

Este documento ha sido descargado de:
This document was downloaded from:



**Portal *de* Promoción y Difusión
Pública *del* Conocimiento
Académico y Científico**

<http://nulan.mdp.edu.ar>

La representación del poder en el teatro de Pedro Calderón de la Barca

Julio Juan Ruiz¹

Resumen: en los albores de la modernidad, Pedro Calderón de la Barca tuvo conciencia de la importancia que desempeña la teatralidad en el fenómeno político. Esta conciencia se manifestó plenamente en el auto sacramental *El Gran Teatro del Mundo*. En efecto, en este texto se expresa claramente que el poder al que todos los hombres aspiran no es más que una mera representación. De este modo, toda sociedad en la escena teatral, aunque en forma idealizada, puede ver representado el sistema político imperante. En este sentido, en el teatro del dramaturgo español, se manifestaron cosmovisiones políticas diferentes, como el realismo maquiavélico y el estoicismo. La primera, bregó por una emancipación de la política, tanto de la moral como de la religión, mientras que la estoica predicó una ética austera. Esta yuxtaposición de sistemas diferentes torna imposible la realización de una interpretación monolítica de la obra del dramaturgo. Por esta razón, en el presente artículo nos proponemos analizar la presencia de doctrinas contrapuestas. En última instancia, su presencia evidencia las paradojas y contradicciones del siglo XVII, época en la que se manifestó una modernidad en estado naciente.

Palabras claves: teatro, Calderón, España, poder, modernidad.

Abstract: at the dawn of modernity, Pedro Calderón de la Barca was aware of the important role played by theatricality in the political phenomenon. This awareness was fully revealed in the auto sacramental *The Great Theatre of the World*. Indeed, it is clearly expressed there that the power to which all men aspire is just a mere representation. Similarly, though in an idealized form, every society may see the prevailing political system represented on stage. In this respect, different political worldviews such as Machiavellian realism and stoicism were exposed in the theatre of the Spanish dramatist. The first one struggled for an emancipation of the politics of morality and religion, while the stoic worldview preached an austere ethic. Owing to this juxtaposition of different systems, to make a monolithic interpretation of his work becomes impossible. For this reason, in this article we intend to analyze the presence of opposing

¹ Docente e investigador de la Universidad Nacional de Mar del Plata.
Mail: juliojro7@yahoo.com.ar

doctrines. Ultimately, their presences expose the paradoxes and contradictions of the XVII century, a time when modernity in its nascent state became evident.

Keywords: theatre, Calderón, Spain, power, modernity.

Introducción: Calderón y la modernidad política

Trabajos críticos que realizaron un estudio global de la obra de Calderón, como el de Evangelina Rodríguez Cuadros (2002) o el de Antonio Regalado (1995), señalan la imposibilidad de una lectura monolítica de la obra del dramaturgo español. En efecto, al analizar sus textos nos encontramos con sistemas contrapuestos que desdibujan su perfil de escritor ortodoxo forjado durante muchas décadas. En este sentido, debemos observar que el teatro barroco fue el medio más idóneo para la manifestación de cosmovisiones opuestas. Esta heterogeneidad puede ser constatada al analizar el tema del poder. Así, por ejemplo, en el drama *Saber del mal y del bien* se pueden leer los postulados morales del estoicismo de Séneca, mientras que en *La Hija del Aire* sobresalen los lineamientos del realismo político sustentado por Nicolás Maquiavelo. Sin embargo, esta heterogeneidad no fue más que una manifestación genuina de una incipiente modernidad.

