



## GLOSAS A LA GRAN CENOBIA DE CALDERÓN

Ignacio Arellano  
*Universidad de Navarra*



### ■ 1. LA GRAN CENOBIA: EL SUSTRATO HISTÓRICO Y LEGENDARIO

*La gran Cenobia* es un drama entre histórico y legendario. Convendría a este respecto apuntar dos cosas. Una es que según las preceptivas antiguas y ya en Aristóteles los asuntos históricos (en sentido amplio) son propicios para el género trágico; otra que en el Siglo de Oro tienen muy clara la distinción entre Historia y Poesía: la Historia narra lo particular y la Poesía trata de lo universal, por lo cual tiene un rango superior y goza de la potestad de adaptar los datos históricos según los intereses superiores del poeta. No hay que esforzarse por tanto en buscar ningún tipo de fidelidad histórica en los hechos que en *La gran Cenobia* se representan, y que transmiten (seguramente ya con muchas alteraciones) una serie de fuentes antiguas y humanistas.

Las fuentes históricas sobre la famosa reina de Palmira se recogen principalmente en la *Historia Augusta*, y la *Historia Nova* de Zósimo, historiador griego del siglo V, que utiliza obras anteriores de Pollione y Vopisco.

Me interesa poco por el momento resumir los datos históricos<sup>1</sup>, las relaciones de Palmira con el imperio romano, el oscuro asesinato del rey Odenato en el año 267, y la gobernación de su segunda mujer, Settimia Zenobia, que tenía responsabilidades políticas antes de la muerte de Odenato, pero que al quedar viuda se lanza a un programa de expansión, en tiempos de Claudio II, Quintilio y

---

<sup>1</sup> Para todo esto y otros muchos aspectos de la comedia ver el estudio de Marco Pannazale en su edición, en prensa, de la que tomo los principales datos de las fuentes y por cuyo texto cito.

Aureliano. Cuando Cenobia se proclama «augusta», con pretensiones imperiales, Roma reacciona, invade Palmira y hace prisionera a Cenobia, que participa como presa exhibida en el triunfo de Aureliano y muere seguramente en Roma, retirada a la vida privada.

La figura de Cenobia debe más a la mitificación poética que a la realidad histórica. Cuando Calderón, en 1625<sup>2</sup>, la lleva a su teatro, se siente libre de atenerse a la mitificación y a la poesía. Probablemente Calderón conocía el *Triunfo de la Fama* de Petrarca, donde se compara a Cenobia con otras grandes reinas como Cleopatra o Semíramis, y se la describe con los rasgos tópicos del modelo de hermosura femenina, y con rasgos varoniles en su conducta política y militar de reina firme y valerosa. Boccaccio, tanto en *De casibus virorum illustrium* como en *De mulieribus claris*, hace una evocación elogiosa de Cenobia, modelo del perfecto monarca:

Fu donna insigne per costumi, prudenza e forza fisica e ben preparata nella disciplina militare. Ella meritò di ingrandire con egregie imprese l'impero, ricevuto già potentissimo. (*De cas.*, VI)

La caída de la reina, para Boccaccio, no se debe a sus fallos, sino al plan de la Fortuna, lo mismo que será para Calderón, convirtiéndose así en ejemplo de mutaciones de dichas y desdichas a las que hay que enfrentarse con ánimo estoico y valeroso. Calderón construye, pues, no un tratado de historia, sino un drama de libre disposición de los hechos, con mezcla de invenciones propias, para ejemplificar varios casos de fortuna, y los efectos de la ambición, del poder y la violencia, frente a la lealtad y la dignidad.

## ■ 2. LA FÁBULA A GRANDES RASGOS

Antes de entrar en detalles conviene tener presente el diseño maestro de la fábula: Aureliano, obsesionado por el poder, resulta coronado emperador de Roma después de la rebelión del pueblo y el ejército contra Quintilio. Desde este momento Aureliano despliega su vocación de injusticia y violencia: castiga al general Decio, considerando que su derrota a manos de la reina Cenobia es

---

<sup>2</sup> Ver Shergold y Varey, 1961.

consecuencia de la cobardía, ataca el reino de Palmira, manda despeñar a la profetisa Astrea, despechado por lo que cree falsas predicciones, y al fin consigue derrotar a Cenobia, a la que lleva en triunfo humillante, a pesar de que la ha vencido ayudado por la traición de Libio (un sobrino ambicioso del rey Abdenato). De la soberbia, la traición y la violencia nada seguro se puede esperar: la rueda de la fortuna da otra vuelta y Aureliano acabará muerto a manos de Decio, que se casa en el desenlace con Cenobia y ordena la ejecución de los traidores y asesinos Libio y su amante Irene.

La trama es bastante sencilla y se estructura en esquemas opositivos de personajes y ambiciones, organizados a su vez en un juego de alternancias 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. El desenlace obedece a la convención del final feliz y de la justicia poética, como expresión de un orden definitivo que permite cierta esperanza en que el universo está bien ordenado en su nivel más profundo, aunque ninguna confianza se puede tener en el proceso de la historia, cuyos designios son impenetrables para los mortales, por muy encumbrados que se coloquen.

Calderón elabora sobre los sucesos fundamentales un drama con partes sombrías y denso de violencia y destrucción, que ahonda en las pasiones ciegas de la ambición y la soberbia —Aureliano, Libio, Irene—, enfrentadas a otras actitudes estoicas de sufrimiento de las caídas de fortuna —Decio, Cenobia—.

Intentaré en lo que sigue glosar algunos de los aspectos que me parecen más significativos de la pieza.

