. 14
[382] Antonio Hurtado Torres. *art. cit.*, pág. 937

ambición (*hybris*), la consumación de sus pasiones y la realización de sus deseos[383]. Para Álvarez Sellers la pieza responde a la establecida estructura de la tragedia griega, en donde:

> La actuación de los protagonistas responde también al esquema estructural de la tragedia clásica: todos ellos atraviesan la fases de la *hamartía* e *hybris*, aunque no siempre lleguen a la *anagnórisis*, que suele además producirse [...] cuando ya es tarde de rectificar [...] elemento facultativo en nuestra tragedia [...][384]

Álvarez Sellers considera que, al igual que los clásicos héroes trágicos, los protagonistas áureos desembocan en el cumplimiento mismo del *fatum* del que huían. El resultado es el su irremediable cumplimiento a través precisamente del ejercicio de la libertad, la cual siempre lleva hacia el camino de lo que se pretendía escapar, o sea, un equívoco espantoso. Irónicamente la libertad lleva al personaje a su *katastrophé*[385].

El espectador puede apreciar tres momentos en la construcción del personaje, mismos que se repiten con los otros dos analizados. Conoce su pasado histórico como personaje; el presente de sus acciones en escena y las intrigas que comete por ambición –precisamente el momento del equívoco-; y su futuro, mismo que le había sido anunciado y ahora le es revelado en el acto propio del reconocimiento. Estas tres instancias marcan cierta construcción temporal del personaje y funcionan como una herramienta que nos ofrece el dramaturgo para poder evaluar, desde una perspectiva alejada y objetiva, la fortuna del mismo[386]. Volseo es un personaje perverso, intrigante, ambicioso, lisonjero, codicioso, vanidoso, soberbio y egoísta, algunas de estas faltas son de tipo intelectual[387]. En fin, un personaje guiado por sus pasiones. A lo largo de la obra realiza sus conspiraciones para

---

[383] Para Aparicio Maydeu el personaje calderoniano es víctima del *fatum* por su propia responsabilidad moral, como hemos venido aduciendo, y en este sentido se adelanta a su tiempo: "[...] y enfrentó con insólita lucidez la sumisión del ser humano al *fatum* del destino con el concepto de responsabilidad moral, adelantándose en el tiempo a las páginas del existencialismo moderno, y mostrándonos la suprema dialéctica entre el orden divino del universo, regido por los astros, y el desorden que introduce en él el hombre, dotado de razón y de libre albedrío." Javier Aparicio Maydeu. Introducción a *Estudios sobre...*, vol. I, pág. 11.

[384] Mª Rosa Álvarez Sellers. *op. cit.*, vol. III, pp. 917-918

[385] "La causa que da origen al drama [Se refiere a *La vida es sueño*] parte de un hecho común en la vida de los hombres, esto es: cometer un error o yerro (en griego *hamartía*). Aristóteles en su *Poética* dice que el motivo de la caída de los héroes es un yerro trágico que no implica maldad, sino ignorancia fatal para quien sufre y para el pueblo. El error trágico era un elemento característico de la tragedia griega." María Andueza. "Libertad/destino en *La vida es sueño* de Calderón de la Barca", en *400 años de Calderón*, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 2001, pág. 142. Aunque hay que constatar que Volseo no es un personaje medio, y que su equívoco sí va relacionado directamente con el ejercicio del mal.

[386] "Este contraste entre el pasado y el presente de los personajes es continuo a lo largo de toda la obra, así como la proyección hacia el futuro de sus destinos; de todos conocemos el pasado y tenemos información sobre el porvenir, como si el dramaturgo quisiera destacar la evolución del carácter y la suerte de los mismos." Mª Rosa Álvarez Sellers. *op. cit.*, vol. III, pág. 557

[387] "Volseo es la encarnación de la ambición sin escrúpulos y del egoísmo. Estos son dos pecados intelectuales de tipo calculador y que demuestran sangre fría, y como tales, son pecados mucho más graves que los de la carne." Alexander A. Parker. "La religión y el estado: *La cisma de Ingalaterra.*" en *La imaginación y el...*, pp. 312-313. La maldad de Volseo, al igual que la de Ana, es deliberada, y por lo mismo se vuelve más grave su ejecución.

alcanzar poder. Lo menos que esperamos de un personaje calderoniano de esta índole es que su propia evolución lo conduzca al *fatum* y pague el precio de sus pecados.

El equivoco de creer que se ha librado de su más grande estorbo para alcanzar sus ambiciones –la destitución de Catalina del trono- y poner en su lugar a su verdadera enemiga, lo hace presa de un error mortal (ya identificado con la *hamartía*) tanto para sus aspiraciones políticas como para su propia vida. En este momento la Fortuna cambia radicalmente[388], y muda de buena a mala. La *peripeteia* que le toca a Volseo es detestada, pero no por ello aceptada, dice: "[...] porque sirva de escarmiento/al ambicioso."

Después de todo, lo único que le resta es maldecir a Ana, quien es el emisario del *fatum* y portadora del atuendo de la terrible Fortuna para Volseo. Sin duda, la maldición de Volseo resulta ser reveladora para Ana, y es un anuncio más, que se suma a los anteriores emitidos, para su futura desgracia. Ella es la personificación de la adversidad que por fin lo ha alcanzado, pues la reconoce como la mujer del horóscopo (*anagnórisis*).

Calderón no se conforma con ver a su personaje humillado por el Rey, que lo ha destituido de su cargo y desposeído de sus bienes. Nos muestra una escena más en la que Volseo deambula desterrado, y en su errar se encuentra con Catalina y su dama de honor Margarita Polo. Ruiz Ramón dice:

> A Calderón no le basta la caída de Volseo en la que se cumple su destino político, pues que política y moral individual van enlazadas a lo largo de la tragedia entera. Inventa una escena más en la que Volseo y Catalina vuelven a enfrentarse. Los dos se encuentran en la misma situación de total desposesión, en desgracia ambos.[389]

Entra a escena en el momento en que se ve a Catalina con Margarita, ambas en el destierro, llevándolo con dignidad y tristeza. Para sacar del abatimiento a Catalina, Margarita canta, a petición de ella, una letrilla que posee significado y simbolismo de la vida[390]. Canta:

> *Aprended flores de mí*
> *lo que va de ayer a hoy,*
> *que ayer maravilla fui*
> *y hoy sombra mía aún no soy.*[391] (III, vv. 2406-2409)

---

[388] Nuevamente Aparicio Maydeu relaciona las cuestiones vitales del autor con su creación dramática, y dice: "Calderón había alimentado desde siempre ambiciones cortesanas, y su propia formación anduvo siempre, como su familia, rodeada defunciones del aparato estatal de los Consejos, ansiosos de poder como tantos que lo perdieron con los escarmientos que propició la muerte de Felipe III, permitiéndole al joven Calderón presenciar cómo se desvanece la fama y qué caprichosa resulta la Fortuna, como bien supo luego advertirnos en *Judas Macabeo* y *La cisma de Inglaterra*." Javier Aparicio Maydeu. *art. cit.*, pág. 12. La anterior no funciona como una referencia directa a la obra, pero sí nos deja ver el ambiente cortesano en el cual pudo haberse inspirado Calderón en el momento de escribir su obra y, posiblemente, algo de la trama de la pieza reside en éste contacto con el mundo de la corte.

[389] *Vid.* Francisco Ruiz Ramón. introd. a *La cisma...*, pág. 48

[390] Para Álvarez Sellers las cancioncilla pueden funcionar al modo de los coros trágicos en las tragedias clásicas pues, al igual que esos, comparten ciertos elementos vaticinadores, como ya se mencionó.

Volseo escucha el canto y le hace mella en la actual situación en la que se halla. Él aparece, dicta la acotación, vestido humildemente y embelesado por la voz. Lo hallamos en una condición diferente y hasta antitética de la que nos acostumbramos a verlo. El lujo anterior contrasta notablemente con la pobreza en el vestuario; la soberbia en el actuar ha sido cambiada por un comportamiento sumiso y hasta sensible al escuchar la música; la presunción y el lujo se han truncado en miseria. Todos estos nuevos atributos de carácter nos ayudan a considerarlo como un personaje en el último vuelco de su construcción dramática. Aunque nunca dejará de ser un personaje viciado, más adelante veremos por qué. Con la *peripeteia* llega al clímax su construcción. Por supuesto, la *anagnórisis* ha sido castigo suficiente, pero Calderón nos quiere mostrar a Volseo en una caída denigrante para su estatus social y para ello recurre a una increpación del pecador. Analicemos sus palabras:

> "¡Que ayer maravilla fui
> y hoy sombra mía aun no soy!"
> Siguiendo el acento voy
> de esta dulce voz que oí;
> pues que así
> de los ecos el rumor
> arrebató mi sentido
> [...]
> Vuelve con voz homicida,
> serrana hermosa, a cantar,
> vuelve, y vuelve a señalar
> los instantes de mi vida,
> que perdida huye de mí. (III, vv. 2410-2416/2420-2424)

Hay dos elementos importantes en lo anterior. Primero, al estar Catalina y Margarita Polo desterrada en una casa de campo, Volseo las confunde fácilmente con serranas que cantan al aire libre. En segundo lugar, la canción es para Volseo la imagen y la alegoría de sus actuales circunstancias, de su cambio de Fortuna o *peripeteia* y de la pérdida de su pasada prosperidad[392]. Éste es un significado que comparte tanto Catalina como Volseo, pues al estar

---

[391] En una nota explicativa Ruiz Ramón hace la siguiente aseveración: "*Aprended flores de mí*: es el estribillo de una conocida *Letrilla* de Góngora. *Obras Completas*, recopilación, prólogo y notas de Juan e Isabel Millé y Jiménez, núm. 195, Madrid, 1943, pp. 334-335." Francisco Ruiz Ramón. introd. a *La cisma*....., pág. 170

[392] Tal vez podría aludirse aquí, con las últimas palabras pronunciadas por Volseo, las cuales están llenas de desesperación, añoranza y nostalgia por su vida pasada, al tópico por demás conocido del Ubi Sunt. Ofrezco primero el significado: "Ubi Sunt: (¿dónde están?) Carácter desconocido del más allá, de la otra orilla de la muerte, materializado en interrogaciones retóricas acerca del destino o paradero de grandes hombres que han muerto." *Vid.:* http://www.islabahia.com/autores/anabel/tetos/002topicos_literarios.htm. El tópico no se sigue al pie de la letra en su significado completo. Sin embargo, sí existe cierto dejo de referencia a la nostalgia de la riqueza de la vida pasada en contraposición a la presente desgracia en la que ha caído la existencia del personaje. Los versos que él mismo repite aluden a este estado: "*Que ayer maravilla fui/y hoy sombra mía aun no soy.*" El carácter efímero de la fugacidad de la vida hace mella en las palabras que repite en su desesperación al ver su vida llena de riquezas perdidas y su futuro sólo una vasta borrasca de preguntas sin respuesta. Puede ser. Por otro lado, la filosofía neoestoica tiene como tópico recurrente el motivo de la caducidad de la vida, A. Hermenegildo dice: "Hay en su forma de pensar [Aludiendo a los trágicos españoles neoestóicos.] una mezcla

ambos desterrados son partícipes de acontecimientos similares, aunque distintos en el motivo de su congoja. Ambos sufren destierro y destitución, realizados por el mismo agente ejecutor, Enrique VIII, pero las fuentes de su congoja son totalmente diferentes. La causa del tormento de Catalina es el haber sido alejada de la persona amada, Enrique. Su sufrimiento proviene de causas elevadas y espirituales, es el amor perdido de su esposo y el no estar a su lado, como dictan los sacramentos del matrimonio, lo que genera su congoja. En contraste, la causa del sufrimiento de Volseo es la desposesión de sus bienes, la denigración pública que hiere su orgullo frente a los soldados que él mismo había humillado y el ser privado de su poder político. Son personajes contrapuestos que sufren en distintos niveles de significación. Existe aquí una función bien delimitada, la de poner sobre la escena a dos personajes antagónicos o antitéticos con el objetivo de contrastar sus caracteres ante el espectador. En este contraste lo que salta a la vista es el motivo por el cual ambos se hallan sumidos en la desgracia. Más adelante Calderón tendrá oportunidad de mostrarnos nuevamente la grandeza de espíritu de uno y el cinismo moral del otro.

Volseo está en la posición de limosnero. Rebajado a tal condición se acerca humildemente a las serranas a escuchar un poco del consuelo que su música brinda. Momento importante en su construcción, ya que hasta ahora el autor no nos lo había presentado ostentando estas cualidades que lo hacen ver más humano de lo que nos lo había presentado. Por supuesto, hay una relativa humanización del personaje tiránico y obsesionado con el poder que cae en la desdicha. Yace inmerso en su dolor, solicitando palabras de consuelo a las que cree son sólo humildes serranas. Aunque no hay que dejarse engañar. Volseo no dejará de ser nunca un cínico y un necio aún ante su propia desgracia. Sus últimas intervenciones lo demuestran. Al reconocerlo Catalina pregunta por la procedencia de su desgracia, a lo cual responde:

> Una ingrata
> [...]
> Sospecho
> que si bien hubiera hecho
> a otra persona, tuviera
> en pena fiera
> el sentimiento doblado;
> pues en la suerte que sigo,
> advierto y digo
> que a tener otro obligado,
> ya tuviera otro enemigo. (III, vv. 2453/2463-24470)

Se queja de su estado y haber ayudado a una ingrata que no respondió a su favor como debía. El mal que estima no es el haber roto los lazos de la Iglesia con el Reino y haber provocado

---

curiosa de Cristianismo y moral natural y, según ella, los trágicos ponen al vicio una vida de felicidad transitoria [...]" Alfredo Hermenegildo. *loc. cit.*

la desgracia de Catalina, sino el haber ayudado a una desagradecida. Su condena sólo la concibe desde la perspectiva egoísta individual y no desde el grado más general de vislumbrar lo que ha provocado. La pena de Volseo le da consuelo a Catalina, pues ve en ese infortunio más desgracia que en la suya e intenta consolarlo dándole en caridad una cadena (se presume valiosa) para que haga llevadera su existencia, y dice:

> Y yo hallé consuelo en ti,
> pues que vi
> un hombre tan infelice
> que me ha menester a mí.
> [...]
> Sí, pues, aunque pobre quedo,
> a ti remediarte puedo.
> Toma, toma esta cadena. (III, vv. 2476-2479/2484-2486)

Volseo es amparado por la misma a la que le quitó el cetro. La reconoce en el momento en que ella le llama por su nombre y se descubre el rostro, y le dice:

> Ya en ti veo
> la piedad más verdadera
> que venera
> todo el orbe. ¡Oh, cuanto yerra
> el que bien hace! Repara
> si es cosa clara,
> pues Bolena me destierra
> y Catalina me ampara. (III, vv. 2497-2504)

Aquí en donde se muestra con más claridad la discrepancia de caracteres de estos dos personajes. Catalina es bondadosa con aquel que le hizo daño, se muestra compasiva y en la disposición de ofrecer el perdón, como todo buen cristiano haría. También ofrece una limosna –la cadena- aunque quede pobre al hacerlo, misma que le ha enviado, por medio de Margarita, el tío de ésta, Reinaldo Polo[393], como muestra de amistad. Al contrario, Volseo deja ver con sus palabras la necedad y falta de criterio. Calderón no ofrece a su personaje ninguna salida que pueda insinuar una redención, ni en el momento de su cercana muerte. Nunca deja de asumir profundos vicios morales. En relación a esto Ruiz Ramón dice:

> Y es en esta igualdad de condición política donde se manifiesta la diferencia de naturaleza moral: frente a la grandeza de alma de la Reina, que ofrece su perdón y su favor a Volseo, muestra éste su empecinada ceguera, su cínico pesimismo y su desesperación. No cree ni en la bondad ni en el bien. Toda su concepción del mundo y del hombre se concentra en una sola frase: "¡Oh, cuánto yerra el que bien hace!". Y, consecuente consigo mismo como personaje, estribado hasta el fin de la soberbia, y en ella empecinado, abandona la escena [...][394]

[393] "Reinaldo Polo: Reginaldo Pole (1500-1558), arzobispo de Cantorbery, cardenal y legado pontificio." Nota al verso 2386 en la edición que hace Francisco Ruiz Ramón de la tragedia.
[394] Francisco Ruiz Ramón. introd. a *La cisma..., loc. cit.*

