

LA MUERTE COMO TEJIDO DRAMÁTICO:
INCLINACIÓN A MORIR Y AMENAZAS DE MUERTE
EN *LAS CADENAS DEL DEMONIO*¹

DEATH AS DRAMATIC STRUCTURE:
THE INCLINATION TO DIE AND DEATH THREATS
IN *LAS CADENAS DEL DEMONIO*

Henry A. Ibáñez Mogrovejo

<https://orcid.org/0000-0003-0125-913X>

Pontificia Universidad Católica del Perú

Avda. Universitaria 1801

San Miguel, Lima

PERÚ

hibanez@pucp.edu.pe

Resumen. En *Las cadenas del Demonio* se representa la evangelización de Armenia Menor por parte del apóstol Bartolomé. Su condición de apóstol y mártir lleva a Calderón a construir un andamiaje dramático que responda a su perfección moral. En este trabajo propongo que, en *Las cadenas del Demonio*, el tratamiento de la muerte es de particular importancia para lograr esta tarea, pues a partir de ella se despliega una lógica dramática que fundamenta y estructura la comedia. La inclinación a la muerte que algunos personajes manifiestan y las amenazas de muerte que se describen en la pieza son parte del tejido estructural de la comedia, le dan coherencia dramática y sostienen, en última instancia, la representación del martirio de Bartolomé. Es decir, el tormento del santo y la relación que los personajes establecen con la muerte se influyen mutuamente.

Palabras clave. Teatro; Siglo de Oro; apóstol Bartolomé; hagiografía; muerte.

¹ Este artículo se inscribe en el trabajo de uno de los proyectos ganadores del Concurso Anual de Proyectos de Investigación (CAP) 2023, otorgado por el Vicerrectorado de Investigación de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Agradezco a José Elías Gutiérrez Meza, investigador principal del proyecto, por sus observaciones y comentarios. De la misma manera, agradezco a Paul Firbas por la lectura del borrador de este artículo.

Abstract. In *Las cadenas del Demonio* the evangelization of Armenia Minor by the apostle Bartholomew is depicted. His condition as an apostle and martyr leads Calderón to build a dramatic scaffolding that responds to his moral perfection. In this paper, I propose that, in *Las cadenas del Demonio*, the approach to death is of particular importance to achieve this task, since it is the basis for a dramatic logic that holds and structures the “comedia”. The inclination to die that some characters manifest and the threats of death that are described in the play are part of the dramatic structure of the “comedia”, they give it coherence and hold, ultimately, the representation of the martyrdom of Bartholomew. That is to say, the saint's torment and the relationship that the characters establish with death influence each other.

Keywords. Theater; Golden Age; apostle Bartholomew; hagiography; death.

A pesar de su importancia para el estudio del teatro del Siglo de Oro, la comedia de santos no despertó un interés particular en la crítica académica sino hasta hace poco². Entre las investigaciones que abordan estas piezas³, se encuentra el estudio de Elma Dassbach, quien, a partir del análisis de comedias de santos de Lope, Tirso y Calderón, desarrolla una tipología de este personaje según los atributos sobre los que se construye su santidad: el mendicante, el convertido, el mártir y el hacedor de milagros⁴. De estas categorías, los estudios contemporáneos han centrado su atención en los santos convertidos, pues, como apunta Anne Teulade, los conflictos pasionales que permite la representación de sus vidas profanas habrían resultado de mayor interés para los críticos modernos; mientras que, santos sin un pasado pecador habrían sido relacionados con un carácter estático y, por ende, poco o difícilmente teatralizable⁵. Esto se evidencia claramente en el juicio de Marcelino Menéndez Pelayo, quien ha expresado su incon-

² Cazés Gryj, 2015, p. 39.

³ Respecto del estado de la cuestión de los estudios sobre comedias de santos, ver la bibliografía referida por Dann Cazés Gryj en la primera nota de su artículo (2015, p. 39).

⁴ Dassbach, 1997, p. 9.

⁵ Teulade, 2008, pp. 85-86. A esta categoría, la de los santos convertidos, pertenecen santos representados, entre otras comedias, en *El mágico prodigioso* y *Los dos amantes del cielo*, ambas de Calderón y relacionadas a *Las cadenas del Demonio* (Gutiérrez Meza e Ibáñez Mogrovejo, 2022, p. 398), además de aquellas pertenecientes al corpus que Parker ha llamado «comedias de santos y bandoleros» (1949), como *El esclavo del Demonio* de Mira de Amescua, *La devoción de la Cruz* de Calderón o *El condenado por desconfiado* de Tirso de Molina.

formidad con la figura del santo no pecador: «La perfección moral no cabe en el teatro [...]. Excluye la contradicción, la lucha, las pasiones, todo lo que es el alma de una acción dramática. De aquí que los santos (que no han sido antes grandes pecadores) sean personajes poco a propósito para protagonistas de un drama, so pena de que resulten impasibles y marmóreos»⁶. A pesar de estas apreciaciones, durante el Siglo de Oro fueron repetidos los cuestionamientos o sospechas hacia comedias que presentaban a los santos en situaciones pasionales o poco decorosas: «Mientras que la crítica moderna piensa que la perfección no es suficientemente teatral, los detractores del teatro consideran que la virtud resulta degradada cuando alterna con lo profano o los amores lascivos»⁷.

