

INTRODUCCIÓN

La cisma de Inglaterra comparte con otras tragedias de Calderón el plantear la problemática de la vida humana signada por algún estado o condición. Se trata del espectáculo de la libertad, cuya representación en escena constituye un verdadero análisis de nuestra naturaleza, una suerte de exploración filosófica «encarnada en personajes vivos y dramatizada en acciones que imitan toda la gama de posibilidades de la comunicación humana»¹. La comedia agrega a ello el motivo, o más bien el problema, de la alteración de la ley divina. Enrique quiere modificar el orden establecido (los sagrados deberes y derechos sacramentales) debido a su obsesión por un heredero varón, del que Catalina no puede proveerle. Así, en principio, Enrique quiere asumir un poder que no posee. Esto, que tendrá evidentes y graves consecuencias políticas, se desarrollará sin embargo en un marco de conflictos pasionales, en una construcción dramática de radical complejidad, que es donde el genio de Calderón se desplegó plenamente. Así, en un principio parecerá que el rey consigue lo que quiere, pero pronto será víctima de una feroz desesperación, incapaz de remediar lo que ha hecho. Es más, el arrepentimiento de Enrique llegará demasiado tarde.

La fecha de composición de *La cisma de Inglaterra*² (en adelante *La cisma*) no ha podido establecerse definitivamente. Hilborn la ubica hacia 1634 y Parker después de la ejecución de Carlos I de Inglaterra, en 1649. Para Shergold y Varey fue escrita antes de 1627, y en torno a 1620 la ubican Bacigalupo, Vitse y Serralta. Como sea, no se trata de una de las obras más populares de Calderón; sin embargo, forma

¹ Morón, 1982, p. 87.

² *Inglaterra* es la fórmula usual en el siglo XVII español, frente a *Inglaterra*. Ver Escudero, 2000, p. 123, nota a los vv. 19-20.

parte de lo mejor de su teatro y al menos por tres razones. Aunque desde el punto de vista de la puesta en escena podría considerársela relativamente parca en elementos, como *La devoción de la Cruz* o *El médico de su honra*, comparte con estas, y con toda la obra mayor del dramaturgo, una excepcional arquitectura dramática comparable a la mejor de Shakespeare: la acción que se privilegia siempre por sobre la lógica de las secuencias, en favor, claro está, del espectador. Además, es un ejemplo de magnífica construcción de caracteres: la configuración elemental de cada uno se hace a través del parlamento o el punto de vista de otros personajes, que es coherente con lo que aquellos exhiben en escena, logrando una contundencia y un dramatismo únicos. En fin, se trata de una tragedia típicamente moderna y, por lo mismo, típicamente calderoniana; es decir, una obra donde subyace «la concepción de una responsabilidad difusa, [...] la imposibilidad de limitar la culpa de una acción malvada a un solo individuo»³. Aunque el protagonismo de Enrique en ello, como veremos, sea crucial.

Con todo, es la materia de la que se nutre *La cisma* lo que contribuye de manera fundamental al logro de los rasgos esbozados, principalmente del último. El escenario es el convulso período del reinado de Enrique VIII en que se dio inicio al cisma. Por la corte circula el intrigante poder del cardenal Wolsey (Voleo en la comedia), la apabullante ambición de Ana Bolena y la virtud de Catalina de Aragón, mientras vemos desplegarse toda una época de incertidumbres, guerras, pérdida de las certezas fundamentales y graves y definitivos conflictos religiosos. Mas adviértase que la lógica causal de la sucesión de hechos que desembocaron en la escisión de Inglaterra de la Iglesia de Roma puede considerarse a este respecto desde dos perspectivas que, pese a no ser necesariamente excluyentes, sí conviene distinguir a efectos de ponderar su tratamiento en la comedia.

La primera es más bien genérica y quiere considerar el cisma solo en cuanto proceso histórico: un análisis de las razones políticas, sociales y culturales que desembocaron en el rompimiento de Inglaterra con Roma, en la sumisión total del clero al poder real y, en definitiva, en el giro del catolicismo inglés hacia la Reforma protestante iniciada por Lutero (aunque los 39 artículos de la Iglesia Anglicana, de corte moderadamente calvinista, quedarían sentados recién con Isabel

³ Parker, 1976b, p. 371.

I en 1563). Esta perspectiva asume, entre otros aspectos, que el deseo de Enrique VIII de anular su matrimonio con Catalina de Aragón se alineó en forma implícita con su deseo de limitar los poderes de la Iglesia, debido a razones de gobierno interior relativamente justificables dado el contexto político y social del momento (guerras inminentes, pérdida de peso del poder real, crisis económica, conflictos con Escocia y Gales; en fin, coletazos todos de la pacificación tras la Guerra de las Dos Rosas). Así, el cisma posterior no sería más que la consecuencia de una desafortunada conjunción de hechos histórico-políticos (como en el caso de *The Famous History of the Life of King Henry VIII* de Shakespeare).

