

ARCHIVUM CALDERONIANUM

Fundado por Hans Flasche †

Editado por
MANFRED TIETZ

Tomo 12

Calderón y su escuela: variaciones e innovación de un modelo teatral

XV Coloquio Anglogermano sobre Calderón
Wrocław, 14–18 de julio de 2008

Actas editadas
por Manfred Tietz y Gero Arnscheidt
en colaboración con Beata Baczyńska



Franz Steiner Verlag 2011

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung
der Spanischen Botschaft in Polen.

Se agradece a la Embajada de España en
Polonia su aportación económica a la
publicación de las Actas.



Bibliografische Information der Deutschen
Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese
Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<<http://dnb.d-nb.de>> abrufbar.

ISBN 978-3-515-09661-4

Jede Verwertung des Werkes außerhalb der
Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist unzulässig
und strafbar. Dies gilt insbesondere für Übersetzung,
Nachdruck, Mikroverfilmung oder vergleichbare
Verfahren sowie für die Speicherung in Datenver-
arbeitungsanlagen.
© 2011 Franz Steiner Verlag Stuttgart
Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier
Druck: Hubert & Co, Göttingen
Printed in Germany

Índice

Manfred Tietz y Gero Arnscheidt A modo de prólogo	9
Urszula Aszyk <i>El mágico prodigioso</i> : entre la comedia de santos y la comedia de magia, un modelo teatral en evolución	13
Beata Baczyńska / Lola González Martínez <i>El príncipe constante</i> de Pedro Calderón de la Barca Madrid a.d. 1629 y Wrocław a.d. 1965	23
Beatriz Barrantes-Martín Ramón Pérez de Ayala y Pedro Calderón de la Barca: variaciones sobre el tema de <i>El médico de su honra</i>	47
Martina Bender De lo mágico en Calderón a lo sobrenatural de la comedia de magia dieciochesca	59
María José Caamaño Rojo La escuela de Calderón: la figura de Matos Fragoso	77
María Teresa Cacho Una imitación calderoniana: <i>No hay con Amor competencias</i> . La re- cuperación de la fiesta para las bodas de Carlos II y Mariana de Neo- burgo	99
Ysla Campbell La tragedia calderoniana: variaciones de un género en <i>El príncipe constante</i>	109
Einat Davidi <i>La sibila de oriente</i> y <i>El árbol del mejor fruto</i> . El oráculo y su fun- ción autopoiética	119
Verena Dolle Las plumas de Jael: Mira de Amescua, Calderón y Espinosa Medrano	133
Francisco Domínguez Matito Historia, Devoción y Alegoría en los autos de Cubillo de Aragón. Aportaciones para la taxonomía del auto sacramental	161
Robert Folger Narcisos: la economía de los géneros en Calderón y Sor Juana	171
Ángel María García Gómez <i>Los dos filósofos de Grecia</i> de Fernando de Zárate y el modelo tea- tral calderoniano	197

Françoise Gilbert	
Reflexiones sobre los autos bíblicos de Calderón: el ejemplo de <i>¿Quién hallará mujer fuerte?</i> (1672).....	223
Christian Grünngel	
<i>La hija del aire</i> como «monstruo». Aproximaciones a una estética barroca.....	241
Georges Güntert	
Controversias en torno a <i>El príncipe constante</i>	257
Susana Hernández Araico	
Sor Juana y sus graciosos II: <i>Los empeños de una casa</i> y la herencia de Calderón	275
Ursula Jung	
Calderón y el teatro de Sor Juana Inés de la Cruz: Transvestismo y metateatro en el <i>Festejo de Los empeños de una casa</i>	287
Karolina Kumor	
Variación e innovación del modelo calderoniano en el teatro cortesa- no de Francisco Bances Candamo	297
A. Robert Lauer	
El teatro barroco de Juan de Zabaleta, continuador de Calderón	309
María Luisa Lobato	
De Calderón a Moreto: diálogo de una transformación.....	329
Roberto Mansberger Amorós	
<i>Eco y Narciso</i> , de Calderón de la Barca, y los «universales» del Ba- rroco	343
Alessandro Martinengo	
Pietro Monti (1794-1856), traductor e intérprete de Calderón y Rojas: Un hito en el primer calderonismo italiano	355
Hans-Jörg Neuschäfer	
Calderón 2008. ¿Cómo acercarle sin falsificarle? El ejemplo del <i>Mé- dico de su honra</i>	367
Alejandra Pacheco	
Visiones musicales sobre Calderón en el siglo XVIII: La reescritura musical para <i>Los tres afectos de amor</i> y <i>Eco y Narciso</i>	379
Alan K. G. Paterson	
Calderón, Grotius y el Diablo: un modelo humanístico en <i>El pintor de su deshonra (auto)</i>	403
María Grazia Profeti	
Calderón en las reescrituras de Gozzi.....	415
María del Carmen Rivero Iglesias	
<i>Entre bobos anda el juego</i> : la dialéctica entre modernidad y tradición.....	435

