



HAL
open science

Funcionalidades e implicaciones dramáticas del puente en *La gran Cenobia* de Calderón (1636)

Françoise Gilbert

► **To cite this version:**

Françoise Gilbert. Funcionalidades e implicaciones dramáticas del puente en *La gran Cenobia* de Calderón (1636). *Les lieux de passage dans la littérature espagnole auriséculaire*, Sep 2017, Laruns, Francia. hal-01974658

HAL Id: hal-01974658

<https://hal.science/hal-01974658>

Submitted on 14 Jan 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Funcionalidades e implicaciones dramáticas del puente en *La gran Cenobia* de Calderón (1636): unos apuntes

Françoise GILBERT, FRAMESPA-CLESO

La tragedia primeriza de Calderón titulada *La gran Cenobia* se publicó en la *Parte primera* de sus comedias, en 1636, pero se fecha su redacción entre los años 1624 y 1627¹. Lo cierto es que la compañía de Andrés de la Vega la representó en palacio en 1625². Yolanda Novo propone adelantar su redacción a «los últimos meses de 1624 o primeros de 1625, habida cuenta del supuesto, más que probable, de que dicha representación ante los reyes haya sido una de tantas “particulares” procedentes del repertorio de corral, ejecutada probablemente en el salón Grande o salón de las Comedias del Alcázar³».

La obra dramatiza el conflicto histórico iniciado bajo el emperador romano Quintiliano, que opuso a Aureliano, su sucesor, a la reina de Palmira, Cenobia, cuando ella se quiso independizar del yugo imperial. Las varias fuentes históricas concuerdan en que Cenobia fue derrotada por Aureliano, quien, después de cercar Palmira⁴, llevó a la reina cautiva a Roma en donde murió, acerca de 272⁵.

En su ficción dramática, Calderón introduce una intriga amorosa entre el general de Aureliano, Decio, y la reina de Palmira quien acaba casándose con él, cuando se vuelve emperador. La crítica concuerda en definir la obra como una tragedia histórica que, en palabras de Arellano, «ejemplifica casos de fortuna, los efectos de la ambición, del poder y la violencia, frente a la lealtad y la dignidad»⁶. De hecho, en *La gran Cenobia*, absolutamente todos los personajes experimentan por lo menos un cambio de destino. Añade Arellano a este propósito:

la trama es bastante sencilla y se estructura en esquemas opositivos de personajes y ambiciones, organizados a su vez en un juego de alternancia de fortuna: ascensiones y caídas, que sirven para mostrar tanto la esencial inestabilidad de las glorias humanas como la reacción de los diversos personajes ante esa precariedad del poder y la riqueza⁷.

¹ La edición comercial más reciente de la que disponemos es la de Valbuena Briones, 1959. Pero hubo, en Canadá, en 1991, una tesis de doctorado dirigida por José Ruano de la Haza, y defendida en la universidad de Ottawa por Adelina Cecchin, que propone una edición crítica muy acertada de *La gran Cenobia* de Calderón de la Barca. No llegó a publicarse la tesis, pero citaremos por esta edición, que ofrece un texto bien establecido y una numeración de los versos. En su artículo del 2007, Ignacio Arellano anuncia la próxima salida de una edición de Marco Pannazale, que hasta hoy en día no ha visto la luz.

² Shergold y Varey, 1961, y 1963. Como bien precisa Novo, 2003, p. 359, «Los autores insisten en que los datos aportan sobre todo un *terminus ad quem* a la fecha de redacción».

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Véase Pedro Mexías, *Historia imperial y cesárea en que sumariamente se continenen las vidas y hechos de todos los emperadores, desde Julio César hasta Maximiliano primero*, (Primera edición 1545) Madrid, por Melchor Sánchez, 1655, en su capítulo dedicado a Aureliano, p. 182.

⁶ Véase Arellano, 2007, p. 2. Citaremos siempre por la versión electrónica del artículo.

⁷ *Ibid.*, p. 3.

Ahondando en la perspectiva de los «esquemas opositivos» que señala Arellano, quisiera cuestionar la utilización de los espacios dramáticos y escénicos al servicio de dichos altibajos de Fortuna. De hecho, si la verticalidad de varios movimientos escénicos obviamente ilustra las trayectorias políticas y vitales de los personajes, los recorridos horizontales, menos sugestivos, no obstante pueden llevarnos a algunas conclusiones en cuanto a la estructuración de la obra, y a su dinámica y lógica interna. Siguiendo la hipótesis de una obra concebida para corrales, me propongo pues para explorar la pista del paso del puente anunciado en mi título que, aunque no salte a la vista, informa todo el acto segundo. Pero conviene primero esbozar una visión sintética del desarrollo dramático de *La gran Cenobia*, ayudándonos de los cuadros que acabo de repartir.

