



HAL
open science

La figura de la reina pagana Cenobia de Calderón a través del prisma cristiano: entre variedades de Fortuna y responsabilidad personal

Françoise Gilbert

► To cite this version:

Françoise Gilbert. La figura de la reina pagana Cenobia de Calderón a través del prisma cristiano: entre variedades de Fortuna y responsabilidad personal. Cuadernos AISPI. Estudios de lenguas y literaturas hispánicas, 2019, 13 (1), pp.65-87. hal-01974672

HAL Id: hal-01974672

<https://hal.science/hal-01974672>

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.

La figura de la reina pagana Cenobia de Calderón a través del prisma cristiano:
entre variedades de Fortuna y responsabilidad personal.
The Character of Calderon's pagan Queen Cenobia through the christian prism: between
Fortune's changes and personal responsibility

Françoise GILBERT, FRAMESPA-CLESO

En su tragedia titulada *La gran Cenobia*, publicada en la *Parte primera* de sus comedias en 1636, pero probablemente redactada entre los años 1624 y 1627¹, el muy cristiano Calderón construye una figura de mujer pagana espléndida y compleja. La obra² dramatiza el conflicto histórico iniciado bajo el emperador romano Quintiliano, que opuso a su sucesor, Aureliano, a la reina de Palmira, Cenobia, cuando ella se quiso independizar del yugo imperial³.

A raíz de este contexto, si las divinidades invocadas por la mayoría de los personajes de esta tragedia histórica son las de la gentilidad romana (Apolo, Júpiter, Martes, Venus, Fortuna, etc.), por su parte, Cenobia —quizás por no pertenecer ella a dicho universo romano— se contenta con exclamar en una sola ocasión “vive Júpiter, gran dios” (v. 1028), y con evocar a la Fortuna, enfadándose de que Aureliano, “con necia presunción / d[é] por necia a la Fortuna / y por cobarde al Amor⁴” (vv. 1032-1034). Al final del acto II, la reina, presa y postrada a los pies de Aureliano, reitera su convicción de que la diosa del acaso⁵ rige los destinos: “A tus pies está puesta / quien los aplausos tuyos / pensó ver a los suyos; / porque adviertas que en esta / variedad importuna / tragedias representa ya Fortuna” (vv. 1913-1918). De modo que se construye su personaje de reina palmirena entre abundantes referencias a los dioses paganos, pero sin caracterización propiamente gentil de su discurso, fuera de sus alusiones a Fortuna. Lo que no quita que emane el personaje de la pluma de un dramaturgo cristiano. Queda entonces por averiguar si la trayectoria dramática de reina pagana realmente se construye en relación a la deidad-concepto Fortuna, más o menos cristianizada, o de manera más sutil, mediante un conjunto complejo de influencias y acciones, a saber con criterios exclusivamente dramáticos.

De hecho, para gran parte de la crítica⁶, la obra *La gran Cenobia* “ejemplifica casos de fortuna, los efectos de la ambición, del poder y la violencia, frente a la lealtad y la dignidad” (Arellano, 2007: 2). Y es verdad que, a lo largo de sus tres actos, absolutamente todos los personajes experimentan por lo menos un cambio de destino. Comenta Arellano⁷ 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 riqueza (2007:2).

En esta perspectiva, Zúñiga Lacruz (2015:73) define al personaje de Cenobia como

una figura basada en la combinación de tres rasgos esenciales: primero, los varoniles, manifestados tanto en la capacidad militar de la reina como en su erudición [...]. Segundo, los virtuosos atributos exigidos en todo monarca, como la justicia, la piedad o la prudencia. Tercero, los tópicos de belleza que configuran el canon de hermosura femenina. De esta forma, la soberana queda erigida como epítome de destreza militar e intelectual, capacidad gubernamental y beldad extrema en un reflejo perfecto de modelo de reina.

De ahí que se pueda leer la trayectoria de la reina como un ejemplo de aceptación estoica de los reveses de Fortuna, y que aparezca ella como un dechado de fortaleza moral y humildad ante las adversidades. Esta lectura inscribe la obra en la corriente de estoicismo cristianizado que

contribuyó, en los siglos precedentes, a la elaboración de una figura de monarca cristiano ideal, cuyo buen gobierno consiste también en someterse dignamente a los reveses de Fortuna⁸, si no de la Providencia.

Aunque Cenobia presente unas características del buen gobierno, ni ella, ni Decio ni Aureliano pueden rechazar su responsabilidad en el desenlace de la obra, y quedan lejos de ser personajes ejemplares. De hecho, Gómez (2012: 64) afirma a propósito de Calderón: “What he wants to communicate by the use of Fortune in the play is a universal theme, personal responsibility, something that applies both rulers and ordinary people”.

A medio camino entre estas encontradas lecturas críticas, y centrándome en el estudio del desarrollo dramático de la obra, me propongo matizar esta representación de Cenobia como reina pagana ejemplar, ‘cristianizada’ por su constancia y prudencia perfectas frente a las variedades de Fortuna. Iré explorando primero cómo se construye su trayectoria dramática a partir de una caracterización compleja, aunque coherente, pero no forzosamente ejemplar desde una perspectiva cristiana. En un segundo momento, dedicaré especial atención a una modalidad específica de Fortuna que influye en su personaje para alejarla más aún del modelo de “excepcional gobernante⁹”: la ocasión.