No es casual que el crítico norteamericano Marshall Berman (2008), en su ensayo *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, señale como primera fase de la modernidad los comienzos del siglo XVI y finales del XVIII, pues este segmento temporal se caracterizó por ser una etapa en la que los hombres se debatían entre los postulados del medioevo y los de la modernidad. En el plano político, esta realidad se manifestó con la emergencia del Estado, nueva forma de organización política que manifestó la inviabilidad de un imperio cristiano, tal como fue sustentado en la Edad Media. Por esta razón, podemos constatar que en 1513, en *El Príncipe*, Nicolás Maquiavelo enuncia el término “Stato”, para referirse a la nueva forma de organización y en 1576, J. Bodin (1997), en sus *Seis Libros de la República*, formula los postulados de la teoría de la soberanía, para legitimar la autoridad de su señor, Francisco I de Valois, ante el papa y el emperador en el exterior, y ante los señores feudales en el interior. A su vez, conjuntamente con el Estado, emergió una nueva concepción sobre la política, que la independizó tanto de la moral como de la religión.

En la España del siglo XVII, la polémica que produjo la recepción de la doctrina de Nicolás Maquiavelo suplantó a la controversia que produjo el descubrimiento y la conquista de América. De este modo, teólogos, filósofos y escritores tuvieron a Maquiavelo como interlocutor privilegiado. Si bien hace tiempo se reconoció que la conducta de los monarcas distaba mucho de la

esbozada por los *Espejo de Príncipes* de la Edad Media, todavía se consideraba que la política debía estar subordinada a la teología, porque si la razón de Estado podía indicar los medios para fortalecer y conservar el poder, no podía dictaminar sobre el bien y el mal. Por otra parte, debemos tener en cuenta que lo que más rechazaron los teólogos y filósofos españoles de la doctrina del filósofo italiano no fue su defensa de la autonomía de la política, sino el uso instrumental de la religión que propuso en los *Discursos sobre la primera década de Tito Livio*. De este modo, como oposición a la razón de Estado esbozada por Maquiavelo y Botero, surgió una razón católica de Estado, cuyo principal objetivo fue el de entrelazar las estrategias propiciadas por el realismo político moderno para afianzar el poder del gobernante en sus territorios con los principios de la moral católica; es decir, bregaron por una razón de Estado subordinada a la religión, o, por lo menos, respetuosa de sus límites. Asimismo, esta razón católica de Estado sustentó dos postulados principales: Dios es quien da y quita los Estados, y los príncipes y la virtud cristiana es el mejor camino para afianzarse en el poder.

De un modo heterogéneo, en el teatro de Pedro Calderón de la Barca coexisten los lineamientos de la razón de Estado con los presupuestos de la filosofía neoescolástica, profundamente imbuida por los presupuestos y principios de la teología medieval y de la filosofía antigua. Para constatar la presencia de cosmovisiones contrapuestas, que desdibujan la tan ponderada ortodoxia calderoniana, nos proponemos analizar tres textos dramáticos del escritor que dialogan con una modernidad incipiente y que tienen a Nicolás Maquiavelo como interlocutor privilegiado.

Representación y poder

Ningún texto de Calderón refleja con mayor lucidez la concepción de la modernidad sobre el poder que el auto sacramental *El Gran Teatro del Mundo*. En efecto, al analizarlo constatamos la presencia de dos planos de significados opuestos, el filosófico-teológico, al que podíamos denominar trascendente, y el profano, que presenta la concepción de la modernidad sobre el poder.

Si comenzamos por el trascendente, constatamos que en éste se entrelazan la filosofía estoica con la ortodoxia católica. Esta fusión fue posible porque ambas concepciones tienen a la virtud moral como común denominador y al perfeccionamiento moral del hombre como meta principal. En este sentido, no debemos olvidar que en los albores del cristianismo, la afinidad de los padres de la Iglesia con el filósofo romano llegó a ser tan profunda que Tertuliano llamó al filósofo romano *Séneca saepe noster* (FRAILE, 1971). En el auto sacramental, esta afinidad se manifiesta en la ponderación de la virtud como sumo bien y claramente expresada en el estribillo que enfáticamente predica: “obrad