En cualquier caso, los dramaturgos tenían que elaborar sus piezas atendiendo a las particularidades de cada santo. Así, es cierto que santos como los apóstoles, quienes fueron escogidos directamente por Jesús para conformar su círculo más cercano, ser testigos de primera mano de su obra, muerte y resurrección, y tomar como propia la misión de expandir el cristianismo por el mundo, exigieron un tratamiento particular, ya que presentan un estatus especial que los diferencia de otros santos y los aleja, aún más, del resto de los hombres: si todos están invitados a la santidad, según la tradición católica, no puede haber más apóstoles que los doce designados, de acuerdo con las fuentes bíblicas, por Cristo⁸. De tal manera, la “perfección moral” que exige el tratamiento de sus historias condiciona a los dramaturgos a construir un andamiaje dramático que pueda transmitir el contenido ejemplarizador y religioso atendiendo a las particularidades del santo en cuestión y, a la vez, responda a las expectativas del teatro del Siglo de Oro⁹. Esto se evidencia, entre otras obras, en *Las cadenas del Demonio* de Calderón de la Barca, comedia compuesta entre 1635 y

⁶ Menéndez Pelayo, 1881, p. 61.

⁷ Teulade, 2008, p. 86.

⁸ Cabe puntualizar el caso del apóstol Matías, quien, a pesar de no haber sido escogido directamente por Cristo, fue elegido por voluntad divina para ocupar el lugar de Judas Iscariote (Hch, 1, 15-26).

⁹ Como señala Cazés Gryj: «Estas piezas se escribían para cumplir con un propósito edificante y adoctrinador, a la vez que se buscaba que su composición dramática y elementos escénicos sirvieran para lograr un espectáculo al que el público acudía en busca de diversión» (2015, p. 44).

1636¹⁰. En esta pieza, se dramatiza la evangelización de Armenia Menor por parte del apóstol Bartolomé, quien triunfó sobre el Demonio encadenándolo, y la historia de Irene, hija del rey Polemón, quien para evitar el cumplimiento de su oráculo funesto había sido encerrada en una torre desde el momento de su nacimiento. En esta comedia, Bartolomé realiza milagros espectaculares (entre ellos: volar o encadenar al Demonio), pero es el martirio lo que le permite alcanzar la gloria; por ende, en la comedia destaca su tratamiento como mártir¹¹. Como se aprecia en *Las cadenas del Demonio*, la representación de santos mártires presenta un gran potencial dramático (como se demostrará, en buena medida a causa del juego de tensiones entre vida y muerte) y ejemplarizador que fue aprovechado por los dramaturgos del Siglo de Oro, en este caso, Calderón.

Los dramaturgos contaban con diferentes opciones para dotar de acción dramática y atractivo escénico a las comedias de santos. Por ejemplo, la espectacularidad es un rasgo característico de este subgénero teatral (tanto a nivel escenográfico, por medio del uso de tramos y bofetones, así como por la misma interpretación de los actores¹²). Adicionalmente, podían optar por trasladar el peso de la acción a otros personajes; en tal sentido, María Guadalupe Silva apunta que en *Las cadenas del Demonio*: «La figura perfecta, sin grietas, de Bartolomé no parece satisfacer las expectativas de una acción que se funda en el conflicto; el centro del interés dramático debía desplazarse hacia un personaje más falible y expuesto al pecado [Irene]»¹³. Notemos, en primer lugar, que los momentos más espectaculares a nivel visual son

¹⁰ Gutiérrez Meza e Ibáñez Mogrovejo, 2022. Las citas y la numeración de versos de *Las cadenas del Demonio* provienen de la edición de la comedia realizada por José Elías Gutiérrez Meza y mi persona.

¹¹ Dassbach refiere que «un mismo santo puede presentar características de diferentes tipos de santos. En estos casos pues, resulta interesante analizarlos en relación a más de un tipo para así entender mejor el tratamiento religioso y dramático que reciben en la obra. No hay que olvidar, sin embargo, que es siempre uno de los tipos el que destaca en una determinada comedia, es decir, son los aspectos que caracterizan a ese determinado tipo los que reciben más énfasis y ocupan un tratamiento dramático más extenso» (1997, p. 10).

¹² Luis González Fernández (2002) estudia en *Las cadenas del Demonio*, de manera específica, la espectacularidad construida mediante los gestos y parlamentos de los propios actores (es decir, sin necesidad de un aparato escenográfico).

¹³ Silva, 2003, p. 234.

cuando Bartolomé vuela, huyendo de una turba que quiere matarlo (vv. 930-932 acot.); cuando Ceusis, por medio del poder del Demonio, es transportado por los aires a la corte de su padre para dar muerte al santo (vv. 2296-2301 acot.); y cuando Bartolomé, luego de ser martirizado, reaparece para manifestar su victoria sobre la muerte, en una suerte de *deus ex machina*, justo a tiempo para impedir que Licanoro, enceguecido de celos, mate a Irene (vv. 2615-2630 acot.). Así, los momentos más espectaculares de la obra y aquellos en los que la amenaza de muerte se manifiesta con mayor intensidad están fuertemente vinculados. La espectacularidad no es simplemente un recurso efectista, sino que responde a la lógica interna del texto; en palabras de González Fernández: «Calderón parece usar lo espectacular de manera menos decorativa y más intelectual»¹⁴. En segundo lugar, Calderón, a partir de la mención de la hija poseída de Polemón en el *Flos sanctorum* de Alonso de Villegas, texto que le habría servido como fuente principal¹⁵, desarrolla la segunda trama de la comedia. Como personaje a través del cual se defiende el libre albedrío, Irene pacta con el Demonio (quien posteriormente la posee), pero es liberada a tiempo por Bartolomé (quien encadena al Demonio); de manera simultánea, es objeto del deseo amoroso de Licanoro y Ceusis, hermanos opuestos que buscan su favor. En el presente artículo, sostengo que, en juego con los recursos mencionados, el tratamiento que Calderón da a la muerte contribuye a que en esta comedia el santo sea, a pesar de su “perfección moral” y al contrario de lo afirmado por Menéndez Pidal, un “posible héroe de comedias”. Como se verá, la puesta en escena del martirio condiciona el funcionamiento dramático de la obra, incrementando las tensiones entre vida y muerte que se desarrollan alrededor y entre los diferentes personajes de la comedia. A pesar de que la única muerte presente en la obra es la del santo, la inclinación a la muerte que los personajes manifiestan y las amenazas de muerte que se describen en la pieza son parte del tejido estructural de la comedia, le dan coherencia dramática y sostienen, en última instancia, la representación del martirio de Bartolomé. Es decir, el tormento del santo y la relación que los personajes establecen con la muerte se influyen mutuamente.