### ■ 3. EL RUIDO Y LA FURIA: LOS CIMIENTOS DEL DRAMA

El inicio de la comedia es esencial para fijar el tono y plantear los principales temas que desarrolla en sus tres actos. Calderón elabora ya en estos primeros momentos la atmósfera definitoria. Nótese la composición espectacular y simbólica del primer bloque escénico. Sale Aureliano vestido de pieles en un escenario de bosque<sup>3</sup>: antes de que diga una palabra, el espectador (el espectador barroco desde

---

<sup>3</sup> Ver Arellano, 2001.

luego) comprende los signos visuales. Es posible que en el corral la escenografía de bosque fuera muy rudimentaria, pero en todo caso los signos verbales que describen el espacio dramático suplirían esa posible falta. Lo importante es que las pieles y el bosque caracterizan a un personaje violento, salvaje, fuera de la sociedad humana y ajeno de razón. Aureliano decide coronarse no en el palacio, sino en la misma montaña: el texto pone de relieve esta elección que expresa, por medio del espacio agreste, el esencial salvajismo y soberbia crueldad del protagonista, tal como se manifestará durante la comedia, hasta su muerte a manos de Decio; todo el discurso de Aureliano confirma esta primera caracterización: explica que huye de la ciudad impulsado por la rabia y la envidia. Su obsesión por reinar es patológica: le produce una «mortal melancolía», un desarreglo de los humores, cuya buena proporción y equilibrio eran necesarios para la salud según las creencias de la época. En suma, Aureliano es un enfermo atacado de la enfermedad de la ambición y del poder. Todo lo que rodea a este personaje en la apertura del drama apunta a un mundo desquiciado, al margen de la razón, ciego y desequilibrado. El léxico del primer parlamento insiste en los motivos oníricos y de la fantasía desarreglada: «pálida imagen de mi fantasía», «fantasma de mi pensamiento», «ciego, oscuro abismo», «mortal melancolía», «vanas ilusiones», «discurso incierto», «discurso errante», etc.:

AURELIANO.— Espera, sombra fría,  
pálida imagen de mi fantasía,  
ilusión animada  
en aparentes bultos dilatada;  
no te consuma el viento,  
si eres fantasma de mi pensamiento.  
No huyas veloz; pero ¿qué es esto, cielo?  
en tantas confusiones ¿duermo o velo?  
Aunque en mí ya es lo mismo,  
cuando en tan ciego, en tan oscuro abismo  
de mi discurso incierto,  
lo que dormido vi, sueño despierto.  
Pues otra vez —¡ay cielos!— me parece  
que Quintilio a la vista se me ofrece,  
de laurel coronado,  
el rostro ensangrentado,

y por varias heridas  
vertiendo horrores, derramando vidas.  
Y con voz temerosa me decía:  
«Ves aquí mi laurel, mi cetro toma,  
que tu serás Emperador de Roma»,  
cuya voz, en el viento desatada,  
sombra fue de mi dicha imaginada.  
Mas, despierto o dormido,  
¿no soy quien tantas veces atrevido,  
no sin grande misterio,  
señor me nombro del Romano Imperio,  
cuya fuerte aprehensión, cuya porfía  
me rinde una mortal melancolía,  
tanto que, por no ver en las ciudades  
la pompa de soberbias majestades,  
vengo a habitar desiertos horizontes  
y a ser rey de las fieras en los montes?  
Pues si este soy, ¿qué mucho las pasiones  
que me oprimen despierto,  
entre las sombras del silencio muerto  
den cuerpo y voz a vanas ilusiones? (vv. 1-36)

La visión fantasmal que se ofrece a Aureliano en un extraño sueño o imaginación enloquecida se va a confirmar en una aparición igualmente extraña, que parece de condición mágica: en efecto, encima de una peña ve la corona y el cetro del emperador Quintilio, al cual veía ensangrentado en su sueño ofrecerle el imperio de Roma.

Parte de la verosimilitud se salva con la explicación posterior de que el mismo Quintilio malherido ha abandonado los emblemas del poder en el bosque, pero de todos modos la profecía de Astrea, que aparece acto seguido para incitar al ejército a que coronen a Aureliano, no tiene una explicación racional. Sea como fuere, lo que pretende Calderón, creo, en estos primeros momentos, es componer un ámbito de oscura irracionalidad, poblado de signos ominosos.

Algunos detalles más pueden reforzar esta apreciación, a la vez que manifiestan la compleja habilidad dramática de Calderón. Tomemos el motivo de Narciso, por ejemplo. Aureliano se mira en una fuente, símbolo de vanidad y también de autoconocimiento, según los casos. En el de Aureliano significa ignorancia de sí mismo

y soberbia abocada a la perdición: él mismo se compara con Narciso negando vanidosamente la evidente asimilación, a pesar de que califica de «lisonjero» y «fugitivo» el espejo en que se mira:

En este lisonjero  
espejo fugitivo mirar quiero  
cómo el resplandeciente  
laurel asienta en mi dichosa frente.  
(*Mírase en una fuente*)  
Oh sagrada figura,  
haga el original a la pintura  
debida reverencia,  
cuando llevado en mis discursos hallo  
que yo doy y recibo la obediencia,  
siendo mi emperador y mi vasallo.  
Narciso en una fuente,  
de su misma belleza enamorado,  
rindió la vida y yo más dignamente,  
dando toda la rienda a mi cuidado,  
si no de mi belleza,  
Narciso pienso ser de mi fiereza. (vv. 65-80)

La incapacidad de interpretar los signos y de ver claro en su propio comportamiento caracterizan al personaje. Su calidad feroz se evidencia en su invocación a las fieras para que asistan a su coronación. Significativamente asisten los soldados rebeldes y su reinado empieza entre violencias.

El motivo del pequeño mundo tampoco escaparía a los espectadores atentos: el hombre se considera un microcosmos, y entre los moralistas barrocos, el mayor dominio posible no es el del mundo exterior, sino el vencerse a sí propio, el dominio del mundo pequeño que es uno mismo. Baste recordar a Platón, *Leyes*, 626e: «el vencerse a sí mismo es la primera y mejor de las victorias»; o Séneca, *Epístolas*, CXIII, 50: «imperare sibi maximum imperium est», etc., que glosarán entre otros muchos Quevedo, Gracián, Mateo Alemán y el mismo Calderón... En formulación de Gracián: «No hay mayor señorío que el de sí mismo, de sus afectos, que llega a ser triunfo del albedrío» (*Oráculo manual*).