bien, que Dios es Dios". A pesar de la presencia de esta impronta estoica, lo que predomina en el auto sacramental es el mensaje teológico. Como puede verse, ya desde el comienzo del texto se define a la creación y a la existencia como un milagro de Dios, tal como lo expresa el mundo, el teatro donde los hombres representan la comedia: "aunque no es mía/ la obra el milagro es tuyo" (CALDERÓN, 1969: 42). A su vez, esta representación se desarrolla en un instante, el de la vida humana, efímera dimensión para Dios, cuya dimensión temporal es la eternidad. En este instante eterno, el Creador invita al mundo a que: "Seremos, yo el Autor, en un instante,/ tu el teatro, y el hombre el recitante" (CALDERÓN, 1969: 42). Sin embargo, lo que da sentido a esta representación es el final:

la comedia acabada
ha de cenar a mi lado
el que haya representado,
sin haber errado en nada (CALDERÓN, 1969: 53).

A la vida eterna, pues, se accede por el mérito de las obras. Por esta razón, como un constante *ritornello*, a los personajes se los exhorta a un buen comportamiento mediante el ya mencionado estribillo: "obrad bien, que Dios es Dios". De esta forma, se evidencia el sesgo antiprotestante del auto que alcanza su plenitud agonal en la apología del libre albedrío que hace el autor/ Dios:

yo, bien pudiera enmendar
los yerros que viendo estoy;
pero por eso les di
albedrío superior
a las personas humanas,
por no quitarles la acción (CALDERÓN, 1969: 70).

Como podemos observar, la defensa del libre albedrío se opone a la doctrina de la predestinación predicada por Lutero.

Si en un plano trascendente sobresalen los lineamientos del dogma católico, en el profano, como ya lo señaláramos, se manifiesta la concepción moderna sobre el poder. Así, después de repartir a cada actor su papel, el autor/ Dios observó que:

todos quisieran hacer
el de mandar y regir,
sin mirar, sin advertir,

que en acto tan singular
 aquello es representar,
 aunque piensen que es vivir (CALDERÓN, 1969: 50).

Si el poder es representación, debemos tener en cuenta que, en el absolutismo monárquico, representar no era escuchar la voz de los representados, tal como lo postula la democracia moderna, sino que este término aludía a la representación que el soberano realizaba ante sus súbditos. Cuando mayor era el esplendor de ésta, mayor era el poder del soberano en el imaginario colectivo. A esta teatralización del poder, el filósofo J. Habermas (1981) la denominó “publicidad representativa”. Según el teórico alemán, este fenómeno se originó en el feudalismo medieval. El señor feudal tuvo plena conciencia de su jerarquía social. Su *status* era “neutral frente a los criterios público y privado; pero el poseedor de ese *status* lo representa públicamente: se muestra, se representa como la corporeización de un poder siempre elevado” (HABERMAS, 1981: 46). Durante el absolutismo monárquico, la “publicidad representativa” tuvo en la corte un escenario privilegiado. En este ámbito, los señores feudales, cuyo linaje provenía de los antiguos guerreros, se transformaron en cortesanos. De las maneras exquisitas de la corte nació lo que posteriormente se denominaría “buenas costumbres”. Al declinar el absolutismo, las exquisitas maneras cortesanas fueron signo distintivo de la personalidad del noble. Fundamentalmente, sirvieron para diferenciarlo del burgués, tal como lo constatamos en una carta de la novela *Wilhelm Meister* de Goethe, en la que el héroe, luego de comparar los dos tipos sociales, concluye: “el noble es lo que representa; el burgués lo que produce” (HABERMAS, 1981: 52).