¹⁴ González Fernández, 2002, p. 198.

¹⁵ Ibáñez Mogrovejo, 2022.

Teulade identifica recursos que los dramaturgos áureos explotaron a partir del propio «carácter antiteatral de su protagonista»¹⁶. Para la autora, se practicaron dos mecanismos adicionales a los mencionados anteriormente: la visibilidad e invisibilidad de la santidad¹⁷, y la relación metateatral del santo con el resto de los personajes. Esta última hace referencia a la teatralización de la santidad al interior de la comedia. La manera de lograr la teatralidad del santo no sería integrándolo al mundo profano, sino distanciándolo, es decir, el santo se convierte en un «espectáculo interno», provocando en sus espectadores (incluidos ahora el resto de los personajes) «un efecto que mezcla devoción y admiración»¹⁸. En *Las cadenas del Demonio*, esto se evidencia de forma más clara en la glorificación final del santo, pues, como Teulade sostiene, «no se representa el martirio sangriento propiamente dicho, sino la consagración visual de la santidad con los atributos del martirio, en una imagen fija y semejante a las representaciones pictóricas»¹⁹. Los personajes, ahora testigos, afectados por la visión del santo, se conmueven y proclaman su triunfo. El retorno de Bartolomé como un cuadro en vivo, como define Natalia Fernández Rodríguez, es una muestra de la «escenificación estática»; el ritmo de la trama se detiene súbitamente ante esta imagen y, así, interrumpe «el desarrollo espacio-temporal y situaba las coordenadas de interpretación más cerca de lo ritual que de lo propiamente dramático»²⁰. En un giro semejante al de Cristo, la aparición gloriosa de Bartolomé al final de la obra es también una declaración pública de la victoria de la vida sobre la muerte:

¹⁶ Teulade, 2008, p. 88.

¹⁷ A pesar de que no lo menciona explícitamente (y de que nombra comedias como *Celos son bien y ventura*, *san Albano* de Felipe Godínez, *Antes morir que pecar*, *san Casimiro* de Moreto y *El prodigio de Polonia*, *san Jacinto* de Juan Delgado), este recurso se daría principalmente en piezas de santas, en las que, como parte del conflicto dramático, se pueda cuestionar o poner en juicio la honra femenina, cualidad invisible y, por tanto, susceptible a ser puesta en entredicho. Por su parte, las tres piezas mencionadas corresponden a santos que sufren cuestionamientos morales. En cualquier caso, esta opción no aplica para la representación de Bartolomé, pues su condición de apóstol no permite representar un cuestionamiento frontal a su reputación.

¹⁸ Teulade, 2008, pp. 93-94.

¹⁹ Teulade, 2008, p. 94.

²⁰ Fernández Rodríguez, 2015, p. 86.

Feliz Imperio de Armenia,
 no solo vuelvo a tu patria
 en alas de serafines
 para que sepas la estraña
 novedad de mi martirio,
 dejando por la fe santa
 como culebra el pellejo,
 a quien renombre la sacra
 púrpura de mártir santo
 el cuchillo a la garganta,
 sino también para que
 vivas en mi confianza
 seguro de que esta fiera
 que, atada traigo a mis plantas,
 no perturbará tu paz (vv. 2631-2645).

En *Las cadenas del Demonio* la muerte se presenta en su forma más explícita a través del relato del martirio. En esta comedia, no se escenifica la muerte ni los resultados de la violencia que la ocasionan (pues al final de la pieza se muestra el cuerpo glorificado del santo); se trata, por el contrario, de una muerte narrada, en este caso, por el Demonio. Irene, luego de que este le reclama su vida y alma, expresa que ahora se encuentra protegida por la «ley de Bartolomé» (v. 2523), que la ha liberado del pacto demoníaco. Creyendo haber derrotado al santo y, a manera de écfrasis, el Demonio revela el tormento sufrido por el apóstol:

Calla, no prosigas, calla,
 que esta es la hora que a él
 le rompen y despedazan
 los verdugos de Astiages
 el corazón, las entrañas.
 Viva imagen de la muerte,
 pues el pellejo le rasgan
 hasta que sangriento filo
 le divida la garganta (vv. 2526-2534).

La revelación de la muerte del santo, sumada a la forma violenta en que se dio, afectan a Irene, pues se piensa nuevamente sometida al poder demoníaco, y al espectador, quien al mismo tiempo es expuesto a la representación iconográfica del martirio de Bartolomé: el desollamiento y el cuchillo en la garganta. Como Juan Udaondo Alegre apunta: «la descripción de la tortura de san Bartolomé traería inme-

diatamente a la mente del público la imagería de la época»²¹. De esta manera, las comedias de santos, junto con las pinturas religiosas²² y los sermones, se consolidaron como medio de transmisión de una espiritualidad que buscaba la proliferación de narrativas mortuorias, como las muertes ejemplares de los santos. Es más, en comparación con las pinturas o los sermones, la comedia de santos «era un banquete para los sentidos, y era mucho más eficaz [...], porque también se valía del movimiento y de la palabra viva, y por eso se le aprovechó para la predicación y la educación»²³. Esto se condice con la intención de la Contrarreforma al utilizar «algunos elementos macabros, como la calavera y el esqueleto de la muerte, para combatir las vanidades del mundo e instigar el *memento mori* y a la meditación de las postrimerías»²⁴. Es de notar, como ejemplo, que Bartolomé es descrito en su martirio como la «viva imagen de la muerte» (v. 2531), lo que, además, insiste en las representaciones que los espectadores habrían conocido del suplicio del santo.