La otra perspectiva ubica la gran causa de los asuntos en el ámbito que para Calderón es el verdaderamente trágico: el conflicto, en el rey Enrique VIII, entre pasión y razón. El modelo de monarca, el paradigma de la virtud y la nobleza, el *Defensor Fidei* como lo nombró en 1521 León X, que deviene en la encarnación de la turbación, el desasosiego, la tristeza y la melancolía. El carácter obsesivo y alienante de la pasión por Ana Bolena, que no solo no trepida en deshacer un matrimonio legítimo, sino que lleva a todo un reino al cisma con la Iglesia Universal. Pues el estado de ánimo de Enrique

es la manifestación exterior de un proceso interior, generalmente subconsciente o preconscious de instalación del deseo y de su progresiva posesión de la voluntad y la razón, proceso que el dramaturgo va desvelando escénicamente, paso a paso, con perfecto sentido de la gradación dramática que permite al espectador captar *in fieri* la lenta y devastadora operación oculta de la pasión en la transformación de la psique individual, motivando así, dramática a la vez que psicológicamente, la crisis, a nivel ya de la conciencia, en que el proceso termina y de la que arranca toda la acción posterior. El eje o pivote que engarza ambos procesos, partes de un proceso único, subterráneo y preconscious primero, explícito y consciente después, es, necesariamente, la libertad humana, núcleo existencial del acontecer trágico⁴.

Se trata de la asimetría entre el deseo y la realidad, desde la cual Calderón construye su magnífica tragedia; como se puede apreciar, a modo de síntesis, en estas palabras del rey Enrique:

⁴ Ruiz Ramón, 1984, p. 86.

Todo el infierno junto
 no padece en su llanto
 pena y tormento tanto
 como yo en este punto,
 porque en muerte deshecho
 si es Etna el corazón, Volcán el pecho.
 ¡Ay de mí, que me abraso!
 ¡Ay cielos, que me quemó!
 No es de amor este extremo;
 mover no puedo el paso.
 Algún demonio ha sido,
 espíritu que en mí se ha revestido.
 (vv. 1511-1522)⁵

En suma, Calderón está interesado en plasmar el espectáculo de la libertad, el drama de un conflicto existencial, encarnado en un «personaje *situado* en una encrucijada vital en la que concurren tanto fuerzas interiores como exteriores, individuales y colectivas, de tal modo entreveradas [...], que resulte imposible trazar una línea nítida entre lo que hay de libertad y lo que hay de destino en la misma raíz de la libertad humana»⁶.

The Famous History of the Life of King Henry VIII, de William Shakespeare (en adelante *Henry VIII*), fue compuesta en torno a 1613⁷ y el único texto que conservamos es el del Folio de 1623, donde aparece como el último de los dramas históricos allí reunidos. La obra comparte con *La cisma* básicamente el mismo escenario y a los mismos cuatro personajes principales. Así como Calderón utilizó como fuente histórica el trabajo del jesuita Pedro de Rivadeneyra, *Historia eclesiástica del cisma del reino de Inglaterra*, las fuentes más establecidas de Shakespeare serían *Chronicles of England, Scotland and Ireland*, de Raphael Holinshed, y *Acts and Monuments*, de John Foxe. Pero a este respecto conviene hacer desde ya una aclaración importante. Es evidente que, puestos a hablar de fuentes, es posible construir una relación entre las obras de Shakespeare y Virgilio, Plutarco, Ovidio,

⁵ Sigo el texto de *La cisma de Ingalaterra* en la edición de Escudero.

⁶ Ruiz Ramón, 1984, p. 92. La cursiva en el original.

⁷ El primer Globe se incendió el 29 de junio de 1613, precisamente durante una función de *Henry VIII*.