Ni en el momento de su próxima muerte puede vislumbrar las consecuencias verdaderas que sus pasiones han provocado. Hay que considerar la escena anterior, más que como un contraste de caracteres distintos que responden a una determinada psicología o, como diría Ruiz Ramón, a un establecido "patrón psicológico" –aunque lo sea-, como un método en el sentido de la estructura de los caracteres de los personajes que desembocan en acciones bien establecidas. O sea, sus acciones van de acuerdo a su propia personalidad como *dramatis personae*, enfocadas en la construcción de los mismos y: "[...] como es común en el teatro clásico, en la lógica interna de la acción y en el sentido trascendente de ésta, fuente de sentido y coherencia de la estructura de los caracteres."[395] Su construcción converge en la estructura de la acción. En el caso de Volseo, su pasión modela el curso de la acción dramática. A Volseo no se arrepiente con sinceridad, es un ente dramático que yerra hasta en su último momento, ciego hasta la muerte. Margarita se percata de que se acercan soldados y Volseo entiende que vienen con el propósito de darle muerte; vienen junto con la Infanta María. Al ver esto, decide suicidarse en la última de sus intervenciones en la pieza:

> Sin duda ya vienen tras de mí.
> Ya aquí el temor me acobarda.
> Por mí vienen; si me alcanza
> su furor, me dará muerte.
> Pues acabe de esta suerte
> y no logren su esperanza.
> Mi venganza
> yo mismo la he de tomar,
> que no ha de triunfar en mí.
> Desde allí,
> despeñado he de acabar,
> y ¡muera como viví! (III, vv. 2506-2517)

No sólo la vida de Volseo se ve perdida, también su alma. Se convierte en un suicida que realiza un acto, como él mismo lo llama, de cobardía. Videl Pérez considera: "[...] Volseo tenga que pagar dos veces al final de la obra: una por su vida y otra por su alma."[396] Para Álvarez Sellers, el encuentro con Catalina y su suicidio es el verdadero instante de la *anagnórisis,* y comenta: "Es el momento de su *anagnórisis*; ahora tiene respuesta el enigma que tanto le preocupó, la identidad de la mujer que le destruiría. Para evitar morir a manos de los soldados que antes despreció, en último gesto de arrogancia, se suicida."[397] Muere Volseo como vivió. Su pasión desató no sólo el infortunio propio e individual, sino la desgracia

---

[395] *Ibíd.*, pág. 49
[396] Ingrid Videl Pérez. *art. cit.*, pág. 393
[397] Mª Rosa Álvarez Sellers. *op. cit.*, vol. II, pág. 559. El momento de la *anagnórisis* ya lo habíamos visto antes, aquí sólo resalta el hecho de que Volseo está frente a la mujer a la que causó desgracia, misma que le ofrece su mano amiga.

colectiva, el ver separado el Reino del amparo de la Iglesia. Volseo causa consigo mismo el acto del suicidio, tan criticado por los católicos-cristianos, al igual como realizó un cisma de separación entre el Reino y la Iglesia. Alejó con sus artimañas a los ingleses del poder divino de la Iglesia y ahora se aleja por sí mismo del orden piadoso y del perdón de Dios.

Suicidándose firma su sentencia definitiva. Calderón no le da la oportunidad de confesarse siquiera, para, por lo menos, tener la oportunidad de purgar sus pecados. Muere como un maldito y un condenado y vive como un infame. Así pueden entenderse sus últimas palabras. Calderón lleva a su personaje hasta sus últimas consecuencias siendo muy severo con él. Parker arguye:

> Con Volseo, sin embargo, Calderón es más severo que Rivadeneyra. El cardenal, no el Rey, es el que es incapaz de arrepentimiento. Para llevar a Volseo hasta el pecado de la desesperación Calderón se toma dos pequeñas libertades con la historia. Primero, su destitución es causada por Ana, por la amenaza de él de desposeerla si no actúa en bien de sus intereses. Segundo, se tiene que enfrentar entonces a su víctima, Catalina. La caridad que ella muestra hacia él refuerza tan profundamente su convicción, a la que ha llegado a través de la ingratitud de Ana de que sufre el mal por haber hecho el bien. [...] que no pudiendo ver orden, sino sólo total confusión por todas partes, se quita la vida desesperado. Para esta última licencia la fuente de Calderón le ofreció la siguiente medida de justificación: "Se difundió la noticia de que el cardenal, para no sufrir la deshonra pública, se quitó la vida con veneno: creo que es esta una imputación falsa."[398]

El suicidio no deja al personaje ningún tipo de redención o reconciliación con el orden divino. Todas sus acciones van encaminadas hacia un clímax funesto del cumplimiento del *fatum*. La catástrofe final del Reino no va deslindada de la aniquilación individual de Volseo. El único final para el personaje elegido por Calderón es el ignominioso suicidio[399].

El cumplimiento del *fatum* no sale al encuentro del personaje, éste va a encontrarlo por medio de sus pasiones, sus propios medios individuales y libres. Las pasiones lo llevan hacia la ceguera y el equívoco en la interpretación del vaticinio, lo que genera el encuentro con el mismo. Es esto lo que a mi parecer forja la construcción propia del personaje.

El motor que mueve las acciones de Volseo han sido las pasiones individuales y la libertad de llevarlas a cabo. Fue un perverso ante los ojos de los espectadores, por lo mismo, su caída es vista como justa. Un personaje de tal índole moral no puede generar el elemento

---

[398] Alexander A. Parker. "La religión y el estado: *La cisma de Ingalaterra.*" en *La imaginación y el...*, pág. 312

[399] Reproduzco aquí una nota del interesante artículo de A. Parker: "Ribadeneyra pág. 103b. En la gradación de "castigos" dramáticos el más severo que el dramaturgo español del Siglo de Oro podía aplicar era el suicidio, porque era generalmente aceptado que este acto no dejaba tiempo para el arrepentimiento antes del momento real de la muerte, y que el alma quedaría condenada. Los suicidios son raros en el escenario español por esta razón. Calderón, por tanto, no ve ninguna chispa redentora en Volseo." *loc. cit.*

aristotélico de la *katharsis*[400]. Los elementos que le corresponden por la época y por herencia cultural son los de *admiratio* y *perturbatio,* según lo recomienda de Toro, éstos sólo como un propósito moral, como ya lo hemos visto con Enrique. La compasión y el temor, *admiratio* y *perturbatio* también podríamos sentirlo pero en un nivel distinto por el verdadero héroe trágico. No hay que olvidar que estos elementos los siente el espectador y no son principios estructurales o etapas del héroe trágico.

Volseo, al igual que Enrique y Ana, se ha ido construyendo paulatinamente. Si bien asistimos a la presentación, en la jornada I, tanto de su carácter como de su historia dramática; en la II apreciamos las sutilezas de sus acciones e intrigas en pos de obtener el cargo anhelado a su obsesión de poder; en la III vemos cómo la cresta más alta de su Fortuna cae irremediablemente por su propia culpa al errar el camino forjado por su albedrío, maculado por su pasión individual y propia y generando su *peripeteia* y posterior *katastrophé*. Por otro lado, Volseo fue el pretexto perfecto de Calderón para que, a través de éste, en base a determinadas acciones del personaje principal y héroe trágico se construya gradualmente sobre las acciones entrecruzadas que ponen en relación a ambos personajes en un juego dramático.

No sólo eso, Calderón lo dota con el cúmulo de préstamos culturales propios de la época, y con esto ha hecho de su creación un ser vivo desde un punto de vista dramático; complejo en cuanto que responde a situaciones que su carácter le imponen y dictan; rico y fecundo desde la perspectiva en que colma las expectativas que debe cumplir un personaje digno de llamarse calderoniano.

Ana, en resumen, es una Medusa que merece perder la cabeza
antes de que su mirada destruya a todos los hombres a su alrededor.
Contance Rose.

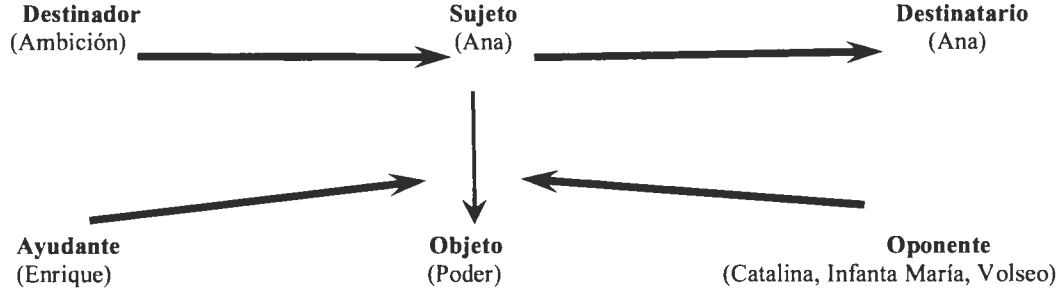
3.3. *Victima de las pasiones.*

Apenas comienza la jornada III con el diálogo entre Carlos y Dionís, aparece la primera mención de Ana en el segundo verso. Esto remite al grado de importancia que tendrá el personaje al final de la pieza. También nos dice cómo se irá construyendo al inicio de la misma y cuáles son los rasgos de su carácter en este momento. Carlos comenta: "¡Bolena en tan breve tiempo/se mudó! Mas ¿qué me espanta,/si son de mujer efectos?" (III, vv. 2-4). Se

[400] "Si la *catarsis* ha sido contemplada como la purgación de las pasiones mediante la compasión y el temor, en la modernidad "catarsis" [...] es apercibirse de las propias pasiones y aceptar el reto que nos propone, el reto que es vivir cada día siendo responsables de nuestro destino." Mª Rosa Álvarez Sellers. *op. cit.*, t. II, pág. 914

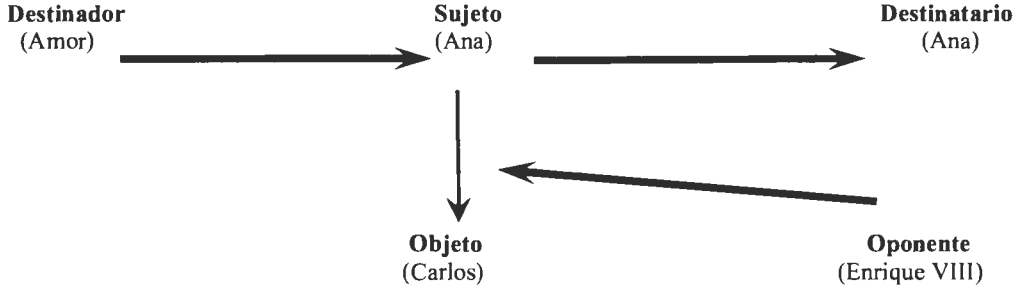
nos ofrece una noticia concisa de su poca fidelidad, su inconstancia y liviandad amorosa, lo que se traduce en uno de los rasgos característicos de su carácter.

Parece ser que son dos los modelos actanciales que predominan en la construcción de Ana en la jornada III, los cuales son la base de la trayectoria que guía su desenvolvimiento, los reproduciré enseguida y después se irán explicando con detalle. No hay que olvidar que Ana no sólo funciona como sujeto de su propio modelo actancial, su actuación la orilla a tomar casillas actanciales distintas, pues su construcción no es independiente de la del personaje principal. Hay que recordar que los modelos actanciales más significativos son aquellos en los que Ana aparece como sujeto y en los que, por lo tanto, sus acciones son las que predominan jerárquicamente. El primero es el siguiente:



Se sabe que el grado de ambición de Ana es enorme, por ello, el único deseo que puede poseer es el casarse con el Rey. Enrique se convierte en ayudante de Ana en busca de su objeto, identificado con la obtención de poder. Casada con el Rey alcanza lo que anhela. La ambición ocupa la casilla de destinador; a su vez, ya que se ve como la única beneficiada por esta acción, ella misma ocupa la casilla de destinatario. Esto no se le presenta sin ciertas dificultades, puesto que ocupan la casilla de oponente tres personajes importantes, Catalina, la Infanta María y Volseo. Siempre está el riesgo de que en algún momento determinado reclamen de algún modo su trono como herencia legítima. Por su lado, Volseo, que al finalizar la jornada anterior se mostró como su aliado, en ésta se muestra como un contrincante y estorbo a sus deseos. Analizaremos todo esto según avancen las acciones.

El otro modelo actancial importante es el siguiente:

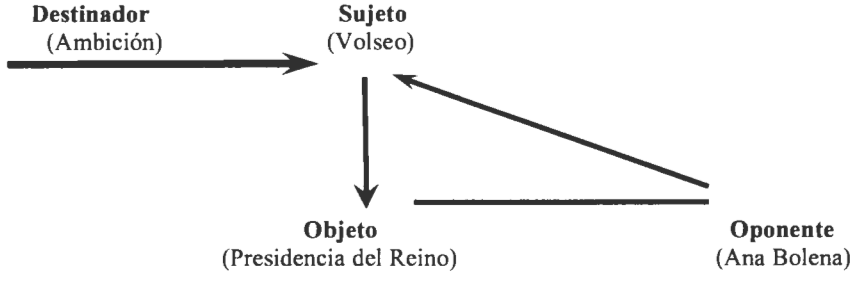


Aquí continúa desarrollándose la relación amorosa entre Carlos y Ana. Como se verá más adelante, se da un momento en el que aparece la insatisfacción amorosa que Enrique ofrece a Ana, de ello deriva el intento de regresar con Carlos, su antiguo amante. Ana hace su aparición sobre la escena hasta el momento de su entrevista con Volseo en la que éste le hace la petición de la Presidencia del Reino. El trato entre los personajes era que Volseo ayudaría a Ana a llegar a ser Reina, siempre y cuando ella lo ayudara a realizar sus ambiciones. Ana contesta a su requerimiento que ha entregado la deseada Presidencia a su padre Tomás:

Ana: Pues ¿que habrá
que pueda negaros? Ya
saber vuestro gusto espero, Cardenal.
Volseo: La presidencia
del Reino en aqueste día
al Rey pedirle quería;
y, siendo en vuestra presencia,
si ayudáis mi petición
tendrá efecto.
Ana: No tendrá,
que la tengo dada ya.
Sin saber vuestra intención
a mi padre se la di. (III, vv. 2171-2182)

En lo que va de la jornada Ana ha traicionado tanto a su amante como a su cómplice. La traición es uno más de los rasgos que definen su actuación[401]. No obstante, la traición como elemento constitutivo de la personalidad de Ana no termina allí, Enrique también sufrirá las consecuencias de la traición femenina, lo veremos más adelante, esto queda sólo como una mención obligada. La infidelidad y la traición son dos elementos que se articulan en una misma línea discursiva para definir su carácter.

Ana no sólo funciona como sujeto en el marco de las relaciones actanciales que guarda con los demás personajes, también se convierte en oponente de los deseos de quien fue su cómplice. Por supuesto, lo que ha generado esto es la característica de la traición y la infidelidad de Ana. Se desprende el siguiente modelo:



[401] Más adelante se apreciará que Ana no sólo traiciona a Volseo sino también traiciona su promesa de casamiento al empeñarla con Carlos.

La decisión de Ana de otorgar la presidencia a su padre ha sido tomada por ella misma, en ningún momento el argumento nos hace pensar que Tomás la ha requerido. Por lo tanto, Ana es la responsable directa de funcionar como oponente de los anhelos de Volseo como sujeto, generado a partir de las traiciones realizadas por Ana. Esta decisión tendrá consecuencias posteriores en su futuro, su padre jugará un rol importante en el destino de la joven.