Como se ha mencionado anteriormente, Calderón se habría servido del *Flos Sanctorum* de Alonso de Villegas como fuente principal para la composición de esta comedia. El texto del toledano transmite la relación del suplicio de Bartolomé de la siguiente manera:

[Astiages] Mandó herir con varas de hierro al santo apóstol. Y después de haberle atormentado de esta manera algún tanto, mandó que le desollasen vivo. Comenzose el tormento, que fue crudelísimo, porque duró en ejecutarse muchas horas. Y visto tanta dilación, mandole cortar la cabeza²⁵.

Las cadenas del Demonio, al ser una pieza teatral, no presenta un narrador heterodiegético, pero lo interesante es que Calderón hace que, entre todos los personajes, sea el propio Demonio quien relate el martirio del santo. Esto agrega un efecto dramático, incluso aterrador, para el público, ya que es específicamente el enemigo quien manifies-

²¹ Udaondo Alegre, 2015, p. 144.

²² Udaondo Alegre, por ejemplo, vincula *Las cadenas del Demonio* con las pinturas del apóstol Bartolomé de José de Ribera, el «Spagnoletto» (2015, pp. 144-146).

²³ Cazés Gryj, 2015, p. 53.

²⁴ Martínez Gil, 1993, p. 63.

²⁵ Villegas, *Flos Sanctorum*, fol. 295r.

ta su victoria, aunque sea temporal. El espectador es consciente, de antemano, del triunfo final del apóstol; sabe que, en última instancia, Bartolomé debe vencer. Sin embargo, la comedia expone el camino tortuoso por el que tiene que pasar para conseguir su glorificación; su tormento es necesario, de ahí que, incluso, se llegue a representar cómo Dios libera al Demonio de sus cadenas y permite, a fin de cuentas, que el santo muera (vv. 2314-2371). Además, Calderón apela al *pathos* barroco a través de una estetización del martirio, mediante frases como la mencionada «viva imagen de la muerte» o a través de imágenes como el corazón y las entrañas rotos y despedazados, el pellejo rasgado o la garganta dividida, «provocando en el espectador una conmoción que busca el asentimiento de la fe mediante la admiración del valor heroico del santo, diferente al héroe trágico profano»²⁶.

Otro aspecto importante que se debe considerar es la capacidad de anticiparse a la muerte. Al final de la primera jornada, luego de enmudecer al ídolo de Astaroth y viéndose rodeado por una muchedumbre que quiere darle muerte, con la espectacularidad que caracteriza a las comedias de santos, el apóstol vuela y exclama:

Para otra ocasión el cielo
mi vida guarda y reserva.
Quieren acometerle y el santo vuela (vv. 931-932 acot.).

Poder anticiparse a la muerte no es algo exclusivo de san Bartolomé. De hecho, como Fernando Martínez Gil señala: «Dado que la muerte ha de ser preparada, Dios concedió a los santos la gracia de saber el día y la hora en que tendrían que abandonar este mundo. Mientras que el resto de los mortales, como rezaban las fórmulas testamentarias, tenía la certeza de la muerte pero ignoraba el momento en que habría de producirse, los santos sabían lo suficiente para eliminar el desasosiego de lo inesperado»²⁷. De tal manera, cuando llega el momento apropiado, el santo, sabedor de su destino, se entrega a la muerte:

De nada desconfío.
Beber tu cáliz ofrecí, oh, Dios mío,
el fuego del amor que el pecho labra.
Feliz voy a cumplirte la palabra (vv. 2451-2454).

²⁶ Arellano, 2014.

²⁷ Martínez Gil, 1993, p. 168.

Dassbach indica sobre los mártires: «Todos ellos desean morir y expresan júbilo cuando se les somete a torturas y se les sentencia a muerte. A menudo perciben el martirio como un gran honor y como un acto glorioso. Para ellos, es un privilegio el padecer los mismos sufrimientos de Cristo»²⁸. Bartolomé, de la misma forma, muestra una disposición a la muerte; sabe de ella y la acepta con regocijo. Es más, a manera de *imitatio Christi*, el apóstol decide beber del cáliz, esto es, entregarse al tormento como lo hizo Cristo (Mt 26: 39, Mc 14: 36, Lc 22: 42)²⁹. Martínez Gil explica la consolidación de un paradigma diferente sobre la muerte en la época: «el martirio ya no es la norma. La buena muerte por antonomasia es una muerte más cotidiana y accesible, menos heroica pero más serena y tranquilizadora»³⁰. Así como el santo, que está preparado para la “buena muerte”, el creyente debe transitar la vida con una actitud racional (casi estoica) y de entrega y aceptación de la voluntad divina. En ese sentido, el carácter ejemplarizador de *Las cadenas del Demonio* no se encuentra en hacer de Bartolomé un ejemplo de martirio, es decir, el espectador no toma literalmente su muerte como un modelo a imitar; por el contrario, es un ejemplo de vida. Asimismo, como se verá a continuación, el modelo de “buena muerte” de Bartolomé encuentra en Irene su contrapeso. Ella manifiesta un deseo autodestructivo, con una violencia equiparable al martirio del santo, pero con una irracionalidad y furor que la convierten (a pesar de que no muere, pues es liberada a tiempo por el apóstol) en ejemplo de la “mala muerte”.