Aureliano utiliza esta idea pero pervierte su sentido:

Pequeño mundo soy y en esto fundo  
que, en ser señor de mí, lo soy del mundo. (vv. 63-64)

Pues su descontrol anuncia su perdición. Como señala Rico en su estudio sobre el microcosmos:

coronado ya emperador, cede a la soberbia y a la crueldad; y, perdiendo el dominio de sí mismo, pierde también trágicamente el poder y la vida. Cuando el hombre no es microcosmos cabal, dueño de sí, el macrocosmos se le rebela<sup>4</sup>.

Si la trayectoria de Aureliano empieza entre visiones fantasmales y accesos de rabia, su final será parecido. Cuando Libio intenta asesinarlo, Aureliano se angustia entre sueños:

¿Qué terrible aprehensión es  
esta, que al ánimo mío  
rinde, pesada y crüel? (vv. 2703-2705)

Creyendo muertos a Libio y Astrea, los toma por fantasmas:

Cielos, ¿qué fiera aprehensión  
es esta con que ponéis  
espanto? Pero, ¿qué veo?  
Detén, Libio; Astrea, detén  
la sangrienta mano. [...]  
Espíritus, que en eterna  
cárcel habitáis, después  
de dar el común tributo  
a la tierra que debéis,  
en pálidos desengaños  
¿qué buscáis? ¿Qué pretendéis,  
sombras que me perseguís?  
Fantasmas, ¿qué me queréis? (vv. 2746 y ss.)

Muere finalmente, furioso y rabiando, a manos de Decio:

---

<sup>4</sup> Ver Rico, 1986, p. 249.

Con mi mano arrancaré  
pedazos del corazón  
y en desdicha tan crüel,  
para escupírsela al cielo,  
de mi sangre beberé:  
que hidrópico soy y en ella  
tengo de aplacar mi sed.  
Rabiando estoy y contento,  
Decio, de que no he de ver  
tus aplausos. ¡Ay de mí! (vv. 2807-16)

El círculo de la violencia se ha cerrado.

Pero en ese círculo hay ciertos movimientos que obedecen al ritmo de la voltaria rueda de la Fortuna, que es uno de los grandes temas de la obra, ligado al de la ambición y el poder.

#### ■ 4. LA AMBICIÓN Y EL PODER. LA RUEDA DE LA FORTUNA

En efecto, los dos temas básicos de *La gran Cenobia* pertenecen al ámbito político moral, propio de la tonalidad trágica, y se hallan estrechamente relacionados: uno es el de la Fortuna, y otro el del arte de gobernar y los resultados del ejercicio del poder<sup>5</sup>. Los dos favoritos del barroco, pero de inextinguible vigencia.

El primer acto se compone de tres grandes bloques: en el primero el espectador asiste a la caída de Quintilio y el encumbramiento de Aureliano. Es un primer ejemplo de caso de fortuna. Nada más coronado Aureliano y proclamado su deseo de ser «azote / sangriento y mortal asombro / de la tierra» suenan cajas y trompetas y aparece Decio, el general derrotado por Cenobia: segundo caso de fortuna. En vez de aprender en los ejemplos de Quintilio y Decio, Aureliano se ensoberbece y blasona:

¿Puedo ser vencido yo?  
¿Puedo yo mudanza alguna  
padecer en tanto honor?  
Dí, ¿tiene el tiempo valor?

---

<sup>5</sup> Ver Valbuena Briones (1975) para el tema de la fortuna; Hollmann (1974) para el gobernante tirano que ejemplifica Aureliano.



¿Tiene poder la fortuna? (vv. 429-33)

La respuesta de Decio plantea explícitamente el tema:

Tú eras ayer un soldado  
y hoy tienes cetro real;  
yo era ayer un general  
y hoy soy un hombre afrentado.  
Tú has subido y yo bajado,  
y pues yo bajo, advirtiéndome  
sube, Aureliano, temiendo  
el día que ha de venir,  
pues has topado al subir  
otro que viene cayendo.  
Los dos extremos seremos  
de la fortuna y la suerte,  
mas ya en la mía se advierte  
el mayor de los extremos:  
que si en la fortuna vemos  
que no es hoy lo que era ayer,  
yo no tengo que temer  
y tú tienes que sentir,  
pues bajo para subir,  
pues subes para caer. (vv. 440-59)

Este aviso no conmueve al tirano, que expresa una absurda ceguera soberbia:

Vive muriendo y advierte  
que no te mato por ver  
de la fortuna el poder.  
Ni la temo ni respeto;  
témela tú, que en efeto  
es la fortuna mujer. (vv. 472- / 77)

También Cenobia es mujer y contra ella, despreciándola, emprende la guerra. El tercer bloque del acto primero nos traslada a Palmira: los temas principales siguen planteados en forma de reiteración y contraste. Por un lado la reina Cenobia (que ya había sido descrita con grandes ponderaciones en el discurso de Decio) se nos ofrece como la antítesis de Aureliano. Los soldados y súbditos

se hacen lenguas del valor y la prudencia de la reina, justa, inteligente y capaz de regir el reino y los ejércitos. Irene y Libio, en cambio, traidores y asesinos del rey, son un eco de Aureliano, en cuanto a la ambición desatada y la envidia, obsesionados por su sed de poder. Asoma también la perspectiva feminista. Aureliano y Libio desprecian a las mujeres y pretenden expulsar a Cenobia del trono. La reina calla los falaces argumentos de Libio:

LIBIO.— No quieren sufrir sus glorias  
que las leyes que tuvieron  
les dé mujer.  
CENOBIA.— ¿Cómo quieren  
sufrir que les dé vitorias? (vv. 701-704)

Mientras Aureliano blasfema contra los dioses, echándoles la culpa de sus fracasos, Cenobia asume sus responsabilidades de modo estoico. Para Aureliano Roma está al servicio de sus pasiones. Para Cenobia, la reina debe estar al servicio de su pueblo. Son dos actitudes opuestas. Decio se sitúa también en el lado de los personajes positivos, y se caracteriza por la lealtad y fidelidad a su patria, aunque haya sido mortalmente ofendido por Decio y se haya enamorado de Cenobia.