Ana está en la cima de su ambición. Tan ufana y poderosa se siente, por su orgullo característico, que puede disponer de la vida de los personajes a su alrededor. Más aun, dispone de aquello que pueda estorbarle para perpetuar su presente estado, es decir, su estancia en el trono. Cuando Volseo emite el desafío -analizado en el apartado anterior-, pone en alerta a Ana en contra de él mismo. Lo que hace Volseo es amenazar con el regreso al poder de Catalina. Así amenaza el estado de las cosas en las que se halla Ana, a lo cual difícilmente renunciará. Ana actuará rápidamente eliminando a lo que funge como resistencia de su situación actual. Al primero que eliminará será a Volseo, dice:

> ¡Oh, qué cosa tan pesada
> en la gloria conseguida
> es quedar agradecida
> una mujer y obligada!
> Porque ¿a quién no causa enfado
> cada punto, cada instante
> ver un acreedor delante
> de las glorias de su estado?
> Muera Volseo. ¿Tirana
> me llama? ¿Ingrata soy?
> ¿Quién la puerta me abrió hoy
> podrá cerrarla mañana?
> Pues no pueda. Esto ha de ser.
> Firme en mi venganza estoy.
> Derriben mis manos hoy
> a quien me levantó ayer. (III, vv. 2206-2221)

Volseo resulta ser para Ana un peligro inminente que amenaza su estado vital. Debe tomar una postura inmediata en el asunto, es por eso que el tono con que emite el monólogo anterior deja ver la prontitud con la que tomará los preparativos en contra de su cómplice. En relación a la conciencia del tiempo que huye en el acto final, Ruiz Ramón comenta:

> Es necesario destacar el apretado tejido de circunstancias, enlazadas entre sí por el sistema de relaciones causales, que subyacen en todos estos hechos. Tomás Boleno fue llevado a la presidencia del Reino por intercesión de su hija, cargo a que aspiraba Volseo, lo cual motivó la amenaza del Cardenal, desencadenando las acciones de Ana contra Volseo y contra la Reina.[402]

[402] *Vid.* Francisco Ruiz Ramón. introd. a *La cisma...*, pág. 50

La aceleración del tiempo dramático arroja al personaje a tomar una actitud decisiva y apresurada en sus acciones dramáticas. Después de que ha sido amenazada acudirá con el Rey e incriminará a Volseo arguyendo un agravio irrespetuoso. Ana conoce perfectamente el poder que ejerce ya sobre el Rey. Lo utiliza a conveniencia para influir en sus decisiones a favor suyo y eliminar a Volseo. Su voluntad repercute directamente en la voluntad de otros personajes; al respecto A. Paredes comenta:

> [...] todos los conflictos se engendran a partir de la imposición de la voluntad de los personajes. La manipulación de unos depende de la fuerza de voluntad o la capacidad de dominio que cada uno de ellos tiene sobre los demás. Esta facultad de dominio sobre otras personas, claro está, llega hasta donde los demás lo permiten; también es limitada por la falibilidad humana.[403]

Ana manipula la voluntad del Rey para obtener lo que quiere y cimentar su posición como Reina sin que ésta se vea amenazada. Para esto el ayudante es Enrique pues, sabedora de su pasión amorosa por ella, manipula su voluntad y utiliza su poder político a favor de una artimaña para deshacerse de Volseo y Catalina, sus oponentes.

Su astucia ha fraguado venganza también en contra de Catalina. Ésta ha surgido de la alusión, en la amenaza de Volseo, de que el Cardenal puede regresar al trono a la legítima Reina. Por ello Ana decide eliminarla. La manera en que lleva a cabo tal acción es interesante, ya que maneja una doble intención en su conducta. Primero se comporta de forma virtuosa ante el deseo del Rey de que lea una carta, enviada por Catalina, misma que Enrique considera tan solo como: "Quejas inútiles son/de una mujer despreciada." (III, vv. 2229-2230)[404]. El Rey queda admirado del comportamiento de Ana cuando le da a leer la carta cerrada, y la considera una mujer virtuosa cuando la oye decir:

> No sólo que esté cerrada
> deseo, sino también
> que la leas y respondas
> a ella, y que correspondas
> a la piedad; porque es bien
> que se atienda a lo que ha sido,
> pues no perdió con el ser
> haber sido tu mujer
> y mi Reina. (III, vv. 2233-2241)

La doble intención que tiene Ana es comportarse de manera lisonjera con el Rey para que éste responda a la carta en la cual ella pondrá veneno, así descarta a Catalina de un peligro futuro. La astucia de Ana es un rasgo de carácter importante. Anteriormente se había aludido

---

[403] *Vid.* Alejandro Paredes L. *loc. cit.* (nota # 366)

[404] Hemos analizado ya el grado de apasionamiento amoroso de Enrique por Ana, mismo que lo lleva a ceder sus decisiones, tanto reales o gubernamentales, como propias o individuales. El Rey es en este momento un títere de los designios, caprichos y voluntad de Ana.

a que, si bien el pecado más terrible es aquel que se comete con alevosía pues se convierte en un pecado intelectual en el que el ejecutor tiene total conciencia del mal que realiza, y aún así lo lleva a cabo. Bolena, en este sentido, es una pecadora no tanto por ser la asesina de la Reina en potencia (aunque sí lo sea), sino por cometer un mal a sabiendas de que está efectuándolo y es consciente de hacerlo[405]. En el siguiente diálogo se aprecia esto:

> Yo veré
> la carta. (Y será porque
> en ella ponga veneno.)
> Y agradecida, señor,
> a la merced de enviar
> a la Infanta, os quiero dar
> los brazos. (III, vv. 2259-2265)

Así Ana logrará eliminar a Catalina como posible peligro de su posición favorecida. Se suma otro elemento al carácter de Ana, la hipocresía, al comportarse de una manera que puede ser vista por los personajes (primordialmente por Enrique) como propicia y, por el contrario, le es desfavorable en todo sentido. Ana busca su propio bienestar no el de los demás. Para obtenerlo maneja adecuadamente la astucia, la lisonja y la hipocresía.

No sólo logra eso, también consigue la expulsión de la Infanta María, misma que propone el Rey y con lo cual ella está de acuerdo. Comenta en un aparte, al ver realizados sus deseos:

> Si consigo
> las tres cosas que intenté,
> las tres muertes que emprendí,
> dichosa diré que fui;
> y más dichosa seré
> si, cual mi pecho imagina,
> en el imperio veo
> sin el Cardenal Volseo
> y la Reina Catalina. (III, vv. 2293-2301)

Las tres muertes a las que hace referencia son las de Catalina, Volseo y la tercera parece ser la de María, aunque ésta sólo se alude y no la menciona literalmente. La insinuación que realiza se equipara directamente con la sugerencia de sus deseos, nunca mencionados directamente, ya que "En toda la comedia no se llega a mencionar sus intenciones en concreto; éstas son tan sólo insinuadas."[406] Para Küpper esto es significativo en el carácter de Ana: "Después de haber organizado el envenenamiento de Catalina y la caída de Volseo, Ana

---

[405] "La maldad de Volseo y Ana es una maldad deliberada y elaborada: estos dos distorsionan y degradan la naturaleza humana, mientras que Enrique, en su debilidad, carga con el peso trágico de toda la humanidad." *Vid.* Alexander A. Parker. "La religión y el estado: *La cisma de Inglaterra*" en *La imaginación y el...*, pág. 213

[406] Joachim Küpper. *art. cit.* pág. 192

habla de "las tres cosas que intenté/las tres muertes que emprendí" [...] Quizá la tercera persona sea María, la hija de Catalina, pero la cuestión queda en suspenso."[407]

Ana sale de escena. Se le de la oportunidad al espectador de asistir a la caída de Volseo, la muerte de Catalina, efectuada por la carta envenenada, y al destierro de la Infanta. Aparece nuevamente en escena hasta el momento de su entrevista con Carlos en la que el Rey funge como espía. No obstante, el hecho de que Ana no aparezca no significa que sus acciones no tengan un peso sobresaliente. De hecho, las muertes que han acontecido en su ausencia y el destierro de la Infanta han sido por disposición suya. Sus acciones han influido en el transcurso de los destinos de los personajes que le parece estorban para el libre fluir de su ambición. Sale de escena pero sus acciones tienen repercusiones trascendentes en la trama.

Antes de que aparezca nuevamente es importante destacar el cúmulo de maldiciones de las que es objeto, pues poseen un carácter premonitorio, ya que anticipan el futuro del que será víctima. En jornadas anteriores fuimos testigos de algunos elementos que predecían el futuro de Ana, mismos que ella identificaba como buenos augurios, basta recordar el anuncio de Pasquín en la jornada I. A éste se suman otros en la presente jornada, el primero de los cuales es emitido por Volseo:

> ¡Plegue a Dios, que pues ingrata
> mi infame muerte deseas
> que como me veo te veas;
> muera así quien así mata! (III, vv. 2370-2371)

Desde aquí presenciamos la inminente caída de Ana, anunciada en estas palabras premonitorias. La esperanza de Volseo de que ella pague sus culpas de la misma manera en que él está pagándolas, se traduce en un signo fatídico que adquiere carácter de destino con el cual se deja obrar libremente al *fatum*. Viene otra increpación del mismo personaje:

> Y pues el Cielo le plugo
> darme fin tan lastimoso,
> a ti te mate tu esposo
> a las manos de un verdugo. (III, vv. 2374-2377)

Esta maldición es más directa pues involucra los elementos que definirán la caída de Ana: el Rey y el verdugo. Sellers ha identificado estos tres momentos como decisivos en el porvenir del personaje:

> A continuación se decide la suerte de Ana Bolena, el personaje sobre cuya fortuna más se especula. Además de las maldiciones señaladas se alude en

[407] La nota continua: "También en Rivadeneira se menciona ocasionalmente la ambición de Ana de dominar al Rey (*Historia eclesiástica*, p.198), pero este aspecto no tiene ni aproximadamente el peso que adquiere en la obra de Calderón con la estilización de Ana como personaje que obra activamente en esta dirección (caída de Volseo, asesinato de Catalina). Otra vez se puede ver que Calderón, con tan sólo combinar los momentos de selección y de eliminación en su tratamiento de la fuente, añade al asunto un perfil nuevo y propio." *loc. cit.*

> otras ocasiones a su trágico destino. [Aquí apunta a las veces a lo largo de la obra en las que Ana ha sido increpada por varios personajes, estas ya han sido analizadas, me tomo la licencia de no mencionarlas.][408]

La tercera maldición la realiza más adelante la dama de honor, Margarita (recuérdese que Ana la identifica con Apolo, y el Dios posee connotaciones vaticinadoras), en el momento en que Volseo se entrevista con Catalina en su destierro, y le cuenta cómo ha sido traicionado, a lo cual la dama de honor menciona: "Muera así quien así mata." (III, v. 2453). Estas tres maldiciones adquieren por sí mismas particularidades proféticas, que ayudan a esclarecer aún más el conocimiento del espectador en torno al destino fatídico de Ana.

Ana aparece hasta su entrevista con Carlos. Repentinamente el argumento de la pieza responde al de una tragedia de honor. La impresión que causa en Ana al ser sorprendida por su antiguo amante siendo esposa de otro, es significativa. Nuevamente Álvarez Sellers analiza:

> Ana recibe la visita inesperada e inoportuna de un antiguo pretendiente a quien en el pasado juró amor a quien no sabemos, dado el carácter de ambos, hasta qué punto llegó a amar, pero al que escribió cartas que ahora, ya casada, resultan comprometedoras. Carlos reprocha, exige y reclama, y Ana se ofrece dar satisfacción a su agravio [...] sintiéndose obligada a ello.[409]

Carlos le reclama su infidelidad. Ana ha traicionado el juramento que le hizo para obtener lo que su ambición anhela. La traición será una constante de su carácter en lo que resta de la pieza, marcada como la última característica moral negativa del personaje[410]. A. Parker

---

[408] Mª Rosa Álvarez Sellers. *op. cit.*, vol. III, pág. 559

[409] *Ibíd.*, pp. 560-561

[410] Carlos, al igual que el Rey, tiene una pasión equivalente por el mismo objeto del deseo, Ana. Visto así, Carlos emula cierto comportamiento de Enrique, pues al ver peligrosidad en la figura femenina de Bolena resuelve pasarla por alto en un acto de extremo apasionamiento, dice Carlos:

> Fuerza será que vuelva,
> Dionís, si ya no es que quedo
> muerto en Londres a las manos
> de mi amor o de mis celos.
> Mas antes que a Francia vaya
> veré a la Reina. Resuelto
> estoy; con ella he de hablar
> y denme mil muertes luego. (III, vv. 2124-2133)

Carlos reproduce las acciones de Enrique por el mismo objeto amoroso. El Rey, al igual que aquel, tiene un amor apasionado en el cual presiente la semilla de su propia destrucción, aún así va a su encuentro. El amor de los personajes contiene un elemento de riesgo que colinda con el peligro para uno y la muerte inminente para el otro. Álvarez Sellers comenta: "El amor es por tanto [...] un absoluto que vincula todas las tramas porque en todas ellas orienta la actividad de los protagonistas, bien sea para intentar suplir sus carencias y completarse, como sucede en los casos de amor correspondido en que no existen trabas sociales para su realización –pero puede fallar por los errores individuales-, bien sea para enfrentarse al orden, pero en ambas circunstancias aparece vinculado a la muerte. El personaje insiste en que muere de amor o en que amor lo mata, consciente de la semilla destructiva que en sí engendra el sentimiento cuando es constituido o se construye por oposición al resto de valores que hasta ese momento determinan la existencia del individuo. El amor siempre provoca un estado de tensión que quien lo padece debe resolver de un modo o de otro, alentando su consumación u ocultándolo y rechazándolo. Pero cuando la realización pasa por el camino de la violencia pasional y de la transgresión, desemboca en la muerte." Mª Rosa Álvarez Sellers. *op. cit.*, vol. II, pp. 911-912. El amor puede

analiza esto y comenta: "Esa veleidad femenina de la que es víctima se destaca en varias ocasiones a lo largo de la obra."[411] La infidelidad no sólo va dirigida hacia su antiguo amante, traspasa las barreras del engaño hacia sólo un personaje, la nueva promesa de satisfacer el agravio que sufrió Carlos involucra una traición, esta vez efectuada con Enrique:

> Por mí os juro y por Enrique
> de satisfaceros hoy,
> y es que vuestro agravio pide
> satisfacción. (III, vv. 2583-2596)

La satisfacción de Carlos implica infidelidad a Enrique. Ahora es Carlos quien se convierte en el objeto del sujeto Ana. Entonces, Enrique se ubica en la casilla de oponente, ya que es un estorbo para las relaciones ilícitas de los dos amantes. Ella codicia tenerlo todo: el trono inglés y a su amante Carlos, amor y poder. Esta codicia se traducirá posteriormente en motivo de su desgracia. Es la apetencia de tenerlo todo y no renunciar a nada lo que la conducirá hacia la catástrofe. Finge amar a Enrique, pero ama a Carlos. He aquí el desarrollo del segundo modelo actancial que he mencionado en el que Ana funciona como sujeto y Carlos como objeto. El amor es el destinador y, nuevamente, es Ana quien ocupa la casilla de destinatario por caer sobre ella el posible beneficio de estos actos. Todo esto se traduce en un conflicto, Sebastián Neumeister asegura:

---

desembocar en algo fatídico, lo presienten los personajes enamorados de Ana. Se genera una dualidad en la que se ponen en juego las fuerzas del erotismo y la muerte, el Eros-Tanatos. Núñez Puente dice sobre la obra calderoniana: "El caos, el desorden de un mundo en perpetuo movimiento asociado permanentemente a la fragilidad del biombo Eros-muerte se hace evidente en el imaginario barroco y, consecuentemente, en la obra de Calderón." Sonia Núñez Puente. "Calderón de la Barca y la prefiguración de la mujer fatal", en *Calderón 2000. homenaje a Kart Reichenberger en su 80 cumpleaños,* Actas del Congreso Internacional, IV Centenario del nacimiento de Calderón, vol. I, Navarra, 2002, pág. 684

Lo esencial es el concepto en el que los personajes tienen a Ana, pues nos ofrece una visión general de la situación en la que se halla en este momento. Ana acaba de celebrar sus nupcias casi en secreto con el Rey. Es infiel con Carlos pues se había comprometido con él. Carlos se siente engañado y traicionado por la mujer que comprometió su palabra de casamiento y ahora, al regresar a Inglaterra, la halla casada con el Rey. Ella muda y rompe su promesa sin previo aviso con su prometido. La mudanza la lleva a cabo obedeciendo a un deseo de ambición que a un amor legítimo al Rey, lo demuestra la manera acelerada en la que realiza dicho acto. La única forma en que Carlos puede comprender este cambio es arremetiendo contra su condición femenina, dice: "¿qué me espanta,/si son de mujer efectos?", con esto se podría aludir a cierta ideología patriarcal a la cual acude el autor para definir a sus personajes femeninos, restringiéndolos a papeles en los que imperaría la malicia propia de su sexo, heredada de un larga tradición judeo-cristiana e impregnada en su obra dramática de misoginia, pero no es así. Si fuera cierto, la antagonista de Ana, Catalina, tendría que guardar los mismos rasgos de vicio moral y la perversión en su carácter, no es así. Respecto a la representación de la figura de la mujer en el teatro calderoniano Antonio Regalado menciona: "La representación de la mujer como la del hombre es compleja, el dramaturgo no se deja ver como misógino ni como misántropo, sino mas bien fiel al carácter idealista de los personajes, poderosos componentes de la naturaleza humana, evitando caer en la caricatura o en la unilateral representación de la maldad como característica intrínseca del personaje desgajada del argumento y de la acción dramática." Antonio Regalado. "Sobre el feminismo en Calderón" en *Estudios sobre...,* vol. I, pág. 92. Catalina es todo lo contrario de Ana, no es gratuito que Dionís mencione en su diálogo la buena fortuna de Ana y enseguida las desgracias de Catalina. Esto causa un efecto paralelo entre las dos figuras femeninas más importantes en la pieza. Con este mecanismo dramático al espectador no le queda más que equilibrar, desde una balanza moral, las actitudes de ambas figuras, la virtuosa y la viciosa.