Chaucer, Holinshed, la Biblia, en fin, y todo el plan de lecturas del *grammar school* isabelino, al que consta por registros que asistió. Ya en 1944 Baldwin echó por tierra los prejuicios intelectualistas contra la autoría de Shakespeare sobre sus obras demostrando que la gran mayoría de las citas, alusiones y referencias derivaban de dicho currículum. Por lo mismo, y como advirtió Wilson Knight hace ya tiempo, nada de lo anterior «puede considerarse *causa* de la poesía de Shakespeare, por lo que la palabra “fuente”, esto es, el caudal desde el cual verdaderamente fluye la poesía, es una metáfora falsa»⁸. En efecto, para Shakespeare, como para Calderón, la historia es un pretexto. No pretenden ni reescribirla ni reinterpretarla. Allí están las obras que tuvieron a la vista, mucho más autorizadas que ellos para dar cuenta de la radicalidad del ser de las cosas. Para ambos dramaturgos la historia es, diríamos, lo que el drama para Hamlet: «The mirror up to nature» (3.2.22); esto es, un espejo puesto ante la naturaleza. Una verdadera fuente de humanidad de la cual nutrir a la inspiración, que debe ocuparse siempre de los altos y bajos de la condición humana en este mundo. En tal sentido, Calderón y Shakespeare son auténticamente trágicos. Ambos están inmersos en el problema del pulular humano sobre la tierra, y de las manifestaciones y alternativas que este encierra o expresa. Exactitudes más, exactitudes menos, van por el hombre allí donde esté: en un trono, en una batalla, en el Parlamento o en la corte. La historia es así, para los dramaturgos, un sustituto de la experiencia, con la gracia de la decantación que dan los años (o los siglos). Tanto Shakespeare como Calderón beben de sus fuentes, pero no trepidan en doblarle la mano a conveniencia. Aunque, con todo, no lo hacen en forma caprichosa, meramente artística o tras el artilugio que solo asombre de manera efectista en escena: básicamente en pos del hombre, y de la mimesis que ambos se sienten compelidos a lograr ante su público. Así, por ejemplo, la indulgencia de Calderón frente a la inverecundia de Rivadeneyra contra el rey Enrique es sencillamente notable; y la sagacidad política (¿o diplomática?) de Shakespeare con respecto a Isabel ante la desnudez de Holinshed (o Hall o Foxe) es deliciosamente astuta y juguetona.

⁸ Knight, 1960, p. 8. La traducción es mía, lo mismo las cursivas. En adelante, las traducciones de la bibliografía secundaria en inglés respecto a Shakespeare —o Calderón— son siempre mías.

Es como si Calderón tomase la historia para compadecerla; es como si Shakespeare tomase la historia para exhibirla, de un modo más o menos de su agrado.

Sin embargo, aunque *La cisma* y *Henry VIII* comparten en general tema y motivo, los énfasis de ambos autores son por entero distintos. En Shakespeare, el ojo escrutador del dramaturgo está básicamente orientado a la perspectiva política, ya desde el comienzo de la obra. El sofoco de una conspiración en ciernes; los problemas derivados de la sucesión al trono; la impopular medida, hecha casi a espaldas del rey —se nos sugiere creamos—, de agobiar al pueblo con impuestos equivalentes a la sexta parte de las rentas para financiar las guerras contra Francia; en fin, incluso la categórica importancia del duque de Buckingham prácticamente hasta entrado el acto tercero —como el gran traidor corrompido y, de paso, una de las figuras o personajes secundarios más interesantes de *Henry VIII*, ausente en Calderón— hablan a las claras de esta diferencia en los énfasis. Más aún, y con matices importantes respecto a Calderón, las figuras verdaderamente trágicas aquí son el cardenal Wolsey y la reina Catalina. La Ana Bolena de Shakespeare es una pálida y fría sombra al lado del torbellino creado por el dramaturgo español, y los devaneos pasionales del rey Enrique, si acaso se nos muestra alguno, están más bien expuestos en términos racionales que sanguíneos. Es decir: entendemos, y se nos da a entender, que Enrique sufre; que sus problemas lo agobian y que está en una encrucijada feroz —y quizá también fatal— para él y para su reino. Incluso el prólogo nos advierte —advierte al espectador— de la verdadera tragedia que está por representarse:

I come no more to make you laugh: things now,
That bear a weighty and a serious brow,
Sad, high, and working, full of state and woe,
Such noble scenes as draw the eye to flow,
We now present. Those that can pity, here
May, if they think it well, let fall a tear;
The subject will deserve it.

(Prologue, 1-7)⁹⁻¹⁰

⁹ Sigo el texto de *Henry VIII* en la edición de Halio.

¹⁰ En adelante ofrezco, al pie, la traducción de Margarit para facilidad del lector: «No vengo para haceros reír, las cosas / Que ahora traigo tienen un carácter

Pero la verdad es que no vemos a Enrique sufrir, ni agobiarse ni estar inmerso en aquella encrucijada feroz y fatal, como en Calderón. Resulta más bien un personaje plano, seco, tenue... Una figura como de cartón piedra, quizá hasta demasiado lejos del bien y del mal; a ratos perdido en medio del espectacular boato y la pompa cortesanas, un eje referencial.

Wolsey, en cambio, sí rezuma vitalidad. No solo sabemos de sus intrigas y confabulaciones, del modo en que es calificado por otros (intrigante, vengativo, ladrón, gordo hijo de carnicero¹¹, etc.), sino que efectivamente lo vemos tan propenso al mal como capaz de ejecutarlo y, como diría Buckingham, sus instintos y su cargo corrompidos recíprocamente. La tragedia en cierto modo avanza con Wolsey, y a través de él y de su implicancia en el motivo central del drama se constituye el eje principal en torno al cual se desarrolla (aunque su protagonismo, claro está, decaiga hacia el final). Pues Wolsey funciona al modo de un gozne dramático, uniendo todos los demás elementos fundamentales con que Shakespeare construyó la obra: sus ambiciones respecto a la jerarquía católica, que contaminan las relaciones de Enrique con el papado; su ambigua actitud con Catalina, quien a su vez es consciente de que no goza de los favores ni de la estima del cardenal y ve en él no solo un enemigo sino la causa de su desventura; ciertamente su también ambigua relación con el rey Enrique, que acabará consumiéndolos a ambos en la sospecha, el reproche mutuo (más de Enrique hacia el cardenal), la desconfianza y hasta quizá la traición; el odio casi repulsivo que el pueblo siente contra él, a quien además ve como el gran manipulador de Enrique; en fin, la a su vez difusa situación que ocupa en la corte, desde sus conflictos con Buckingham hasta sus relaciones con Cranmer, pasando por la interesante y compleja relación con el futuro lord canciller, Thomas Cromwell, quien fuera su discípulo y secretario.