Nótese que algunos sucesos del drama han de ser interpretados en el marco de este esquema de contraposiciones. Hay, por ejemplo, dos muertes de reyes: la de Abdenato, envenenado por los traidores (Libio e Irene), y la de Aureliano, apuñalado por Decio. La primera es un crimen injustificable; la segunda es un tiranicidio. No estará de más recordar que el tiranicidio era objeto de intensas discusiones en el Siglo de Oro. Decio en *La gran Cenobia* justifica la muerte de Aureliano:

Muerte mis manos te den  
por bárbaro, por tirano,  
por soberbio, por crüel. (vv. 2793-95)

Y así mismo lo entienden los súbditos que legitiman con su aprobación la muerte del tirano soberbio e injusto:

Pues aquesta es

justa venganza de todos,  
no solo matarte fue  
nuestro intento por la muerte  
de Aureliano, pero en vez  
de matarte, te nombramos  
César nuestro, por haber  
librándonos de un tirano. (vv. 2831-38)

La fortuna juega con todos, pero en ese juego, el individuo puede elegir una u otra actitud: la digna aceptación de los azares de la vida y de la gloria humana, o la rabia desaforada.

Una y otra vez la fortuna aparecerá en variaciones diversas, como un motivo musical reiterado en distintos acordes y ritmos. En el acto segundo la fortuna provoca la caída de Cenobia, traicionada por Libio. En el triunfo de Aureliano —donde se muestra una vez más la crueldad del emperador, que lleva a Cenobia a sus pies<sup>6</sup>—, la reina anuncia premonitoria:

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.  
[...]  
Pues podrá ser que, cansada  
destos aplausos, la rueda  
dé la vuelta y que a mis pies  
como me he visto te veas. (vv. 2172 y ss.)

Y así en efecto habrá de suceder en el tercer acto, pues aunque la fortuna sea azarosa en teoría, la estructura del drama y numerosos detalles premonitorios nos aseguran de que su

---

<sup>6</sup> Antes ha pisoteado a Decio, ha despeñado a la profetisa Astrea, ha evidenciado su absurda injusticia en una audiencia pública, etc.

volteamiento es seguro y perfectamente predecible: predecible desde luego para el espectador, pero no para Aureliano, ciego siempre en su defecto trágico de soberbia impía.

Como apunta Pannazale en el estudio de su edición, el ampo léxico de la fortuna, suerte, mudanzas, estrellas, ocasión, etc. es muy abundante en la comedia y convendría subrayarlo en la representación, articulando los mensajes del texto sobre estos pilares fundamentales. La misma vida humana se presenta, en otra metáfora conocida, como teatro lleno de lances varios:

en esta  
variedad importuna  
representa tragedias la fortuna. (vv. 1943-45)

la mayor *tragedia*  
que en el teatro del mundo  
la *fortuna* representa... (vv. 2071-73)

#### ■ 5. EL AMOR, TEMA SECUNDARIO

Frente a la importancia de los temas políticos y morales, el amor tiene una presencia secundaria. En algunos momentos Aureliano parece inclinarse a Cenobia, pero el tirano es incapaz de otro sentimiento que no sea su propia ambición y egolatría. Cenobia, por su lado, como ejemplo de mujer varonil, siempre ha de controlar sus impulsos y afectos. Los dos protagonistas antitéticos en este sentido se parecen, aunque por razones opuestas.

La trama amorosa es en suma bastante marginal. Si Decio admira a la reina y se enamora de ella, al parecer correspondidamente en algunos episodios breves de celos (ver, por ejemplo, vv. 2495 y ss.), y en el desenlace de bodas, esta relación parece servir a otros objetivos: en primer lugar, la exaltación de la belleza de Cenobia, capaz de despertar el amor de Decio; en segundo, la atribución a este de capacidad amorosa, por oposición a Aureliano; y en tercer lugar obedece a la preparación del final feliz convencional y a las expectativas del público, que esperaría cierto elemento sentimental, como esperaría cierto componente cómico, que resulta igualmente secundario, y del que hablaré después un momento.

Sobre este punto no se puede decir, creo, mucho más. Pero sí

conviene añadir algo sobre la estructura de los personajes y la presencia del gracioso Persio.

#### ■ 6. ALGO MÁS SOBRE LOS PERSONAJES Y SU ESTRUCTURA.

##### EL GRACIOSO

Los defectos trágicos de Aureliano (soberbia y descontrol de las pasiones) afectan, no se olvide, a un gobernante, no a un particular. Suma a la arbitrariedad injusta la ingratitud: a Decio lo persigue siempre, a pesar de que le ha salvado la vida en una ocasión; a Astrea la manda despeñar aunque le debe en buena parte su corona<sup>7</sup>. Para Regalado<sup>8</sup>, Aureliano

hace de su voluntad la medida de todas las cosas, siendo a la vez el espejo en que se mira [...]. Encarna una voluntad de poder divorciada de la moral y la religión que trasciende al individuo agente que la pone en práctica, voluntad demoniaca que se nutre de sí misma y que pone a sí misma como finalidad...

Los traidores Libio e Irene son, según he apuntado ya, como unos ecos menores de Aureliano.

Los personajes de Cenobia y Decio, en cambio, se construyen en oposición frontal al tirano. Si Aureliano manifiesta todos los defectos que no debe tener un príncipe, Decio y sobre todo Cenobia son ejemplos de comportamientos sujetos a la doctrina del bien común y del dominio de las pasiones.