[411] Alexander A. Parker. "La religión y el estado..." en *La imaginación y el...,* pág. 323

> El amor fingido como medio del anhelo maquiavélico del poder no tiene ningún valor. [...] Como cabría pensar, el poder y el amor así no son automáticamente fuerzas opuestas en Calderón. El mensaje que nos transmite el dramaturgo es que ambas entran en consecuencia sólo cuando se alejan, como poder ilegítimo o como amor fingido, de su misión divina.[412]

Al quedar los amantes solos, Ana manda a todos a los jardines para tener oportunidad de hablar confidencialmente con Carlos –recuérdese, el Rey está tras una cortina escuchando todo-, las palabras de ella delatan sus verdaderas intenciones:

> [...] en aquesta cuadra quise
> quedar sola, para hablarte,
> Carlos, y para decirte
> que no es la satisfacción
> de aquel agravio imposible.
> Si un Rey me quiere, si un Rey
> me adora, si un Rey me sirve,
> ¿qué resistencia tuviera
> una mujer? (III, vv. 2602-2611)

El diálogo denota a los oídos de Enrique su obvia relación amorosa cuando Carlos dice:

> [...] pero el Rey
> no es disculpa, que no rinde
> el poder la voluntad,
> porque ésta siempre fue libre.
> Toma esos falsos papeles,
> toma a aquestas prendas viles,
> que en mi poder están mal,
> cuando, huyendo como Ulises,
> pienso cerrar los oídos
> a los encantos de Circe. (III, vv. 2616-2625)

Esto resulta ser un paso en falso a favor de su *fatum*. Ana cuida sus espaldas y no quiere que su culpabilidad la escuchen los demás. Hasta el momento en que piensa que está sola con Carlos expresa sus sentimientos. Ignora que todo el diálogo lo escucha su esposo, que está escondido, no para espiarla, sino para saber qué se decía de él en la corte en relación con su casamiento. Sella el personaje su destino con las últimas palabras dirigidas a Carlos:

> Espera, Carlos, detente.
> ¡Ay de mí! Oprimida y libre,
> entre el amor y el respeto
> el alma dudosa vive. (III, vv. 2628-2631)

Ana se ve a sí misma dividida entre el amor y el deseo que siente por Carlos y el respeto de las leyes matrimoniales y la alta posición que ocupa. Esto le genera una duda que se traduce en conflicto y que será la fuente de su desgracia al comportarse como una esposa indecisa e infiel. Álvarez Sellers piensa lo siguiente:

---

[412] Sebastián Neumeister. "Amor y poder en el teatro de Calderón" en *Texto e imagen...*, pág. 176

> Esa conciencia de culpabilidad de la esposa la lleva a dar un paso en falso dirigido hacia el desastre, pues tales explicaciones sólo pueden darse a espaldas del marido que, para desgracia de ellas, [Habla aquí de varios personajes femeninos calderonianos] siempre acaban enterándose y sacando conclusiones lógicas pero erróneas. [...] Utilizando la misma disculpa que Ana se dio a sí misma cuando decidió traicionarlo. Enfurecido Carlos le arroja las cartas que ella le escribió, y para su pesar, Ana tiene el primer y único rasgo de debilidad, el único desmayo en la carrera de su ambición.[413]

Pero ¿por qué el carácter de Ana se debilita en este justo momento? No sólo es un personaje con vicios morales, también se deja llevar por sus pasiones tales como el sentimiento amoroso que siente por Carlos. En esto emula a Enrique, el cual realiza lo mismo por la pasión que siente por ella, y opone el gusto a lo justo en la toma de sus decisiones. Ana está con Enrique por conveniencia, pero ama a otro. Este es un error cometido por un exceso pasional y que tiene su obvia repercusión en la crítica que realiza el neoestoicismo como filosofía moral. Ana acude al llamado de su pasión personal olvidando que su principal finalidad es el aseguramiento de su persona en el trono inglés. Su astucia y talento para la confabulación yerran por culpa de su pasión produciéndose así la *hamartia*[414].

Ana no sabe que Enrique escucha tras la cortina y en el momento de ir detrás de Carlos, en un acto de debilidad, deja tras de sí las cartas que él le escribió en el suelo. El ímpetu

---

[413] Mª Rosa Álvarez Sellers. *loc. cit.*

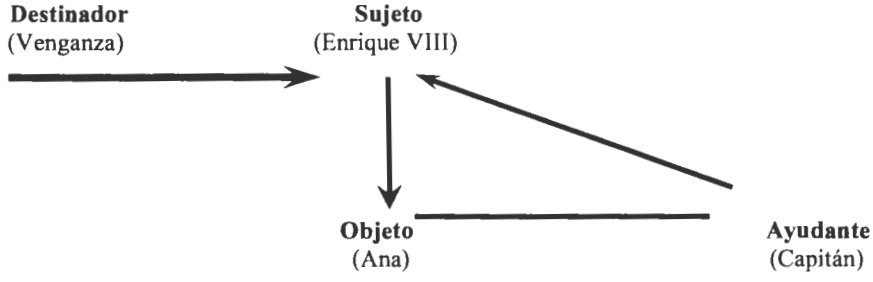
[414] Calderón imprime las características morales con las que invistió a sus personajes masculinos ahora en un personaje femenino. "En conclusión, la mujer presentada por Calderón es capaz de albergar en su alma las mismas virtudes que el hombre, pero también los mismos defectos. Por ello no debemos adjudicarle a nuestro dramaturgo un feminismo beligerante. No obstante, el sector femenino era marginado, reprimido y controlado por el masculino y por este motivo priva la visión denunciadora y reivindicativa de su situación. [...] Por eso la presentación del personaje femenino en el teatro de Calderón supone una profunda renovación. Es una mujer distinta que se erige, no ya en representante de su sexo sino de un ser humano poliédrico y universal que rebasa los límites de la defensa femenina para alcanzar los de la humanidad sin distinción de sexos. Desde la perspectiva moral áurea no cabe duda de que esta concepción revela la dimensión moderna y transgresora del personaje femenino calderoniano." Rosa Ana Escalonilla López. "El tema de la mujer en las comedias de Calderón: modernidad y transgresión" en *Calderón 2000, Actas del Congreso Internacional, IV centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra,* vol. I, *op. cit.,* pág. 469. Lo anterior fue para no confundir al autor con un misógino en el momento en que Carlos dice a Ana, aludiendo a su condición femenina, a la cual culpa de la mudanza y las acciones que ha realizado: "eres mujer y como tal hiciste." (III. v. 2627). Ana comete errores a favor de su funesto destino. Para Alfonso de Toro son cuatro los pasos que debe de tener un tragedia bien establecida, aunque bien sabemos que Ana no es un personaje trágico, y comenta: "La base de la acción dramática la forman para el autor cuatro etapas o elementos de la acción: *hamartía, anagnórisis, peripeteia* y *katastrophe.* [...] Ahora bien, para el *status* trágico de la *hamartía,* la *anagnórisis* y la *peripeteia* es forzoso que desemboquen en la *katastrophe.*" Alfonso de Toro. *De las similitudes y diferencias...,* pág. 201. Según lo anterior, el personaje de Ana se encuentra en este momento de la acción dramática en la etapa de la *hamartía,* pues es el momento en que realiza un paso en falso a favor de su propia desgracia. Como ya se ha mencionado, la *hamartía* es un error o acción errónea causada por el fallo de la razón y falta de juicio a favor de la desgracia personal sobrevenida por el destino anunciado. Sigo a de Toro. Esta se da desde que Ana es llevada por la ambición. Es un elemento que coincide con el carácter de los otros dos personajes analizados. Aunque no hay que olvidar que Ana es un personaje perverso por naturaleza y no llega a un verdadero arrepentimiento, una *katastrophe* así no es tenida en serio por el espectador, como sí lo hace Enrique. Su situación de personaje orgulloso no le permite esto. Al final considera que no se ha equivocado. El espectador no puede sentir compasión por un personaje que merece su destino. El personaje posee ciertos elementos que comparte con el protagonista y por ello sus construcciones son semejantes en algunos momentos y contrastantes en otros.

apasionado con que va tras su amante genera un equívoco que se traducirá en desgracia[415]. Precisamente, como reconoce de Quiroga, la acción errónea se da en personajes dominados por sus pasiones y que por ello no actúan libremente[416]. Enrique tiene ahora en sus manos la prueba fehaciente de la traición de Ana.

Bolena sale nuevamente de escena. Viene enseguida un diálogo pronunciado por el Rey iracundo que se ha enterado de la traición de su esposa en el cual resaltan, a manera de epítome y de forma simbólica, los rasgos sobresalientes del carácter de Ana en comparaciones y paralelos animalísticos. Estos delimitan la opinión que el Rey, en este momento de la trama, posee de su esposa, misma que va a ser un motivo para el desenlace, tanto de la tragedia como el de Ana. El Rey llama a su Capitán para que prenda a Ana y dice:

> A esa mujer, a esa fiera,
> ciego encanto, falsa esfinge,
> a ese basilisco, a ese
> áspid, a ese airado tigre,
> a esa Bolena prended,
> y en el castillo invencible
> de Londres, que en Palacio
> está enfrente, en noche triste
> viva presa. (III, vv. 2657-2665)

Antes que todo, se desprende un modelo actancial en donde el Rey asume nuevamente la función de sujeto de la acción que ordena el prendimiento de Ana que es ahora el objeto de su venganza como destinador, pues se reconoce como deshonrado; el Capitán se halla en la casilla de ayudante por el servicio que le presta al sujeto Enrique:



Los insultos dirigidos a Ana señalan sus características morales, pero también el momento de la *anagnórisis* del Rey, pues la llama "falso encanto". Las comparaciones van dirigidas a realizar una mención globalizadora que enmarca las particularidades negativas de Ana como

---

[415] Baste una pequeña nota que hace Pablo Ávila en relación a la característica apasionada en el carácter de Ana, misma que sirvió a un autor mexicano para realizar una obra romántica decimonónica que lleva el título de *Ana Bolena,* que, según menciona, su tema es la pasión amorosa de Ana: "La obra mencionada de Calderón de la Barca, tenía elementos románticos." Pablo Ávila. "La Cisma de Inglaterra y Ana Bolena" en *Revista Iberoamericana,* t. XIV, No. 27 y 28, junio y octubre, 1948, pág. 91. Así, el personaje femenino es rescatado por la ideología romántica al leer la obra de Calderón, y es vista fácilmente por los románticos como una apasionada en el extenso sentido de la palabra.

[416] *Vid.* Nelly Kesen de Quiroga. *art. cit.*

figura inmoral. La llama "fiera" y "falsa esfinge", Calderón retoma esta bestia-monstruo de la tradición clásica y refuncionaliza los elementos que le son heredados de la Edad Media, pero a su vez la Edad Media los absorbe de la época clásica -recuérdese que ya antes se la había llamado sirena por su amante Carlos-[417].

La mención que hace el Rey se dirige a realizar un insulto hacia la mujer que ha herido su honor, por ello, la compara con un monstruo tomado de la tradición clásica que devora hombres al no ser descubierto el secreto que custodia[418]. La esfinge guarda el misterio de un enigma que, si bien es peligroso, es esencial para la vida del ser humano. En las palabras de Enrique la esfinge está siendo ironizada, pues al considerarla *falsa* minimiza su condición clásicas y le resta importancia en el plano del conocimiento.

Es una mujer que miente y finge amor por el Rey y lo ofrece a su amante Carlos. Una esfinge que miente. Enrique ama a Ana, así, el elemento del enigma de la esfinge puede compararse con la pasión amorosa que se espera de Ana, la cual es fingida y falsa. La esfinge es tremenda con los hombres pues devora a aquel que no descubra su secreto[419].

---

[417] Para Salvador Miguel esto es interesante al ras de la literatura española, y comenta: "Estas literaturas, en efecto, acogen una larga tradición correspondiente a distintas etapas, cada una de las cuales va asentando una serie de huellas que representa cinco hitos de un recorrido múltiple: a la Antigüedad grecorromana, el *Naturalista Escribe* (toma la traducción de las siglas griegas) griego, los *Physiologi* latinos, las enciclopedias y los bestiarios". Nicasio Salvador Miguel. *Los bestiarios y la literatura medieval*, Universidad Complutense de Madrid, pág. 317

[418] Pero, ¿qué es una esfinge? Charbornneau Lassay dice: "La esfinge femenina tenía tres formas [...] ave, león y muchacha; ave por las alas, león por las patas y muchacha por el rostro. [...] En Grecia las figuras de esfinge son sobre todo femeninas [...] Sófocles la llama "la virgen de uñas ganchudas" y fue considerada siempre en todas partes un monstruo maléfico, pariente bastante próximo de la siniestra diosa chipriota Chet. [...] la esfinge griega tenía un enigma, de suprema sabiduría para la conducta de la vida humana resumido en estas palabras que constituyen toda la sustancia de la sabiduría antigua [...] La doble naturaleza de la esfinge implica ficticiamente la presencia de dos corazones distintos [aquí se refiere a la ideología de los padres de la iglesia medieval]: el de busto humano y el de cuerpo animal. Es el "animal de dos corazones". [...] con el primero de los corazones de la esfinge, el corazón del busto humano, tiene que ver todo cuanto es propio del elemento espiritual y de las funciones elevadas del alma humana. [...] Con el segundo corazón [...] tiene que ver todo cuanto concierne a la vida física del hombre y sus apetitos inferiores, lícitos y culpables. [...] Con el segundo corazón se comparó al cristiano prosaico, sensual y materialista que arrastra su vida como una carga de plomo [...]"Charbornneau Lassay, L. *El bestiario de Cristo. El animal en la antigüedad y Edad Media,* t. I, de Francese Gutiérrez, Olañeta, Barcelona, 1997, pp. 381-383, 390. Algo que salta a la vista, pero esto sólo se retomará con debidas cautelas, y es que la esfinge de doble apariencia y doble corazón se relaciona también con Ana al apreciarla desde su liviandad y concupiscencia, pues tiene un esposo al que le prodiga amor y gozo y un amante al que le ofrece sus favores, por lo tanto, posee un doble corazón.

[419] Aquí surge un símil interesante, Enrique ha descubierto la falsedad del amor de Ana, o sea, el ilusorio enigma de la esfinge, por lo tanto, tiene el derecho, como lo tiene Edipo, de asesinar al monstruo, cosa que realiza enseguida. En la última escena el Rey está en el trono y aparece el cuerpo de Ana a sus pies, símbolo de su vencimiento. Históricamente Ana Bolena muere decapitada en el cadalso por mandato de Enrique VIII, en la pieza calderoniana sucede la muerte pero las acotaciones no la describen como degollada, esto lo puede sobrentender el espectador. Resulta interesante que en una antigua piedra grabada griega se presenta a Edipo y la Esfinge en el momento de ser asesinada donde se hace una clara alusión a ser degollada con una daga. Entonces, ambas figuras mueren decapitadas por sus respectivos verdugos. Ambas son privadas de su más característico elemento femenino: su bello rostro de mujer. Puede ser.

Un monstruo aparece en el diálogo: el basilisco[420], y es obvia la comunicación que posee el basilisco con el personaje traicionero, pues el monstruo es venenoso y mentiroso. La función de la comparación con la bestia es precisamente destacar la condición de belleza hipócrita de Ana y, por supuesto, la de insultar con el calificativo de "demonio traicionero" a aquella mujer voluble en el amor.

En el mismo plano comparativo está el áspid: bestia de referencias míticas con la serpiente del paraíso, por eso, guarda con ella cierta proporción demonológica[421]. Para *El Bestiario* de Philippe de Thaün, el áspid significa perfidia y traición: "Es astuta y traidora, y experta en el mal. [...] *As* en griego quiere decir veneno, y por ello es llamado así el áspid."[422] En otros Bestiarios se hace referencia a la característica que posee de taparse los oídos como su significación moral[423].

