

ÉCFRASIS O HIPOTIPOSIS DE GÉNERO Y PODER EN *LA GRAN CENOBIA*

CARMELA V. MATTZA

Louisiana State University

cmattza@lsu.edu

Resumen: Con Aureliano y Cenobia, Calderón nos ofrece dos modelos de gobernantes no solo diferentes, sino completamente opuestos: uno es hombre, egotista, ambicioso y déspota; la otra es mujer, preocupada, honorable y valiente. Esta caracterización casi maniquea de los personajes en la obra responde al deseo de Calderón de ofrecernos una tragedia moralizadora. El propósito de este ensayo es discutir en qué medida esta tragedia moralizadora tiene también un interés propagandístico. Se propone que la imagen de Cenobia por Calderón resulta importante y vigente para la cultura de guerra en el siglo diecisiete, una que busca exaltar no solo la moralidad del personaje real, sino también la belleza, la dignidad, el honor y la nobleza del soldado español.

Palabras clave: Cenobia, Decio, écfrasis, poder, propaganda, soldado español.

En *La gran Cenobia*¹, Calderón nos ofrece una versión renacentista de tragedia que podemos calificar de no complicada porque «se estructura en esquemas opositivos de personajes y ambiciones, organizados a su vez en un juego de alternancias de fortuna» (Arellano 2007: 4). Con Cenobia y Aureliano, la comedia nos ofrece dos modelos de gobernantes no solo diferentes sino completamente opuestos: uno es hombre, egotista, ambicioso y déspota, la otra es mujer, preocupada, honorable y valiente. Esta caracterización casi maniquea de los personajes en la comedia, responde al deseo de Calderón de ofrecernos una tragedia moralizadora (Marcello 2013, Escudero 2017).

El propósito de este ensayo es discutir hasta qué punto el esfuerzo de Calderón por ofrecernos una tragedia moralizadora responde también a

1 *La gran Cenobia* se pone en escena frente a Felipe IV e Isabel de Borbón en 1625. Se cita por página y todas provienen de la edición preparada por Iglesias Feijóo (2006).

uno propagandístico. Se propone que la imagen de Cenobia por Calderón también resulta importante y vigente para la cultura de guerra en el siglo diecisiete. Desde esta perspectiva, los cambios operados por Calderón a la historia clásica de Cenobia pueden ser entendidos como una manera de reforzar una ideología y cultura de la guerra de los Austrias, una que busca exaltar no solo la moralidad del personaje elevado, sino también la belleza, la dignidad, el honor y la nobleza del soldado español.

La gran Cenobia empieza con Aureliano, vestido en pieles y en los montes, donde tiene una visión de sí mismo como portador de la «corona de la victoria»². Despierto y al caminar por los montes con sus soldados, por serendipia descubre en un peñasco una corona y un cetro. En el momento que los toma, aparece también por los montes la adivina Astrea, quien les anuncia a todos que Aureliano será el emperador de Roma, ya que ese cetro y corona le pertenecen a Quintilio, el emperador reinante, quien ha sido atacado por sus soldados y ha huido hacia los montes. Aparece entonces el general romano Decio, a quien Quintiliano había enviado al oriente. Aureliano recibe a Decio y este le cuenta que ha peleado contra Cenobia. El relato de Decio describe su visita a Palmira y el primer encuentro con Cenobia, su visita al palacio y la batalla que libró contra esta legendaria reina.

En la narración de su viaje y primer encuentro con Cenobia en sus jardines de palacio (319), Decio nos ofrece un retrato de la celestial belleza y virtud de Cenobia, lleno de «enargeia», es decir, como una descripción que «persuade y cautiva al lector con la visión de una entidad que realmente no puede ser vista. Una proyección visual que tan solo puede imaginarse y por tanto percibirse como imagen mental y no como mera percepción ocular» (Posada 2020). Esta descripción del romano presenta a su vez dos dimensiones. La primera es de carácter astrológico, y se enfatiza de esta manera la singularidad de la reina. Las divinidades que llevan los nombres de los astros del cielo sirven para explicar el carácter de Cenobia: la Luna, Saturno y el Sol son los tres polos que dirigen su personalidad. La presencia de Mercurio explica su ingenio, la de Júpiter, su ventura o fortuna, la de Marte, su valor y la de Venus, su hermosura (319). En la segunda dimensión se acentúan las características mitológicas de Cenobia, «ella es una amazona [...] monstruo de la tierra» (319). Como sucede en *La vida es sueño* y en *Semiramis, la hija del aire, I*,