La obra se organiza de la manera siguiente: el primer acto se distribuye entre una secuencia⁸ exterior situada en un monte cerca de Roma, escenario del caos político y mental que preside a la coronación de Aureliano⁹, y otra en el espacio interior de la sala de audiencias del palacio de Cenobia en Palmira, sede de su justo y ordenado poder. El vencido general Decio, recién vuelto del combate, y deslumbrado por la belleza de Cenobia, relata ante el nuevo emperador la derrota del ejército romano por las tropas palmirenas. Eso le merece una violenta humillación por parte de Aureliano quien lo pisotea literalmente, enfurecido por esa victoria mujeril. A partir de este momento, Decio, destituido, desea vengarse del emperador y reafirmar su honor de militar.

Mientras tanto, en el palacio real de Palmira, Irene y el sobrino del rey Abdenato, Libio, heredero legítimo del trono, conspiran contra el monarca para impedir que, después de la muerte del anciano, su esposa Cenobia siga ejerciendo el poder. Pero, al tanto de sus artimañas, la reina, maestra en el manejo del discurso a dos luces, deja claro que no la engañarán¹⁰. El romano Decio llega luego, en secreto, a la corte de Cenobia y, a la vez que le confiesa su amor, la avisa del próximo ataque del Emperador. La reina, esquiva, le propone tomar la cabeza de su ejército, y ante su negativa a traicionar a su patria, le regala una banda para conocerlo en el campo de batalla.

⁸ Para determinar las secuencias dramáticas, frecuentemente llamada's cuadros', me fundamento en la teoría de Marc Vitse sobre la preeminencia del criterio métrico como principio estructurante de las comedias áureas para corrales (Vitse, 1998). En ella, considera los datos de versificación como «los únicos datos absolutamente fidedignos ofrecidos por el dramaturgo» (p. 50), y por consiguiente criterio prevalente para establecer la estructura de una comedia. Me fundamento pues prioritariamente en el criterio métrico (variaciones métricas), que complemento con el criterio escénico (escenario vacío), el geográfico (espacio único), el cronológico (tiempo continuo), y el escenográfico (apertura y cierre de los carros), utilizados por Ruano de la Haza, 1994, pp. 291-294. De ahí que no coincida con la organización en tres bloques que propone Arellano para el Acto I (Arellano, 2003, p. 8).

⁹ Véase Novo, 2003, pp. 366-370, y Arellano, 2007.

¹⁰ Eso transparece a las claras luego en *LGC*, AII, vv. 1156-1158: «Sospecha crüel, / sin declararme con él / quejarme al mismo pretendo». Mientras que Novo lo subraya, 2003, p. 373: «abundan los apartes con función irónica», Gómez, 2007, no parece percatarse de ello.

A diferencia del primer acto, en el que el solo Decio materializa un enlace escénico entre los dos espacios dramáticos de referencia, el segundo acto escenifica múltiples movimientos de personajes distintos a lo largo de sus cuatro macrosecuencias¹¹. La primera de ellas, que estudiaré detalladamente, empieza con la pareja de traidores Irene y Libio en los reales de Cenobia¹², y luego se transporta la acción al campamento de Aureliano. A partir de este momento, se prolonga la primera secuencia conjugando la verticalidad de la caída de la pitonisa Astrea, (arrojada a una cueva por el emperador por haber interpretado mal un oráculo, y luego rescatada por Decio), con la horizontalidad de los vaivenes entre los dos espacios dramático de los campamentos de Cenobia y de Aureliano. En un espacio intermedio, contiguo al campo de batalla, tiene lugar la confrontación entre Decio, identificado por la banda regalada, y Cenobia. Ella se prepara a franquear el puente que le permitiría alcanzar la victoria matando a Aureliano retirado a su tienda de campaña, mientras que Decio defiende el acceso al puente. A ello volveré.

En la segunda secuencia, los traidores Libio e Irene se han pasado al campamento romano para ofrecer su colaboración a Aureliano; en la tercera, durante la noche, y vueltos ya a su campamento de origen, los dos palmirenos raptan a Cenobia en su tienda para entregarla, en la última secuencia, al tirano quien, en vez de premiarlos, los manda despeñar.