Al compararla con un animal experto en realizar el mal, Ana es expuesta como un ser perverso por naturaleza, al no poseer ningún sentimiento piadoso y estar divorciado con los preceptos de la fe cristiana. Para justificar esto retomo el discurso de la siguiente descripción del áspid, en donde ésta no quiere oír y tapa sus oídos. Es clara la relación con los no cristianos. A Ana se la considera incrédula pues se sospecha de que es clandestinamente protestante. Esto se puede aplicar de dos maneras, la primera concierne a que la analogía se efectúa considerándola como un áspid que no quiere escuchar las palabras de las santas escrituras católicas, y por otra opta por una filiación que niega los cánones papales[424].

---

[420] Posee cualidades pertenecientes a monstruos demonológicos. No obstante, es un ser agraciado, en *El Bestiario* de Pierre de Veauvais se menciona lo siguiente: "[...] es un animal bello [...]. Pero otro tanto sucede con cosas que son atractivas, pero malas." *Bestiario medieval,* pág. 206. Sin duda son dos los elementos del basilisco que retoma el discurso cuando hace la relación con la bestia. Tiene un aspecto ponzoñoso que puede anticipar la acción de la carta envenenada que envía Ana a Catalina por la que muere. Tiene una referencia directa con el Diablo, esto al ubicar los textos en un mismo nivel el engaño mítico y el veneno de la mentira como la alegoría de la naturaleza del animal, al realizar su interpretación moral. Pierre de Veauvais indica: "Este animal representa al Diablo, al mismo Satanás que se escondió en el paraíso, que engañó a Eva y a Adán; así comieron del fruto prohibido. Por eso fueron expulsados del paraíso y cuando murieron fueron a caer en la cisterna del infierno. Así fueron envenenados ellos y todos los descendientes de Adán durante cuatro mil años, que murieron todos y cayeron en la cisterna, con el basilisco, es decir, al infierno, con el Demonio." *loc. cit.* Recordemos la analogía que la obra tiene con al mito y arquetipo bíblico de Adán y Eva, el tema que se trata lo refuerza más.

[421] En los bestiarios es un reptil venenoso que quema la hierba con su aliento formando un parámetro en su nido. Cuando va a ser atrapada por el encantador, quien utiliza palabras aduladoras y mágicas para arrebatarle su *carbúnculo* –piedra preciosa que se halla en su cabeza-, tapa con la cola un oído y el otro lo pone en tierra, así no lo oye y no es atrapada.

[422] *Ibíd.,* pág. 226

[423] "Apoya una oreja en tierra y mere la cola en la otra, de forma que no puede oír en lo absoluto. De igual forma obra todo hombre: en resumen, pone en la riqueza gran parte de su cuidado, y otra parte en el pecado y la lujuria. La lujuria la agota y la aturde, y la codicia la ciega, pues no quiere prédica ni enseñanza de Dios." *Ibíd.,* pág. 229. Aquí se cita *Le bestaire de Gervaise* de P. Meyer.

[424] Recordemos el desdén de los españoles católicos en la época de Calderón, tanto por los judíos y musulmanes, aunque también por los protestantes, pues son quienes poseen diferencias religiosas. Tal vez esta es una guía ideológica para comprender la función que tiene la figura del áspid en su comparación con Ana. *El*

La segunda interpretación surge con dos de los calificativos con que se denomina a Ana y que aparecen en la descripción del animal: la lujuria y la codicia. En el primero ya se hizo la mención al considerar al personaje como mujer lasciva por tener dos amantes y ser inconstante en el amor. El segundo alude a la codicia y los placeres mundanos, pues la significación moral del áspid dice que los codiciosos actúan de la misma manera que este, al cerrar los oídos a Dios y abrirlos al deseo de las cosas materiales del mundo.

La última bestia es el tigre. Posee ciertas afinidades con los anteriores por ser una bestia que se deja vencer por uno de sus vicios. Se le considera una variedad de serpiente ubicado en tierras lejanas y exóticas[425]. En el texto de Pierre de Veauvais se lee: "Existe un animal llamada [*sic.*] tigre, que es una variedad de serpiente. Esta bestia es de tal naturaleza, tan feroz y cruel, que ningún hombre vivo se atreve a acercarse a ella."[426]. El símbolo del tigre es la vanidad[427]. La belleza de Ana, por la cual se enamora el Rey, es para ella la causa de su vanagloria. La vanidad conduce sus acciones dramáticas. Enrique identifica al "airado tigre" con la vanidad característica de Ana. Es una orgullosa mujer bella y se vanagloria de serlo. El tigre es una criatura que por culpa de su vanidad pierde a sus crías, en el caso de Ana, perderá la vida.

Para el Rey, en acto de *anagnórisis*, Ana es una mujer orgullosa, gallarda, bella, vanidosa[428] y tentadora, que realiza el mal con astucia. No puede hacer otra cosa más que

---

Fisiólogo griego menciona: "Con razón fueron llamados los judíos áspid que tapa sus oídos, ya que no oyen la voz del encantador, el esposo, ni la voz de las Sagradas Escrituras." *Bestiario..., op. cit.,* pág. 79. La renuencia que se tiene en la época a la heterodoxia religiosa efectuado por distintos cultos es considerado sospechoso y digno de ser tachado de idolatría y herejía.

[425] Los viajeros medievales ubicaban a las bestias malignas demonológicas y a los monstruos, a los cuales no podía dar explicación el parámetro occidental, en sitios apartados y exóticos donde la palabra de Dios era desconocida. Se colocaba en los sitios remotos lo maravilloso y desconocido, las tierras nuevas estaban dominadas por el Demonio porque aun no ha llegado hasta allí la palabra divina.

[426] *Bestiario medieval, loc. cit.* Se le localiza en la India según, *H. O. Prior en su L'Image du monde de maître Cossouin.* El retrato que se hace de sus cualidades es interesante, menciono el *Bestiario* de S. Panunzio: "Esta serpiente significa un tipo de hombre común que no tienen fuerza de voluntad ninguna; cuando el Diablo, que es cazador y ladrón de almas, les ha robado el alma por algún pecado mortal, así como la soberbia, la vanidad, la avaricia, la envidia o de otras muchas maneras en que él quita las almas [...] el Diablo, que sabe más que todos los hombre del mundo en cuanto a obrar mal, [...] se atraviesa en su camino con aquellas tentaciones con las que estima que puede apartarlos de la buena disposición en que se encuentran [...] por otra parte les engaña mediante vanidades, deleites de mujeres y el amor a los hijos [...] pues para poder permanecer satisfechos y ricos, dejan perder sus almas. Y así, el Diablo se atraviesa ante ellos con estas cosas y muchas otras, de modo que pierden su alma por estas vanidades." *Ibíd.,* pág. 82. Por su constitución malvada y ubicación lejana del occidente europeo se podría categorizar como bestia demonológica.

[427] Los Bestiarios comentan que cuando el cazador quiere robar a sus crías usa una estrategia: toma la cría y al momento de huir, sabiendo que la tigresa lo persigue, arroja un espejo bruñido en el cual el animal comienza a contemplarse y cree que son sus hijos los que ve, así se olvida de perseguir al ladrón gracias a la contemplación de su propio reflejo.

[428] No es la única mención a la vanidad de Ana. Carlos la define de la misma manera tomando un ejemplo emanado de un animal de la antigüedad clásica: el pavo real:

> [...] ¡A Dios pluguiera
> no que (como se dice) antes cegara,

castigar a Ana. (Enrique es un nuevo Edipo, que arrebata la careta del enigma a la esfinge y por ello se le concede el derecho a agraviarla en legítima defensa de su honor). Ella representa la tentación la cual se ha arrebatado la careta ella misma. Por otro lado, cumple con los elementos para definirla como mujer fatal, según Núñez Puente, quien analiza esto en torno a varias piezas calderonianas y dice:

> De ella destacan una serie de características que podríamos dividir en aquellas referidas al texto, al cuerpo de la mujer y aquellas otras que resumen en carácter de la mujer fatal: la arrogancia, la dominación y, fundamentalmente, el mesmerismo arrollador.
> De la corporeidad, la sexualidad desbordada y desbordante resulta la más significativa de esta nueva imagen femenina. Vampiresa, castradora y dominante la *femme fatale* se alza en una suerte de dicotomía entre la proyección doble de virgen-mujer diabólica.[429]

La resolución que toma Enrique es crucial, tanto para Ana como para el de Carlos. Antes de analizar esta acción de Enrique que opera sobre la figura de Ana, quisiera antes dejar en claro cómo implica también a Carlos. Al final del diálogo, lleno de cólera Enrique añade lo siguiente: "Y al francés/que fue embajador, y libre/está en Palacio, también." (III, vv. 2665-2667). Carlos será apresado junto con Bolena en la Torre de Londres y se presume que también será ejecutado, aunque el dramaturgo no nos deja saber cómo.

A partir de la jornada III ciertas actitudes y gestos de Carlos emulan el comportamiento y carácter apasionado de Enrique. Su criado Dionís le previene que debe tener cuidado, porque corre peligro en la corte, ya que Ana es esposa del Rey. Existe el riesgo que éste se entere de que su mujer era la prometida del embajador. Carlos es también victima de sus pasiones y no atendiendo el consejo contesta:

> Fuerza será que vuelva,
> Dionís, si ya nos es que quedo
> muerto en Londres a manos
> de mi amor o de mis celos.
> [...] Resuelto
> estoy; con ella he de hablar
> y denme mil muertes luego. (III, vv. 2124-2127/2129-2131)

> sino que a tantas plumas rayos diera,
> que al ave más hermosa así imitara!
> Fuera el Pavón de Juno entonces, fuera
> el aura celestial en noche clara, [...] (I, vv. 349-354)

Un Diccionario dice: "Ave procedente de Persia, es envidioso, presumido, con bellas y abundantes plumas [...] es tan consciente de su belleza que extiende sus plumas al sentirse alabado para que la luz del sol las haga brillar. Es el animal sagrado de Hera- Juno contándose que esta diosa tomó los cien ojos de Argos para adornar su cola." *Diccionario de zoología en el mundo clásico. sub. voce.*: Pavo Real. Aunque su relación con la vanidad es obvia y tiene las mismas connotaciones existenciales con la característica de la vanidad del tigre de la concepción medieval. El autor está más inspirado en el mundo clásico para la comparación de Ana con el pavo real porque, de hecho, su condición delimitativa de gallardía por antonomasia proviene de allí.

[429] Sonia Núñez Puente. *art. cit.*, pág. 684

Sus palabras pronostican un fin inminente, al cual corre conscientemente, aun a sabiendas de que sus actos lo ponen en peligro y lo pueden conducir a la desgracia[430]. Aun más, su criado le advierte nuevamente: "Mira/tu peligro", a lo cual contesta: "Ya le veo;/mas, Dionís, no me aconsejes,/que mi loco pensamiento/en esta ocasión no está/ para admitir tus consejos." (III, vv. 2139-2143). Las acciones de Carlos conducidas por el deseo de Ana imitan paralelamente las actitudes de Enrique, pues ambos sienten un extraordinario atractivo por la belleza de Ana que domina su voluntad embelesada[431].

Cuando entra Tomás, padre de Ana y Presidente del Reino, le increpa que debe de cumplir con el deber que le ha sido otorgado y dice: "Hoy he de ver cómo mides/la piedad con el rigor" (III, vv. 2686-2687); es una prueba de lealtad. Tomás contesta, aún sin saber cuál es el cargo que le será mandado, y obedeciendo a las leyes como hombre virtuoso:

> [...] Juro
> a los cielos que administre
> justicia en mi propia sangre,
> tan limpia desde su origen. (III, vv. 2689-2692)

Sus palabras adquieren un carácter premonitorio para Ana, un agüero más que se suma a los ya citados. Tomás al enterarse del terrible cargo de ejecutar a su propia hija no duda, haciendo uso de su ya aludida virtud, y contesta:

> Aunque pudiera
> como padre, en fin, rendirme
> a la pasión, no pretendo
> sino que el mundo publique
> que he sido juez, y no padre. (III, vv. 2695-2699)

Tomás Boleno, igual que la Reina Catalina, son los únicos personajes virtuosos que no se rinden a la pasión y que prefieren guardar hasta el final, sin importar las consecuencias, el

---

[430] Recordemos que en jornadas anteriores Carlos pronostica su muerte en base a metáforas, para dejar en claro esto me valgo del artículo de Mackenzie cuando dice: "Recordemos sobre todo, la imagen de la mariposa, la cual se enamora de la llama y por fin se une a ella, pero para morir "en monumento fácil abrazada/las alas de color tornasoladas". [vv. 409-420 de la jornada I.] Esta imagen no sólo pronostica el final de la felicidad del enamorado Carlos, sino también nos prepara para el efecto desastroso y de la persona y de la conducta de Ana Bolena sobre la vida y el alma del Rey; incluso, quizá nos invita a anticipar la última conversión "en monumento" de la mujer responsable de tanta destrucción." Ann L. Mackenzie. *art. cit.*, pág. 63

[431] Ya L. Alborg nos hace mirar hacia la, como él la llama, *plural intriga dramática* en Calderón. (*Vid.*, Juan Luís Alborg. *Historia de la literatura española...*, en la introducción del presente estudio se hace referencia a esta característica en las obras calderonianas como un instrumento constructivo en la trama). Alude a que los personajes responden a una estricta jerarquía en su construcción y que manifiestan cierto esquema de paralelismos al verse involucrados en la trama. Nos hace pensar en una simetría que se ve manifiesta en la edificación de los personajes dramáticos implicados en la trama principal los cuales tejen una red de acciones en la que ninguno de ellos es independiente de las acciones de los demás. Todos forman un hermético sistema dramático conglomerado de dependencias, contrastes, simetrías y paralelismos. Concluyo que Carlos es un espejo de la pasión individual y de ciertas actitudes de Enrique.

debido uso de la razón y la fe antepuestas a las pasiones individuales. Es una dicotomía interesante que vale la pena destacar.

El castigo de Ana se reafirma como el móvil de los deseos de un Enrique celoso en defensa de su honor, y a quien corresponde efectuar dicha ejecución es a Tomás. La pasión de Enrique puso a Ana en un alto pedestal (como reza el augurio de Pasquín), y ahora la llevará a la más baja condición: muerta a sus pies. A. Parker nos ilustra al respecto:

> En esta filosofía [Se refiere a la filosofía del neoestoicismo] no está de ningún modo ausente el sentido del pecado, pero lo que se subraya es la violencia física y las convulsiones sociales que pueden causar la sexualidad no controlada. [...] La pasión sexual engendra celos, que también pueden conducir a la violencia y al asesinato. La violencia de esta especie, junto con la traición y el engaño a que pueda dar lugar la rivalidad en el amor, son los pecados del amor que acentúan las comedias de Calderón. Pero permanece el problema, más profundo, con respeto a la dignidad humana. En una cultura cristiana no era sólo un problema de la razón al que debía dar respuesta la filosofía dominante, siendo el neoestoicismo la escuela filosófica dominante en la vida de Calderón; era también un problema para los teólogos.[432]

En la siguiente escena Ana entra indignada al verse presa e increpa al Rey, pues sabe que él la ha mandado apresar:

> ¿Quién resiste
> a tus preceptos? Yo estoy
> siempre a tus plantas humilde.
> En ellas pondré la boca. (III, vv. 2713-2715)

Recordemos que en la jornada I, para ganar la atención del Rey, Ana cae a sus pies cuando ejecuta su baile. Postrarse a las plantas del Rey es algo significativo, ya que es un acto que ella detesta hacer ante cualquiera, pues significa humillación del orgullo. Ahora, la misma acción de inclinarse ante Enrique la ve como la única salvación y no duda en realizarlo lisonjeramente. Constance Rose considera que: "Otra manifestación de su deseo de control verbal es su aversión a ponerse de rodillas y postrarse ante sus superiores, lo que también evidencia su soberbia; es decir, la insistencia en Ana en su verticalidad pone énfasis en su deseo de controlar y manipular a los demás con sus palabras."[433] Ella usará la última arma que le queda, la palabra lisonjera, para intentar salvarse de la resolución de Enrique, no funcionará. Su falsedad surge nuevamente, pero ahora Enrique ya no se deja engañar más. Ana se percata de lo terrible de su situación, y en un patético parlamento dice:

> Aquí dio fin mi fortuna,
> aquí los triunfos sublimes,
> aquí las doradas glorias,
> aquí las honras insignes.