Como hemos podido comprobar, en el plano del significado, en el texto se entrelazan la ortodoxia católica del Concilio de Trento con la concepción moderna sobre el poder. La presencia de esta concepción, nos permite inferir que en la modernidad se tuvo conciencia de la relación entre el fenómeno político y la teatralidad. En este sentido, se consideró que la representación teatral era el medio más idóneo para construir la imagen que el poder intentaba implantar en la imaginación colectiva, por ser la mayoría de la población iletrada. De este modo, el teatro conjuntamente con el sermón eclesiástico fueron los medios de comunicación de masas de la modernidad naciente. Así, por ejemplo, en la España barroca, tanto en la escena teatral como en los sermones eclesiásticos, se construyó la figura del rey como un “hijo de la Iglesia”. A través de esta imagen se intentó persuadir a la población que el accionar político de la corona estaba subordinado a este fin. Con esta operatoria, también comprobamos que la relación entre los medios de comunicación de masas y el poder en la construcción de la efigie de los gobernantes no es un patrimonio exclusivo de nuestra época. Esta semejanza es señalada por el historiador inglés Peter Burke (2003) cuando traza en su ensayo *La Fabricación de Luis XIV* un paralelismo

entre Luis XIV y los líderes de nuestro tiempo como R. Nixon y M. Thatcher, quienes confiaban la fabricación de su imagen a agencias de publicidad, tal como en el barroco lo hizo el Rey Sol con los artistas y escritores de su corte.

Desde una perspectiva filosófica, podemos señalar que en *El Gran Teatro del Mundo* coexiste la ortodoxia católica, cuyos fundamentos fueron cons-truidos por la escolástica medieval, conjuntamente con la concepción moderna sobre el poder que lo consideraba, por sobre todo, una representación, cuyo escenario privilegiado fue la corte de las monarquías modernas.

La fortuna

El estoicismo de Séneca abogó por la supremacía moral del sabio. En efecto, jamás el hombre egregio se abatirá ante la mala fortuna, porque “¿qué cosa hay que pueda estar encima de aquel que está sobre la fortuna?” (SÉNECA, 1961: 35). De este modo, a la fortuna adversa se le opuso, en lo moral, la fuerza del alma.

Estos postulados se manifiestan en el drama calderoniano *Saber del mal y del bien*, donde se aborda la caída del poderoso conde Pedro de Lara, privado del rey Alfonso VII de Castilla. Este noble coronó al rey en su niñez y encarceló a su madre, la famosa doña Urraca, por sus intrigas. Desde el comienzo de la obra, el valido del rey presiente su desgracia, pues en la corte está presente la envidia, “monstruo infame, / disimulado en lisonjas/ como entre flores de áspid” (CALDERÓN, 1969: 222). Fundamentalmente, el privado sabe que la deidad que rige el destino de los hombres arremete con más fuerza en las cumbres, “por-que el rayo y la fortuna/ su mayor efecto hacen/ en la eminencia del monte/ que en la humildad de los valles” (CALDERÓN, 1969: 223). En la soledad del poder, el conde encuentra un amigo en Álvaro de Viseo, noble portugués víctima de la fortuna, hombre tan desdichado que “la cara no conoce / del bien” (CALDERÓN, 1969: 216). Él es un espejo del poderoso, quien es consciente de esta realidad: “quiero tener hoy en vos/ un espejo en que mirarme” (CALDERÓN, 1969: 224).

El conde no es un político sin escrúpulos, sino un leal servidor del rey, víctimas de las rivalidades de la corte. Por esta razón, cuando cae en desgracia esgrime como defensa su pasado ejemplar:

(...) en ausencia
vuestra, a ser más atrevido,
quisieron hacerme Rey;
y, quizá, Señor, los mismos
que hoy quieren hacerme nada (CALDERÓN 1969: 233).

En la caída del valido podemos observar que se entrelazan la moral estoica con las enseñanzas del *Libro de Job*, texto bíblico que narra los sufrimientos del justo.