El tercer acto, ubicado enteramente en Roma¹³, se organiza en tres secuencias que se plasman sucesivamente en las calles de la ciudad, la prisión de Cenobia, y la sala de audiencia del palacio de Aureliano. La primera secuencia es teatro de la trágica deportación a Roma de Cenobia, cautiva y arrodillada ante Aureliano triunfante. Espectadores del vergonzoso desfile, tanto el ultrajado general Decio como la despeñada pitonisa Astrea, y luego los maltratados traidores Libio e Irene, quieren eliminar a Aureliano. En la segunda secuencia, Cenobia, encarcelada en una torre, intenta seducir al emperador, quien se queda impermeable al amor;

¹¹ No me adhiero a la segmentación en seis cuadros propuesta por Yolanda Novo para el Acto II (Novo, 2003, p. 372): «El eje intermedio de los seis segmentos escenográficos, es decir, en el extenso tercer cuadro, se concentra una espectacularidad muy dinámica en sus subespacios —un monte con una cueva en medio de la guerra, un puente próximo a los reales romanos, la tienda en elipsis de Decio—, cargada, dicha espectacularidad, de exhibición de violencia física de la luego dosificada en los dos cuadros finales».

¹² Al contrario de Novo, 2003, p. 372, no pienso que el primer cuadro «ha[ya] que escenificarse en el mismo lugar del palacio palmerino pintado en el cuadro de cierre del acto primero». Según el parlamento apertural que Libio, furioso, dirige a Irene en el acto II, vv. 1107-1117, Cenobia «ha resistido / dos asaltos que ha intentado / Aureliano, y retirado, / por no decir que vencido, / está esperando el socorro / que le envían Persia y Egipto; / y ella viendo...;esto permito! / ¡por Júpiter, que me corro!, / ...viendo que socorro espera, / antes que pueda llegar / aquí le sale a buscar». Más lejos, en el vv. 1259-1263, Cenobia dice: «Hoy a la vista tenemos / el ejército romano; / vencamos hoy a Aureliano, / que mañana venceremos / al Persa». Por consiguiente, el diálogo establecido entre Libio, Irene, Cenobia y Persio tiene que desarrollarse en el campamento de Cenobia: «aquí». Si no, no cuadra con lo que afirma luego Novo a continuación, *ibid.*, pp. 372-373: «Los actores restantes han de acceder por las puertas laterales: Libio et Irene, también vestidos de guerra y con espadas, y Persio, ataviado de soldado remedador del *miles gloriosus*»...

¹³ LGC, AIII, vv. 2043-2046: «DECIO- A Roma llegas a tiempo / de ver la mayor tragedia / que en el teatro del mundo / la fortuna representa».

no obstante, el engaño mujeril confunde al enamorado Decio. La tercera y última secuencia se desarrolla en la sala de audiencias del palacio, hasta la que convergen todos los personajes, y que es escenario del asesinato de Aureliano y de la coronación como emperador de Decio.

El episodio que me interesa se sitúa pues en la primera macrosecuencia de las cuatro que configuran el acto II, o sea en el centro exacto de la obra¹⁴. Esta primera macrosecuencia, delimitada por el escenario vacío que apoya el cambio de versificación en el verso 1689, consta de dos microsecuencias¹⁵ dramáticamente indisociables, que analizaré de modo seguido, aunque el motivo del puente cobre protagonismo solo en la segunda.

El acto empieza pues con una microsecuencia o serie de redondillas (vv. 1087-1463), cuya acción tiene lugar sucesivamente en los reales de Cenobia y en los de Aureliano, en un espacio escénico simétrico y tridimensional: en una puesta en escena para corrales, dos nichos de la fachada figurarán los campamentos respectivos de los dos adversarios. Como imagina Yolanda Novo, es verosímil que se pueda «acomodar las cortinas de forma que, anudándolas cerradas arriba y recogiénolas en los laterales, simulen la línea piramidal de una tienda de campaña. Así, sinecdóticamente, el tablado desnudo se convierte de pronto en el lugar interno y externo a la vez del campamento¹⁶».

En su parte alta, en la primera galería, el espacio escénico figura la cumbre del monte que alberga una cueva a la que Aureliano arrojará luego a la pitonisa Astrea. La tercera dimensión que tomar en cuenta es la de la profundidad sugerida, gracias a los nichos del tablado y de los corredores, detrás de cuyos lienzos o telones, o sea en un “dentro” que figura el campo de batalla, tienen lugar las escenas de combate. Con el final de las redondillas y el paso al metro romance, se prolonga la especularidad espacial de la acción, ubicada ahora, en la segunda microsecuencia, esencialmente en esta zona del tablado que representa el espacio intermedio enmarcado por ambos campamentos. El espacio dramático invisible del vestuario-campo de batalla deja salir al tablado los combatientes de manera intermitente.