La comedia se inicia con la abrupta entrada a escena de Irene, hija del rey Polemón, encerrada desde su nacimiento en una torre a causa de designios oraculares, y dos criadas que intentan, aunque insatisfactoriamente, retenerla. La acotación inicial «*Sale Irene; Flora y Silvia deteniéndola*» (v. 1 acot.) da cuenta de la caracterización de Irene como personaje incontenible. Ella es el movimiento pasional, el descontrol, lo irrefrenable, quien se enfrentará a lo largo de la comedia con quienes intenten sujetarla, entre ellos el propio Bartolomé, quien se presenta, por el contrario, firme, grave y solemne. Irene, median-

²⁸ Dassbach, 1997, p. 54.

²⁹ Udaondo Alegre lo refiere de la siguiente manera: «Ante el engaño de sus captores, san Bartolomé asume su propio final, *exemplum* para todos los fieles y muestra culminante de imitación de Cristo, a quien se encomienda antes del sufrimiento» (2014, p. 522).

³⁰ Martínez Gil, 1993, p. 164.

te una exclamación volcánica: «¡Dejadme las dos!» (v. 1), insta a sus acompañantes a que no la constriñan e, inmediatamente, manifiesta su inclinación a la muerte:

Dejad, pues, que con mis manos,
ya que otras armas no tengo,
pedazos del corazón
arranque o que de mi cuello,
sirviéndome ellas de lazo,
ataje el último aliento (vv. 9-14).

La violenta imagen de Irene arrancando su corazón, a pedazos, con sus propias manos, corresponde al lenguaje calderoniano de la violencia³¹, y se constituye como la primera enunciación del deseo de morir por parte del personaje (a tan solo nueve versos de comenzada la pieza). Como se ha ejemplificado anteriormente, la imagen del corazón despedazado también se presenta en la descripción del martirio de Bartolomé, reforzando así el paralelismo entre ambos personajes. A continuación, señala una segunda forma de autoinfligirse el daño fatal: la autoasfixia. «Corazón» y «aliento» evocan directamente al campo semántico de la vida. De tal manera, la imprecación contra ellos, al sugerir la extirpación del corazón y la interrupción del aliento, expone la negación de Irene a vivir. Contribuye al horror de estas imágenes el no poseer ningún instrumento o arma, lo que la lleva a considerar sus propias manos como medio para darse la muerte. Así como el instrumento es cualquier «ingenio o artificio dispuesto para ejecutar alguna cosa con mayor facilidad, prontitud o actividad»³², es decir, producto de la razón, el empleo de las propias manos se corresponde con un impulso irracional. Como vemos, razón e irracionalidad guardan estrecha correspondencia con la buena y mala muerte, la del santo apóstol y la que intenta Irene, respectivamente. La escena inicial se corona con la tentación de una tercera modalidad de suicidio:

Si ya no es que, porque queden
de tan mísero sujeto
ni aun cenizas que ser puedan
leves átomos del viento,

³¹ Arellano, 2009, pp. 41-46.

³² *Diccionario de autoridades*, s. v. *instrumento*.

no queréis que al mar me arroje
 desde ese altivo, soberbio
 homenaje, ¡fatal ruina!,
 de la prisión que padezco... (vv. 15-22).

La caída representa el descontrol absoluto tanto sobre el cuerpo, pues durante ella uno no es capaz de controlarlo, como sobre el alma, pues la desesperación (que conduce al suicidio) «se relacionaba siempre con el peor de los pecados, el de la pérdida de confianza en la misericordia divina»³³. Además, la imagen de la caída se inscribe en el conflicto *ratio versus passionem* y, en las obras de Calderón, tiene dos interpretaciones esenciales: «el augurio de unos males que van a acontecer y la pérdida del gobierno de uno mismo debida a una avasalladora pasión»³⁴, lo que se cumple con la aparición del Demonio y la posesión de Irene. Igualmente, cabe recordar que, en palabras de Martínez Gil, «el suicidio era una mala muerte sin paliativos. El que se daba muerte con su mano daba a entender que rompía voluntariamente toda relación con Dios y se daba a sí mismo la condenación eterna. [...] La desesperación, siempre ejemplificada en Judas, fue así entendida bajo la óptica cristiana como la peor de todas las muertes, la que de forma automática fundía en una sola las dos muertes —del cuerpo y del alma— de que hablará san Agustín»³⁵.

Irene, luego de contemplar el suicidio, en las tres modalidades discutidas, ofrece alma y vida a quien le dé la libertad. Esto suscita la aparición del Demonio, quien siempre está atento a este tipo de ofrecimientos:

IRENE Y de vosotros apelo
 a los infernales dioses,
 a quien vida y alma ofrezco,
 dando por la libertad
 alma y vida.

Sale el Demonio.

DEMONIO Yo lo acepto (vv. 74-78).

³³ Martínez Gil, 1993, p. 152.

³⁴ Valbuena Briones, 1962, p. 72.

³⁵ Martínez Gil, 1993, p. 152.