Ante las intrigas de los cortesanos envidiosos, el conde decide partir al destierro, camino amargo, donde sólo encuentra amparo en Álvaro de Viseo, quien atinadamente lo consuela: "(...) mientras más bajéis, más fuerzas/ cobráis, mas valor, más brío/ para levantaros solo" (CALDERÓN, 1969: 234). Como podemos observar, el conde frente a la adversidad exterior se repliega en su interioridad, tal como lo predicán, como ya lo señaláramos, los postulados de la ética estoica. Ante este repliegue, la fortuna devuelve al noble caído el favor del rey, tal como Dios premió a Job por soportar heroicamente las tribulaciones. Ante tantos avatares injustos, Álvaro de Viseo anhela la paz retirada del sabio estoico, que ha firmado la paz con la terrible deidad:

(...) y es, pues que estoy
contigo en paz desde hoy,
de mi memoria el olvido;
déjame en aqueste estado,
ni envidioso
donde ni aflija al dichoso
ni consuele al desdichado (CALDERÓN, 1969: 236).

Al recuperar la gracia real, el conde manifiesta su sabiduría acrisolada por el sufrimiento:

(...) y me quedaré a servir
con mayores esperanzas
de que sabré, pues ya supe
del bien y del mal (CALDERÓN 1969: 242).

Para la filosofía estoica, saber del mal y del bien es poder resistir a los embates de la fortuna adversa. Es, por sobre todo, adquirir libertad interior del sabio.

El pensamiento de Nicolás Maquiavelo discrepa diametralmente con lo enseñado por el estoicismo grecolatino. En efecto, el filósofo florentino opuso la acción a la fortaleza interior. Según él, la audacia y la determinación son los atributos esenciales en la lucha contra los avatares de la fortuna, pues ésta es artífice de sólo la mitad de las acciones que construyen nuestro destino. Así, mediante la metáfora de la mujer, de marcado sesgo misógino, el autor de *El Príncipe*, como ya lo mencionamos, apela a la acción, a la audacia, porque: "(...) es mejor ser impetuoso que precavido, porque la fortuna es mujer, y si se quiere

tenerla sumisa, resulta necesario castigarla y golpearla” (MAQUIAVELO, 2008: 202).

Como hemos podido observar, en los albores de la modernidad, coexistieron dos concepciones opuestas sobre la fortuna. Esta oposición está presente en el célebre soliloquio del acto tercero de *Hamlet*, donde el sufrido príncipe medita sobre su destino desdichado:

Ser, o no ser: he ahí el problema:
¿Será más noble sufrir en silencio
los dardos y flechas de la atroz fortuna,
o levantarse en armas contra un mar de infortunios? (SHAKESPEARE, 2007: 71).

Debemos tener en cuenta que la pregunta de Hamlet es la del hombre moderno, quien ante los avatares de la fortuna adversa examina el curso de su acción. En este sentido, la respuesta que da el conde Pedro de Lara a la fortuna en el drama *Saber del mal y del bien* es la del hombre premoderno, cuya moral interior contrastó con el accionar prometeico del hombre renacentista, quien, como el héroe mítico, también se propuso robar el fuego a los dioses.

La tiranía del mal

En el pensamiento de Nicolás Maquiavelo, el accionar del príncipe, el hombre de Estado por excelencia, está más allá de las categorías morales de virtud y vicio. Por eso, sólo puede ser juzgado a partir de un criterio: el éxito, en el que sólo cuenta el resultado. En este *ethos* teleológico sobresale lo que el pensador florentino denominó el buen uso del mal.

En efecto, al estudiar la acción política de Cesar Borgia, señor de la Romaña italiana e hijo del papa Alejandro VI, constata la presencia del mal en la acción de gobierno y, paradójicamente, lo que él denominó el buen uso del mal; es decir, del mal necesario para evitar más daño y conservar el Estado. En este sentido, señala que: “(...) podemos considerar bien empleadas aquellas crueldades que se ejercen de golpe y una sola vez, por la necesidad de asegurar el poder” (MAQUIAVELO, 2008: 115). Por esta razón, el hijo del papa, frente a los abusos acaecidos en sus dominios, puso al frente del gobierno a un hombre cruel y despiadado, Ramiro del Orco, para que reprendiera los delitos y desmanes. Una vez pacificada la región, ejecutó a su lugarteniente en la plaza pública, para indicar el fin del terror y el comienzo de un tiempo de paz. De este modo, César empleó sólo el mal que era necesario. Por el contrario, el filósofo florentino enseña que el gobernante que abuse del mal se convierte en tirano e, inevitablemente, sucumbe ante el pueblo, que se alza en rebelión. Esta