Catalina, por su parte —como en Calderón—, es el arquetipo de lo que parece fue verdaderamente en vida (salvada la paradoja): esposa fiel

serio y delicado, / Son tristes, elevadas y emotivas, llenas de dignidad y dolor. / Escenas tan nobles que conducen el ojo al llanto, / En este momento las presentaremos. Aquellos que sientan piedad / Pueden, si lo creen correcto, dejar caer una lágrima, / La trama será digna de ello».

¹¹ Apelativo este último que aludiría a un supuesto origen bajo, aunque habría sido en verdad burgués.

y leal, ramillete de virtudes, piadosa hasta lo monjil, soberana maltratada e injuriada, madre en cierto modo frustrada por la colérica obsesión sucesoria de su marido. Históricamente parece que en un comienzo su matrimonio fue feliz, aunque con infidelidades recurrentes por parte de Enrique (que, claro está, se coronarán finalmente con su divorcio y los sucesivos matrimonios). Su primer hijo, nacido en 1510, murió tras el alumbramiento. Cinco meses después volvió a quedar embarazada y un príncipe varón nació el 1 de enero de 1511. Sin embargo este Enrique, príncipe de Gales y duque de Cornwall, murió 52 días después. A continuación sufrió un aborto natural, seguido de otro niño nacido también muerto. Finalmente, el 18 de febrero de 1516, dio a luz a María —luego María I de Inglaterra e Irlanda—, quien pareció devolver las esperanzas. Pero tuvo luego otro aborto en 1518 y ya para entonces un hijo varón se hacía casi cuestión de vida o muerte para Enrique... o cuestión de Estado: el divorcio definitivo tuvo lugar en 1531. El 25 de enero de 1533, por la noche y sin invitados ni avisos, Enrique se casó con Ana Bolena, ya embarazada de la futura Isabel I.

Como decía, Catalina es en Shakespeare un carácter análogo al de la obra de Calderón. Víctima de los acontecimientos, violada en su dignidad real, la fe es su única tabla de salvación. Como en Calderón, ama también al rey hasta el final (ambas mueren en las obras, aunque en ninguna se muestra) y le protesta su amor puro, fiel y desinteresado. Es la digna esposa de un rey; y, con todo, no se rebaja ni a la histeria ni al caos emocional. Es, también —junto a Buckingham y a Wolsey— uno de los personajes mejor logrados por Shakespeare aquí y tal vez uno de los mejores femeninos en toda su producción. De hecho, la escena de su agonía, acaecida tras esa maravillosa visión de los espíritus de paz vestidos de blanco, con guirnaldas de laurel en sus cabezas y máscaras de oro, es, con toda probabilidad, una de las más conmovedoras de todo su teatro.

En vida de Shakespeare, *Henry VIII* fue conocida también como *All is True* (*Todo es verdad*). Aunque no existen evidencias de que este haya podido ser el subtítulo de la pieza, la edición de las obras completas de Oxford lo repuso como tal. Sobre su autoría efectiva, la discusión es ardua y ya tendremos ocasión de referirla. De todos modos, la crítica especializada suele estar de acuerdo en considerarla una obra menor dentro de la producción shakespeariana y para algunos es hasta motivo de perplejidad que la carrera del dramaturgo haya concluido

con trabajos tan disímiles en factura e importancia como *The Tempest* y *Henry VIII*. Por cierto, su valor dramático es incomparable al de *La cisma*, precisamente debido al distinto nivel en que cada dramaturgo instaló el conflicto. Como ya fue sugerido, Shakespeare en general se queda en una consideración superficial del conflicto, en cuanto privilegia la visión omnicomprendiva de los fenómenos políticos asociados, por sobre la historia humana afectada. Mientras Calderón se concentra en la tragedia interior de los personajes, Shakespeare parece más interesado en los grandes procesos históricos dado el contexto en el que escribe; y a diferencia de otros *history plays* suyos —pienso, por ejemplo, en *Ricardo II*, *Ricardo III* o *Enrique V*—, el drama humano particular aquí queda relegado a un segundo plano (con los matices que se verán más adelante). En fin, tampoco hay en Shakespeare conflicto religioso alguno, incluso teniendo en cuenta que escribe en una Inglaterra todavía culturalmente católica que avanza sin embargo hacia la consolidación del anglicanismo. Por ello, conviene señalar aún una diferencia adicional entre ambos dramaturgos, y es la que se refiere al contexto en el que cada cual escribió.