Según la definición del *Diccionario de Autoridades*, significa la palabra ‘ocasión’: “s. f. Oportunidad o comodidad de tiempo o lugar, que como acaso se ofrece, para ejecutar alguna cosa”¹⁰. De hecho, si todos los personajes de nuestra obra experimentan las variedades de Fortuna, también en su momento se aprovechan de la ocasión, cogiéndola por la melena¹¹ y actuando, o al contrario la rechazan. En ambos casos, se valen de una decisión individual que rompe la dinámica esquemática de Fortuna y reafirma al personaje como sujeto de sus acciones. Intentaré pues estudiar cómo funciona este mecanismo de la ocasión en la obra en general, y más precisamente en la trayectoria de la reina pagana Cenobia, y cómo complementa la construcción de su personaje ya polifacético.

Como ya tuve oportunidad de exponerlo (Gilbert, en prensa), *La gran Cenobia* se organiza de la manera siguiente: el primer acto se distribuye entre un cuadro¹² exterior (A) situado en un monte cerca de Roma, escenario del caos político y mental que preside a la coronación de Aureliano¹³, y el espacio interior (B) 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 la derrota del ejército romano por las tropas palmirenas. Eso le merece una violenta humillación por parte de Aureliano, enfurecido por esa victoria mujeril. A partir de este momento, Decio, destituido, desea vengarse del emperador y restaurar su honor 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. El romano Decio llega en secreto a la corte de Cenobia y, a la vez que le confiesa su amor, la avisa del próximo ataque del Emperador.

A diferencia del primer acto, el segundo escenifica varios movimientos¹⁴ entre los espacios simétricos de los campamentos de Cenobia y Aureliano a lo largo de sus cuatro cuadros¹⁵. El primero (C) conjuga 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 movimientos bélicos entre adversarios. En el campo de batalla tiene lugar la confrontación entre Decio, identificado por la banda regalada por Cenobia, y esta última. 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.

En el segundo cuadro (D), los traidores Libio e Irene se han pasado al campamento romano para ofrecer su ayuda a Aureliano; en el tercero (E), durante la noche, y vueltos ya a su campamento de origen, los dos palmirenos raptan a Cenobia en su tienda para entregarla, en el último cuadro (F), al tirano quien, en vez de premiarlos, los manda ejecutar.

El tercer acto se desarrolla enteramente en Roma¹⁶, y se organiza en tres cuadros que se plasman sucesivamente en las calles de la ciudad, la cárcel de Cenobia, y la sala de audiencia del palacio de Aureliano. El primer cuadro (G) es teatro de la trágica deportación a Roma de Cenobia, cautiva y arrodillada ante Aureliano celebrando su triunfo militar. Espectadores del vergonzoso desfile, tanto el ultrajado general Decio como la despeñada pitonisa Astrea, y luego los maltratados pero supervivientes traidores Libio e Irene, quieren eliminar a Aureliano. En el segundo cuadro (H), Cenobia, encarcelada en una torre, intenta seducir al emperador, quien se queda impermeable al amor; no obstante, el engaño mujeril confunde al enamorado Decio. El tercer y último cuadro (I) se desarrolla en la sala de audiencias del palacio, hasta la que convergen todos los personajes, y es escenario del asesinato de Aureliano y de la coronación como emperador de Decio.

En la dinámica global de este desarrollo dramático, la figura epónima de la reina Cenobia primero se dibuja *in absentia*, mediante el relato que Decio hace a Aureliano de su reciente derrota frente a las tropas palmirenas. Este relato culmina con el parlamento de más de cien versos en octavas reales en el que ofrece un retrato contrastado y deslumbrante de la soberana, de la que, obviamente, se enamoró. Personaje astral emergiendo de un paisaje solar¹⁷, “aquella / deidad, en quien los astros se miraron / para hacerla tan fuerte como bella, / que en ella los extremos se igualaron” (v. 307-310) junta en sí, a ojos de Decio, las cualidades opuestas de los diversos dioses-planetas del panteón romano¹⁸:

DECIO Luna, Saturno, y la mayor estrella
 la rindieron metales que engendraron
 Mercurio ingenio, Júpiter ventura,
 Martes valor y Venus hermosura.
 Esta, pues, amazona, esta que al suelo
 admiración nació, y hermosa y fiera,
 monstro fue de la tierra, y aun del cielo
 fuera monstro si el cielo los tuviera.
 (AI, vv. 311-318)

Se multiplican los contrastes¹⁹ en la evocación de esta mujer, varonil por su modo de gobernar, quien “con bélico furor, marcial desvelo, / siempre libre su patria considera” (v. 319-320), pero suavizada por el marco floral²⁰ en el que se la ubica, hasta evocar un cuadro primaveral manierista en la que ella figura a Venus: “De un escuadrón de damas coronada / que a no estar a su lado fueran bellas, / su divina hermosura acompañada / salió; pero aviniéndose con ellas, / como la primavera celebrada / con las flores, el sol con las estrellas, / con las fuentes el mar; que más hermosa / de aquel coro de ninfas fue la diosa” (vv. 339-346).