---

[432] Alexander A. Parker. *La filosofía del amor...*, pp. 236-237
[433] Constance Rose. *art. cit.*, pág. 224

¡Ah fortuna, lo que al Mundo
sin razón, sin tiempo diste,
rosadas hojas! ¿Qué importa
que a sus giros ilumine
el sol tus flores si, luego,
airados vientos envisten,
y, hechos cadáver del campo,
tus troncados matices,
aves sin alma en el viento,
fueron despojos sutiles? (III, vv. 2721-2735)

La alusión a la rueda de la Fortuna nos permite vislumbrar al personaje en la etapa de la *peripeteia*[434] como cambio de Fortuna generada por sus propias acciones. La Fortuna en la que se hallaba el personaje cambia drásticamente de buena a mala. Su queja es un gemido lamentable de alguien que tuvo en sus manos las dichas que su corazón anhelaba. El lamento es la representación del cambio drástico y terrible de su Fortuna que encierra el dolor de algo deseado que se disfrutó un instante para después perderse irremediablemente en el pasado. Ruiz Ramón piensa que: "El espectáculo de la violencia de las mudanzas de la Fortuna, elemento a la vez temática y estructural asociado a Volseo y a Ana, prepara para el espectador el clima trágico de la catástrofe final en donde se cumple el destino del Rey Enrique VIII inextricablemente conectado al destino del Reino."[435]

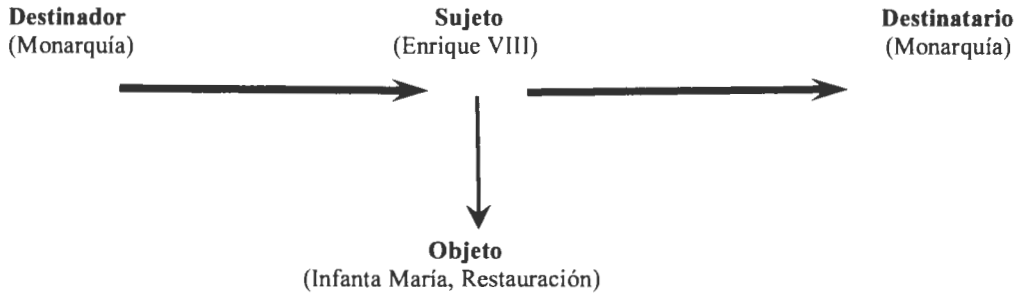
El lamento es una exteriorización del personaje que se percata de su cambio desfavorable de situación, generado por sus propias acciones, y se produce en los tres personajes que estamos analizando. Enrique lo expresa y también Volseo, ahora vemos el de Ana al apreciar su propia *katastrophé*. Ocurre para los tres después de advertir el cumplimiento del *fatum* que les fue deparado. Hemos visto que en el caso de Ana el *fatum* le ha sido anunciado por varios modos: el anuncio de Pasquín, las exhortaciones de Tomás, la advertencia de Margarita Polo, las maldiciones de Volseo y finalmente las palabras emitidas por el mismo Rey. Todas esas intervenciones tienen connotaciones de carácter premonitorio que le anuncian, aunque su razón no se percate de ello, el signo de su destino. El espectador entiende a la perfección esto y reconoce el cumplimiento de las funestas advertencias.

Ahora bien, recordemos el modelo actancial que viene al final en el que surge de la desesperación de Enrique al ver depuesto su Reino:

---

[434] Alfonso de Toro recomienda que Aristóteles la entiende como cambio brusco hacia lo contrario, tanto de la dicha a la desgracia o viceversa. Aunque la última posibilidad es la trágica, o sea, aquella en que el final desastroso es conjurado un poco antes de la *catastrophé*. *Vid.* Alfonso de Toro. *De similitudes las y diferencias,* pág. 202

[435] *Vid.* Francisco Ruiz Ramón. introd. a *La cisma...*, pp. 50-51



Ante la imposibilidad de restaurar el pasado, Enrique se ve en la necesidad de suplantar a Catalina por su hija la Infanta María para restablecer el bienestar político-religioso del Reino al ser eliminada Ana. Este modelo actancial se presenta con el mismo destinador y destinatario, quienes comparten un elemento abstracto, y que van encaminados hacia una misma finalidad última, la restauración del orden en el Reino, si no religiosamente hablando sí políticamente. Todo lo anterior acontece en el momento de la jura y estando el cadáver de Ana tendido a sus pies.

La última etapa del personaje está por cumplirse. Se anuncia con la lamentación anterior, pero ahora, al final de la obra y en el momento de la jura de la Infanta, adquiere una significación ya no léxica sino traducido en signo visual: Ana a los pies del trono en el que se halla sentado el Rey y la Infanta. La acotación reza así:

> Tocan chirimías y clarines y salen a la jura los que pudieren, y el Rey y la Infanta, que suben en su trono, a cuyos pies, en lugar de almohada, ha de estar el cuerpo de Ana Bolena, cubierto por un telafán, y, en estando sentados, la descubren.

Ana, que antes era exuberancia y sensualidad, es ahora un despojo relegado a un elemento más del espacio escénico, que ahora acompaña a las galas de la jura. Por demás significativa es la posición del cadáver que la hace presa de la ignominia pública; al respecto A. Parker comenta: "Aceptando también el peso de su dolor personal, ordena (en el aparte susurrado a Boleno) que el cadáver de Ana sea colocado al pie del trono en el que María se sentará, exponiendo así la ignominia pública a la mujer a la que había amado, y así, exponiendo su propia vergüenza y deshonra."[436] Con esta acción no sólo se cumple el destino de Ana, también se denota la última acción que ejerce Enrique sobre Ana. Vindel Pérez piensa algo semejante:

> La definitiva sentencia del dramaturgo no se hace esperar y, en una bellísima escena que entrona a Enrique y a la Infanta, Calderón tiende a sus pies, no una almohada, sino el exánime cuerpo de Ana Bolena, desechando así la actuación que supone una extrema ambición que mira sólo hacia un plano

[436] *Vid.* Alexander A. Parker. "La religión y el estado..." en *La imaginación y el...*, pág. 336

> operativo, ignorándose en ello la talla moral que primeramente debe definir a todo buen gobernante.[437]

Hay un claro contraste entre las acciones de Ana y su posición actual. En vida nunca quiso rendirse ni hincar la rodilla ante ninguna autoridad, ahora yace muerta irónicamente bajo los pies de Enrique y María. De hecho, su cuerpo difunto está en el lugar de la almohadilla en donde deben de descansar los pies de los soberanos, quieto y callado[438]. El castigo adecuado a su arrogancia es el sobajamiento y humillación públicos de sus restos. Las palabras de la Infanta María son reveladoras:

> ¡Qué bien vuestra Majestad
> satisfizo mis ofensas,
> pues que ha puesto a los pies
> quien pensó ser mi cabeza! (III, vv. 2862-2865)

O sea, quien pensó ser la cabeza del Reino ahora yace a los pies de la legítima heredera al trono. Se había mencionado la relación existente entre las coordenadas arriba-derecha y abajo-izquierda, y que cada una de estas posee una significación ideológica que responde a un orden moral específico. Para recordar, el arriba-derecha significa el orden y el estándar de la razón en el orden humano, o sea el bien; al contrario de abajo-izquierda es el caos y las pasiones, o sea el mal. Al estar arriba en el trono una princesa cristiana y abajo, a los pies, una luterana, se cumple el vencimiento del bien del cristianismo sobre el mal del protestantismo, ¿no es así?[439]

---

[437] Ingrid Vindel Pérez. *art. cit.*, pág. 394

[438] El cuerpo de Ana Bolena no yace decapitado aunque la historia de Inglaterra (diferente a la fuente de Ribadeneyra, aunque él sí menciona la decapitación) nos dice lo contrario. Sin embargo, Contance Rose, sí la identifica con una mujer sin cabeza por la decapitación y esto lo relaciona rápidamente con la mudez de Ana como un símbolo de su situación inerme: "Puede ser casualidad pero la figura de la mujer acefálica aparece en el folclore inglés de manera semejante a la suerte de la decapitada Ana. Tiene su origen en tiempos pasados, en la época romana, cuando Dioclesiano y otros emperadores perseguían a los del nuevo culto cristiano, sobre todo decapitando a las futuras santas mártires por su fidelidad a la fe católica, condición, en la comedia, apropiada para Catalina, a quien Enrique llama "santa" (34) y, después de su muerte, "mártir generosa" (2701), pero no apropiada para Ana. Se celebran estos actos de martirio en la pintura de la Edad Media, donde se puede ver a santa Catalina, santa Felicidad, santa Eudoxia y otras de su espléndida y radiante muerte, privadas de la cabeza. La historia de la acefálica, "la mujer buena", ha evolucionado mucho en el país anglosajón hasta llegar a ser de unos "pubs", los cuales, llamados "The Quiet Woman", es decir "la mujer callada", retratan una mujer decapitada que lleva la cabeza cortada debajo del brazo. La única mujer callada es la mujer decapitada." Constance Rose. *art. cit.*, pág. 225

[439] Pareciera que resulta un final "feliz" o alentador para el futuro del Reino, pero la realidad está lejos de esto. Ya se ha mencionado que el cisma histórico produjo graves consecuencias en el Reino inglés, una de las cuales fueron las constantes pugnas ideológicas religiosas que desembocaron en luchas internas políticas. Hay que recordar que, tanto para Sellers como para Ruiz Ramón, el final de la pieza resultaría ser irónico, y más que nada las palabras alentadoras de la Infanta, pues el espectador de la época conoce a bien, por cercana, la historia de las guerras civiles en este país. La tragedia principal en la trama es precisamente la separación o el cisma entre el Reino y la Iglesia.

Se manifiesta, retomando el discurso en el que se apreciaba a la figura de Ana como continuación del mito arquetípico de Adán y Eva, la relación con la tradición judeo-cristiana. Para justificar esto, cedo la palabra a Constance Rose cuando menciona:

> Bajo la superficie dramática de *La cisma de Inglaterra* es posible detectar la estructura de un auto sacramental. [...] Pero si no fuese así, se podría inventar un auto sacramental genérico en el cual Ana haría el papel de la Lascivia, Eva o la Idolatría, la seductora que hace desviarse al Rey de la verdadera fe. El cardenal Volseo sería Lucifer [...]; es Volseo quien persuade a Enrique [Adán] de que se divorcie de Catalina para que pueda casarse con su diosa, [...] Así Calderón manifiesta que Ana es el enemigo de la fe católica, la fe de Catalina, la fe que Enrique ha jurado defender.[440]

La relación resulta obvia, por Ana Bolena se perdió la soberanía cristiana del Reino inglés, divorcio con la Iglesia católica; por culpa de Eva se perdió el Paraíso, divorcio entre el Reino divino de Dios y sus hijos terrenales.

Tanto en Enrique y Volseo como en Ana se produce una pérdida importante –en Enrique impera un obvio orden jerárquico-, la culpa de todo ello ha sido el obedecer al gusto y no a lo justo, dar egoísta primacía a sus pasiones sin obedecer al raciocinio. Al intentar huir del augurio y hacer caso omiso de los signos indicadores del *fatum*, caen irremediablemente, por medio de un error, en lo que huían. Si Enrique, al igual que el Tetrarca Herodes de *El mayor monstruo del mundo* (1637), "[...] fuera un modelo del varón estoico, en el sentido estricto filosófico del término, la obra, aunque de estructura trágica por el enfrenamiento contra el Hado, no hubiera culminado de manera funesta, porque el uso del libre albedrío, para dominar sus pasiones a través de la razón y alcanzar la virtud, hubiese modificado algunos acontecimientos "fortuitos"."[441] Lo anterior se lía perfectamente tanto con la actitud del protagonista como la de los personajes que se analizaron.

Ana Bolena también refleja el comportamiento y construcción de Enrique VIII. De hecho, ambas construcciones se forjan de forma cuasi paralela pero también contrastante, como en una ecuación matemática. No sólo eso, también ha sido un sujeto, en el estricto orden semiológico, que desea y mueve sus acciones en pos de aquello que anhela, pero de igual modo ha funcionado como otro de los elementos que configuran las casillas de los modelos actanciales en la red de acciones de los demás personajes, jugando roles distintos que la hacen un personaje femenino de igual importancia que los masculinos. Ana es un *dramatis personae* que, al igual que Enrique, por el ejercicio irónico de libertad ha llegado a convertirse en víctima de sus pasiones.

---

[440] *Vid.*, Constance Rose. *art. cit.*, pp. 221-222.
[441] Ysla Campbell. *op. cit.*, pág. 280

Estos tres entrecruzan sus construcciones a partir de sus acciones en escena. Las acciones de cada uno involucra directamente al otro, para edificar un entramado que funge como una red de comunicaciones y acciones jerarquizadas a la principal. Baste decir que varias son las convergencias que contrastan los elementos que cumple el personaje trágico, imitan y corean los otros dos.

Los elementos pertenecientes al personaje trágico se han examinado poco a poco según avanzaba la trama, tales como: *fatum*, *ethos, hybris*, *hamartia, peripeteia, anagnórisis* y finalmente, como identifica de Toro, la *katastrophé* final. Parece ser que en esto la construcción de los personajes ha corrido paralela en la jornada III; no obstante, sólo uno es el personaje trágico. Todos sujetan sus acciones por las que van forjando libremente sus calamidades pero los personajes perversos no cumplen el parámetro del llamado "personaje medio", o sea, aquel que no es ni bueno ni malo, un personaje propenso al error y que, por lo mismo, su caída genera piedad y sobrecogimiento, *admiratio* y *perturbatio* en el espectador, un dejo de lo que Aristóteles llamaba *katharsis.*

4. Conclusiones.

Ayudado por la herramienta semiótica de los modelos actanciales que recomienda Ubersfeld se siguió de cerca la pista que deja el personaje o héroe trágico calderoniano a lo largo de su trayectoria dramática en *La cisma de Inglaterra.* Se demostró que la pieza cumple con los requerimientos y esquemas estructurales necesarios para tipificarla como una tragedia, aunque no al estilo de los autores clásicos, sino una tragedia cristiana moderna, como la consideran Ruiz Ramón, Álvarez Sellers o Alexander A. Parker. Y más que nada, el mismo análisis del personaje protagónico ofrece los lineamientos necesarios para considerar su construcción como la de un héroe trágico por antonomasia.

Se pretendió analizar todas y cada una las acciones de Enrique VIII en un estudio detallado para delimitar el marco de sus motivaciones como personaje que pertenece a una trama establecida a la cual se subordina, y delimitar la red de relaciones que posee con los demás personajes involucrados en la misma. El marco de las correspondencias entre los personajes a las que aludo, hubiera sido de difícil acceso si no gozara de la apropiada herramienta de los modelos actanciales que pudieron facilitar en gran medida su acercamiento. Enrique no sólo es el sujeto de la acción principal, pues goza de un lugar privilegiado jerárquico en el entramado trágico, también cumple con las funciones de ayudante, oponente u objeto, ocupando diferentes casillas actanciales en la red de relaciones planteadas. Es esto lo que le otorga precisamente un estatuto de personaje pleno y complejo.

Por otro lado, el protagonista cumple con muchos de los elementos requeridos a los héroes trágicos en las piezas clásicas del género. Sin embargo, como ya se mencionó, existe una línea de comunicación directa en su construcción con otros personajes que de alguna manera reflejan y contrastan su comportamiento, circunstancias y gestos dramáticos; es el caso de Volseo y Ana Bolena. Ésto es una estrategia con la cual Calderón concibe sus obras sobre la base de los contrastes. Contrastes, comunicaciones, reflejos, paralelismos son importantes dispositivos dramáticos con los cuales el autor organiza y construye la trama.

Los elementos del héroe trágico aparecen en la composición del protagonista; uno de los primeros que hay que tener siempre presente, aunque parezca obvio, es su condición de personaje de alto rango de Enrique VIII, Rey de Inglaterra. Según Aristóteles, las tragedias incumben a personajes de alta alcurnia y no bajos o plebeyos[442]. Uno más es el denominado *fatum*, identificado como anuncio fatídico –mismo con el que cuentan no sólo y Rey sino

[442] "Y tal es precisamente la diferencia que separa la tragedia de la comedia, puesto que ésta se propone reproducir por imitación a hombres peores que los normales, y aquella a mejores." Aristóteles, *op. cit.*, pág. 133

también, y en forma distinta, Volseo y Ana-. A partir de aquí el personaje realizará el ejercicio de su libre albedrío, pues no está marcado por la fatalidad desde su origen como ocurre con los protagonistas de la tragedia clásica, para ir al encuentro de vaticinio anunciado, en donde el personaje se desenvuelve libremente en busca de su final funesto y siguiendo el franco ejercicio de su libertad que lo lleva paulatinamente hacia el cumplimiento irónico del anuncio. De esta manera se consigue el elemento del *ethos* en la mala interpretación por medio de un estado de ánimo en el carácter del personaje y a través del cual interpreta su vaticinio, elucidación que le es conveniente al *fatum*.