Calderón no solo lo hizo casi cien años después de la muerte de Enrique, sino a tres décadas incluso de la muerte de Isabel I. Además, en otro país y encima católico, que había vivido diversos conflictos bélicos justamente con Inglaterra. *La cisma*, además, surge en la fase de máxima y mejor producción del dramaturgo español. Shakespeare, en cambio, escribió y puso en escena su obra apenas diez años después de la muerte de Isabel, y es su última o penúltima producción teatral. Lo hizo bajo Jacobo I de Inglaterra (y VI de Escocia), cuyo reinado fue de gran importancia para el desarrollo de la literatura inglesa¹² y de consolidación de la Inglaterra protestante. Fue él quien, precisamente, ordenó la traducción de la Biblia que es hasta hoy la oficial de la Iglesia Anglicana (conocida como la *King James Version*). Sin embargo, la situación política durante su reinado fue especialmente

¹² Jacobo fue uno de los reyes británicos más intelectuales. No solo consolidó el teatro isabelino, sino que impulsó en general las ciencias y las artes. De hecho, Shakespeare presentó sus obras en la corte varias veces a petición del mismo rey. Jacobo escribió eruditos trabajos como *Daemonologie* (1597); *The True Law of Free Monarchies* (1598), tratado en el que cuestionó que el derecho divino de los reyes fuera sancionado por la sucesión apostólica; *Basilikon Doron* (1599) y *A Counterblaste to Tobacco* (1604).

complicada. Incluso se ha calificado el gobierno de desastroso; tanto, que su mala gestión estableció las bases de lo que sería después la guerra civil inglesa (o “Gloriosa Revolución”), durante la cual caería otro Jacobo, el II, en 1688. En fin, circunstancias complejas, como se comprenderá, y especialmente para escribir y representar una obra de alta gravedad dado su tema, motivos y sobre todo personajes. Baste, para cerrar la intención de estos comentarios, el parlamento de Cranmer hacia el final de la obra, que alude a la futura Isabel I (entonces recientemente fallecida) y al mismo Jacobo (entonces reinante); parlamento que es, además, la concreción de todo el desarrollo dramático de la obra, su clave hermenéutica central, como veremos, y que da cuenta por lo mismo de la verdadera naturaleza teatral de *Henry VIII*:

This royal infant —heaven still move about her—
 Though in her cradle, yet now promises
 Upon this land a thousand thousand blessings,
 Which time shall bring to ripeness. She shall be
 —But few now living can behold that goodness—
 A pattern to all princes living with her,
 And all that shall succeed. Sheba was never
 More covetous of wisdom and fair virtue
 Than this pure soul shall be. All princely graces,
 That mould up such a mighty piece as this is,
 With all the virtues that attend the good,
 Shall still be doubled on her. Truth shall nurse her,
 Holy and heavenly thoughts still counsel her.
 She shall be loved and feared. Her own shall bless her;
 Her foes shake like a field of beaten corn,
 And hang their heads with sorrow. Good grows with her.
 In her days every man shall eat in safety
 Under his own vine what he plants and sing
 The merry songs of peace to all his neighbours.
 God shall be truly known, and those about her
 From her shall read the perfect ways of honour
 And by those claim their greatness, not by blood.
 Nor shall this peace sleep with her but, as when
 The bird of wonder dies —the maiden phoenix—
 Her ashes new-create another heir
 As great in admiration as herself,
 So shall she leave her blessedness to one,
 When heaven shall call her from this cloud of darkness,

Who from the sacred ashes of her honour
 Shall star-like rise as great in fame as she was,
 And so stand fixed.

(5.4.17-47)¹³

La lucha entre razón y pasión, libertad mediante, es el núcleo de la dialéctica de Enrique en la obra de Calderón; y residualmente, según lo dicho, también en Shakespeare. Mas este conflicto, como el del resto de los personajes, se agudiza en el dramaturgo español con ocasión o motivo de la fe. Catalina, por ejemplo, sufre lo contrario del rey pero con la misma intensidad y por las mismas razones: detrás de la tragedia hay un torcer la voluntad de Dios, lo que hace todo infinitamente más trágico. Incluso,

bien sabe el rey que las consecuencias de las acciones individuales rebasan la esfera de lo individual para abatirse, fatalmente, sobre todo un pueblo. Enrique obtendrá del parlamento que jure a la infanta María como heredera del trono de Inglaterra, intentando así restaurar el orden y la unidad rota del reino. Pero el desorden y la desunión se han posesionado de una vez para siempre del reino. El final de la tragedia de unas vi-