Decio ha sido derrotado por una reina a la que reconoce grandes virtudes y valor, no solo para excusar su propio fracaso sino porque es capaz de juzgar rectamente y aceptar la superioridad de otros (cosa que a Aureliano le provoca una rabia inextinguible y una envidia feroz). El general acepta las lecciones de la fortuna (vv. 434-37), enfrentándose con actitud estoica a los desengaños de su vida. Incorpora la visión caballerisca (Pannazale lo ha visto con acierto) en su mantenimiento de los valores del amor y del honor: seguirá fiel a Roma a pesar de las ofensas recibidas y a pesar del amor que profesa a Cenobia, quien le ofrece el mando de las tropas

---

<sup>7</sup> No es de la misma categoría el castigo que manda dar al traidor Libio, aunque se haya lucrado de la traición, pues el traidor siempre debe ser castigado.

<sup>8</sup> Ver Regalado (1995, I, pp. 780-81). Pannazale aduce ese texto.

palmirenas, rechazado por 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. (vv. 1040-45)

En el desenlace Decio toma una decisión en orden al bien común y a la salvación de la patria, no por ambición personal. Sigue en esto la postura del P. Mariana, quien escribe:

No hemos de mudar fácilmente de reyes, si no queremos incurrir en mayores males [...]. Se les ha de sufrir lo más posible, pero no ya cuando trastornen la república, se apoderen de las riquezas de todos, menosprecien las leyes y la religión del reino, y tengan por virtud la soberbia, la audacia, la impiedad [...] si así lo exigieran las circunstancias, sin que de otro modo fuese posible salvar la patria, matar a hierro al príncipe como enemigo público y matarle por el mismo derecho de defensa, por la autoridad del pueblo, más legítima siempre y mejor que la del rey tirano. (*Del rey I, VI*)

Cenobia se presenta siempre al espectador como un reina modelo, que reúne el valor y la belleza. Es una mujer varonil en el sentido positivo del Siglo de Oro, justa y prudente, capaz no solo de las armas, sino también de las letras (está escribiendo una Historia oriental). El retrato parece seguir los modelos ideales de los tratados de educación de príncipes del barroco. Como veremos enseguida asoman imágenes emblemáticas como la del caballo dominado, frecuentes en esos tratados de buen gobierno para significar al príncipe prudente.

En su trayectoria conoce el triunfo y la derrota. Como Decio, y en oposición a Aureliano, acepta estos cambios de fortuna y se preocupa más de su patria que de sí misma:

No te pido la vida  
[...]  
La libertad te pido

de mi patria, si alcanza  
piedad tanta venganza;  
y pues yo sola he sido  
la que se opuso a Roma,  
solo en mi vida la venganza toma. (vv. 1922-33)

Pero esta estructura contrastiva queda bastante clara, me parece, y no hace falta acumular más textos.

Algún comentario más merece un personaje muy marginal, pero revelador de algunas claves de la obra: el soldado gracioso Persio.

En la comedia nueva el gracioso aparece como personaje indispensable, pero su función no es siempre la misma, y a veces es responsable de malentendidos teóricos. Permítaseme una breve digresión.

Los preceptistas clasicistas del Siglo de Oro como Cascales, no comprendían la mezcla de elementos trágicos y cómicos de la que habla Lope en su *Arte nuevo de hacer comedias*. El mismo Lope califica de tragicomedias o tragedias a la española piezas como *El caballero de Olmedo* o *El castigo sin venganza*, lo que ha llevado — junto con otros argumentos que ahora no me hacen al caso— a algunos críticos a pensar que en el Siglo de Oro no hay tragedias o a comprender erradamente la relación entre comicidad y tragedia.

Apuntaré que hay una separación bien definida entre obras cómicas y trágicas<sup>9</sup>, que las tragedias existen en el Siglo de Oro, y que *La gran Cenobia* pertenece esta clase fundamental, pudiéndose considerar una tragedia *a lieto fine*, de final feliz, que era una de las posibilidades contempladas en la época: tiene grandes personajes protagonistas, representa pasiones coherentes con esa categoría (como la ambición, la soberbia y la obsesión de reinar) y muestra grandes mutaciones de fortuna con fondo histórico, etc. En este ámbito ¿cuál es la función de un gracioso?

Calderón integra los graciosos en sus tragedias dándoles diferentes funciones, casi todas ellas situadas en un arco que va de la inutilidad al fracaso, con atisbos de denuncia cuando pertenecen a la variedad del bufón que dice las verdades.

Una de las modalidades es la que representa Persio en *La gran Cenobia*: la del gracioso superfluo o marginal, cuya presencia parece

---

<sup>9</sup> Ver Arellano, 1999.

obedecer sobre todo a la convención y a las expectativas del público popular, pero que carece de verdadera integración dramática. Podría ser suprimido sin perjuicio de la unidad de acción ni del desarrollo de la trama. Probablemente el público más popular de hoy participe de gustos semejantes al del Siglo de Oro en cuanto al elemento cómico, pero desde el punto de vista de la estructura de la comedia Persio es perfectamente suprimible.

Veamos algunos detalles. Persio pronuncia 87 versos<sup>10</sup>, no todos completos, sobre un total de 2895 de la comedia, es decir, un 3%. Pero la cifra no es lo más significativo. En realidad Persio actúa «de incógnito» en la comedia, haciéndose pasar por un valeroso soldado llamado Andronio, muerto en batalla. Parte de sus intervenciones son como mensajero o «ayudante» de la reina, despojadas de graciosidad, en su papel de Andronio. Las intervenciones graciosas se colocan en un curioso territorio marginal. Tomemos el ejemplo de los dos pasajes mayores en este sentido, los dos cuentecillos del gigante que se come la uva en la que se ha refugiado Persio, y el del ciprés doblado como un arco que lo arroja por encima de una muralla. Los dos relatos obedecen a la fórmula de las grandes mentiras disparatadas (un subgénero de los disparates). En el primer caso la reina ignora completamente el cuento: no hace ninguna observación ni parece haberlo oído. Técnicamente es un cuentecillo narrado «aparte». El segundo solo merece una observación de la reina, que lo interpreta como una modestia del soldado que inventa una explicación literaria para no alardear de su valor. En sus actuaciones de gracioso no se relaciona con los otros personajes. La mayoría son apartes dirigidos al público. Y su calidad marginal se confirma en otros aspectos de su presencia escénica: solamente aparece en episodios aislados del primero y segundo acto, desapareciendo completamente en el tercero.