A su clásica hermosura física, (pies pequeños, ojos llamativos, facciones), se suma un atuendo colorado emblemático del poder —“encarnado el vestido” (v. 347), “manto encarnado” (v. 363), “de plumas un tocado entretejido, / encarnadas y blancas” (vv. 375-376)— y luminoso —“plateado fleco [...] / donde el viento sutil mover parece / en mares de cristal, ondas de plata: / bruñido espejo en un arnés ofrece / al sol, que en sus reflejos retrata”, (v. 355 y vv. 357-360)—, que alía la púrpura de la rosa y la luz radiante:

DECIO Este manto, de puntas guarnecido
 a imitación de rayos le tenían
 dos flores en los hombros recogido.
 De plumas un tocado entretejido,
 encarnadas y blancas, que subían
 al sol, mas con tan cuerdo atrevimiento,
 que se dejaban sujetar del viento.
 No te pinto del rostro las facciones [...]

 mujer altiva y fuerte,
 gallarda en paz, en guerra belicosa,
 parece que le sobre el ser hermosa.
 (AI, vv. 371 y 384-386)

Pero en el personaje no solo se armonizan los contrarios juntando las influencias de Martes y Venus; su gobierno también resulta muy contrastado, aunque varios críticos solo hayan reparado en la descripción del dominio de su caballo como traducción de su aptitud a gobernar con prudencia: “Cenobia, que a Palas parecía, / tan firme en un caballo, que creyera / que a los dos un espíritu regía; / porque mostraba, aunque de furia lleno, / que se pudiera gobernar sin freno” (vv. 398-402).

De hecho, otros varios indicios apuntan a un gran dominio en el gobierno: cuando por fin aparece en el escenario en un breve intercambio transicional, la reina demuestra mucha atención y benevolencia para con sus súbditos al despachar los asuntos, manteniéndose al tanto de todas las peticiones, como lo comentan tres soldados: “Cen- De todo / estoy advertida ya. / Tened, amigos, paciencia, / que es el rey quien lo ha de ver” / “Sold. 1- ¡Qué gobierno!” “Sold. 2- ¡Qué mujer!” / “Sold. 3- ¡Qué valor!” “Sold. 1- ¡Y qué prudencia!””, (vv. 643-648).

También hace prueba de intuición y clarividencia al enfrentarse con la pareja de traidores Libio e Irene, que quieren impedir su acceso al trono, y los turba con su manejo muy estratégico del discurso a dos luces²¹. Así, al descubrir que Libio la está esperando para conseguir una audiencia, en aparte, Cenobia analiza con perspicacia las solapadas intenciones del sobrino de su esposo real, dando a entender que está perfectamente al tanto de las intrigas de Libio: “Turbado y descolorido / a hablarme viene; hoy llegó / la desvergüenza que yo / tantas veces he temido”. Por otra parte, desactiva inmediatamente el discurso alusivo y pérfido del traidor, cortando de raíz su intención al adoptar el contrapunto exacto de lo que se ingenia en sugerir el malévolo Libio:

LIBIO Yo he estado,
 mientras la audiencia, arrimado
 a este cancel; y si oyese
 lo que todos van diciendo...

CENOBIA Ya sé que dirán aquí
 grandezas que no hay en mí;
 y pues sabes que me ofendo
 de lisonjas, no repitas
 sus alabanzas.

LIBIO No son...

CENOBIA Yo sé lo que es.

LIBIO La razón
 partida al hablar me quitas.
 ¿Piensas?

CENOBIA ¿Qué había de pensar
 que mi alabanza no era?
 ¿Quién, donde tú estás, pudiera
 otra cosa pronunciar?
 Pues satisfecha de ti,
 a no ser tal, pienso yo

que allí la riñeras, no
que lo dijeras aquí.
(AI, vv. 662-680)

Con esta estrategia, consigue oír de boca del traidor la confesión de su descontento, disfrazado de rumor del pueblo, frente a la posibilidad de que reine una mujer, y logra enunciar de manera oblicua lo que ella opina: “Libi- No es bien que este reino esperes / gobernar” “Cen- Bien es que vean, / pues los hombres no pelean, / que gobiernen” / “Lib- Parece que hablas conmigo” (vv. 697-701). Y al final del intercambio, lo amenaza indirectamente, pero en términos muy claros: “considera la repuesta: / que he de dar leyes, y asombros / les daré también, y horror, / cuando quite a algún traidor / la cabeza de los hombros” (vv. 712-716). De modo que pueda declarar Libio antes de irse “¡Qué necio en declararme fui!” (v. 720), y que comente Cenobia luego a Irene “¡Qué ciegamente ha mostrado / su intento! Que le temiera / confieso, si no estuviera / tu espada, Irene, a mi lado; / que si en mí, por ser mujer, / se alientan sus pareceres, / solamente con mujeres / me tengo que defender; / y tú, claro está, serás / la más leal” (vv. 721-730). De este modo, Cenobia no sólo deja a Libio avisado del castigo que espera a los felones, sino que le deja creer a su cómplice Irene que confía totalmente de ella, sembrando así cierta división en la pareja de traidores, que no consiguen entender a las claras si la reina los tiene o no desenmascarados (“Ire- *aparte* temblando estoy”, v. 731).

En el acto segundo, vuelve a amenazar a la pareja de manera aun más explícita, fingiendo dirigirse a un traidor virtual:

CENOBIA Yo soy tu reina: y advierte
que te dejo de matar
con mis manos, por no dar
a un traidor tan noble muerte;
y podrá ser que algún día
a las de un verdugo muera.

LIBIO Señora...

CENOBIA Esto le dijera,
a saber quién es.
(AII, vv. 1223-1230)

Y, como lo había hecho con Irene al final del precedente aviso, termina reafirmando su confianza a Libio, en términos casi similares: “No te turbes y repara / que yo estoy tan confiada / que si la victoria espero, / sólo es porque considero / que está a mi lado tu espada” (vv. 1238-1241), lo cual no dejará de crear una sensación de disgusto en el traidor.