Mònica Roig Tió	
La escena sacramental en el XVIII: en torno a <i>El pleito matrimonial</i>	44
Hendrik Schlieper	
Matasanos y salvador. El médico y la medicina como variaciones teatrales en Calderón.....	46
Christoph Strosetzki	
¿Debería el rey ir al teatro? Las recomendaciones de Bances Canda- mo	48
Marcella Trambaioli	
La escritura en colaboración en <i>El pastor fido</i> de Solís, Coello y Cal- derón	49
Mesa Redonda: De Exeter a Wrocław. 40 años de Coloquios calderonianos. Dietrich Briesemeister, A. Robert Lauer, Alan K. G. Paterson, Maria Grazia Profeti, Florian L. Śmieja, Manfred Tietz.....	52
Índice onomástico.....	53
Índice de obras citadas.....	54

De Calderón a Moreto: diálogo de una transformación

María Luisa Lobato

La tradición del «faber quique suae fortunae»

En torno al año 1650 Moreto escribía con intensidad en solitario y también en colaboración con otros autores. Entre la producción de ese periodo, un tema de raíces clásicas parece privilegiarse, el cual podría enunciarse como *faber quisque suae fortunae*, que podríamos con cierta libertad traducir como: «cada uno se labra su propia fortuna», sustrayéndose a menudo de las determinaciones del hado que parecen envolver al ser humano desde su origen. Tema éste de antiguas y profundas resonancias que había dado ya origen a obras cimeras, como *La vida es sueño*, de Calderón (a. 1635) y bebía a su vez en los grandes mitos de Ciro, rey de Persia, Edipo, rey de Tebas o Rómulo y Remo, fundadores de Roma, por no ir a obras más cercanas en el tiempo como *El hijo de los leones* de Lope, *El nieto de su padre* de Guillén de Castro o *Virtudes vencen señales* de Vélez de Guevara. Todas ellas presentan la figura de un joven héroe natural, que no conoce la corrupción del ámbito cortesano.¹

El tema, como es sabido, recorre las diversas literaturas y se modifica en función de autores y de circunstancias. La fortuna mutable se había venido conformando a modo de cosmovisión a través de obras como *De Consolatio Philosophiae* de Boecio o *De remediis utriusque Fortunae* de Petrarca.² Pero son ciertos matices de este gran motivo general los que me interesan aquí. En concreto el enunciado de que cada uno es dueño de sus acciones y con ellas se labra o no su fortuna comparte en ocasiones espacio con el de la influencia de un hado adverso que asola al protagonista, al margen siempre de cualquier referencia cristiana. Hoy trataré de considerar la forma y función teatral que adoptan estos motivos que sientan sus bases en lo más profundo de cada ser humano.

Muchos podrían ser los autores y las obras elegidos por haber llevado estas cuestiones a su producción y resulta por tanto necesario aquilatar el terreno que se va a explorar. Calderón (1600-1681) será hoy el punto de partida pero desde él y,

1 Fausta Antonucci: «Introducción», en Pedro Calderón de la Barca: *La vida es sueño*. Ed. Fausta Antonucci. Barcelona: Crítica 2008.