Como Clarín en *La vida es sueño*, como Coquín en *El médico de su honra*, aunque en dimensiones distintas, Persio es un gracioso superfluo que expresa la impertinencia de la risa en un universo dominado por las pasiones trágicas que sustentan la trama de *La gran Cenobia*.

---

<sup>10</sup> Versos que pronuncia el gracioso: 741-64, 769-74, 776-77, 782-831, 787-89, 790-812, 815-16, 817-34, 853-56, 863-64, 868-69, 870, 873-76, 880, 883, 887, 889-90, 1261, 1263-65, 1267-70, 1818-21, 1826.



■ 7. ESTILO Y REPRESENTACIÓN. LO OMINOSO, LOS AGÜEROS  
Y LOS EMBLEMAS

*La gran Cenobia* está compuesta en el alto estilo adecuado al tono trágico. No voy a hacer aquí un análisis del lenguaje poético y sus elementos (vocabulario abstracto, cultismos, sintaxis compleja a base de paralelismos, antítesis, quiasmos y correlaciones, etc.), aspectos bien conocidos del lenguaje poético calderoniano. Me limitaré a subrayar algunos recursos significativos.

Desde el punto de vista escénico resaltan las composiciones visuales en forma de apariencias, empezando por la de corona y cetro del emperador: «*Descúbrese sobre un peñasco la corona y cetro en una rama*», aparición que Aureliano califica de «enigmas» o jeroglíficos, esto es, símbolos que pertenecen al mundo de los emblemas, tan importante en el barroco y que conforma, como veremos, buena parte de la organización simbólica de la comedia.

Las visiones de Aureliano y Cenobia pueden manifestarse o no visualmente: son alucinaciones de sus congojas interiores que admiten por ejemplo una representación en forma de sombras o quedarse en el mero nivel verbal, pero de uno u otro modo han de contribuir a la construcción de un espacio dramático onírico y dominado por los agüeros. En el corral no había iluminación artificial, pero en el teatro moderno los juegos de luces podrían producir útiles efectos.

La música de cajas y trompetas, los desfiles y las composiciones casi pictóricas son muy importantes: baste recordar el desfile en que sale Decio con armas negras y de luto:

*Tocan cajas y trompetas a marchar y salen en orden soldados y Decio detrás vestido de luto o con armas negras, y pónese de rodillas delante del César.*

O Aureliano en su trono elevado sobre los demás (nótese que el bufete está abajo, en un nivel inferior al trono):

*Vanse y descubren un trono, y en él sentado Aureliano, y algunos soldados y el Capitán con memoriales de todos, y un bufete abajo con papel y recado de escribir.*

La especificación «descubren» hace suponer que la exhibición corresponde a las llamadas apariencias que se descubrían al correrse el paño o parte de la cortina correspondiente seguramente al hueco central de la «fachada del teatro» o escenario<sup>11</sup>, con el propósito de conseguir un impacto intenso en el espectador.

La entrada triunfal de Aureliano concentra este tipo de mecanismos:

*Suena la música y entran soldados delante, y detrás un carro triunfal en el que viene Aureliano emperador, y a sus pies Cenobia muy bizarra, atadas las manos, y tirando el carro cautivos, y detrás gente.*

He hablado de la atmósfera ominosa, llena de visiones, presagios, agüeros y premoniciones de *La gran Cenobia*. A los casos ya apuntados añádanse algunos otros: las falsas interpretaciones del traidor Libio sobre el ambiguo alto puesto en que lo pondrá la fortuna son un buen ejemplo. Cree que lo alto se refiere a su ascensión al trono de Palmira, pero el texto avanza para el espectador atento el castigo final: su cabeza será colgada de una escarpia cuando Decio ordene su muerte. Este tipo de adelantos premonitorios también se evidencian en las pesadillas y visiones fantasmales que sufren Aureliano o Cenobia. Cuando la reina (vv. 1843 y ss.) está escribiendo su Historia oriental, al trazar el nombre de Libio la tinta se hace sangre y cree ver el fantasma de su marido muerto:

El «Libio» —¡ay de mí, triste!—  
escrito está con sangre  
y al ir a repetirle  
sangre brotó la herida,  
y mesa y papel tiñen  
deshojados claveles  
o líquidos rubíes:  
¡oh sangriento prodigio!  
Mas, ¡ay suerte infelice!,  
Abdenato, ¿qué quieres,  
que muerto me persigues?

---

<sup>11</sup> Ver Ruano y Allen, 1994.

Señor, esposo, tente:  
no ofendas ni castigues  
a quien...; pero, ¿qué es esto?  
¡Resuelta en humo finge  
una nube la sombra,  
dejando el aire libre!  
*Quédase como desmayada y salen Libio, el Capitán y soldados.*

Que la visión de Abdenato pueda deberse a imaginaciones congojosas de la reina, y que la sangre proceda de una herida recibida en la batalla anterior, que ahora se le abre, salvan la verosimilitud pero no despojan a la escena de su tono présago.

Los componentes emblemáticos operan en el mismo sentido. Hay que decir que uno de los subgéneros teatrales en que se puede esperar mayor proporción de estos recursos, y en el que efectivamente se encuentran, es el de los dramas que tratan del poder y la ambición<sup>12</sup>, como *La gran Cenobia*, *La cisma de Ingalaterra*, *Saber del mal y del bien*, *La vida es sueño*, *La hija del aire* o *Los cabellos de Absalón*. Las vertientes políticas y morales de estas piezas muestran gran coincidencia con el mundo de preocupaciones en que se centran famosos libros de emblemas como el *Príncipe perfecto* de Andrés Mendo, o las *Empresas políticas: idea de un príncipe político cristiano*, de Saavedra Fajardo por citar solo dos ejemplos relevantes.