¹³ «Esta regia niña —que el cielo siempre esté con ella— / Aunque en su cuna ya promete, sin embargo, / Un millón de bendiciones sobre esta tierra, / Que el tiempo hará que maduren. Ella será, / Aunque pocos de los que viven podrán contemplar su virtud, / Un ejemplo para todos los príncipes de su tiempo / Y para todos los que la sucederán. La reina de Saba nunca fue / Más ambiciosa de sabiduría y bella virtud / Como lo será esta alma pura. Todas las gracias principescas / Que componen tan poderosa persona como es ésta, / Con todas las virtudes que acompañan al bien, / Serán aun duplicadas en ella. La verdad la criará, / Santos y celestiales pensamientos le aconsejarán por siempre. / Será amada y temida. Su gente la bendecirá, / Sus enemigos temblarán como un campo de trigo abatido / E inclinarán sus cabezas con pesar. El bien crecerá con ella. / En sus días, cada hombre comerá seguro / Sobre su propio viñedo lo que él ha cosechado y cantará / Alegres canciones de paz a todos sus vecinos. / Dios será conocido de verdad y todos aquellos que estén cerca / De ella cultivarán los perfectos caminos del honor / Y por ellos reclamarán sus grandezas y no por la sangre. / Esta paz no dormirá con ella, sino que, como cuando / El ave maravillosa muera, virginal Fénix, / Sus cenizas crearán un nuevo heredero / Tan admirable como ella misma. / Así, ella dará su bendición a un hombre singular / Cuando el cielo la llame de este nube de oscuridad, / Quien de las sagradas cenizas de su alteza / Se elevará como una estrella tan grande en fama como ella lo fue / Y así quedará fijado».

das humanas es el comienzo de la tragedia histórica de un pueblo dividido por el cisma¹⁴.

En el caso de Shakespeare, el discurso final de Cranmer apunta en cambio a la gloria de un futuro esplendor, toda armonía y concordia, fruto «providencial» de la historia.

Trasladados a la esfera de la culpa, los resultados serán también distintos. La figura de Catalina se elevará a las cimas de la resignación cristiana, dolorosa aunque digna y soberbia en el buen sentido; Enrique caerá en el miasma del fracaso y la derrota. Peor aún: tendrá conocimiento y conciencia cabal de ello, lo que hará aún más terrible su pena. Pero, y debe decirse otra vez, es Calderón y no Shakespeare quien da esta nota humana a su personaje principal, la configura y le brinda su entera envergadura, y por ende hace de *La cisma* una obra definitivamente más trágica que *Henry VIII* (si acaso es posible admitir grados en el género, como pese a todo creo).

Quizá y por lo mismo —sin hacer perder ni un ápice de su condición a la obra— es que Calderón dará lugar, hacia el final, a una suerte de redención frustrada en el protagonista; mientras que con Shakespeare experimentaremos un confiado guiño al estado político contemporáneo —el retoño del adulterio de Enrique con Ana, Isabel I, muerta poco antes tras un glorioso reinado de 45 años mientras gobierna también con gloria su sucesor Jacobo—, en una ¿debilidad? dramática raramente excepcional en la obra del autor inglés. Sin forzar el argumento ni recurrir a excesos de ningún tipo, Calderón hace fluir de forma natural el arrepentimiento y la posibilidad de reparar el daño causado. La figura de la princesa María hacia el final de *La cisma* así nos lo demuestra. Shakespeare, por su parte, más bien instalará de modo vicario la redención de los sucesos: serán la fuerza y la luz casi implacables de Isabel y Jacobo, cual instrumentos providenciales, las que de algún modo «limpiarán» la historia. Los terribles hechos acaecidos en la monarquía no quedarán ocultos ni olvidados aunque sí sublimados por la gloriosa herencia encarnada en los sucesores de Enrique: la Corona como institución, como fundamento político y a la vez ideal de la nación; que confirmará la conciencia y la honra del padre y del reino, sobreponiendo una idea de bien común

¹⁴ Ruiz Ramón, 1984, p. 106.

que está por encima de cualquier consideración particular y aún parece estarlo del derecho divino. Para Calderón, en cambio, esto es en modo alguno aceptable considerando que la Corona es efectivamente la depositaria del poder de Dios.