2 El vestido de pieles de Aureliano ha sido bastante comentado por la crítica especializada. Ver los trabajos de F. Antonucci (2011), Cancelliere (2014), y Quinteros (2012).

el vocablo *monstruo* sirve para apuntar la complejidad del origen, así como el conflicto y singularidad de la situación que enfrenta el o la protagonista, de quien se espera no otra conducta que una magnánima. Esta conducta magnánima es la que alcanza Segismundo en *La vida es sueño*; pero no las otras dos, Cenobia y Semiramis. Cenobia, una vez llevada al campamento romano, intentará seducir a Aureliano, cayendo en una conducta no esperada para su condición (el uso del deseo o de las pasiones para lograr el sometimiento de la voluntad del otro), a pesar de la nobleza de sus intenciones (el salvar a su pueblo y mantenerlo libre). Calderón nos muestra a una Cenobia que trata de vencer a Aureliano con las armas de Venus, es decir, mediante la incitación al deseo lascivo. Calderón hace de Cenobia un personaje moralmente débil, imagen que contrasta con la que circulaba en los manuales prescriptivos de la época, donde es presentada como la casta esposa o viuda³.

Decio nos ofrece una recolección de su visita a Cenobia en su palacio, que no es sino una evocación retórica de la imagen mental que tiene de Cenobia y que proyecta verbalmente por la écfrasis, la hipotiposis o cualquiera de las variantes enérgicas (Posada 2020). Es así como se produce nuevamente un simulacro de la realidad, la transposición verbal de lo visual. Decio resalta nuevamente la «divina hermosura» de Cenobia, pero con versos que aluden a la presencia de los cuatro elementos de la naturaleza para saludar su plenitud (320). La descripción que Decio ofrece de Cenobia es una de las descripciones más sensuales de una mujer de poder de la comedia áurea. Con tal fin, la écfrasis destaca la belleza y riqueza material de la vestimenta de Cenobia y cómo esa vestimenta deja «ver sin ver» partes del cuerpo que son considerados símbolos eróticos en la época como el pie (la pierna) y los brazos (hombros). La sensualidad desplegada en la imagen va de la mano con lo sensorial que resulta la descripción tanto de su manto como de su tocado (uno compuesto de pieles y plumas), así como la descripción de Cenobia como salida de unas olas formadas por el final de su vestido. De repente, el lector (o espectador) no sabe si tiene frente a sí a Cenobia o a Galatea salida del mar (321). Estas descripciones de Cenobia la convierten en una Venus, cuya belleza física (rostro, piernas y pies) se ve acentuada por la riqueza de los atuendos que la acompañan y que refieren a animales, plantas, astros, etc.

3 Véase el énfasis que pone Juan de Pineda en su presentación de Cenobia como viuda casta y reina ejemplar (1964: 410).

Como Cenobia no acepta el pedido de Quintiliano de sometimiento a Roma, Decio empieza la guerra contra Cenobia tal y como se lo había pedido el emperador romano. En su recuento a Aureliano, Decio hace una exaltación completa de la valentía e inteligencia de Cenobia en el campo de batalla. La compara con Palas en la guerra, se dice que su caballo es como Céfitro (dios del viento), y que ella y su caballo parecían regidos como por un solo espíritu, llenos de furia, veloces y diestros como un rayo (322). La imagen de Palas como diosa mitológica en la comedia calderoniana no aparece de manera caprichosa. La encontramos en un momento decisivo del tercer acto o Jornada en *La vida es sueño*, cuando Estrella le declara al rey Basilio que ella peleará a su lado con una tenacidad y velocidad comparables solo con los de la deidad Palas. Continúa la exaltación de la valentía e inteligencia de Cenobia en la guerra recordándonos así lo que de ella ya se había dicho: «es un monstruo de la tierra» (319).