Desde la escena inicial en el bosque, ya comentada, y la aparición de corona y cetro en la roca, *La gran Cenobia* continúa acumulando numerosos detalles en diferentes episodios (armas negras de Decio, motivos del sol y del ave fénix, de la Fortuna con su iconografía habitual, del almendro, el rayo que abrasa un palacio, etc.), de manera que la interpretación de todos estos elementos emblemáticos es parte fundamental del sentido de la obra y de la construcción de los personajes.

En la categoría de la simbología heráldica el laurel<sup>13</sup> es, quizá, el motivo más citado: en el triunfo final de Decio lo coronan con el

---

<sup>12</sup> Ver Arellano, 2002.

<sup>13</sup> No hace falta documentar el valor simbólico del laurel: ver, en todo caso, Henkel y Schöne, 1976, cols. 202 y ss. Los repertorios emblemáticos cuyos datos completos no figuren en la bibliografía final se citan por la colección de Henkel y Schöne. Ver también el repertorio de Bernat y Cull.

«sagrado laurel», como sucedía al principio con Aureliano. Valor propiamente heráldico tienen las águilas de Roma, que miran al sol cara a cara según creencia habitual, y que están esculpidas en el escudo de Decio y en el anillo de Aureliano.

La Fama lleva por los aires la gloria de Aureliano como antes ha llevado la de Cenobia, pero de todos los motivos de este terreno el más importante y de mayor trascendencia moralizante es el de la Fortuna. En Alciato (emblema 98) se opone la firmeza de Hermes (que descansa sobre un cubo de piedra) a la inestabilidad de la Fortuna, cuyos pies descansan sobre una bola rodante. Lleva tapados los ojos, y una vela sobre la que sopla el viento variable. Juan de Borja (*Empresas morales*, pp. 152-53) reproduce en su grabado el atributo esencial de la rueda para expresar la variedad de las cosas del mundo, comparable a una rueda que continuamente se menea, confundiendo lo alto y lo bajo. Horozco, Ripa, Covarrubias, Corrozet, Vaenius, Hadrianus Junius, entre otros, ilustran este motivo<sup>14</sup>. El grabado de Andrés Mendo (*Príncipe perfecto*, documento 51) es de los más completos: mujer alada, con la rueda en la mano, la vela para recoger el viento con el mote «Fortuna vitrea est» (esto es, frágil como el cristal), y los pies alados en sendas bolas rodantes: «tiene alas y desaparece veloz; pisa sobre globos de vidrio que ruedan y se quiebran fácilmente».

Si en el episodio de la fuente Aureliano expresa negativamente su vanidad, en imitación de Narciso, a Cenobia se asocia la imagen del caballo bien regido, emblema de fuerte sentido político y moral, símbolo de la prudencia. La descripción de la reina Cenobia que hace Decio expresa en su dominio del caballo su condición moral:

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. 397-401)

---

<sup>14</sup> Ver Horozco, *Emblemas morales*, libro I, 38r: «lo más ordinario se pintaba con la rueda por la poca firmeza que tiene»; Ripa, *Iconología*, I, pp. 440 y ss. (con variedad de representaciones); para el resto de emblematistas ver Henkel y Schöne, cols. 1552, 1797 y ss.

Decio, más adelante, compara a Aureliano en su soberbia vanidad, con el pavón:

quiero,  
sea atrevimiento o sea  
desesperación, llegar  
a desvanecer la rueda  
de este pavón. (vv. 2115-18)

Animal que es expresión de la vanidad, según explica Núñez de Cepeda en su empresa XLIX «Pandit in extremis lumina». Comenta García Mahiques<sup>15</sup> que el ave se convirtió en símbolo del orgullo y de la soberbia, y así aparece en una de las versiones del *Fisiólogo*, en Pierio Valeriano, Jan David, etc. El motivo es que el pavo al extender la rueda brillante de sus plumas deja ver la fealdad de las patas, denunciando la necedad de sus pretensiones vanidosas. Existe la creencia de que el pavo real se siente «tan abatido cuando mira sus patas por su fealdad, que inmediatamente, si tiene la cola desplegada, la deshace por la turbación que sufre» (García Mahiques). Dos emblemas sobre el asunto se hallan en Picinelli, «Ultima terrent» y «Exultat et plorat». Baños de Véasco y otros lo aducen igualmente. Uno muy expresivo es el de Peter Isselburg (*Emblemata politica*, 1640)<sup>16</sup>, con el mote «Nosce te ipsum». Villava (*Empresas espirituales*, II, empresa 27) coloca también el pavón mirándose los pies, con la leyenda «Deformes oblita pedes», y la glosa:

Hace la rueda con gallarda pompa  
la ave de Juno, y en soberbia se arde  
y cual quien oye belicosa trompa  
de su bello plumaje hace alarde.  
Mas mírese a los pies y el hilo rompa;  
deshaga el cerco y su altivez retarde,  
para que así se humille quien se ufana  
viendo el remate de la vida humana.

<sup>15</sup> García Mahiques, 1988; ejemplos de autos calderonianos en Cull, 1997.

<sup>16</sup> Henkel y Schöne, 1976, col. 809.

Otro emblema que se aplica a Aureliano es el del almendro<sup>17</sup>, símbolo de la locura y la imprudencia, de la vanidad y fragilidad de la vida humana y sus pompas y ambiciones, pues la vida es, como recuerda Decio, «un almendro de hojas lleno / que ufano con ambición / a los suspiros del austro / pompa y vanidad perdió» (vv. 963-66). El almendro sirve en otros dos espléndidos pasajes calderonianos para esta misma lección: en *La vida es sueño*, Segismundo reflexiona (p. 524):

que no quiero majestades  
fingidas, pompas no quiero,  
fantásticas ilusiones  
que al soplo menos ligero  
del aura han de deshacerse  
bien como el florido almendro,  
que por madrugar sus flores  
sin aviso y sin consejo  
al primer soplo se apagan.