A todo lo anterior debemos todavía agregar unas últimas consideraciones, de carácter más bien formal o de técnica dramática, pero que apuntan también a favor de Calderón. Primero, y como advierte con sustancia Escudero, la importancia del Hado, que es el que posibilita en *La cisma* la construcción circular de la acción y la dispersión de la culpa ya referida. Enrique, Volseo y Pasquín, cada uno a su modo, lo sufren y actúan en función de su presencia. Al rey, en particular, le hará borrar con el codo lo que escribe con la mano, pues «cierto es que con alma muero, / cierto es que vivo sin alma» (vv. 1243-1244). Segundo, el modo en que se lleva a cabo la descripción básica de los tipos; que, como dije, Calderón realiza a través del resto de los personajes. Así, Catalina resulta la lucidez de la verdad y el espectador sabe lo que intuye. Enrique es el obnubilado por la pasión; en la jornada segunda es ya un ser triste, melancólico y falto de sosiego; y para la jornada tercera nada más que una presa del arrepentimiento desolado que deviene incapaz de poner remedio a los males causados (pese a sus evidentes esfuerzos). En fin, Volseo es la ambición y Ana simplemente la ambición desmedida. Todo lo anterior junto provoca, en suma, que «el mecanismo trágico se sustenta en las erróneas decisiones de los personajes envueltos en las fuerzas opuestas del ejercicio de su libertad y el Hado; regidos, a su vez, por oscuras fuerzas motrices [...] que nublan la recta interpretación de los acontecimientos»¹⁵. Tercero, ya para el final se habrá(n) materializado completamente el(los) designio(s) del Hado, y todos los personajes intrigantes morirán:

Llegados a lo alto de la rueda de la fortuna comienzan fatalmente a caer. Si su ascendencia hacia lo alto había acaparado las dos primeras jornadas, su descenso se va a precipitar en esta última a una velocidad vertiginosa, produciéndose una aceleración creciente de los acontecimientos. Esta velocidad de la catástrofe no solo la subraya el poeta con indicaciones temporales precisas en los diálogos de los personajes, sino que es visible en la propia arquitectura dramática¹⁶.

¹⁵ Escudero, 2000, p. 14.

¹⁶ Escudero, 2000, p. 19.

Para terminar, y como se dijo, el arrepentimiento de Enrique llega demasiado tarde:

Su angustioso anhelo de recuperar a la esposa repudiada se trunca con la muerte de Catalina. Sus terribles dudas de conciencia, y la ruptura del espejismo de su pasión amorosa a través de los celos, le han devuelto la posibilidad aparente de despertar de su pesadilla. Ahora, emerge como monarca violento que hace un último esfuerzo desesperado por ordenar el caos que su pasión amorosa por otra mujer ha creado. Pero la vertiginosa precipitación de los acontecimientos lo sumen en el inevitable fracaso final, siendo la restitución del orden que consigue falsa e insuficiente¹⁷.

Tanto, que el rey vislumbra que el término de su tragedia es el comienzo de la de su pueblo. Por cierto, nada de esto está en *Henry VIII*, donde las desdichas y los avatares humanos parecen sobreponerse —o mejor, ser superados y hasta sublimados— por los cursos y recursos de la historia. ¿Qué ha ocurrido con Shakespeare? ¿Es un síntoma de declinación —después de *La tempestad*— o acaso la malhadada mano del casi seguro co-autor de este fallido drama histórico? La crítica especializada ha dicho que *Henry VIII* debe entenderse y apreciarse a la luz de las circunstancias que rodearon su más probable estreno: las bodas de la princesa Isabel, hija del reinante Jacobo I, y el príncipe Francisco, elector palatino; teniendo la población de Londres muy frescas todavía, además, la figura y el reinado de la hija de Ana Bolena y Enrique Tudor. Ello habría implicado, *Master of the Revels* mediante, no solo precauciones políticas sino también religiosas. Como señalé, aunque los inicios de la Reforma inglesa pueden considerarse implícitos en la obra, Shakespeare rehuyó tratarlos explícitamente; pero también es cierto que el público de entonces estaba perfectamente al tanto de los hechos y, de todos los *history plays* del dramaturgo, *Henry VIII* es el más «contemporáneo». Agregó a ello, también siguiendo a parte de la crítica especializada, el retiro ¿final? de Shakespeare a Stratford (pues una cosa es la fecha de su muerte y otra la eventual intención que haya tenido para entonces de retirarse definitivamente del teatro, punto que solo puede permanecer como una inferencia). Y en fin, las condiciones mismas de la escritura de la obra en colaboración con un dramaturgo de segunda

¹⁷ Escudero, 2000, pp. 22-23.

línea y todavía quince años más joven: John Fletcher (1579-1625). Al respecto, y más allá de la segura atribución de escenas, ¿quién concibió *Henry VIII*? ¿Cómo? ¿Cuándo? ¿Por qué y para qué?