En la primera microsecuencia, durante la batalla, aparecen por la parte alta o primera galería, sucesivamente, Aureliano y Astrea, Cenobia, el traidor Libio, y finalmente Decio. Así, cuando «salen huyendo Aureliano y Astrea» (v. 1294+) y salen en lo alto del monte, el emperador en apuros le reprocha a su pitonisa haber interpretado mal el oráculo de Apolón

¹⁴ Se puede comprobar en el cuadro sinóptico adjunto.

¹⁵ Véase Vitse, 1998, p. 49-50: «nadie confundirá esta función "tonal" [de las formas englobadas] con el papel estructurante de los cambios métricos, papel que desempeñan en un doble y jerarquizado nivel, el de las macrosecuencias y de las microsecuencias».

¹⁶ Véase Novo, 2003, p. 375, que retoma así la propuesta de Castillejo, 1984, p. 88.

relativo al desenlace de la batalla¹⁷, y la precipita a una cueva¹⁸: «Aur- Muere, infame, y vengue en ti / de aqueise Apolón crüel / rabia, que no puedo en él, / en esta gruta... [...] / hallarás tu sepultura / si en sus entrañas las fieras / no te la dan» (vv. 1319-1325). Después de entrado Aureliano¹⁹, se plasma un diálogo como «a ciegas» entre la pitonisa, invisible desde lo hondo de su gruta, y Cenobia, llegada ya al monte, y convencida de que está sola:

CENOBIA De la batalla rendida,
sin que me hayan conocido,
sola a este monte he salido
para curarme una herida,
en cuya ofensa ha de ser
teatro este monte fuerte,
Romanos, de vuestra muerte.
(AII, vv. 1339-1345)

Luego se repite dos veces más el mismo juego escénico de diálogo a ciegas, con el breve paso por la galería de Libio, y luego de Decio. Cada uno de los personajes se siente aludido por las palabras de Astrea, quien en realidad está quejándose y fulminando contra Aureliano, pero tanto Cenobia como Libio se creen finalmente objetos de una ilusión, y se alejan.

Cuando, por tercera vez, Astrea eleva sus quejas, creyendo dirigirse al emperador, la oye Decio, al querer disimular en el monte una bandera palmirena: «Decio- Monte, en tu centro la esconde, / mientras vuelvo a la batalla» (vv. 1401-1402). Con esta ocasión descubre la presencia de la pitonisa, quien lo guía con su voz: «Decio- [...] te libraré, pues estoy / donde puedo entrar adentro» *Entra y habla Astrea de adentro*. «Astrea- Hacia aquí llega; / que aunque de mi sangre ciega, / me darán luz en el centro / profundo las esperanzas» (vv. 1430-1435). Las didascalías implícitas presentes en el intercambio sugieren el movimiento de bajada del romano por las entrañas oscuras del monte antes de volver a aparecer²⁰: «*Sácala en brazos, toda herida y llena de polvo, y el rostro lleno de sangre, como despeñada*» (1436=).

¹⁷ Antes del combate, en el acto II, vv. 1283-1284, refiere el oráculo de Apolo de la manera siguiente: «“Irás, y vencerás; no / serás vencido en la guerra”». Luego, en los vv.1307-1310, enmienda su interpretación: «porque otro sentido encierra, / que no entendí yo: / “Irás, y vencerás no; / serás vencido en la guerra”».

¹⁸ Me adhiero a lo que propone Novo, 2003, p. 374, cuando dice que «Astrea ha de caer desde el centro del primer corredor hasta la parte trasera del vestuario, quedando hurtada a los ojos del respetable por el teloncillo negro que cierra el hueco, de forma que las llamadas de auxilio que profiera las irá realizando desde «dentro», en un proceso dramático de transferencia espacial y alusión muy apto para momentos de violencia física prolongada. La inmediata retirada del malvado al ver a lo lejos huyendo a sus tropas debe producirse por las escaleras traseras que conducen del primer corredor a la parte baja, fuera de los ojos del espectador».

¹⁹ Como sugiere Novo, 2003, p. 374: «La inmediata retirada del malvado al ver a lo lejos huyendo a sus tropas debe producirse por las escaleras traseras que conducen del primer corredor a la parte baja, fuera de los ojos del espectador».