Y en *La cisma de Ingalaterra* (p. 170) Ana Bolena se lamenta, ya tarde:

¡Ay, Fortuna, loco almendro,  
que sin tiempo y sazón diste  
rosadas hojas! ¿Qué importa  
que a sus giros ilumine  
el sol tus flores, si luego  
airados vientos embisten  
y hechos cadáver del campo  
tus destronados matices,  
aves sin alma en el viento  
fueron despojos sutiles?

El almendro es, en efecto, uno de los primeros árboles que florecen, convertido en símbolo, según dice Covarrubias en su *Tesoro*, del madrugador, pero también de los peligros de quien se apresura sin prever el futuro. Recuerda Covarrubias que Alciato había incluido dos emblemas consecutivos en su colección: 208,

---

<sup>17</sup> Ver F. de Armas, 1980.

Amygdalus, y 209, Morus, que expresan el contraste entre los precoces sin fruto y los prudentes que florecen lentamente pero llegan a buen término.

#### ■ 8. FINAL

*La gran Cenobia*, en suma, aun siendo obra de etapa temprana reúne ya las principales claves del teatro serio calderoniano: la reflexión sobre el poder y la justicia, con una visión moral del arte de gobierno, la hábil utilización de los elementos visuales y sonoros, el simbolismo emblemático, la elaborada construcción teatral y poética, la atmósfera onírica sin desprecio de la verosimilitud, la exploración de los desórdenes de la imaginación y la fantasía y del control de las pasiones... *La gran Cenobia* avanza muchos temas y mecanismos artísticos que hallaremos unos años después en *La vida es sueño*. Pero su valor no es solo de precedente: es en sí misma un drama poderoso que solicita, como quería el mejor teatro del Siglo de Oro, a la razón y a los sentidos, a la reflexión y a la emoción, no disociadas, sino integradas en una experiencia teatral compleja y profunda.

#### ■ BIBLIOGRAFÍA

- ALCIATO, A., *Emblemas*, ed. R. Zafra, Palma de Mallorca, Olañeta, 2004.
- ARELLANO, I., *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999.
- ARELLANO, I., «Espacios dramáticos en los dramas de Calderón», en *Calderón, sistema dramático y técnicas escénicas*, ed. F. Pedraza et al., Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 77-106.
- ARELLANO, I., «Aspectos emblemáticos en los dramas de poder y de ambición de Calderón», en *Calderón 2000. Actas del congreso internacional IV Centenario del nacimiento de Calderón*, ed. I. Arellano, Kassel, Reichenberger, 2002, II, pp. 21-34.
- ARMAS, F. de, «The Flowering Allmond Tree: Examples of Tragic Foreshadowing in Golden Age Drama», *Revista de Estudios Hispánicos*, 14, 1980, pp. 117-34.
- BERNAT, A. y CULL, J. T., *Enciclopedia de emblemas españoles*

- ilustrados*, Madrid, Akal, 1999.
- BORJA, J. de, *Empresas morales*, ed. facsímil de C. Bravo Villasante, Madrid, FUE, 1981, que reproduce la de 1680 preparada, con añadidos, por Francisco de Borja, nieto del autor, el cual la había sacado en primera edición en 1581.
- CALDERÓN, P., *La vida es sueño*, en *Obras completas*, tomo I, *Dramas*, ed. Á. Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1987.
- CALDERÓN, P., *La cisma de Inglaterra*, en *Obras completas*, tomo I, *Dramas*, ed. Á. Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1987.
- COVARRUBIAS, S. de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. I. Arellano y R. Zafra, Madrid, Iberoamericana, 2006.
- COVARRUBIAS, S. de, *Emblemas morales*, ed. facsímil de C. Bravo Villasante, Madrid, FUE, 1978.
- CULL, J., «Emblematic Representation in the autos sacramentales of Calderón», en *The Calderonian Stage*, ed. M. Delgado, Lewisburg, Bucknell UP, 1997, pp. 107-31.
- GARCÍA MAHÍQUES, R., *Empresas sacras de Núñez de Cepeda*, Madrid, Tuero, 1988.
- HENKEL, A. y SCHONE, A., *Emblemata*, Stuttgart, Metzler, 1976.
- HOLLMANN, H., «El retrato del tirano Aureliano en *La gran Cenobia*», in H. Flasche (ed.), *Hacia Calderón: tercer coloquio angloamericano (Londres 1973)*, Berlin, Walter de Gruyter, 1976, pp. 47-55.
- HOROZCO, J. de, *Emblemas morales*, Segovia, Juan de la Cuesta, 1589.
- MENDO, A., *Príncipe perfecto*, León de Francia, Horacio Boissat y George Remeus, 1662.
- NÚÑEZ DE CEPEDA, ver García Mahiques.
- REGALADO, A., *Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Destino, 1995, 2 vols.
- RICO, R., *El pequeño mundo del hombre*, Madrid, Alianza, 1986.
- RIPA, C., *Iconología*, trad. de J. Barja, Y. Barja, R. M. Mariño, F. García Romero, Madrid, Akal, 1987, 2 vols.
- RUANO, J. M., y ALLEN, J. J., *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994.
- SAAVEDRA FAJARDO, D., *Empresas políticas*, ed. S. López Poza, Madrid, Cátedra, 1999.
- SHERGOLD, N. D., y VAREY, J. E., «Some early Calderón dates», *Bulletin of Hispanic Studies*, 38, 1961, pp. 274-86.



VALBUENA BRIONES, Á., «El tema de la fortuna en *La gran Cenobia*»,  
*Quaderni iberoamericani*, 45-46, 1975, pp. 217-23.  
VALERIANO, P., *Hieroglyphica*, Basileae, 1556.  
VILLAVA, F. de, *Empresas espirituales y morales*, Baeza, 1613.