El intento por responder a lo anterior, seguro de no encontrar jamás respuesta definitiva, puede abordarse sin embargo desde al menos dos perspectivas que, por implicancia, suponen radicales diferencias. La primera, que la obra sería en muchos aspectos tan deficitaria y, por ello, tan poco shakespeareana, que habría que hurgar en los contextos de su producción las razones que expliquen dicha condición (y, de paso, alivien la conciencia crítica). La segunda, que la obra sería shakespeareana sin más y que habría entonces que asumir, dentro del canon, «singularidades» como *Henry VIII*. Uno se ve tentado a incluir una tercera variante, que por improbable no deja sin embargo de tener sentido: dadas las circunstancias, y forzado Shakespeare por la razón que fuere a escribir una pieza sobre el cisma de Inglaterra (ya había ensayado algo con *The Book of Sir Thomas More*, que quedó inconclusa¹⁸), el bardo hizo lo que pudo, lo que en ningún caso fue poco: la obra está llena de claves (aunque no fuera escrita en clave) y ya su subtítulo nos sugiere que algo de ella (si no todo) debemos creer que es verdad. Como análogamente ocurre con el epílogo de Próspero en *La tempestad*, en cuanto corolario de una posición subyacente a toda la pieza y que deviene en la despedida que hace el dramaturgo a su teatro, es terriblemente excitante aventurar para *Henry VIII*, obra compuesta casi en paralelo con aquella, una explicación del estilo: digamos, que falla o funciona según nos damos cuenta que el dramaturgo no ha procedido solo como tal sino también como publicista. Es decir, que hay aquí un mensaje. Pero a lo Shakespeare, no en lo que dicen ciertos personajes o gracias a una hermenéutica de los tropos, sino en su estructura, naturaleza y sentido. Como ha dicho Bevington, *Henry VIII* es en parte una celebración patriótica y en parte un misterio. Paradójicamente, la reforma de la Iglesia en Inglaterra parece el fruto de unas acciones individuales interesadas y hasta egoístas: «Las polémicas lealtades en la batalla entre católicos y protestantes son puestas a un lado para favorecer una visión de armonía religiosa inclusiva e indulgente. Bajo la orientación de la divina

¹⁸ Editado, en realidad, junto a Thomas Dekker y Thomas Heywood, un trabajo original de Anthony Munday y Henry Chettle. Por fin tenemos una edición completa de la obra y con todo el repertorio crítico indispensable, gracias a John Jowett (*The Arden Shakespeare, Third Series*, 2011).

providencia, todo de alguna manera resulta lo mejor»¹⁹. Por lo mismo es que, tal vez, una clave para todo este dilema pueda encontrarse en el epílogo:

...I fear,
 All the expected good we're like to hear
 For this play at this time is only in
 The merciful construction of good women,
 For such a one we showed 'em...
 (Epilogue, 7-11)²⁰

¿A qué mujer se refiere Shakespeare aquí? Bernthal no duda en que es Catalina, la consagración «explícita del autor, honor que Shakespeare no concedió a *ninguna* de sus creaciones [femeninas]. Si la obra merece aplausos [...], ellos deberán venir principalmente de las mujeres, en agradecimiento a Catalina»²¹. Mientras, Leggatt cree que las posibilidades son justamente tres: Catalina, Ana e Isabel. Quedará en manos del lector, tras considerar las páginas que siguen, optar aunque sea temporalmente por alguna de estas opciones. O tal vez por otra que legítimamente discurra.

Todo lo dicho precedentemente explica y justifica en buena parte las razones del por qué acometer un estudio comparado de los personajes en estas obras de Calderón y Shakespeare. Si bien el intento no es novedoso (la bibliografía consignada al final da cuenta de la mayoría de las investigaciones previas), hasta ahora no se había realizado completamente; es decir, las comparaciones anteriores o se habían circunscrito a un determinado personaje o se habían limitado a un aspecto en particular (entre ellas no incluyo, obviamente, los estudios que se han hecho por separado e individualmente de cada una de las obras). Cuestión que, por cierto, no constituye en ningún caso defecto o demérito: simplemente, dichas investigaciones respondieron a sus propios objetivos; y, en todos los casos —hay que decirlo— notablemente, por lo demás. Este trabajo, entonces, no pretende superar en nada lo antes

¹⁹ Bevington, 2008, p. 123.

²⁰ «Lo que me temo es / Que todo lo bueno que esperamos y nos gustaría oír / Acerca de esta obra en este momento está solo en / La interpretación misericordiosa de las buenas mujeres, / Pues una de ellas les fue presentada».

²¹ Bernthal, 2003, p. 226. La cursiva en el original.

dicho, sino tomando esos mismos estudios como base y principio, enmarcarlos en un todo mayor que, creo, permite justamente valorarlos más y mejor dada la mirada de conjunto en la que aquí se instalan.

Huelga decir que por su misma pretensión omniabarcante y omnicomprensiva, el presente trabajo, pese a su extensión, no puede considerarse exhaustivo ni exigírsele exhaustividad. Todo lo que pueda ganar en perspectiva de seguro lo pierde en enfoque. Sin embargo, sin falsa modestia creo que ahí puede radicar su valor: en que sin tratarse de un compendio, el lector encontrará aquí más o menos razonablemente expuestos los temas centrales del estado de la cuestión y los tópicos fundamentales —en cuanto más pertinentes— a la hora de sumergirse en el estudio o consideración comparada de ambas obras. Hubiese deseado, con todo, proveer al lector de un capítulo más específico sobre el drama histórico en el canon de ambos dramaturgos. Sin embargo, razones de espacio —o de discutible estrategia académica— me instaron a postergarlo.