realidad, que el filósofo comprobó en la historia romana y la de los estados italianos del Renacimiento, está presente en la tragedia de Calderón *La Hija del Aire*, donde la heroína, Semíramis, se despeña desde lo más alto del poder, el trono, como consecuencia de su accionar despótico y violento.

Desde una perspectiva estructural, esta tragedia se puede dividir en dos partes: una primera, que nos muestra el ascenso de la heroína al poder, y una segunda, donde se asiste a su trágica caída. Estas partes se encuentran unidas por el hado fatal, que anuncia el infausto destino, pues la heroína: "(...) había de ser horror del mundo, tragedias, muertes, insultos, ira, llanto y confusión" (CALDERÓN, 2009: 174). Sin embargo, ella confía en el poder de la razón:

¡Qué importa que mi ambición
digan que ha de despeñarme
del lugar más superior
si para vencerla a ella
tengo entendimiento yo! (CALDERÓN, 2009: 74).

En este sentido, su derrota nos demuestra la irracionalidad de la pasión por el poder.

Por otra parte, la naturaleza centáurea de la heroína (mitad hombre y mitad bestia) es una alegoría de la esencia del príncipe moderno propuesto por Maquiavelo. Por esta razón, en el texto se alude a ella como "fiera racional". Asimismo, la figura del centauro nos sirve para comprender la naturaleza del nuevo hombre de Estado, el príncipe. En él, esta hibridez se justifica, porque, según el filósofo renacentista, hay dos modos de combatir: "uno con la leyes; otro con la fuerza; el primero es propio de los hombres, el segundo de las bestias" (MAQUIAVELO, 2008: 121). Actuar como hombre quiere decir gobernar según las leyes morales, mientras que, como bestia, designa el accionar que no se basa en la virtud, sino en la violencia.

Semíramis pertenece a la categoría de héroes signados por la violencia desde su nacimiento como Segismundo. En efecto, concebida y nacida en la violencia primeramente, al ser producto de la violación de su padre, quien luego muere asesinado por su madre y posteriormente, al provocar con su nacimiento la muerte de su madre, una ninfa de la diosa Venus. Esta realidad se resume en el mote de "víbora humana". El mal que la acompaña desde su venida al mundo se incrementará en los hechos violentos que signaron su ascenso al poder: el destierro y suicidio de Menón, su primer enamorado, y el posterior asesinato de su esposo, el rey Nino. Sin embargo, pese a ser culpable de estos actos funestos, la heroína cuenta con la protección de los dioses: "Hija soy de Venus, y ella/ mi fortuna favorece" (CALDERÓN, 2011: 187). Amparándose en esta protección sobrenatural, logra ser coronada.

Fundamentalmente, en el plano argumental sobresalen dos juegos de opuestos. En el primero se manifiesta el par fortuna/razón, mientras que en el segundo, fortuna/justicia. Ambos se entrelazan en el trágico sino de Semíramis. Si comenzamos por el primero, observamos que en éste se evidencia un sutil juego de espejos que marca la diferencia entre Liodoro, un rey vasallo leal a su marido y ella. El primero le manifiesta la oposición que hay entre ambos en un desafío abierto:

(...) para que el cielo y la tierra
vean cuanto soy tu opuesto;
pues tú, como fiera ingrata,
quitas la vida a tu dueño,
y yo, como can leal,
le sirvo después de muerto (CALDERÓN, 2009: 208).