2 Para un recorrido del tema en la literatura española, véase María Soledad Carrasco Urgoiti: «Fortuna reivindicada: recreación de un motivo alegórico en *El Criticón*», en: *El Crotalón, Anuario de Filología Española* 1 (1984), pp. 159-176.

aún más, junto a él a partir de un determinado momento, se encuentra compartiendo amistad y espacios de representación Agustín Moreto (1618-1669), casi veinte años más joven, al que la crítica literaria sitúa en la órbita calderoniana, no solo porque es conocida la relación personal entre ambos dramaturgos, sino, sobre todo, por su cercanía cronológica, mayor que la que existe con Lope de Vega (1562-1635), por citar la otra gran cima del Siglo de Oro español. Sin embargo, valga apuntar ya, aunque no será hoy el tiempo ni la ocasión de desarrollarlo, que son innegables también las relaciones literarias entre Moreto y Lope, dentro de ese gran magma que resulta ser el teatro áureo, con temas y mecanismos de trabajo comunes en muchos casos, como en otros lugares he detallado ya a propósito de aspectos particulares,³ de modo que las fronteras se convierten con frecuencia en límites imprecisos.

En ese gran tema de la influencia del hado en la vida del ser humano, resulta de especial interés el hecho mismo del cambio de la fortuna, de la que aquí me fijaré en especial en el eje direccional que va de la adversa a la próspera fortuna⁴ que se constituyó en línea de fuerza de un importante grupo de obras teatrales de mitad del siglo XVII.

La adversa fortuna que asola al protagonista como punto de arranque de la historia del héroe resulta ser uno de los recursos más rentables en el teatro áureo y dio lugar a algunas de sus mejores producciones, de aquellas que podrían encuadrarse en el campo de la *comedia heroica*, con personajes entre los que se cuentan «reyes, príncipes, generales, duques», temas o argumentos elevados, entre los que la fortuna es uno de los preferidos, además de los sucesos amatorios, y muy posiblemente una puesta en escena con cierta sofisticación; rasgos estos tres que sirvieron a Bances Candamo para nombrarlas como comedias «de fábrica», frente a las de capa y espada⁵. Esta comedia que Profeti recuerda que ha recibido la denominación de «alta o trágica»⁶ puede tener base histórica pero también ser de invención fantástica, como ocurre en las que hoy voy a acotar y siempre persigue una enseñanza moral. En ella, el héroe, tomado en el momento más bajo de su historia, conoce su situación y pena por ella, en la voz de Segismundo:

¿Y teniendo yo mas vida,
tengo menos libertad?
En llegando a esta pasión,

3 María Luisa Lobato: «Mecanismos cómicos en los entremeses de Calderón», en Javier Aparicio Maydeu (ed.): *Estudios sobre Calderón*. T. II. Madrid: Ediciones Istmo 2000 (Colección Fundamentos), pp. 790-805.

4 Muchos podrían ser los ejemplos en sentido contrario, esto es, de la próspera a la adversa, como es el caso de la obra de Mira de Amescua *El ejemplo mayor de la desdicha*, que cuenta con un magnífico estudio de Profeti que cito en nota 6.

5 Francisco Bances Candamo (ed.): *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*. Ed. Duncan W. Moir. London: Tamesis 1970, p. 33.

6 María Grazia Profeti: «El ejemplo mayor de la desdicha y la comedia heroica», en Agustín de la Granja/ Juan Antonio Martínez Berbel (coords.): *Mira de Amescua en candelero: Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII (Granada, 27-30 octubre de 1994)*. T. I. Granada: Universidad de Granada 1996, pp. 69 y 78.

un volcán, un Etna hecho,
quisiera sacar del pecho
pedazos del corazón.
¿Qué ley, justicia o razón
negar a los hombres sabe
privilegio tan suave,
excepción tan principal,
que Dios le ha dado a un cristal,
a un pez, a un bruto y a un ave? (*La vida es sueño* vv. 161-172)⁷