El libre albedrío y los actos responsables ejercidos y elegidos bajo la voluntad guían las acciones de Enrique, no obstante, éstas no están exentas de lances pasionales. El enamoramiento mueve las disposiciones de su carácter y lo hace seguir un objeto que no es el piadoso, como sí lo es al inicio de la obra, esto como un uso erróneo de la razón y el juicio (*dánoia*). Al contrario, lo mueve un gusto amoroso enfermizo y lujurioso por la joven dama Ana, -a los otros personajes los mueve un objeto diferente pero igual de obsesivo en su carácter pasional, premisas de su personalidad son la soberbia y la ambición respectivamente-. Con esto se cumple un dispositivo más en su afinidad con el personaje trágico: la *hybris*, entendida como exceso de obnubilación del raciocinio al dejarse llevar por pasiones egoístas que lo conducen a efectuar actos cuyas consecuencias son desastrosas. Esto genera un error de juicio al no usar debidamente la razón, que los conduce al cumplimiento del elemento de la *hamartía,* concebida como un error de juicio en la forma de actuar, error que desencadena la catástrofe. Posee relación con la ironía trágica en que el héroe se dirige a su perdición al engañarse, en el caso de este tipo de tragedia cristiana se engaña concientemente, acerca de su vaticinio.

El yerro trágico genera un cambio de fortuna que lleva a los *dramatis personae* a la *peripeteia* o cambio brusco en los acontecimientos en sentido contrario al que se hallaban. Por lo general un cambio vital en los personajes pasando de buena fortuna a la adversidad o viceversa. Enrique se percata del engaño del que ha sido víctima por su amada, poniendo en juego su honor; Volseo, que gozaba del favor real, se ve despojado de sus bienes y exiliado; Ana, antes Reina, es mandada a encarcelar en la Torre de Londres; eso sin contar a Catalina que también es exiliada de la corte. La *peripeteia* es clave para comprender el avance de la construcción del héroe trágico. La misma lleva a otro elemento trágico, la *anagnorisis* o agnición como un reconocimiento del personaje al ver cumplido su *fatum*/destino, cambio desde la ignorancia al conocimiento. En Enrique es el reconocer en Ana a la mujer de la que debía cuidarse no sólo él sino proteger a todo el Reino, y no enamorarse; Volseo reconoce

también en la figura de Ana a la mujer que sería su destrucción; Ana ve que las palabras tanto de Pasquín como los consejos de su padre y las maldiciones de Volseo poseían una nota profética que no supo interpretar debidamente.

Finalmente se presenta el *pathos*[443] o lance patético como una marca distintiva de toda tragedia en el momento de producirse la *katastrophé* final. Esta acción destructora o dolorosa, en donde el personaje expone abiertamente su condición desastrosa en medio de quejas terribles y patéticas, es un último elemento trágico que retoma Calderón para exhibir a sus personajes en actitud desesperada. Sin embargo, sólo Enrique VIII posee la característica del arrepentimiento, misma que le concede su construcción como personaje medio. Volseo y Ana no pueden arrepentirse dadas las circunstancias de su temperamento necio y perverso, no así Enrique que al final pretende remediar sus acciones poniendo en el trono a la legitima heredera, la Infanta María. Enrique es un personaje medio porque, como piensa Hauser:

> Una situación se hace trágica no porque exija el sufrimiento, el sacrificio y la muerte, sino porque no consiente ninguna actitud inequívoca, porque 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. [...] sobre todo como consecuencia de su imagen de los dos mundos, del enraizamiento del héroe en la existencia terrena y de la insuficiencia de ello, de los intereses terrenos y de los objetivos mundanos del héroe, por un lado, y de su contenido vital supramundano y de su anhelo metafísico, por otro. [...] el héroe trágico es culpable e inocente a la vez.[444]

El drama trágico parece surgir, a fin de cuentas, del conflicto anímico del protagonista en constante lucha con su dilema moral, reñido entre el obrar racionalmente a favor del bienestar del Reino o el dejarse llevar por sus pasiones alienantes, obedeciendo al gusto y no a lo justo. He aquí la esencia del personaje medio trágico.

Las acciones negativas del Rey, que lo llevan a consumar el cisma inglés, se aprecian más enraizadamente si se analiza con el parámetro de la ideología filosófica del neoestoicismo como una de las doctrinas morales imperantes en la época de la elaboración del drama. Esta ha sido una de las herramientas de las que me he valido para delimitar el campo trágico en el cual se desenvuelve nuestro héroe. El neoestoicismo recomienda llevar a cabo el uso de la razón y la espiritualidad basada en la fe cristiana, ambas acepciones en el personaje se deberían apreciar y traducir en todo acto, gesto y actitud vital. Quien sigue las norma neoestoica, o que al menos sus actos lo reflejan, desdeña las pasiones humanas por mundanas

---

[443] Referente al *Pathos* [lance patético, según Ruiz Ramón en *Calderón nuestro...*, y entendida como pasión]: "Acción perniciosa y lamentable, por ejemplo las muertes en escena, los tormentos, las heridas y demás cosas semejantes" Aristóteles, *op. cit.*, pág. 147

[444] *Vid.*, Alnold Hauser. *op. cit.*, pág. 309/ 315

y frívolas y obedece a las reglas de la comunión católica para conducir la existencia por el sendero de un comportamiento ejemplar, pues: "[...] el punto medular de la filosofía neoestoica es su concepción ética, ésta se basa en el uso de la razón, concebida como un soplo divino, por lo que el fin del hombre es vivir de acuerdo con la naturaleza de Dios. [...] la virtud reside en el vencimiento de las pasiones mediante el empleo del razonamiento."[445] Al contrario, las acciones de Enrique VIII están lejos de esto, en su conducta hay una incongruencia que manifiesta la incompatibilidad de los valores que pretende defender como gobernante y su condición y actos apasionados que poco a poco lo conducen a la catástrofe, tanto individual como colectiva. El Rey, según el neoestoicismo, debe vencerse así mismo y a sus pasiones por medio de la voluntad a favor de una concordia social, para actuar como representante de la divinidad y modelo moral para sus súbditos. Al final vemos al personaje expiando una culpa contra la que nada puede hacer y padeciendo el destino adverso de su gobierno. Entonces, *La cisma de Inglaterra* es una tragedia cristiana en la cual el cumplimiento del *fatum* se produce a través de la voluntad y el libre albedrío del protagonista. El Rey actúa de manera inversa a los postulados neoestoicos que deberían regir su comportamiento. Así sucede también con el protagonista de *El mayor monstruo del mundo,* el Tetrarca Herodes, el cual posee en su carácter una relación simbiótica con Enrique VIII, de esta manera lo aprecia Campbell:

> El conocimiento de la irracionalidad dota al protagonista de juicio pleno sobre lo inconveniente de sus acciones. Hay un uso del libre albedrío en el que, además, se manifiesta su desdén en la política, los súbditos, la honra, la moral. Su actitud la determinan las pasiones. [...] En conclusión, el dominio de las pasiones y la vida virtuosa, bajo el imperio de la razón, son la manera de hacer un uso positivo del libre albedrío que conduzca a la modificación del destino de los personajes que podrían haber sido verdaderos héroes. El apasionamiento, en cualquiera de sus manifestaciones y la subordinación del Estado al interés personal, llevan a que la visión "maligna" del Hado se cumpla irremediablemente.[446]

Hay que mencionar algo más. Enrique ha perdido todo lo que poseía al inicio del drama. Esto no es gratuito, su evolución como personaje trágico dota a su construcción de ciertas distinciones constitutivas de las cuales no puede escapar. Su enamoramiento lo ha conducido a esto, pero independientemente de la desgracia personal de nuestro héroe trágico, la verdadera tragedia es que por una pasión terrible no sólo han caído los culpables, sino que arrastraron con sus *yerros* o erróneos el destino de todo el Reino y, como bien resume Ruiz Ramón: "[...] el tema radical de esta tragedia es la instauración de lo trágico en la

[445] Ysla Campbell. *op. cit.,* pp. 34-35
[446] *Ibíd.,* pp. 275/281

historia."[447] El cisma entre el Reino Inglés y la Iglesia católica, que desemboca en guerras civiles e irreconciliación, es la verdadera desgracia de esta tragedia calderoniana.

Finalmente Enrique cumple con el *fatum* que le imprimió el vaticinio onírico. El proceso que marca el sendero que toman sus acciones libres marca su *katastrophé*. En su personalidad yace una correspondencia estrecha entre la toma de decisiones de sus actos apoyados en el libre albedrío y su posterior culpabilidad de los hechos acaecidos, entre su pasión y el castigo infringido por ella. La tragedia *La cisma de Inglaterra* que es la de Enrique VIII y la de todo el Reino, estriba en su propia personalidad, en su condición de personaje trágico calderoniano.

Mas allá de observaciones independientes y específicas, considero que a *La cisma de Inglaterra* hay que verla como una manifestación dramática calderoniana, me explico, por supuesto que la pieza es una obra de Calderón de la Barca y hay que analizarla desde la perspectiva de la suma de un sistema trágico que no sólo abarca a esta tragedia en particular sino a un ideario dramático trágico de la cual es reflejo. Calderón no sólo escribió esta tragedia, realizó varias aportaciones al género, por lo cual se le ha considerado el autor trágico español más prolífico de su momento. Es justamente esta consideración, la cual emana de varios de los calderonistas más destacados, a la cual ciño mi criterio y subrayo, por medio de varias herramientas que me ha ofrecido la misma pieza, mi arraigamiento a admitir al autor como el trágico español por excelencia. Entonces, uno de los objetivos perseguidos por esta tesis ha sido el contribuir e incrementar la suma de la crítica que considera a Calderón como un genuino autor de tragedias áureas modernas.

Pienso que varios libros y principalmente artículos han intentado lo mismo que yo; no obstante, ya sea por una u otra circunstancia (ajena o externa al crítico) *La cisma de Inglaterra* no había sido analizada tan detenida y minuciosamente, esto es, paso por paso, jornada por jornada, acción por acción, descubriendo cada uno de los elementos y móviles, pasiones y motivaciones en la construcción del héroe trágico. Y no sólo eso, también se hizo poco caso (sí lo retomaron aunque tal vez un poco escuetamente) de la red de relaciones actanciales que el personaje genera a partir de su propia acción jerarquizada y primordial. La red a la que aludo ha permitido vislumbrar cuáles fueron las pulsiones existenciales y vitales a las cuales el protagonista acudió y por medio de las que guió su propia presencia dramática, sin importar que lo arrastraran irremediablemente hacia su terrible desenlace, no sólo individual sino también colectivo.

---

[447] Francisco Ruiz Ramón. *Calderón nuestro...*, pág. 108

Mi reflexión personal y aportación tiende un puente entre lo que han dicho y no han dicho los críticos, entre lo que insinuaron, sugirieron y propusieron y, tal vez y sólo tal vez, sin alcanzar a efectuar o a desarrollar ampliamente, sobre el héroe trágico en esta tragedia tan representativa. Y no es que la pieza no ostente cierta crítica al respecto (ya sabemos que varios críticos eminentes la han analizado y evaluado), sino que el tema específico al cual ciño mi investigación ha sido austero en el mejor de los casos y poco frecuentado. Esto no significa que varios de los calderonistas más reconocidos no se hayan sumergido en el tema, muy al contrario, pero, desde mi particular perspectiva, hacia falta un estudio detallado, escrupuloso y cabal de un tema tan importante por ser uno de los fundamentales argumentos calderonianos por antonomasia, o sea, el de concebir y admitir a *La cisma de Inglaterra* como un drama trágico sin más impedimentos teóricos o críticos.

Es por ello que he seguido cada uno de los principios estructurales de las etapas del héroe trágico en su evolución tal y como la consideraban las piezas clásicas, pero teniendo en cuenta que me enfrento a una tragedia moderna y cristiana, de libertad y no de destino, en donde el héroe responde en su construcción a elementos tales como: *diánoia, fatum, hybris, ethos, hamartia, anagnórisis, peripeteia, pathos* y *katastrophe* final. La crítica ha retomado alguno de estos elementos o etapas pero siempre olvidando u omitiendo uno u otro; yo los conjunté y examiné, e intenté describir cada uno de los mismos para ofrecer una coherencia descriptiva, evolutiva y constructiva en la progresión del personaje en busca de su propia derrota, catástrofe y tragedia.

¿Cómo me cercioré de que cada una de las etapas de la preceptiva clásica se cumpliera cabalmente en el personaje de un drama moderno? Ayudado, como he dicho antes, de la teoría de los modelos actanciales. Y he aquí otra aportación que mi investigación realiza, ya que sólo un crítico intentó realizar un acercamiento semiótico a esta pieza (véase la introducción) pero parece ser que la extensión del artículo le impidió desarrollarlo a fondo; por mi parte pretendo que cada una de las acciones del personaje se justifique por medio de este importante instrumento, para que así mismo me ayude a evidenciar el paso de una etapa estructural del héroe trágico a otra sucesivamente. Por ello los modelos que aparecen gráficamente en la investigación son de importancia cardinal, pues permiten apreciar las motivaciones y pasiones, sus auxiliadores y opositores a las mismas y la pulsión principal que impulsa al protagonista en la toma de decisiones. No sólo eso, también ayuda a distinguir que la acción jerarquizada de Enrique VIII se contrasta y emula por la de otros personajes de semejante importancia en la trama y que éstos ayudan al héroe trágico a ejecutar determinados arbitrajes y por eso a edificarse por medio de las relaciones actanciales que

guardan con él. De hecho, estos personajes se erigen a la sombra de la construcción del protagonista, pues las acciones de éste repercuten en las de aquellos.

Una reflexión más, si bien Ysla Campbell ha comprobado acertadamente la presencia del pensamiento neoestoico en la ideología de las piezas calderonianas, no ha valorado esta magnífica tragedia. Su enfoque ha sido más bien sobre otras piezas tales como: *La vida es sueño, El mayor monstruo del mundo, los cabellos de Absalón* o *El príncipe constante*, únicamente haciéndole una escueta mención. Tal vez sus trabajos posteriores nos traigan sorpresas al respecto, eso espero; mi trabajo se adelanta a ello y deja en claro la enorme deuda que posee la ideología de la tragedia con el pensamiento y la filosofía neoestoica en el momento de ser forjada. ¿Cuál ha sido mi motivación para acercarme a esta filosofía? Pues el reconocimiento de que varias de las obras dramáticas de nuestro autor cumplen con ciertas premisas ideológicas, criterio al que he llegado gracias al pensamiento de la crítica aludida. Creo que Calderón lleva a la representación la problemática moral y espiritual que le es contemporánea y ofrece sobre las tablas ciertos remedios, censuras, ejemplos y correcciones, en los que el responder a una constancia, prudencia, raciocinio, cordura y sensatez basada en la religiosa fe cristiana, o sea, en el ejercicio de la virtud, y sometiendo las pasiones y pulsiones más instintivas y egoístas del ser humano, cuestionándolas y colocándolas en los más oscuros rincones del alma civilizada (aunque siempre se revelen), es la alternativa para llevar a cabo no sólo los actos y acciones particulares que le conciernen al individuo en pugna con dos fuerzas irreconciliables, pero de similar condición y peso y con igual derecho a existir en el seno del corazón humano, aunque ambas excluyentes (hablo de la razón y la pasión), sino también los actos y acciones colectivas, tales como el llevar a cabo el debido gobierno del Estado para conducir al reino a la armonía, conseguida por medio de un buen mando político/religioso. Únicamente con el libre ejercicio de la virtud, que enmarca la díada razón/religión, se conseguirá. Así pues, ver a *La cisma de Inglaterra* a la luz del neoestoicismo es una aportación más que cumple mi investigación.

Dicho lo anterior, pienso que en lo concerniente a la aportación particular, esta consiste en haber realizado, tal vez más que innovado, una amplia extensión de temas que han quedado, a mi manera de ver, algo breves y poco dilucidados, algunas veces hasta olvidados. Me paré sobre los hombros de los gigantes y lo que advertí desde allí me dejó insatisfecho, noté que podía decirse algo más. Ahora bien, digo olvidados porque los tres temas que mencioné anteriormente[448] no son los únicos que salen a relucir. Hay contenidos interesantes que la

[448] O sea, el tema de la construcción del héroe trágico calderoniano, amparada y justificada en los modelos semióticos y con el neoestoicismo como base ideológica a la que apela.

crítica no había reparado y que he abordado brevemente por no ser mi tema principal, pero el acercarme a ellos me ha ayudado enormemente para analizar de forma amplia al personaje trágico, prueba de que la tragedia *La cisma de Inglaterra* como perfecta construcción dramática ofrece muchas posibilidades de aproximación. Baste decir que mi contacto con el instrumento que me ofreció los arquetipos jungianos fue de gran auxilio, sin olvidar el tema de la melancolía en los Siglos de Oro o la cantidad de reminiscencias clásicas de las que el autor se valió para forjar a sus personajes y que se ven reflejadas en sus edificaciones como personajes dramáticos.