Sin embargo, algunos críticos²² interpretaron sus amenazas como ineficaces y laxistas²³, ya que no impiden la muerte de Abdenato, ni la traición de los dos palmirenos hacia el final del acto. Incluso recalca Heiple²⁴ en la candidez de Cenobia al dejarse engañar por el falso soldado Persio, impostor oportunista nombrado por ella general en el primer acto. Y es verdad que, al llegar al escenario, este se autopresenta de la manera siguiente:

PERSIO (*aparte todo*).
Un soldado venial
soy, que nunca mortalmente
reñí; un soldado valiente
muerto hallé en un arenal,
y estos papeles, que son
de sus hechos testimonio,
quité; llamábase Andronio,
y gozando la ocasión,
a pretender he venido,

mudando el Persio en su nombre.
(AI, vv. 741-750)

Y cuando la reina le hace preguntas para saber más de sus hazañas, el soldado fingido inventa unas aventuras totalmente descabelladas (“Guardaba un gigante / de una viña cada uva / tan grande como una cuba”, vv. 781-783), a medio camino entre las de un Ulises y de un Jonás²⁵ ridículos. Sin embargo, justifica Persio sus disparates como si fueran una manera cortés de humildad que le evitara vanagloriarse²⁶. Aunque esta sutil disculpa aparezca como satisfactoria para la reina²⁷, resultaría muy poco coherente, desde el punto de vista de la construcción del personaje, que la tan fina política Cenobia que acabamos de observar se dejara engañar por semejantes enormidades. Y es que, gracias a las contrastadas influencias venusianas y marciales que equilibran su personaje, su trayectoria ha sido hasta ahora la de una hábil gobernante y guerrera. En vez de revelar la credulidad improbable²⁸ de una soberana que vimos tan sagaz frente a la gente dañina, este episodio, bastante enigmático, merece que propongamos más lejos una interpretación sino psicológica, más bien funcional. Pero a ello volveremos.

Mientras tanto, siguiendo con la coherencia del personaje de Cenobia, cuando realmente aparece un fallo es en el momento en que sus sentimientos afloran en su hasta ahora irreprochable gobierno, o sea cuando arranca la intriga amorosa con el general romano Decio. Detengámonos pues en este personaje: deseoso de vengarse de Aureliano, y de restablecer su honor mostrando que el emperador también puede ser derrotado por una mujer, Decio se traslada secretamente a la corte de Cenobia para avisarla del próximo ataque romano, y también le declara su amor. Su empresa de pasarse a la corte adversa aparece como un dilema, como lo confirma la expresión “dudoso entre dos afectos²⁹”: dividido entre su honor y su lealtad, Decio, por un lado, desea hacer la demostración de que él no ha desmerecido en el campo de batalla provocando la victoria de Cenobia sobre Aureliano; por otro lado, pretende cumplir lealmente con su deber militar al volver a luchar contra Cenobia.

Cuando, sensible tanto a sus argumentos como a sus encantos, y de acuerdo para vencer al emperador “con amor” (v. 1037) —o sea gracias al amor del general romano—, la reina aprovecha esta oportunidad de la presencia de Decio y le ofrece la ocasión de quedarse con ella y tomar la cabeza de su ejército³⁰, obviamente, el dilema entre traición a los suyos y venganza propia del general se hace más agudo y explícito, en un primer tiempo sin consideración por la dimensión amorosa de la propuesta:

DECIO Pues, ¿he de ser
contra mi patria traidor?
Contra Aureliano bien puedo,
como ofendido; mas no
contra los míos, que fuera
confirmar su presunción.
(I, vv. 1043-1048)

De ahí la respuesta un tanto despejada de Cenobia quien, diciendo sin decir su descontento, favorece en detrimento suyo la recuperación de su honor por el soldado:

CENOBIA Pues alto; vete y advierte
que vuelvas por tu opinión;
y para que ocasión tengas,
tu mayor contrario soy.
Vete pues.
DECIO Y agradecido

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. 1673-1681)

Pero esta fingida altivez no engaña a Decio, quien concluye justamente: “Dec- Pues mira que si la pierdes, / que ya me das ocasión / para pensar que tú eres / la enamorada, pues tomas / el consejo”, vv. 1682-1686), y se clausura 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 en otro trabajo, 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 favorecer a uno en detrimento del otro³². Franquear o no el puente, al fin y al cabo, funciona como metáfora de la elección: en estos dos casos precisos, la del rechazo de la traición oportunista por Decio, y la de la renuncia a la victoria por parte de Cenobia.

La elección de Cenobia de no asir a la Ocasión por la melena llama la atención: si, en el acto precedente, el enamorado Decio no se aprovechaba de la ocasión de quedar al lado de Cenobia por no traicionar a su bando y por vengarse de la humillación padecida, al contrario, la reina a sabiendas escoge perder la ocasión de llevar su pueblo a la victoria a causa de su sentimiento amoroso. De esta renuncia resultan consecuencias catastróficas desde un punto de vista político: raptan a la reina, y Aureliano la lleva presa, como vemos con el triunfo romano que abre el acto III³³. Si los altibajos de los personajes bien pueden traducir una sumisión pasiva a las variedades de Fortuna, la elección de permitir o no el paso del puente plantea más bien el problema de la responsabilidad individual frente a la Ocasión. Y más precisamente, una ocasión próxima”, o sea lo que los teólogos moralistas llaman “aquella, en que puesto alguno voluntariamente, siempre, o casi siempre, cae en la culpa: por lo cual induce grave obligación en conciencia de evitarla³⁴”.

De ahí que algunos críticos se eleven en contra de la lectura de la trayectoria de Cenobia como ejemplar, o “modelo prototípico de mujer y de príncipe perfecto” (Zúñiga Lacruz, 2015: 71) ante los reveses de Fortuna³⁵: plantean el asunto de la responsabilidad individual de la reina y de la validez de su gobierno³⁶, poniendo en tela de juicio sus demasiado tardíos achaques de abnegación por su pueblo³⁷. Pero en ambos casos, el punto de vista sigue siendo moralista, y no da cuenta de una coherencia dramática en la trayectoria del personaje.