También los héroes lloran, sin duda, y en los ecos del personaje calderoniano, otras voces arrastran ante el espectador el peso de un hado funesto del que no se sienten responsables y que resulta aún más injusto por ser ininteligible a quien lo sufre. Sin embargo, en las obras que recorreré, alguna del propio Calderón, otra escrita de consuno entre Calderón y Moreto y varias solo de Moreto, los héroes están más cerca de los hombres y los graves problemas del destino trágico de la naturaleza humana descienden del terreno metafísico de la libertad a otras cuestiones que en ocasiones asolan al menos con la misma fuerza al ser humano, entre las que me detendré hoy en el sufrimiento que los protagonistas manifiestan al percibir la influencia nefasta de una mala estrella sobre sus vidas desde el inicio, y, en concreto, en una de las manifestaciones de esta fortuna contraria, como es la imposibilidad de lograr la correspondencia de la persona amada. Junto a esta observación, me interesará también cuál es la estrategia de la que se sirven estos protagonistas para intentar un cambio de fortuna y cuáles son los resultados, siempre sin olvidar que nuestra perspectiva aquí es la de realización de esos grandes temas sobre el escenario.

De Segismundo a Irene: el ser humano mediatizado por los malos agüeros

El dolor de amor es, sin duda, una de las constantes en la literatura de todas las épocas y el teatro áureo español no escapa a la dramatización de ese estado. Básicamente la diégesis se presenta con estructura neta: el galán tiene dificultades importantes para lograr la correspondencia amorosa. Los inconvenientes son muchos y llegan desde diversos frentes entre los que destacaré cuatro: la dama es esquiva, la escisión social insalvable, la guarda familiar férrea o la competencia de otros galanes parece decisiva. En todo caso, las circunstancias citadas son dificultades que desencadenan la acción dramática, la cual se apoya muy a menudo en lo que Profeti llamó el juego de las simetrías,⁸ como se irá viendo más adelante. Si hemos oído ya el lamentar de Segismundo privado de libertad, vayamos a otros

7 Pedro Calderón de la Barca: *La vida es sueño*. Ed. Fausta Antonucci. Barcelona: Crítica 2008.

8 María Grazia Profeti: «La estructura de *Lances de Amor y Fortuna* y sus traducciones», en Ignacio Arellano/ Enrica Cancelliere (eds.): *La dramaturgia de Calderón. Técnicas y estructuras. (Homenaje a Jesús Sepúlveda)*. Madrid: Universidad de Navarra-Iberoamericana/ Frankfurt am Main: Vervuert 2006, p. 390.

personajes que sufren también adversa fortuna, esta vez ya en el terreno del amor. Y sin alejarnos de Calderón oigamos a Dante en *Amado y aborrecido* (a. 1657)⁹ cuando exclama: «¡Oh suerte dura!» (p. 1690) [...] ¡Válgame el cielo, / y qué crueldad tan injusta!» (p. 1691) cuando se ve rechazado por su amada Irene y buscado por Aminta a la que no desea: «una me obliga, / al paso que otra me injuria» y teme, desesperado, que «al mar me arrojen mis furias» (p. 1691).

Y no solo Dante se siente perseguido por su mala suerte, pues también la mujer de la que se ha quedado prendado, Irene, la hija del rey de Gnido, arrastra terribles augurios sobre su vida y sobre la influencia nefasta que ejercerá en quienes la rodeen. Estos pronósticos que la convierten en un nuevo Segismundo, preocupan al rey de Chipre, quien sólo por castigar a Dante, concede la mano de Irene – prisionera de guerra – al segundo pretendiente, Aurelio, mientras le dice:

yo te haré
ser tan dichoso con ella,
que desmienta mi favor
el ceño de tu rigor
y el influjo de su estrella (p. 1693).

Vana pretensión y casi blasfema contra la fortuna, pues el terrible hado de Irene no lo logrará esquivar ni la torre en que la encierran ni el hecho de que hagan de Aurelio su cancerbero con nombre de esposo, pues nunca la amó. Suerte fatal, pues, la de Irene que ya en la segunda jornada de la comedia al ver su desgracia exclama: «mas ¿qué / me admiro, si todo tiene / su estrella antes de nacer?» (p. 1705). Destino nefasto el de esa mujer que arrastrará también a Dante, culpable de enamorarse a primera vista de quien no debe. Y Calderón, en este caso, calla y deja trazar su tela a la adversa fortuna.