La tragedia *La cisma de Inglaterra* consta con un cúmulo enorme de préstamos culturales en su proceso de creación, mismos que no se deben pasar por alto en el momento de intentar analizar un asunto, más que interesante por la atracción intelectual, bello por la seducción estética, como lo es la construcción del héroe trágico calderoniano.

BIBLIOGRAFÍA.

- Alborg, J. Luís., *Historia de la Literatura Española, Época Barroca*, 2ª. ed., M.A.S., Madrid, 1970
- Álvarez Sellers, María Rosa, *Análisis y evolución de la tragedia española en el siglo de oro. La tragedia amorosa,* vol. II, Kassel edition Reichenberger, Alemania, 1997
- Aristóteles. *La poética,* ed. de Juan David García Bacca, E.M.U., México, 1989.
- Aubrun, Charles-Vincent, *La comedia española. 1600/1680,* 2ª ed. Taurus, Madrid, 1981
- Bartra, Roger, *Cultura y melancolía. Las enfermedades del alma en la España de los Siglos de Oro,* Anagrama, Barcelona, 2001
- *Bestiario Medieval.* Siruela, Madrid, 2002
- Boeing, Walter, *El Bosco,* trad. de Taschen, España, 1994
- Bornay, Erika, *Las hijas de Lilit,* Cátedra, Madrid, 2001
- Brasey, Édoard. *Sirenas y ondinas, El unverso feérico,* Tomo III, Morgana, Barcelona, 2001
- Caillois, Roger, *El hombre y lo sagrado,* FCE, México, 2006
- Calderón de la Barca, Pedro, *La cisma de Inglaterra,* ed. Francisco Ruiz Ramón, Clásicos Castalia, Madrid, 1981
- ----------, *Darlo todo y no dar nada,* Acto I. *Ibíd.,* Calderón *Obras completas,* tomo I, ed., A. Valbuena Briones, Aguilar, Madrid, 1959, pp. 1240-1241
- Campbell, Ysla. *La vida es sueño a la luz del pensamiento neoestoico-tacista,* Colegio de México, México, 2009
- Canavaggio, Jean, *Historia de la literatura española, El siglo XVII,* tomo III, Ariel, Barcelona, 1995
- Castro, Américo, *De la edad conflictiva. Crisis de la cultura española en el siglo XVII,* 4ª edición, Taurus, Madrid, 1976
- Cervantes Hernández, Carlos, *Tras la huella del teatro,* Hederé, México, 2005
- Díez Borque, José Mª. *El tearo en el siglo XVII,* Taurus, Madrid, 1988
- Fernández, Sergio, *Ensayos sobre literatura española de los siglos XVI y XVII,* UNAM, México, 1961
- Hauser, Arnold. *Origen de la literatura y el arte modernos, el Manierismo crisis del Renacimiento,* Tomo I, Guadarrama, Madrid, 1974

- Hermenegildo, Alfredo. *La tragedia en el Renacimiento español,* Planeta, Barcelona, 1973
- Hernández-Araico, Susana, *Ironía y tragedia en Calderón*, Scripta Humanistica, Maryland, 1986
- Jung, Carl, *El hombre y sus símbolos,* Caralt, Barcelona, 2002
- *La Biblia,* ed. Paulinas, Madrid, 1991
- Lassay, Charbornneau. *El bestiario de Cristo. El animal de la antigüedad y la Edad Media,* Tomo I, de Francese Gutiérrez, Olañeta, Barcelona, 1997
- Lope de Vega, Félix, *Arte nuevo de hacer comedia,* Cátedra, Madrid, 2006
- Maravall, José Antonio, *Teatro y literatura en la sociedad barroca,* Crítica, Barcelona, 1990
- Markale, Jean, *El amor cortés o la pareja infernal,* El barquero, 3ª ed., Barcelona, 2006
- Maydeu, José Aparicio, Introducción a *Estudios sobre Calderón,* vol. I, pp. 9-16
- Morón Arroyo, Cyriano. *Calderón. Pensamiento y teatro,* Sociedad Menéndez Pelayo, Santander, España, 1982
- Muchembled, Robert, *Historia del diablo, siglos XII-XX,* FCE, México, 2004
- Navarro González, Alberto, *Calderón de la Barca. De lo trágico a lo grotesco,* U. de Salamanca, 1984
- Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia,* Alianza, México, 1989
- Orlandini, Alberto, *El enamoramiento y el mal de amores,* FCE, México, 2008
- Paraíso, Isabel, *Literatura y psicología,* Síntesis, Madrid, 1995
- Parker, Alexander A. *La filosofía del amor en la literatura española 1480-1680,* Cátedra, Madrid, 1986
- Quevedo, Francisco de, *La cuna y la sepultura. Para el conocimiento propio y desengaño de las cosas ajenas,* edición crítica de Luisa López Griguera, Anejo XX de la Real Academia Española, Madrid, 1969
- R. de la Flor, Fernando, *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispano (1589-1680),* Cátedra, Madrid, 2002
- Ruiz Ramón, Francisco. *Historia del teatro español. (Desde sus orígenes hasta 1900),* 5ª ed., Cátedra, Madrid, 1983
- _____, *Calderón nuestro contemporáneo,* Castalia, España, 2000
- _____, *Calderón y la tragedia,* Alhambra, Madrid, 1984
- Rojas, Fernando de, La Celestina, ed. de Peter Rusell, Castalia, Madrid, 2001

- Salvador Miguel, Nicasio. *Los bestiarios y la literatura medieval,* U. Complutense, Madrid
- Serés, Guillermo, *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la antigüedad al Siglo de Oro,* Crítica, Barcelona, 1996
- Toro, Alfonso de, *De las similitudes y diferencias. Honor y drama en los siglos XVI y XVII en Italia y España,* Vervuert, Frankfurt-Madrid, 1998
- Alfonso de Toro. *Texto. Mensaje. Recipiente. Análisis semiótico estructural de textos narrativos, dramáticos y líricos de la literatura española, hispanoamericana y francesa del los siglos XVI-XVII y XX,* Galera, Argentina, 1998
- Ubersfeld, Anne, *Semiótica teatral,* 3ª edición, Cátedra, Madrid, 1999
- Valbuena Prat, Ángel, *Calderón. Su personalidad, su arte dramático, su estilo y sus obras,* Juventud, S.A., Barcelona, 1941
- Valbuena Briones, Ángel. *Perspectiva crítica de los dramas de Calderón.* Rialp, Madrid, 1965
- Villena, Luis Antonio de, *Dados, amor y clérigos.* Cupsa Editorial, Madrid, 1978
- Xirau, Ramón. *Introducción a la historia de la filosofía,* UNAM, México, 2005

ARTÍCULOS.

- Andreza, María. "Libertad/destino en *La vida es sueño* de Calderón de la Barca", en *400 años de Calderón,* UNAM, México, 2001
- Ávila, Pablo. "La cisma de Inglaterra y Ana Bolena" en *Revista Iberoamericana*, Tomo XIV, no. 27 y 28, de junio y octubre, 1948
- Bergamín, José, "Calderón: sueño y libertad", en *Historia y Crítica de la Literatura Española*, ed. de Francisco Rico, Tomo III, Crítica, Barcelona, 1983
- Besó Portalés, César, "El sentimiento amoroso en la Cárcel de Amor", en *Espéculo*, Revista de Estudios Literarios, VIII. 21 (2002)
- Campbell, Ysla, "Estoicismo y transgresión ideológica en *La vida es sueño",* en *Texto e Imagen en Calderón, Undécimo coloquio Anglogermano sobre Calderón,* Tomo 8, Franz Steiner Verlag Stuttgart, Stuttgart, 1998
- Cruickshank, Don W., "<Lisping and wearing strange suits>: Personajes ingleses en la escena española y personajes españoles en la escena inglesa: 1580-1680" en *Vidas paralelas. El teatro español y el teatro isabelino: 1580-1680,* Tamesis, Madrid, 1993

- Díez Borque, José María, "Presencia-ausencia escénica del personaje", en *El personaje dramático: ponencias y debates de las VII jornadas de teatro clásico español,* Taurus, Madrid, 1985
- Escalonilla López, Rosa Ana. "El tema de la mujer en las comedias de Calderón: modernidad y transgresión", en *Calderón 2000,* Actas del Cogreso Internacional, IV Centenario del nacimiento de Calderón, U. de Navarra, Vol. I, 2000
- Ginzburg, Carlo, "Lo alto y lo bajo. El tema del conocimiento vedado en los siglos XVI y XVII" en *Mitos, emblemas, indicios.* Gedisa, Barcelona, 1999.
- Hurtado Torres, Antonio, "La astrología en el teatro de Calderón", en *Calderón Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español de los Siglos de Oro*, tomo II, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1983
- Kesen de Quiroga, Nelly, "La construcción del personaje trágico en dos dramas de Calderón: *La cisma de Inglaterra* y *Los cabellos de Absalón*", en *Homenaje a kurt Reichenberger,* (Actas del congreso internacional, IV centenario del nacimiento de Calderón), vol. II, Navarra, septiembre 2000
- Küpper, Joachim, "La Cisma de Inglaterra y la concepción calderoniana de la historia", en *Hacia Calderón,* 8° Coloquio Anglogermano, universidad de Bochum, Alemania, 1988
- Lauer, Robert, "Los monólogos de los reyes en Calderón: un estudio retórico de los discursos del rey Basilio en *La vida en sueño* y Enrique VIII en *La cisma de Inglaterra*", en *Archivum Calderonianum. Texto e imagen, Undécimo Coloquio Anglogermano sobre Calderón,* Franz Steiner Verlag Stuttgart, Germany, 1988
- Lobato, María Luisa, "Calderón, autor trágico", en *Estado actual de los estudios calderonianos,* Festival de Almagro, edition Reichenberger, Alemania, 2000
- López Estrada, Francisco, "La Inglaterra del Cisma considerada por Herrera y Calderón", en *Calderón en Europa.* Actas del Seminario Internacional celebrado en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense, Vervuert, Madrid, 2002
- Marín, Diego, "Sentido y continuidad espacial y desbordamiento expresivo en el teatro de Calderón. El soliloquio y el aparte." en *Estudios sobre Calderón* (I), ISTMO, Madrid, 2000
- ----------, "Función dramática de la versificación en el teatro de Calderón", en *Estudios sobre Calderón* (I), Istmo, Madrid, 2000
- Mackenzie, Ann, "La cisma de Inglaterra: dos versiones inglesas del monólogo de Carlos sobre Ana", en *Traducir a los clásicos,* teatro, cuadernos, n. 4, Madrid, 1989

- Morón Arroyo, Cyriano. "Calderón y la tragedia" en *Calderón. pensamiento y teatro,* serie: Estudios de Literatura y Pensamiento Hispánicos, soc. Menéndez Pelayo, Santander, España, 1982
- Neumeister, *Sebastián.* "Amor y poder en el teatro de Calderón", en *Texto e imagen en Calderón, Undécimo coloquio Anglogermano sobre Calderón,* Tomo 8, Franz Steiner Verlag Stuttgart, Stuttgart, 1998
- Núñez Puente, Sonia, "Calderón de la Barca y la prefiguración de la mujer fatal", en *Calderón 2000. homenaje a Kart Reichenberger en su 80 cumpleaños,* Actas del Congreso Internacional, IV Centenario del nacimiento de Calderón, vol. I, Navarra, 2002
- Osstendrop, Enrique, "Evaluación de algunas teorías en torno a las tragedias de Calderón", en *Las constantes estéticas de la "comedia" en el Siglo de Oro,* Diálogos Hispánicos de Ámsterdam # 2, Anuario Sppans Ámsterdam, 1981
- Paredes L, Alejandro, "Nuevamente la cuestión del metateatro: *La cisma de Inglaterra*" en *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español de los Siglos de Oro.* Tomo I, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1983
- Parker, Alexander A. "El horóscopo y su cumplimiento" en *La imaginación en el arte de Calderón, (Ensayos sobre comedias)*, Cátedra, Madrid, 1991
- ----------"Destino y responsabilidad humana (1) el problema" en *La imaginación en el arte de Calderón, (Ensayos sobre comedias)*, Cátedra, Madrid, 1991
- ---------- "Destino y responsabilidad humana (2). Una presentación dramática *–El mayor monstruo del mundo-*" en *La imaginación en el arte de Calderón, (Ensayos sobre comedias)*, Cátedra, Madrid, 1991
- ---------- "La cuestión de la libertad religiosa" en *La imaginación en el arte de Calderón, (Ensayos sobre comedias)*, Cátedra, Madrid, 1991
- ---------- "La religión y el estado: *La cisma de Ingalaterra*" en *La imaginación en el arte de Calderón, (Ensayos sobre comedias)*, Cátedra, Madrid, 1991
- ----------, La teología sobre el Demonio en el drama calderoniano", en *Estudios sobre Calderón* (I), Istmo, Madrid, 2000
- ----------, "Hacia una definición de la tragedia calderoniana", en *Calderón y la crítica: historia y antología,* t. II, Manuel Durán, *et. al.,* Gredos, Madrid, 1976

- Piña Pérez, Marucha Claudia, "*Las virtudes del saber. El propósito didáctico de la versión Alfonso de Calila e Dimna: el establecimiento de un código de conducta relacionado con el empleo del saber*", Tesis de licenciatura, UAM-I, 2000
- Querol, Miquel, "La música en el teatro de Calderón", en *Estudios sobre Calderón* (I), Istmo, Madrid, 2000
- R. Shivers, George, "La unidad dramática en *La cisma de Inglaterra* de Pedro Calderón de la Barca", en *Perspectivas de la comedia,* Estudios de Hispanófila, Colección Siglos de Oro/6, España, 1978
- Regalado, Antonio, "Sobre feminismo en Calderón", en *Estudios sobre Calderón*, (1), Istmo, Madrid, 2000
- Rich Green, Margaret. "Introducción al teatro cortesano de Calderón", en *Estudios sobre Calderón,* Tomo II, Istmo, Madrid, 2000
- Rose, Constanze, "La presencia emblemática de Ana Bolena en *La Cisma de Inglaterra*", en *Texto e Imagen en Calderón. 11° Coloquio Anglogermano sobre Calderón,* Franz Steiner Verlag Stuttgart, Stuttgart, 1998
- Ruiz Ramón, Francisco, "Personaje y mito en el teatro clásico español", en *El personaje dramático: ponencias y debates de las VII jornadas de teatro clásico español,* Taurus, Madrid, 1985
- Vega García-Luengos, Germán, "El predominio de Calderón también en las librerías: consideraciones sobre la difusión impresa de sus comedias", en *Jornadas de investigación calderoniana,* El Colegio de México, México, 2002
- Videl Pérez, Ingrid, "Política y teodicea: una disertación de *la Cisma de Inglaterra*", en *Homenaje a kart Reichenberger,* (Actas del congreso internacional, IV centenario del nacimiento de Calderón), vol. II, Navarra, septiembre 2000
- Ynduraín, Domingo, "Calderón", en Francisco Rico, *Historia y crítica de la literatura española, Siglos de Oro: Barroco*, Tomo III Crítica, Barcelona, 1983

DICCIONARIOS.

- *Diccionario de retórica y poética, Beristáin, Helena,* 8ª *ed.,* Porrúa, México, 2004
- *Diccionario de Autoridades,* Real Academia Española, ed., facsímile del año 1737, Gredos, Madrid, 1979
- *Diccionario de la Lengua Española.* 18ª ed., Espasa-Calpe, Madrid, 1956
- *Diccionario mitológico,* ed. de Carlos Gaytán, Diana, México, 1979

- *Diccionario de mitología,* ed. de Pierre Grimal, Paidós, Barcelona.
- *Diccionario de zoología en el mundo clásico,* ed. de Fulgencio Martínez Saura, Ellago, México, 2007
- *Bestiario Medieval.* Siruela, Madrid, 2002

PAGINAS DE INTERNET

- http://www.islabahia.com/autores/anabel/tetos/002topicos_literarios.htm
- http://es.wikipedia.org/wiki/Neoestoicismo
- Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la Lengua Castellana o española* en, http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/80250529545703831976613/index.htm
- http://www.terra.es/personal4/phantom_2001/topoi.htm