²⁰ Véase Novo, 2003. 374. Pero no pienso que se trate del nicho central con «el atevestuario que hace de gruta-antesala de la otra cueva invisible y contigua de Astrea» ni que «en seguida la reconduce en brazos, herida y cubierta de polvo, al centro de las tablas, simbólico del centramiento de su vida puesta a salvo por el único personaje capaz de ver más allá de lo inmediato: el desengañado Decio». Lo más lógico es que vuelvan a salir por la parte alta del monte, en la primera galería.

Decio le ofrece entonces refugiarse en su propia tienda, en el campamento romano, mientras él se dispone a volver al combate:

DECIO [...] procura
 alentarte, y en mi tienda
 te recoge [...].

 Allí encubierta estarás ;
 que yo mientras a ella vas,
 en la victoria empeñado quedo;
 porque me es forzoso asistir
 donde se cierra segunda vez,
 (AII, vv. 1447-1450 y 1452-1456)

Antes de entrarse por otro nicho de la galería, ella pronostica al soldado un futuro imperial.

Las múltiples entradas y salidas, que revelan y disimulan alternativamente a los personajes, confieren un ritmo acelerado a sus movimientos, y aumentan la tensión dramática: con un fondo sonoro de música militar que evoca el campo de batalla y sus violencias, la dinámica escénica permite ampliar el espacio dramático y esconder las escenas de violencia relativas al contexto guerrero, extrapolables gracias a la presencia sinecdótica de la sangre en los personajes heridos²¹. Por otra parte, el poder sugestivo de las intervenciones sonoras acrecienta la tensión trágica de los movimientos militares escondidos a la vista del público, y así, por consiguiente, mucho más inquietantes.

Desde un punto de vista dramático, alimentando el ambiente trágico, la ambigüedad de las quejas dirigidas a Aureliano por la pitonisa desde su gruta funcionan como especies de prolepsis u oráculos, que anuncian la futura caída de Cenobia («[...] mísero trofeo / de la soberbia serás», vv. 1361-1362), y la próxima —y fugaz— elevación de Libio («que huyendo, tirano, desto, / te verás en alto puesto» vv. 1380-1381). No hace falta ahondar mucho más para descodificar los movimientos verticales de Astrea y Decio en esta microsecuencia como la ilustración de los altibajos pasados y futuros de Fortuna señalados por Arellano.

El dinamismo global de la primera microsecuencia se temple progresivamente con el final de la serie de redondillas y el cambio a romance: toman fin los movimientos verticales, y el enlace con el nuevo espacio del tablado, horizontal y contiguo al campo de batalla, se realiza mediante una transición suave. Lo concretan una continuidad tanto auditiva («¡Guerra, guerra!», v. 1456, «*tocan al arma*», v. 1462+), como visual (desde lo alto del monte, Decio

²¹ Véase Novo, 2003, p. 375: «la espectacularidad trágica se consigue mejor por la mezcla de lo latente y lo patente, del acá representado y el allá elidido, estancias ambas en las que se suceden actos violentos y punitivos mostrados al espectador no en el momento de producirse sino en sus efectos. [...] Las músicas militares ponen el fondo gradilocuente a lo heroico de las masas que se sugieren».

divisaba a Aureliano en una visión ticscópica²²: «con nuevo esfuerzo acomete», v. 1466). Mientras tanto se produce el cambio de versificación con un pequeño desfase frente al cambio de espacio: han empezado ya los versos romances cuando Decio anuncia su vuelta al campo de batalla («Y tú, Cenobia, perdona, / que me es forzoso que pruebe / en tu ofensa mi valor, / aunque tus glorias desee», vv. 1470-1471) y se entra por la galería, dejando paso, simultáneamente, a Aureliano en la parte baja del tablado.