Irene demuestra una sostenida actitud autodestructiva al ratificar el pacto en repetidas ocasiones: «mil veces a decir vuelvo / que soy tuya y lo seré / en vida y en muerte» (vv. 202-204). El pacto demoníaco que posteriormente permite la posesión es, al igual que el suicidio, una renuncia al cuerpo y al alma por voluntad propia. Asimismo, la precisión «en vida y en muerte» podría hacer referencia a dos formas de donación: *inter vivos*, que «se hace en salud, la cual es irrevocable», y *mortis causa* que «se hace por medio de testamento u otro instrumento»³⁶. Con la posesión, su irascibilidad e irracionalidad se ven acrecentadas, a tal punto que Irene toma la defensa del ídolo de Astaroth por mano propia y encabeza su bando, junto a Ceusis, en la guerra civil que se desata: «Irene, en medio de todos, / era el rayo, era el furor / de sus iras» (vv. 1900-1902).

El momento climático de tensión dramática se da durante el exorcismo de Irene. Ella se presenta totalmente atravesada por impulsos violentos e incontenibles:

[...] apenas
volvió en sí, cuando volvió
tan furiosa que no hay
lazo, cadena, prisión
que no rompa y despedace (vv. 1914-1918)³⁷.

Esta es ocasión para un nuevo enfrentamiento entre Bartolomé y el Demonio. A pesar del estatismo que atribuye Menéndez Pelayo a los santos no pecadores y de que Bartolomé, al ser un apóstol, resulte aún más distante de lo profano, el santo expresa un momento de duda o conflicto interno. A diferencia de la muerte, para la cual se encuentra preparado y que acepta con satisfacción, enfrentar el rito del exorcismo hace que el santo se pregunte si será capaz de lograr expulsar al Demonio (vv. 2089-2096). Además de ser un momento de tensión dramática, pues se expone la duda del santo, este se explica

³⁶ *Diccionario de autoridades*, s. v. donación.

³⁷ Este fragmento está inspirado en el *Flos sanctorum* de Villegas: «Envíole a llamar [el rey a Bartolomé] y rogo le que curase a una hija suya, que estaba lunática. Y era un demonio que se había apoderado de ella, y a tiempos hacía locuras grandísimas. A manera de perro rabioso mordía y despedazaba todo lo que podía haber a las manos, tanto que era necesario tenerla atada a tales tiempos con cadenas» (fol. 294r).

debido a que es Irene quien permite al Demonio legalmente la entrada a su cuerpo, es decir, ha manifestado explícitamente su voluntad para acoger el mal. Irene, quien sufre la posesión demoníaca, no es capaz de ejercer su libre albedrío. Por ello, Bartolomé debe hacer retroceder al Demonio, apartarlo lo suficiente, para que Irene pueda manifestar públicamente su arrepentimiento y, en consecuencia, lograr su salvación mediante el ejercicio del libre albedrío. Así, Bartolomé vence al Demonio apelando al símbolo de la cruz (su báculo, v. 886 acot.) y este deja a Irene, no sin antes decir, empleando nuevamente la imagen del corazón arrancado a pedazos:

Quita, quita,
y no te me acerques, no,
si no quieres que, arrancando
pedazos del corazón
de esta infelice mujer,
te los tire (vv. 2110-2115).

Como se ha expuesto hasta este punto, Bartolomé e Irene constituyen dos modelos contrapuestos en la relación que presentan con la muerte. Mientras que el santo ejemplifica una actitud de predisposición calmada y racional hacia la muerte, Irene renuncia irracional e irasciblemente a la vida y al alma, primero, mediante ideación suicida y, luego, con la ejecución del pacto demoníaco. La comedia, por medio de Irene, muestra el mal como un peligro constante, pero también la permanente posibilidad de la salvación espiritual. Bartolomé, sin buscar la muerte, se encuentra dispuesto a ella, porque confía en la voluntad divina; e Irene, mediante el ejercicio del libre albedrío y la intercesión del apóstol, logra finalmente la salvación de su alma. De la misma manera, en *Las cadenas del Demonio*, Ceusis y Licanoro representan modelos contrapuestos. Son presentados de la siguiente forma:

Es el defecto de Ceusis
ser ambicioso, soberbio,
cruel, homicida, tirano,
lascivo, injusto y violento.
De todo esto es al contrario
de Licanoro el defecto,
porque es de ánimo abatido,
postrado, humilde y sujeto.

Tanto a la lección se entrega,
apurando y discurriendo
quién es causa de las causas,
que le deja desatento
para lo demás (vv. 287-299).

La representación antitética de hermanos gemelos es un recurso recurrente de Calderón. Ana Suárez Miramón, respecto del auto *El gran mercado del mundo*, señala que se representa: «El nacimiento de dos hermanos gemelos, opuestos entre sí (uno feliz con la guerra y el otro con los libros), sin que se sepa quién fue el primero para beneficiarse de la herencia»³⁸. En el caso de Licanoro y Ceusis, su rivalidad por el valimiento deriva en un conflicto amoroso por Irene, situación también bastante frecuente en el teatro de Calderón: «Los hermanos suelen estar enamorados de la misma mujer [...] y compiten por ella según su personalidad y cualidades»³⁹. Dicha oposición entre ambos hermanos es caracterizada también, al igual que Bartolomé e Irene, en función a la perspectiva que presentan respecto de la muerte. En este sentido, Ceusis se presenta como alguien violento e, incluso, como la mano ejecutora de la muerte. Al respecto, es importante considerar que desde su primera aparición en escena es caracterizado de dicha manera:

Sale Ceusis con la daga desnuda tras un criado.

CEUSIS ¡Villano! ¡Viven los cielos
que has de morir a mis manos! [...]
Añade entre los que tengo
de dar la muerte en reinando
a ese atrevido, a ese necio
que con su propia mujer
se atreve a darme a mí celos (vv. 345 acot.-364).