Después de la batalla claramente anunciada en este enfrentamiento, se asiste al triunfo de la fortuna sobre la razón; es decir, a la derrota de Liodoro y al triunfo de la reina infiel, quien cobra cruel venganza:

(...) tiranías no serán
que yo en esta parte quiera,
procediendo como fiera,
tratarte a ti como can (CALDERÓN, 2009: 217).

No obstante, pese a su proceder tiránico, la valentía de la reina genera admiración; así, Chato, el bufón testigo de su destino expresó:

¡Con qué grande majestad
vuelve a la ciudad triunfante
esta altiva, esta arrogante
hija de su vanidad! (CALDERÓN, 2009: 221).

Por otra parte, debemos notar que su extraordinaria valentía no logra acallar las protestas del pueblo, que, cansado de la opresión tiránica, desea ser gobernado por Nínias, su hijo y legítimo heredero del rey Nino, quien es su más fiel retrato. Ante la embestida del pueblo, decide dejar el gobierno, pero no el poder. De este modo, manifiesta su decisión de retirarse y expresa que: "(...) el más oculto retiro/ de este palacio será/ desde hoy sepulcro mío" (CALDERÓN, 2009: 226). Esta decisión no es más que un ardid, cuyo objetivo es la detentación del poder por cualquier medio. Por esta razón, decide secuestrar y ocultar a su hijo, "para en su lugar quedando/ yo, desmentido el sexo gobernando"

(CALDERÓN, 2009: 273). Este ardid pone en evidencia el refinamiento de la maldad de la soberana, pues, estratégicamente, suplanta la fuerza del león, el poder militar, por la astucia del zorro, la artimaña. En última instancia, este accionar es, según Maquiavelo, un modo de gobernar del príncipe moderno. En este sentido, L. Althusser (2004), al analizar lo que él denomina la “composición del príncipe moderno”, señala que al comienzo del Capítulo XVIII de la famosa obra del florentino está presente, de un modo flagrante, la antinomia leyes/artimaña. En efecto, de la contraposición del accionar íntegro con la astucia se llega a la conclusión que los príncipes “(...) que han tenido pocos miramientos con sus propias promesas, envuelven con la astucia los cerebros de los hombres y superan finalmente a quienes se basaban en la lealtad” (MAQUIAVELO, 2008: 160). Asimismo, el filósofo francés señala que la artimaña se vale de la apariencia. Esta realidad se manifiesta claramente en la tragedia de Calderón, pues el pueblo no se percata que Semíramis ha usurpado el poder, pues el rey secuestrado y su madre son físicamente idénticos.

Pese a la semejanza física, sus comportamientos políticos son diferentes, lo que es notado desde un primer momento por Licas, el leal cortesano hermano de Frisas, incondicional de la reina, quien se lo señala: “Señor, advierte, / que de un extremo al otro pasas” (CALDERÓN, 2009: 292). No obstante, este proceder, que es propio de un tirano, se sostiene con el apoyo del vulgo, porque, “(...) los hombres, en general juzgan más por las apariencias que por la realidad; que a todos es dado ver, pero a pocos tocar”. Si bien el cortesano palpó el embuste, no puede hacer nada, porque como señala el célebre texto del florentino: “(...) pocos sienten lo que eres y esos pocos no se atreven a oponerse a la opinión de la mayoría” (MAQUIAVELO, 2008: 123).

El segundo par de opuestos, fortuna/justicia, se manifiesta en la caída de Semíramis tras ser derrotada por Irán, el hijo de su mortal enemigo, Liodoro, quien comandó una expedición para liberar a su padre. En el texto, la caída de la soberana es interpretada como el resultado de una puja sobrenatural:

(...) en fin, Diana, has podido
 más que la deidad de Venus,
 pues sólo me diste vida
 hasta cumplir los severos
 hados (CALDERÓN, 2009: 319).

En el plano terrenal, esta derrota trajo dos consecuencias importantes: por un lado, la muerte de Semíramis acosada por sus fantasmas, lo que genera un sentimiento de compasión y temor, tal como lo enseña Aristóteles (2003) en su *Poética*, y por el otro, la reposición de Nínias en el trono. De este modo, la justicia triunfó sobre la fortuna.