En contraste con el dinamismo que imperaba en el amplio espacio anterior, el espacio dramático progresivamente va reduciendo su enfoque hacia el puente. De hecho, después de acoger la breve y vergonzosa huida de Aureliano («Ábrase tierra aquí, / para que vivo me entierre», v. 1477), el tablado ve la reaparición de Decio, tapado el rostro con la famosa banda de Cenobia²³, y dispuesto a auxiliar al Emperador en apuros:

DECIO Pon en salvo tu persona,
y en esta palabra advierte:
para llegar a tu tienda,
el paso es aqueste puente,
que los dos campos divide,
siendo con veloz corriente
valle de plata el Eufrates;
y te juro el defenderle,
sin que le rompa ninguno
de los que en tu alcance vienen,
hasta que pierda la vida.
(II, vv. 1503-1513)

En la perspectiva de una escenografía concebida para corrales, este puente no puede, como escribe en una acotación de su edición Valbuena Briones²⁴, materializarse en “el proscenio”, específico este último de las representaciones cortesanas. En cambio, podría ser una construcción en tres dimensiones en el tablado, como señalan Varey y Davis para la representación palaciega de *La puente de Mantible*²⁵, o también estar pintado en un lienzo²⁶ en el fondo de un nicho del tablado, como imagina Novo²⁷. En ambos casos, cuando Aureliano, siguiendo los consejos de Decio, pasa el puente, puede entrarse en el vestuario colándose detrás del lienzo pintado para llegar hasta sus reales.

La primera funcionalidad del puente, evidente, es la de permitir el paso y la transición de un espacio dramático a otro, y cumple con este papel facilitando el acceso («para llegar a tu tienda», v. 1505), y la seguridad («pon en salvo tu persona», v. 1503) de Aureliano. Pero si

²² Véase Orozco Díaz, p. 132.

²³ LGC, AII, vv. 1486-1487 y 1489: «que en las águilas que tiene / ese escudo, [...] conozco que eres de Roma».

²⁴ Valbuena Briones, 1969, p. 85.

²⁵ Varey y Davis, 1992, p. 48.

²⁶ Arellano, 2005, pp. 84-90.

²⁷ Véase Novo, 2003, p. 375.

reparamos en el empleo del verbo “dividir”, («que los dos campos divide»), y en la polarización de ambos campamentos desde el principio del acto, el puente materializa también, en el contexto bélico de la tragedia, la contrariedad y enemistad de los mismos.

Luego se fija el movimiento de los personajes en el momento en que Cenobia, persiguiendo a Aureliano, se presenta para franquear a su vez el puente que comunica los reales de ambos bandos ubicados en las opuestas riberas del Eufrates. Lo cual da lugar a un largo enfrentamiento estático de los enamorados/antagonistas, cuya lucha se traslada a un nivel exclusivamente verbal. Más allá de estas evidencias, desde un punto de vista semántico, el paso o no del puente concreta en el escenario la elección conflictiva que se le plantea a Decio: «Decio- (*Ap.*) Esta es Cenobia. ¡Ay de mí, / en qué confusión tan fuerte / me ponen amor y honor!», II, vv. 1529-1549). Dejar que Cenobia pase el puente equivale a traicionar a su emperador, pero serviría la victoria de la amada. De ahí que la guerra se vuelva naturalmente guerra de sentimientos, y el puente emblema de los dilemas de los protagonistas. Evidencias, todas estas, que se explicitan y declinan, a partir de ahora, con todos los matices de un combate singular a la vez externo e interior para cada antagonista («[...] pues propones de esa suerte / en pláticas la batalla», vv. 1576-1577).

Primera en acometer en este duelo argumentativo, en la continuidad lógica de su persecución del emperador enemigo, Cenobia usa de una retórica de la tentación que tiende a neutralizar el dilema de Decio entre lealtad y honor. La reina pretende desresponsabilizar a su contrario de una culpable traición a su jefe induciéndolo a la pasividad, como por omisión: «Cenobia- puedes darme la victoria / con sólo no defenderte», (vv. 1561-1562). Luego, insiste en el resorte del honor, a sabiendas, desde su entrevista en Palmira con el general destituido, durante el primer acto, de que un conflicto interior entre lealtad y deseo de venganza divide a Decio: «Cenobia- y pues que te ofrece / esta ocasión tu venganza, / déjame pasar y advierte / que hoy te vengo, si hoy le alcanzo», (vv. 1561-1562). Finalmente, sintetiza el doble dilema amor/deber de lealtad y deber/venganza que habita al militar enamorado, insistiendo en lo aparentemente equitativo de su solución: «Cenobia- y quedemos igualmente, / yo contenta, honrado tú / y él vencido; con que vienen / tres medios a conseguirse».

Pero en este duelo, los argumentos resultan reversibles, y Decio se apropia de la fórmula triple de Cenobia para invertirla y justificar su defensa del puente, negándose pues a “hacerle — literalmente — la puente de plata al enemigo²⁸”:

²⁸ *Diccionario de Autoridades*: «Hacer la puente de plata. Vale facilitar y allanar las cosas en que uno halla dificultad, para empeñarle en algún asunto. Latín. *Viam complanare alicui*».