Si intentamos conservar un punto de vista puramente dramático, la fuerza que impulsa a la reina a no coger la ocasión y a dejar escapar la victoria revela ser, en Cenobia, el triunfo de Venus sobre Martes, cuyas influencias contrastadas, pero equilibradas, vertebraban al personaje y sus acciones desde el principio de la obra. A raíz de la ruptura de este equilibrio había nacido su dilema ante Decio (Acto I), y esto sigue siendo el motor de la acción en el acto II: la victoria de los felones Libio e Irene al raptar a la reina, y el consiguiente triunfo del tirano Aureliano, no proceden sino directamente de la renuncia de Cenobia.

De ahí que, lógicamente, a partir de ahora pierda su estatus de reina guerrera y prudente, pasando al de esclava sometida en el tercer acto, y de mujer esquiva y varonil a seductora potencial del tirano, mediante armas alevosamente femeniles:

CENOBIA (*Aparte*). En este paso procura
 mi pecho, de amor desnudo,

pues con la fuerza no pudo,
vencer hoy con la hermosura.

.....
Probaré si puedo ver
humillado este rigor,
fingiendo gusto y amor.
Ahora soy mujer,
ahora sí lo he parecido
pues con mis armas ofendo,
cuando a un bárbaro ofendido,
vencer con amor fingido!
A III, vv. 2376-2338 y 2395-2392.

Y de hecho, sus melindres para con Aureliano engañarán al propio Decio, agudizando con celos su deseo de venganza, que desembocará en el asesinato final del tirano. En cuanto a Cenobia, no recuperará este estatus real, sino bajo la modalidad de emperatriz consorte al volverse finalmente esposa del nuevo emperador Decio, dejando pues que un varón ocupe el sitio que ya no ‘merece’ por dejarse dominar por sus pasiones³⁸.

Sintetizando: la trayectoria dramática de Cenobia, mientras responde de manera equilibrada a las influencias conjuntas de Martes y Venus, y mientras se enfrenta estoicamente a la arbitrariedad de Fortuna, promueve dignamente su personaje de reina pagana”, configurada conforme al ideal del soberano cristiano. Pero a partir del momento en que ella se anticipa activamente a estos reveses, contrarrestándolos mediante la modalidad específica de la ocasión, ella escoge y orienta el curso de los acontecimientos en beneficio de su deseo individual venusiano, y pierde a la vez su posición de monarca prudente y su estatus individual de mujer varonil.

Volvamos ahora, por fin, al episodio del gracioso Persio, dejando de lado la hipótesis de la credulidad improbable³⁹ de la soberana. Interesa notar a propósito de este episodio con Persio que, entre las diversas ascensiones y caídas del desarrollo dramático, que explícitamente proceden de los reveses de fortuna, la impostura del gracioso se produce “gozando la ocasión”. Y de hecho, Persio-Andronio hace la apología del oportunismo (“No seré yo el primer hombre / que haya los frutos cogido / que siembra otro al año”, vv. 751-753). Más allá de la cómica inmoralidad que preside al cambio de estado del gracioso, que no tendrá más protagonismo en el desarrollo de la obra, el oportunismo impune del que hace alarde el nuevo servidor de Cenobia no es anónimo.

De hecho, no deja de llamar la atención el parlamento en aparte con el que, por primera y última vez, sale al escenario en el que Cenobia está admonestando a Libio e Irene a dos luces:

PERSIO (*aparte todo*). Tres maneras de medrar
nos da la humana fortuna
que son: por casar la una,
la otra por enviudar,
la tercera por mentir
con arte; y de todas tres,
aquesta postrera es
la que yo pienso seguir.
Un soldado venial soy...
(AI, vv. 733-741)

La “humana fortuna”, que no divina, corresponde en su lenguaje de gracioso a lo que previamente definimos como ‘ocasión’, o sea esta modalidad de la ‘divina Fortuna’ que hace intervenir la decisión del sujeto, quien saca de manera intencional un provecho de ella. Si “casarse” y “mentir con arte” obviamente son acciones en las que participa la voluntad, el verbo “enviudar” es más traviesamente enigmático, porque deja suponer que la ocasión no sólo se

coge sino que también se provoca... *Mutatis mutandis*, y una vez estudiada hasta su término la trayectoria de Cenobia, se podrían trasponer estas tres maneras de coger la Ocasión al mismo personaje de la reina: está casada con Abdenato al principio de la obra, por quien ella asume el gobierno, pero la muerte —sino intencional, por lo menos oportuna— de este hace que Cenobia enviude y llegue a ser reina. En lo que a “mentir con arte” atañe, no deja de recordar la finura con la que Cenobia, en dos ocasiones, ‘engaña —o mejor, amenaza— con la verdad’ a la pareja de traidores palmirenos. Y más aún, en la sutil calabaza que inventa con Decio cuando, ofreciéndole la oportunidad de volverse su general, el general lo piensa dos veces antes de decidirse a aceptar. Sin hablar de las argucias con que, finalmente, renuncia a la victoria militar. Obviamente, no olvidemos que el punto de vista de Persio es el de un personaje de bajo nivel, cuya función en la obra resulta casi nula, si exceptuamos esta, precisamente, de ofrecer prolépticamente una síntesis degradada de lo que podría ser la trayectoria de la reina a lo largo de la obra.