En un plano filosófico-político, la reposición del hijo de la heroína en el trono significó el triunfo del modelo de rey justo, tal como lo esbozaron los *Espejos de Príncipes* de la Edad Media y la presencia de las ideas políticas del jesuita Francisco Suárez (1967), quien, en su conocido tratado jurídico político titulado *Defensa Fidei*, sostuvo, en pleno auge del absolutismo monárquico, que el pueblo es el legítimo destinatario del poder.

Conclusión

Conjuntamente con el advenimiento del Estado moderno surgió una nueva concepción filosófica sustentada por Nicolás Maquiavelo, cuyo principal presupuesto fue el de la autonomía de lo político; es decir, la emancipación de este fenómeno tanto de la moral como de la religión. Por esta razón, en la España del Siglo de Oro la interpretación de la obra del pensador italiano produjo encendidas polémicas. El teatro barroco fue el medio más adecuado para mostrar cosmovisiones antagónicas, pues a diferencia de los tratados filosóficos o teológicos que demandaban exposiciones rigurosas y sistemáticas subordinadas a la ortodoxia imperante, la escena, si bien no escapó de la vigilancia de la censura, no estuvo sujeta a estas exigencias. De este modo, fue un espacio privilegiado para el debate. En este sentido, en la obra dramática de Pedro Calderón de la Barca podemos observar las tensiones producidas por la convergencia de sistemas opuestos. Sin embargo, estas tensiones fueron propias de la modernidad naciente, la que el crítico norteamericano Marshall Berman sitúa a principio del siglo XVI, época donde se pusieron en crisis los presupuestos ideológicos heredados de la tradición medieval.

Referencias bibliográficas

- ALTHUSSER, Louis. *Maquiavelo y nosotros*. Madrid: Akal, 2004. [Original de 1994].
- ARISTÓTELES. *Poética*. Eilhard Schlesinger (Trad.). Buenos Aires: Losada, 2003.
- BERMAN, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Andrea Morales Vidal (Trad.). Madrid: Siglo Veintiuno, 2008. [Original de 1982].
- BODIN, Jean. *Los seis libros de la República*. Pedro Bravo Gala (Trad.). Madrid: Tecnos, 1997. [Original de 1576].
- BURKE, Peter. *La fabricación de Luis XIV*. Manuel Sáenz de Heredia (Trad.). Nerea, 2003. [Original de 1992].

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *El gran teatro del mundo*. Madrid: Cátedra, 2009. [Original de 1649].

_____. *La hija del aire*. Madrid: Cátedra, 2009. [Original de 1664].

_____. *Saber del mal y del bien*. In: *Obras Completas*. Madrid: Aguilar, 1969. [Original de 1636].

FRAILE, Guillermo. *Historia de la filosofía*. Tomo I. Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 1976.

HABERMAS, Jürgen. *Historia y crítica de la opinión pública*. Antonio Domenech (Trad.). Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1981. [Original de 1962]

MAQUIAVELO, Nicolás. *El príncipe*. Roberto Raschella (Trad.). Buenos Aires: Losada, 2008. [Original de 1513].

REGALADO, Antonio. *Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*. Barcelona: Destino, 1995. 2 v.

RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina. *Calderón*. Madrid: Editorial Síntesis, 2002.

SÉNECA, Lucio A. *Cartas a Lucilio*. Vicente López Soto (Trad.). Barcelona: Editorial Juventud, 2006.

_____. *De la brevedad de la vida*. Agustín Serrano (Trad.). Buenos Aires: Aguilar, 1961.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Rolando Costa Picazo (Trad.). Buenos Aires: Ediciones Colihue. [Original de 1605].

SUÁREZ, Francisco. *Defensio fidei*. Luciano Pereña (Trad.). Buenos Aires: Editorial De Palma, 1966. [Original de 1619].