DECIO [...] Y pues tú quieres
convencerme con razones,
ésta te obligue a volverte.
Ya Aureliano está vencido,
ese triunfo ya lo tienes;
déjame ganar, Cenobia,
el de defenderle,
siendo mi contrario: así
quedamos igualmente
tú, contenta, honrado yo,
y él vencido; con que vienen
tres medios a conseguirse,
más noble y más cuerdamente.
(vv. 1588-1600)

Al invitar a Cenobia a dar la vuelta y no cruzar el puente («volverte», v. 1590), Decio pretende ponerla en la posición de pasividad que ella preconizaba inicialmente, recuperando él así la iniciativa de su venganza («déjame ganar, Cenobia, / el [triunfo] de defenderle».

La reversibilidad de los argumentos alimenta la sobrepuja («Cenobia- Yo tengo mayor razón», v. 1601), y transforma el intercambio en una serie de hipótesis, que invitan al adversario a adoptar el punto de vista del contrario («Decio- ¡Considérate en mi puesto!» v. 1629; «Cenobia- Si yo me viera / con la obligación que tienes», vv. 1631-1632; «¿Y si el rendirle importara / a un grande amigo», vv. 1635-1636). La justa desemboca en pura casuística amorosa, («Decio- ¿Y si fuese / una mujer que adorase?», vv. 1638-1639; «Cenobia- ¿si aquesa persona fuese / un hombre que yo quisiera», v. 1662-1663). Al cabo de un intercambio de 140 versos y múltiples reveses argumentativos («al primero / consejo quiero volverme», vv. 1645-1646 y 1667-1670), Cenobia se niega a matar a Decio, valiéndose de un pretexto para justificar una decisión amorosa más que política:

CENOBIA Por no darte aquesa gloria,
no te mato; que no quiere
mi ambición que haya un Romano
a quien la fama celebre
por tan valiente, animoso,
invencible, altivo y fuerte,
que tan tristemente viva
y muera tan noblemente;
por ti pierdo la victoria.
(AII, vv. 1673-1686)

Pero este pretendido orgullo no engaña a Decio, quien concluye justamente: «Decio- ¿Pues mira que si la pierdes, / que ya me das ocasión / para pensar que tú eres / la enamorada, pues tomas / el consejo», v. 1682-1686).

Se clausura pues la primera macrosecuencia del acto II con la transparente confesión amorosa de Cenobia, quien finalmente renuncia a pasar el puente y da marcha atrás. Elemento

a la vez escénico y dramático, el puente, como ya dijimos, materializa la oposición entre los encontrados bandos, así como el dilema propio de cada uno de los protagonistas entre su amor y su deber, y la consiguiente tentación de transgresión.

Pero hay más —y con eso voy concluyendo—: las implicaciones dramáticas del puente se extienden hasta el final del acto, informando las tres macrosecuencias siguientes. De hecho, abandonando la polarización inicial del espacio y la visión de conjunto que presidía a la primera macrosecuencia, la segunda se plasma ahora en el espacio de los reales de Aureliano para escenificar la llegada de los traidores Libio e Irene al campamento romano enemigo. A continuación, la tercera macrosecuencia, ubicada de noche en la tienda de campaña de Cenobia, invierte el enfoque para mostrar cómo los traidores, vueltos a su campamento de origen, se aprovechan de los angustiados trances de la reina para poner en obra su traición y secuestrarla. La cuarta y última macrosecuencia vuelve a la tienda de Aureliano, a quien la pareja de traidores entrega la reina cautiva, y aparentemente sumisa al emperador. Como si se acercara un catalejo sucesivamente a un extremo del puente y al otro, estas tres últimas macrosecuencias del acto segundo se despliegan de manera simétrica y alternativa en torno al elemento escénico del puente, que cumple ahora con el papel transgresivo de vector de la traición. La alevosa pareja de palmirenos, desplazándose de un campo a otro, lleva consigo la acción y su tránsito concreta la traición previamente rechazada por Aureliano y Cenobia.