Al comparar la historia de Cenobia según las diversas fuentes clásicas y renacentistas con la que nos ofrece la comedia calderoniana resultan evidentes las modificaciones hechas por el dramaturgo. Si bien Cenobia aparece en esta comedia áurea como la reina amada por sus súbditos, sabia, justa, valiente, determinada y temida por sus enemigos, ella no está libre de errores. En su comedia, Calderón hace de Cenobia una reina que, a pesar de su gallardía, prudencia y sentido de justicia, se verá traicionada por su propia familia. La ambición desorbitada de su sobrino Libio y su esposa Irene los mueve a ayudar a Aureliano, quien solo así puede capturar a Cenobia (361-366). Es más, una vez que Cenobia es capturada y se encuentra en poder de Aureliano, Calderón ya no nos muestra a una reina gallarda y decidida, sino vulnerable, una que decide no seguir usando su prudencia o razón; e intenta, por eso, utilizar su belleza como arma de seducción frente a Aureliano (382), quien al final la rechaza (383). Es más, hacia el término de la historia, Calderón nos entrega a una Cenobia que puede recuperar su título de reina, pero solo porque acepta casarse con Decio (387-388). De esta manera, Calderón hace que su versión ofrezca el esperado final de matrimonio de la época y no aparezca tan apócrifa, pues con este final en cierta medida recupera lo que las fuentes escritas históricas y literarias mencionan sobre Cenobia: una vez en Roma, la reina se casó con un senador romano.

Por mucho tiempo, estos cambios que se acaban de describir se percibieron como defectos dentro de la comedia (McKendrick 1974: 201). La crítica especializada reciente, sin embargo, ha entendido estas desviaciones de la historia de la reina Cenobia como un esfuerzo de Calderón

por hacer de esta comedia un *speculum* para Felipe IV sobre las consecuencias del ejercicio arrogante del poder y el peligro de la tiranía (De Armas 2015, Walthaus 2000, Quinteros 2012)⁴, las justificaciones para el tiranicidio, y cómo los malos consejos y las decisiones mal tomadas, finalmente, llevan a un cambio de fortuna, que tanto en Cenobia, como en Aureliano podemos observar⁵.

Lo que no ha recibido similar atención es el hecho que durante la primera modernidad, el uso de las historias de la antigüedad se vuelva una práctica común al momento de elaborar manuales para instruir no solo a los soberanos y su corte, sino también a los soldados. Es más, para la monarquía española, «los grandes clásicos de la antigüedad eran un punto esencial de referencia para la enseñanza y el aprendizaje de la guerra entre los militares profesionales» (García 2006). Estas fuentes que aparecen citadas en los manuales de instrucción, las mitografías, la novela, la poesía y el teatro de la época, forman también parte de una cultura de la guerra, donde aparece exaltado el valor militar y la fama que se obtiene a partir de ella. Así pues, existe en la época una percepción y estima sobre la superioridad del soldado español que se extiende por toda Europa. Esta creencia habla del valor del soldado en términos de la valentía, bravura y fuerza que muestra en el campo de batalla (178-179).

Pero como se ha mencionado, en los textos clásicos antiguos, la superioridad con que Cenobia es pintada tenía como fin resaltar aún más el valor de los romanos, pues mientras más fiero y poderoso aparecía el enemigo, mucho más apreciada era la victoria sobre el mismo, y curiosamente, en esa apreciación el género del enemigo (que sea hombre o mujer) no parece importar mucho.

Esta práctica de la retórica clásica que busca exaltar la superioridad del enemigo, la encontramos también en la Biblia, en relatos hagiográficos medievales, etc., y resulta importante y vigente para la cultura de guerra en la época de los Austrias en el siglo diecisiete, pues permitía crear un sentimiento de temor frente a los enemigos de la corona, según García (2006). Este es un ejercicio que se convierte en el vehículo que permite circular y reforzar por España y toda Europa la imagen que tenían muchos españoles de sí mismos como una gran potencia. Un ejemplo lo encontramos en esta carta de un embajador veneciano donde afirmaba:

4 Ver De Armas (2015), Walthaus (2000) y Quinteros (2012).

5 El tema de la fortuna es central en la obra de Calderón. Ver Arellano (2000), De Armas (2015) y Walthaus (2008), entre otros.

El único aspecto destacable de ellos [de los españoles] es una cierta nobleza y dignidad que en Italia llamamos «serenidad española» y que hace que todos los extranjeros les odien. Siempre dejan bien claro no solo que no hay nadie que pueda comparárseles, sino que todo el mundo debería de estar agradecido de estar gobernados por ellos (apud García 2006: 225).