Reparemos ahora en el modo como se clausura el parlamento del falso soldado con la siguiente conclusión:

PERSIO No seré yo el primer hombre
 que haya los frutos cogido
 de lo que otro siembra al año;
 ejemplo algún cambio es,
 concebido en genovés
 y parido en Castellano.
 (I, vv. 733-756)

La agudeza, que remite al provecho financiero —ambiguo, claro está— sacado de los banqueros genoveses por los castellanos con las letras de cambio, sigue rebajando al personaje hacia su función de gracioso venal y mentiroso. Pero si consideramos la globalidad de su parlamento sobre la ocasión, y luego, la aceptación benevolente —que no crédula— por Cenobia de sus cuentos descabellados, podríamos entenderlo todo como una anticipación ‘degradada’ y cómicamente descarada de los aspectos de la trayectoria de la reina que acabamos de estudiar.

Concluyendo: la cuestión de saber si el personaje de la reina gentil realmente se construye en relación a la deidad-concepto Fortuna, más o menos cristianizada, parece tener como respuesta un conjunto complejo de influencias y acciones dramáticas. Hemos intentado mostrar que la reina no puede aparecer como un ejemplo ideal de monarca ni de mujer, a partir del momento en que interviene en lo que Fortuna, en un contexto pagano, o más verosímelmente Providencia, según las pautas más propias de Calderón, disponen. Y eso tanto más, cuanto que el impulso decisional que la mueve procede más del gusto que de lo justo. De ahí que pierda su estatus real y caracterización de mujer varonil al final de la obra, sin merecerse ningún castigo por coger, o no coger, a la Ocasión por la melena. Quizá sea que, en vez de arquetipo del monarca cristiano dechado de virtudes, construyó Calderón a su compleja protagonista como personaje al que ningún comportamiento humano le resulta ajeno.

¹ De Armas (1986: 68) precisa “On June 23, 1625, only days after the surrender of Bredá, *La gran Cenobia* was staged by the company of Andrés Vargas”; véase también Antonucci (2011: 138).

² La edición comercial más reciente de la que disponemos es la de Valbuena Briones, 1969 (5^o ed). 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 (a partir de ahora *LGC*), 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.

³ Las varias fuentes históricas concuerdan en que Cenobia fue derrotada por Aureliano, quien, después de cercar Palmira, llevó a la reina cautiva a Roma en donde murió, hacia 272. Véase Pedro Mexías, *Historia imperial y cesárea en que sumariamente se contienen 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.

⁴ Más las mayúsculas.

⁵ Véase el *Diccionario de Autoridades*, s.v. ‘Fortuna’: “s. f. Acaso, accidente, hado, suerte o destino. Viene este nombre de la Gentilidad, que reverenciaba a la Fortuna por Diosa de los acasos”.

⁶ Véanse McKendrik, 1974; Valbuena Briones, 1975; De Armas, 1986; Walthaus, 2000 y 2002; Novo, 2003; Antonucci, 2011; Zúñiga Lacruz, 2015; Quintero, 2016.

⁷ Citaremos siempre por la versión electrónica del artículo.

⁸ Aureliano pasa a ser Emperador de romanos en vez de Quintiliano, su general Decio se ve destituido, la pitonisa Astrea cae en desgracia, Cenobia triunfa sobre las tropas romanas, el gracioso Persio asciende a general de Cenobia, Cenobia se ve raptada y sometida a Aureliano. Este la lleva cautiva a Roma, pero liberada por Decio, Cenobia se vuelve emperatriz de los romanos casándose con el general, que acaba de derrocar al tirano Aureliano. Véase De Armas (1986: 69): “In La gran Cenobia, Aureliano is a study in the dangers of absolute power, Cenobia exemplifies the effects of bad counsel, while the actions of Decio and Libio work out the limits of authority and the justifications for tyrannicide. All these characters are linked by their responses to power and fortune. [...] Decio, Aureliano, Cenobia, along with several minor characters, are subject to sudden reverses which demonstrate the temper of their souls in both positive and adverse situations”.

⁹ Véase, por ejemplo, Walthaus (2002: 408): “Como es de esperar de un dramaturgo católico y ortodoxo, Calderón presenta una Fortuna cristianizada y moralizada, como corresponde a la ética estoico-cristiana de su época, ya que en términos absolutos —y como afirma más tarde en un auto sacramental— No hay más fortuna que Dios”. [...] Calderón se sirve de la imagen tradicional (y más bien pagana) de Fortuna, explotándola”.

¹⁰ Véanse Zúñiga Lacruz (2015: 727), y Hollmann (1979: 55): “Frente al tirano, Calderón da un ejemplo de conducta moral impecable de un monarca”. De Armas (1986: 77), por su parte, admite que “Cenobia is not the perfect ruler, although she approaches this description”.

¹¹ Véase el *Diccionario de Autoridades*, s. v. ocasión”: “Asir la ocasión por la melena, o por los cabellos. Frase que vale usar a su tiempo de la oportunidad que se ofrece delante, para hacer o intentar alguna cosa, de que resulta provecho y utilidad, y de la omisión mucho daño”.

¹² Para determinar los 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: 8).

¹³ Véase Novo (2003:366-70), y Arellano: 2007.

¹⁴ Véase el cuadro adjunto.

¹⁵ Tampoco me adhiero a la segmentación en seis cuadros propuesta por Yolanda Novo para el Acto II (Novo, 2003: 372).

¹⁶ *LGC*, AIII, vv. 2043-46: “*DECIO*- A Roma llegas a tiempo / de ver la mayor tragedia / que en el teatro del mundo / la fortuna representa”.