A la escala del acto entero, y aunque no se vuelva a mentar después de la intensa y estática confrontación de los dos enamorados protagonistas, el puente sigue funcionando a modo de elemento estructurante del desarrollo dramático. Vuelto a su funcionalidad primera de eslabón entre dos espacios, sirve trayectorias contrarias a la de nuestros escrupulosos héroes: franquear o no el puente resulta ser, al fin y al cabo, la metáfora escénica y dramática de la elección de una transgresión: en este caso preciso, la de la traición oportunista. Si los altibajos de los personajes traducen su sumisión a las variedades de Fortuna, la elección de pasar el puente implica más bien la responsabilidad individual frente a la Ocasión. Pero eso ya es otra historia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMADEI-PULICE, María Alicia, *Calderón y el Barroco. Exaltación y engaño de los sentidos*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins/Purdue University, 1990.
- ANTONUCCI, Fausta, «Las emociones trágicas y el paradigma de la tragedia en el teatro del joven Calderón: unas calas», Madrid, Iberoamericana, 2011, pp. 129-145.
- — «Algunas calas en el tratamiento del modelo trágico por el joven Calderón», *Mélanges de la Casa de Velázquez* [En ligne], 42-1 | 2012, mis en ligne le 15 avril 2014, consulté le 31 juillet 2017. URL : <http://mcv.revues.org/4342>
- ARELLANO, Ignacio, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 2005.
- — «Glosas a *La gran Cenobia* de Calderón», Acotaciones: investigación y creación teatral, Madrid, *Fundamentos* 18, (enero-junio 2007), pp. 9-32. Versión electrónica <http://hdl.handle.net/10171/20154>, 2007, pp. 2-25.
- CALDERÓN de la BARCA, Pedro, *La gran Cenobia*, ed. Á. Valbuena Briones, *Obras completas* (vol. 1), Madrid, Aguilar, 1969, pp. 71-101.
- CASTILLEJO, David, *El corral de comedias. Escena. Sociedad. Actores.*, Madrid, Teatro Espanol/Concejalía de Madrid, 1984.
- CECCHIN, Adelina, Pedro Calderón de la Barca *La gran Cenobia*. Edición, introducción y notas», (Ottawa, Canada, 1991), Ann Arbor, Michigan, 1991.
- NOVO, Yolanda, «Rasgos escenográficos y reconstrucción escénica de *La gran Cenobia* (1636), una tragedia histórica de la *Parte Primera*», en *Teatro Calderoniano sobre el tablado: Calderón y su puesta en escena a través de los siglos. XIII Coloquio Anglogermano sobre Calderón*, Florencia, 10-14 de julio de 2002, Stuttgart, Franz Steiner, 2003, pp. 359-390
- OROZCO DÍAZ, Emilio, «Sentido de continuidad espacial y desbordamiento expresivo en el teatro de Calderón. El soliloquio y el aparte», en *Calderón*, Actas del “Congreso internacional sobre Calderón y el teatro de Siglo de Oro”, (Madrid 8-13 de junio de 1981), Luciano García Lorenzo ed., Madrid, CSIC, 1983, vol. 1.
- QUINTERO, María Cristina, «The Thing They Carried: Sovereign Objects in Calderón de la Barca’s *La gran Cenobia*», in *Objects of Culture in the Literature of Imperial Spain*, Mary E. Barnard and Frederick A de Armas eds., University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London, 2013.
- — *Gendering the Crown in the Spanish Baroque Comedia*, New York, Routledge, 2016 (1st ed. 2012), pp. 47-90. (La Gran Cenobia addresses the very real crisis of a monarchy put in the hands of an inexperienced young king known to be indifferent to matters of state and susceptible to pleasure and feminin beauty. [...] Calderón was able to master, in his later and uneven *comedia*, the strategy of “decir sin decir”, of trying to shape political judgment in a non threatening manner through “play”. In the character of Cenobia, a thoroughly exemplary monarch, he presents valuable lessons in statecraft, but ultimately reinforces the prevailing preference for traditional masculinist rule by staging his heroine’s downfall and, ultimately, by silencing her. p. 89).
- RUANO DE LA HAZA, José María, y ALLEN, J. J., *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994.
- SHERGOLD, Norman D., y VAREY, John E., «Some early Calderón’s date», *Bulletin of Hispanic Studies* 38, 1961, pp. 274-286.
- — «Some Palace Performances of XVII century plays» *Bulletin of Hispanic Studies* 40, 1963, pp. 212-244.
- VAREY, Jhon E. y DAVIS, Charles, *Los libros de cuentas de los corrales de comedias de Madrid 1706-1719*, London-Madrid, Tamesis, 1992, p. 48.
- VITSE, Marc, «Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: el ejemplo de *El Burlador de Sevilla*», *El escritor y la escena VI*, ed. Ysla Campbell, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1998, pp. 45-63.