Así pues, teniendo en cuenta esta circunstancia histórica, los cambios operados por Calderón a la historia clásica de Cenobia pueden ser entendidos como una manera de reforzar esta ideología y cultura de la guerra, cuyo propósito es la exaltación de la dignidad, el honor y la nobleza del soldado español. Un soldado que en la comedia estaría siendo representado por Decio, quien carece de referente histórico, pues su figura no aparece en las crónicas históricas de la época. Pero posiblemente el personaje esté inspirado en Publio Decio, un cónsul romano, cuya valentía quedó perpetrada para la posteridad gracias a la *devotio* o sacrificio mostrado en el campo de batalla casi 80 años después. Por el contrario, Cenobia y Aureliano representan la fama y el poder de los enemigos que encontrarán los soldados de la corona de los Austrias en sus batallas y guerras. Unos enemigos, cuyo género no los hace más o menos temerarios, pues de manera equivalente tanto Aureliano como Cenobia se nos aparecen como poderosos y casi invencibles. La carencia de ambos reside en su imperfección moral, ambos actúan movidos por el orgullo falso en momentos claves. Es la imperfección moral del enemigo lo que la propaganda de los Austrias busca explotar entre sus soldados y, de esa manera, reforzar una estética y moral de la guerra que, cultivando la fuerza de voluntad moral del soldado español, pone en este soldado las simientes del sujeto moderno.

OBRAS CITADAS

- ANTONUCCI, Fausta, «Las emociones trágicas y el paradigma de la tragedia en el teatro del joven Calderón: unas calas», en *Emocionar escribiendo. Teatralidad y géneros literarios en la España áurea*, ed. de Luciana Gentili y Renata Londero, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2011, págs. 129-146.
- ARELLANO, Ignacio, «Glosas a *La gran Cenobia* de Calderón», *Acotaciones: revista de investigación teatral*, 18, 2007, págs. 9-32.

- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La gran Cenobia. Primera parte de Comedias de Pedro Calderón de la Barca*, ed. de L. Iglesias Feijoo, vol. 1, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2006, págs. 309-396.
- CANCELLIERE, Enrica, «Mito y hermenéutica en las comedias palaciegas de Calderón», en *Calderón: textos, mitos y representaciones*, coord. De J. M. Escudero Baztán, *Anuario Calderoniano*, 7, 2014, págs. 99-128.
- DE ARMAS, Frederick, «Sultanas, reinas, damas y villanas: Figuras femeninas en la comedia ecfrástica del Siglo de Oro», *Hispanófila*, 175.1, 2015, págs. 49-61.
- ESCUADERO BAZTÁN, Juan Manuel, «El tema de la autoridad y el poder en las tragedias tempranas de Calderón», *Revue Romane. Langue et littérature. International Journal of Romance Languages and Literatures*, 2017. Disponible en <<http://dx.doi.org/10.1075/rro.17006.esc>> (consulta: 3 de marzo de 2021).
- GARCÍA HERNÁN, David, *La cultura de la guerra y el teatro del Siglo de Oro*. Madrid, Ed. Silex, 2006.
- MAC KENDRICK, Melveena, *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age: A Study of the «mujer Varonil»*, Cambridge, Cambridge University Press, 1974.
- MARCELLO, Elena, «La violencia sacralizada: Jerusalén y su conquista (Calderón, Rojas, Zorrilla - Cubillo de Aragón)» en *La violencia en el teatro de Calderón: XVI coloquio Anglogermano sobre Calderón: Utrecht y Amsterdam, 16-22 de julio de 2011*, ed. de Tietz, Manfred, Gero Arnscheidt, Robert Folger, Yolanda Rodríguez Pérez, Antonio Sánchez Jiménez, Vigo, Academia del Hispanismo, 2013, págs. 361-376.
- PINEDA, Juan, *Diálogos familiares de la agricultura cristiana*, ed. de Juan Meseguer Fernández, Biblioteca de autores españoles, vol. 169, Madrid, Ed. Atlas, 1964.
- POSADA, Adolfo, «¿Écfrasis o hipotiposis?: *enargeia* y retórica visual en la poesía del Siglo de Oro», *e-Spania* 37, 2020. Disponible en <<http://journals.openedition.org/e-spania/36222>> (consulta: 11 de marzo de 2021).

QUINTEROS, María C., *Gendering the Crown in the Spanish Baroque Comedia*. Vermont, Ashgate, 2012.

WALTHAUS, Rina, «La fortaleza de Cenobia y la mutabilidad de 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*, ed. de Ysla Campbell, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2000, págs. 109-128.