¹⁷ *LGC*, I, vv. 291-97: “Donde en brazos del alba nace el día, / que en diluvios de fuego se desata, / y al final fénix celestial, la playa fría / es cuna de zafir, tumba de plata; / donde nació, pensando que moría / pues de una luz en otra se dilata, / siempre sol, siempre vivo, siempre ardiente”.

¹⁸ Véase De Armas (1986: 75-76): “All the benefic influence of the seven planets are reflected in Cenobia. She is truly a microcosm, a perfected being who is a mirror of the universe. She encompasses within herself that mystery of the universe of which Calderón and other wrighters of the epoch so often speak, the conjunction of opposites. The most obvious representation of *discordia concors* is the harmony derived from the opposite planets and gods, Mars and Venus”.

¹⁹ Véase De Armas (1986: 76): “Cenobia harmonizes martial valor with the beauty and softness of Venus”.

²⁰ *LGC*, I, vv. 336-39: “salió a un parque, que es cielo de la tierra / en fragancia, beldad, vista y colores; / patria de rosas es, ciudad de flores”.

²¹ Principalmente Heiple: 1973, Fox: 86, y Ellis (2008: 368): “Calderón la presenta como prudente, discreta, disciplinada moralmente, pero donde la prudencia le permite triunfar sobre sus pasiones —a diferencia de Aureliano—, no puede triunfar sobre los engaños del mundo. Ella sospecha de Libio, pero no se da cuenta de cuántos la están engañando, o porque se presentan con una identidad falsa o porque están tramando su muerte en secreto. Ella es confiada donde debe ser más escéptica”.

²² No comparto el siguiente juicio de De Armas (1986: 77): “Her downfall is the result of a specific flaw in her nature, her inability to judge character”.

²³ De Armas,

(1986: 78), matiza su juicio de la manera siguiente: “In defense of Cenobia it must be pointed out that she is aware of Libio’s plot and warn him of the consequences on a number of occasions. In this case, it is not a lack of judgment but her excessive tolerance”.

²⁴ De Armas (1986: 78), cita a Heiple: “The buffon whom she trusts to protect her is a cowardly imposter”.

²⁵ *LGC*, I, vv. 791-99: “dejé una uva vacía / y vestime del pellejo. / Él, oliendo carne humana, entre las cepas llegó, / y ¿qué hizo? El diablo le dio / entonces de comer gana, / y aquel mismo grano me quita/ de la cepa, y de un bocado / me zampa, medio mascado”.

²⁶ *LGC*, I, vv. 821-45: “Per- Estos disparates digo / para entretenerte aquí, / no porque esto fuese así; / que al cielo le hago testigo / de mis hechos, y no es bien / que repita mis hazañas”. / “Cen- Bien claro me desengañas / de tu discreción también; / pues gustando yo de oíllas, / no te excusas de emprendellas, / y te excusas de decillas. / Mayor crédito has hallado / en victorias que has tenido / con no haberlas repetido, / que con haberlas ganado. / Las alabanzas desdican / del valor, y así me obligas; / que no es menester que digas / lo que estos papeles dicen. / Y porque a un tiempo me agrada / tu gusto y tu valentía, / quedará desde este día / en mi servicio ocupada / tu persona”.

²⁷ *LGC*, I, vv. 833-44: “Cen- Mayor crédito has hallado / en vitorias que has tenido / con no haberlas repetido / que con haberlas ganado. / Las alabanzas desdican / del valor, y así obligas, / que no es menester que digas / lo que estos papeles dicen. / Y porque a un tiempo me agrada / tu gusto y tu valentía, / quedará desde este día / en mi servicio”.

²⁸ Véase Gómez (2011: 69): “Her imprudence is manifest on several occasions. She does not, for instance, exercise her authority wisely. Twice she is confronted by a conspiracy, and on both occasions she only admonishes the culprit”.

²⁹ *LGC*, I, vv. 995-1001: “Dec- esta victoria, o valiente / Cenobia, importa a los dos. / Vea Aureliano que puede / vencerle quien me venció. / A darte el aviso vengo, / porque con más prevención / le esperes. Triunfa de Roma / segunda vez, y al blasón / de tus victorias añade / la de Aureliano; / que yo, dudoso entre dos afectos, / de tu victoria y mi honor / a darte el aviso vengo, / y a lidiar contra ti voy”.

³⁰ *LGC*, I, vv. 1039-1043: “Cen-Y, pues, la victoria / ya nos importa a los dos, / no te vayas, Decio; aquí de mi ejército el bastón / te daré”.

³¹ *LGC*, II, vv. 1490-98: “Aur- A ti te pido que muestres / en mi defensa el valor / que a tu misma patria debes. / Tu César soy, Aureliano / soy, que en ocasión tan fuerte / vengo huyendo de mí mismo, / vencido afrentosamente. / Dame la vida, que está / en tus manos”.

³² Véase Gómez (2011: 69): “In doing so, she must decide to either fight him, a man to whom she feels attracted, or abandon the pursuit for the sake of Decio. Cenobia opts for the latter, imprudently trading her country and her life for the love of a man”.

³³ Véase Gómez (2011: 69): “On several occasions, Cenobia has defended her country successfully against Rome, but this unfortunate decision leads one to question Cenobia’s wisdom and true commitment to defend her country and to place the wellbeing of her people before her own interest”.

³⁴ *Diccionario de Autoridades*, s. v. ‘ocasión’.

³⁵ *LGC*, III, vv. 2145-54: “Cen- Aureliano, las venganzas / de la Fortuna son estas; / que ni son grandezas tuyas, / ni culpas mías. Pues llegas / a conocer sus mudanzas, / valor finge, ánimo muestra; / que mañana es otro día, / y a una breve, fácil vuelta / se truecan las monarquías / y los imperios se truecan. / Vence, pues yo sufro... ”.