Es de notar que escénicamente la aparición de Ceusis es acompañada por el uso de la «daga desnuda». Este signo anticipa el martirio, estableciendo un paralelismo con «el cuchillo a la garganta» de Bartolomé. Además, se representa la irracionalidad, facilidad y arbitrariedad con la que Ceusis se propone matar: «entre los que tengo / de dar la

³⁸ Suárez Miramón, 2017, p. 288.

³⁹ Suárez Miramón, 2017, pp. 287-288.

muerte». Por otro lado, los celos en este fragmento son totalmente injustificados: «ese necio / que con su propia mujer / se atreve a darme a mí celos», lo que contribuye a la caracterización de Ceusis como personaje irracional e insensato, y que, a su vez, será importante en la comparación con los celos de Licanoro al final de la obra, legítimos, como se verá. El Demonio aprovecha este momento para enceguecer a Ceusis (a quien luego le repone la vista) y logra impresionar a Irene, garantizando así el pacto. González Fernández describe acertadamente a este personaje:

La aflicción que sufre Ceusis, la ceguera, representa el rechazo absoluto de la fe cristiana mediante una obstinación persistente que hace que no quiera o pueda aceptar la fe. Ceusis, personaje violento, vengativo y casi demoníaco (conviene recordar que se le describe como “atrevido”), se convierte en perseguidor de los cristianos, un papel a menudo otorgado al demonio en obras ambientadas en la época de las persecuciones llevadas a cabo por orden de los emperadores romanos. Cuando el demonio le devuelve la vista, lo cual confirma a Ceusis en su devoción hacia el Dios de Astarot, no nos cabe duda de que con vista está más ciego que antes⁴⁰.

Licanoro, por su parte, no manifiesta ninguna inclinación a la violencia, es de un espíritu más sosegado, melancólico, y su principal preocupación es entender las primeras líneas del *Génesis*. Asimismo, es el primero en defender, aunque insatisfactoriamente, al santo. La posición que tienen ambos personajes respecto de la muerte se evidencia con bastante claridad en las actitudes que adoptan al final de la primera jornada, cuando inicia la persecución de Bartolomé:

LICANORO	Tente, Ceusis, no le ofendas hasta entender sus razones.
REY	¿Qué razones? Todas ellas son para darme la muerte.
BARTOLOMÉ	No son, sino vida eterna. [...]
CEUSIS	¡Muera a mis manos quien viene a alterar la patria!

⁴⁰ González Fernández, 2002, p. 201.

¡Muera!

Ceuis se encarga personalmente de perseguir a los cristianos y usa como suya la bandera de dar muerte al santo, lo que finalmente logra con ayuda del Demonio. Por el contrario, Licanoro se muestra prudente y reflexivo. Para este último, importa más entender las razones del apóstol. Ceuis, luego de matar a Bartolomé, no vuelve a aparecer, pues su función dramática ya ha sido satisfecha y su presencia ya no es requerida. Por el contrario, algo más interesante ocurre con Canoro. A pesar de ser de un temperamento calmo, en la escena final, engeguado por la irracionalidad de los celos, se lanza a matar a Irene, su esposa en ese momento. Llama la atención la subversión respecto de la caracterización inicial del personaje:

LICANORO (*Aparte.*) (¡Qué pena!
Mas ¿qué mi paciencia aguarda?)
Injusto, tirano dueño
de mi vida, honor y fama,
¡muere a mis manos!

¡Al cielo

DEMONIO
pluviera que fuera tanta
mi dicha que yo pudiera
morir! Mas ya que no alcanzan
vitoria de esta mujer
por agora mis venganzas,
dejarla en el ciego, el loco
poder de un celoso basta (vv. 2539–2550).

De dicha manera, se desestabiliza la composición antitética entre los hermanos gemelos: Licanoro, inicialmente en extremo paciente, adquiere atributos de Ceusis, colérico y violento. Es más, el mal de ceguera que sufrió Ceusis a causa del Demonio ahora es achacado a su hermano: «el ciego, el loco / poder de un celoso» (vv. 2549-2550). Este fragmento propone la premisa de que incluso el temperamento más conciliador, intelectual, sosegado, es capaz de pervertirse bajo el influjo irracional de los celos. Es importante mencionar que, al contrario de lo que sucede con Ceusis en su primera aparición, los celos de Licanoro son legítimos. Él, ahora ya esposo de Irene, le es-

cucha hablando con otro hombre, quien le dice en su propia casa: «pues me diste la palabra / de que serás siempre mía», a lo que ella confiesa: «Verdad es que vida y alma / te ofrecí...» (vv. 2508-2511)⁴¹. Es de notar igualmente la presencia de la espada como instrumento de muerte, similar a la daga de Ceusis o al cuchillo de Bartolomé, pero en contraposición a Irene en la escena inicial, quien se presenta desarmada. Este momento de fatalidad y desorden es el que permite el regreso del santo casi como un *deus ex machina*, justo a tiempo para proteger a Irene y evitar que Licanoro, en un arrebato pasional, le dé muerte injustamente:

LICANORO ¿Cómo es posible si ya
la cólera me desata
las manos para que tome
de tus agravios venganza?
¡Muere, pues!

IRENE Bartolomé,
tu amparo y favor me valga.
Saca la espada y, al ir a herirla, cantan dentro y él se suspende.

MÚSICA A quien con fe le llama
siempre socorre y nunca desampara (vv. 2589-2596).