³⁶ Principalmente Heiple, 1973, Ellis, 2008, y Fox, 86.

³⁷ *LGC*, III, vv. 1931-36: “Cen- La libertad te pido / de mi patria, si alcanza / piedad tanta venganza; / y pues yo sola he sido / la que se opuso a Roma, / sólo en mí la vida, la venganza toma”.

³⁸ Véase Quintero (2016: 89): “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 feminine 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”.

³⁹ Véanse Ellis (2008: 368): “La única función de este soldado en la obra es la de demostrar cuan fácilmente Cenobia se deja engañar por las apariencias”; y Gómez (2011: 69): “Her imprudence is manifest on several occasions. She does not, for instance, exercise her authority wisely. Twice she is confronted by a conspiracy, and on both occasions she only admonishes the culprit”.

OBRAS CONSULTADAS

- AMADEI-PULICE, María Alicia (1990), *Calderón y el Barroco. Exaltación y engaño de los sentidos*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins/Purdue University,.
- ANTONUCCI, Fausta (2011), “Las emociones trágicas y el paradigma de la tragedia en el teatro del joven Calderón: unas calas”, Madrid, Iberoamericana: 129-45.
- (2012), “Algunas calas en el tratamiento del modelo trágico por el joven Calderón”, *Mélanges de la Casa de Velázquez* [En ligne]: 42-1. [31/07/2017] <<http://mcv.revues.org/4342>>
- ARELLANO, Ignacio (2005), *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra.
- (2007), “Glosas a *La gran Cenobia* de Calderón”, *Acotaciones: investigación y creación teatral*, Madrid, *Fundamentos* 18, (enero-junio 2007): 9-32. Versión electrónica <http://hdl.handle.net/10171/20154>: 2-25.
- CALDERÓN de la BARCA, Pedro, *La gran Cenobia*, Ángel Valbuena Briones ed. (1969), *Obras completas* (vol. 1), Madrid, Aguilar: 71-101.
- CECCHIN, Adelina (1991), “Pedro Calderón de la Barca *La gran Cenobia*. Edición, introducción y notas”, Ottawa, Canada, Ann Arbor, Michigan.
- DE ARMAS, Frederick (1986), *The return of Astrea: An Astral Imperial Myth in Calderón*, Lexington, University Press of Kentucky.
- ELLIS, Jonathan, “El nexos filosófico de la tragedia en *La gran Cenobia* de Calderón”, en *Hacia la tragedia áurea: lecturas para un nuevo milenio*, De Armas Frederick; García Lorenzo Luciano; García Santo Tomás Enrique coords. Madrid, Iberoamericana-Vervuert: 2008, 363-71.
- FOX, Dian (1986), *Kings in Calderón: a study in characterization and political theory*, London, Tamesis Book.
- GILBERT, Françoise (en prensa), “Funcionalidades e implicaciones dramáticas del puente en *La gran Cenobia* de Calderón (1636): unos apuntes”, en *Actas del coloquio Lugares de paso* (Laruns, 29-30 de septiembre de 2017), Isabel Ibáñez; Philippe Meunier eds., *Criticón*.
- GÓMEZ, Juan Manuel (2011), “Fortune and Responsibility in Calderón’s *La gran Cenobia*”, *Hispania*, vol. 94, nº1 (March): 63-73.
- HEIPLE, Daniel L. (1973), “The Tradition Behind the Punishment of the Rebel Soldier in *La vida es sueño*”, en *Bulletin of Hispanic Studies* 50: 1-17.
- HOLLMANN, Hildegard (1979), “El retrato del tirano Aureliano en *La gran Cenobia* de Calderón”, en *IV Coloquio Anglogermano* (Wolfenbüttel, 1975), Hans Flasche; Karl-Herman Körner; Hans Mattauch (eds.). Walter de Gruyter, Berlin-New York: 46-55.
- MCKENDRIK, Melveena (1974), *Woman and society in the Spanih Drama of the Golden Age. A study of the mujer varonil*, Cambridge, University Press.
- NOVO, Yolanda (2003), “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: 359-90
- 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; Frederick A de Armas eds. University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London
- (2016) *Gendering the Crown in the Spanish Baroque Comedia*, New York, Routledge (1st ed. 2012):47-90.
- RUANO DE LA HAZA, José María; ALLEN, Jhon J. (1994), *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia.
- VALBUENA BRIONES, Ángel, (1975), “El tema de la fortuna en *La gran Cenobia* de Calderón”, *Quaderni Ibero-Americani* 45-46: 217-23.
- VITSE, Marc (1998), “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*, Ysla Campbell ed. Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez: 45-63.
- WALTHAUS, Rina (2000), “La fortaleza de Cenobia y la mudabilidad de la Fortuna: dos emblemas femeninos en *La gran Cenobia* de Calderón”, en *...que toda la vida es sueño, y los*

sueños sueños son. Homenaje a don Pedro Calderón de la Barca, Y. Campbell coord. Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez: 109-28.

—(2002), “Representar tragedias así la fortuna sabe: la representación de fortuna en dos comedias tempranas de Calderón (*Saber del bien y del mal* y *La gran Cenobia*)”, en *Calderón 2000: homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños. Actas del Congreso Internacional IV centenario del nacimiento de Calderón*, Ignacio Arellano ed. Kassel, Reichenberger, vol. II: 397-410.

ZUÑIGA LACRUZ, Ana (2015), *Mujer y poder en el teatro español del Siglo de Oro. La figura de la reina*, Kassel, Reichenberger.