Como se ha mostrado a lo largo de este artículo, la muerte cumple un rol fundamental en la estructura dramática de *Las cadenas del Demonio*. Si bien la muerte central y necesaria es la del santo, para que mediante el martirio logre su glorificación, esta, por un lado, condiciona el desarrollo de las tensiones vida-muerte en la comedia y, por otro lado, se sostiene en el entramado que desarrollan el resto de los personajes en función de esa muerte narrada mas no representada. De esta manera, dicho tejido estructural se construye sobre la relación de dos paralelismos, cada uno de ellos de dos personajes. Bartolomé e Irene encarnan racionalidad e irracionalidad, lo que está vinculado con la buena y mala muerte, respectivamente. De la misma manera, Ceusis y Licanoro representan personajes antitéticos cuya composición se

⁴¹ Udaondo Alegre recuerda la imagen del Demonio como inductor de los celos y otros males conyugales. Asimismo, compara a Irene, quien se enfrenta a la amenaza de perder la vida a manos de su marido, con Mencía de *El médico de su honra* (2014, pp. 517-518).

estructura también en función de sus actitudes hacia la muerte. Así, en *Las cadenas del Demonio*, las relaciones que establecen los personajes con la muerte crean un tejido dramático que sostiene la comedia. La inclinación a morir y las diferentes amenazas de muerte a lo largo de la pieza son parte del andamiaje dramático ideado por Calderón para llevar la historia del santo a escena dentro de las exigencias y convenciones de la comedia nueva.

BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, Ignacio, «Aspectos de la violencia en los dramas de Calderón», *Anuario Calderoniano*, 2, 2009, pp. 15-49, <https://recyt.fecyt.es/index.php/acal/article/view/34211>.
- ARELLANO, Ignacio, «Cabezas cortadas y otros espectáculos. Violencia, patetismo y truculencia en el teatro de Calderón», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 44.1, 2014, pp. 199-213, <http://journals.openedition.org/mcv/5580>.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Las cadenas del Demonio*, ed. José Elías Gutiérrez Meza y Henry Ibáñez Mogrovejo, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, en prensa.
- CAZÉS GRYJ, Dann, «La comedia de santos y el teatro en el Siglo de Oro», *Atalanta. Revista de las Letras Barrocas*, 3.2, 2015, pp. 37-70, <https://www.revistaatalanta.com/index.php/ARLB/article/view/10.14643-32C>.
- DASSBACH, Elma, *La comedia hagiográfica del Siglo de Oro español*, New York, Peter Lang, 1997.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Natalia, «Imaginería sacra y espacios pictóricos en las comedias de santos de Lope de Vega», *eHumanista*, 30, 2015, pp. 83-98.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Luis, «Espectáculo y poder en la comedia de santos calderoniana: *Las cadenas del Demonio*», en *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*, ed. Ignacio Arellano, Kassel, Edition Reichenberger, 2002, vol. 1, pp. 197-205.
- GUTIÉRREZ MEZA, José Elías, y Henry Ibáñez Mogrovejo, «La fecha de composición de *Las cadenas del Demonio* de Pedro Calderón de la Barca», *Anuario Calderoniano*, 15, 2022, pp. 387-399, <https://recyt.fecyt.es/index.php/acal/article/view/90856>.
- IBÁÑEZ MOGROVEJO, Henry, «Sobre la transmisión de la leyenda de san Bartolomé y su dramatización en *Las cadenas del Demonio* de Pedro Calderón de la Barca», *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 10.1, 2022, pp. 613-628, <https://www.revistahipogrifo.com/index.php/hipogrifo/article/view/1116>.

- MARTÍNEZ GIL, Fernando, *Muerte y sociedad en la España de los Austrias*, Madrid, Siglo XXI, 1993.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Calderón y su teatro. Conferencias dadas en el Círculo de la Unión Católica*, tomo IV, Madrid, Librería de M. Murillo, 1881.
- PARKER, Alexander A., «Santos y bandoleros en el teatro español del Siglo de Oro», *Arbor*, 13, 43, 1949, pp. 195-416.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de Autoridades*, ed. facsímil, Madrid, Gredos, 2002, 3 vols.
- Sagrada Biblia*, Pamplona, Universidad de Navarra (Eunsa), 1997-2016.
- SILVA, María Guadalupe, «La función del diablo en un drama de Calderón: *Las cadenas del Demonio*», en *Estudios críticos de literatura española: hacia Calderón*, ed. Edith Martha Villarino y Elsa Graciela Fiadino, Mar del Plata, Universidad Nacional de Mar del Plata, 2003, vol. 1, pp. 233-241.
- SUÁREZ MIRAMÓN, Ana, «Competencias entre hermanos en la tragedia calderoniana», *Bulletin Hispanique*, 119.1, 2017, pp. 285-298, <https://journals.openedition.org/bulletinhispanique/4933>.
- TEULADE, Anne, «Santidad y teatralidad: el santo como paradoja estética», en *La comedia de santos*, ed. Felipe Pedraza Jiménez y Almudena García González, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 85-99.
- UDAONDO ALEGRE, Juan, «Violencia religiosa y guerra contra el mal en *Las cadenas del Demonio* de Calderón de la Barca», en *La violencia en el teatro de Calderón*, ed. Manfred Tietz y Gero Arnscheidt, Vigo, Academia del Hispanismo, 2014, pp. 511-533.
- UDAONDO ALEGRE, Juan, «La representación del martirio en el Barroco. San Bartolomé en las obras de Pedro Calderón y José Ribera», en *Plumas y pinceles son iguales. Teatro y pintura en el Siglo de Oro*, ed. Lola González, Lleida, Universitat de Lleida, 2015, pp. 131-150.
- VALBUENA BRIONES, Ángel, «El simbolismo en el teatro de Calderón: la caída del caballo», *Romanische Forschungen*, 74, 1962, pp. 60-76, <https://www.jstor.org/stable/27936925>.
- VILLEGAS, Alonso de, *Flos sanctorum*, Toledo, Viuda de Juan Rodríguez, 1591.