Del amor imposible de Irene al de Porcia

Pero no siempre tuvieron ese final trágico los amores contrarios en el teatro áureo, como sabemos bien, pues las dificultades en el amor fueron uno de los motivos más recurrentes en el género y triunfaron en número las soluciones que atraían próspera fortuna frente a las que terminaban de forma adversa. Veamos un caso peculiar. La única obra que conocemos escrita de consuno entre Calderón y Moreto, *La fingida Arcadia* (1666), vuelve de nuevo a estos temas. La crítica señala a Moreto como autor de la primera jornada mientras la tercera estuvo a cargo de Calderón; queda en duda la segunda que se atribuye a un autor menor, sin que de momento pueda precisarse más.¹⁰ Se nos presenta en ella de nuevo una hija de

9 Pedro Calderón de la Barca: *Obras completas*. T. I. *Dramas*. Ed. Ángel Valbuena Prat. Madrid, Aguilar, 1969, pp. 1682-1722.

10 Han trabajado sobre ella en fechas recientes Marcella Trambaioli y Enrique Rull. Véase Marcella Trambaioli: «*La fingida Arcadia* de 1666: Autoría y escritura de consuno», en María Luisa Lobato/ Juan Antonio Martínez Berbel (eds.): *Moretiana. Adversa y próspera fortuna*

rey: Porcia, descendiente del fallecido monarca de Chipre y heredera de ese reino, mujer de «fortuna lisonjera», al menos en apariencia, como reconoce Casandra:

la fortuna lisonjera
sigue ya tan sin desvío
de tu ventura los pasos,
que parece que a sus casos
lo gobierna tu albedrío. (vv. 4-8)

Pero no todo es poder político y Porcia lamenta haberse apiadado de Enrique tras un duelo, pues fue «perdición notable / fuerza de estrella» (vv. 271-272) presenciándolo, porque a partir de aquel momento se compadeció del perdedor y surgió el amor por Enrique. No sería mayor problema si su tío y depositario provisional de la corona, no le hubiera prohibido ese amor como castigo por haber herido Enrique a su valido. A esa negativa se suma el hecho de que, para más desgracia, le preparan la boda con el príncipe de Sicilia, que en su tiempo despreció a Porcia, por lo que ese matrimonio es para ella una humillación. A esta situación se unen los presagios malignos que la protagonista dice sentir sobre sí:

ha dos días que no hay parte
donde no encuentren mis ojos
con mil presagios mortales.
Dos papeles he tenido
que me avisan de que guarde
mi vida, de suerte, amiga,
que en tal tropel de pesares
el corazón dividido
como sin oficio yace. (vv. 309-317)

De modo que las adversidades se acumulan:

Carlos de Sicilia viene,
Enrique es mi fino amante,
Federico descompone
nuestros intentos, tu padre
me violenta el albedrío,
los papeles que me guarde
me avisan. (vv. 318-324)

Dos personajes, pues, perseguidos por su infortunio: Porcia y Enrique, que la ama sin esperanza alguna de tenerla. Y, en efecto, todo serán inconvenientes para ambos: para Enrique, porque se ha granjeado la enemistad del poderoso y con ello

de Agustín Moreto. Madrid: Iberoamericana/ Frankfurt am Main: Vervuert 2008, pp. 185-206; Enrique Rull: «Procedimientos de construcción triautorial en *La fingida Arcadia*», en: *Bulletin of Spanish Studies*. Monográfico *De Moretiana Fortuna. Estudios sobre el teatro de Agustín Moreto*, en: *Bulletin of Spanish Studies* 85, 7-8 (2008), pp. 139-152. Sigo la edición de Agustín Moreto: *La fingida Arcadia*. Ed. Marcella Trambaioli. www.moretianos.com.

ha perdido la esperanza de casarse con la mujer que ama. Para Porcia, porque su amor es, por tanto, imposible y a ese inconveniente viene a sumarse la dificultad de obtener la corona que le corresponde. Su tío Filiberto, depositario del trono de Chipre hasta que Porcia se case, no quiere de ninguna manera desprenderse del poder y está dispuesto a acabar con ella a través de una carta emponzoñada que mata a quien la lee.

El remedio a tanto mal llegará por dos vías, ambas de la pluma de Moreto en la primera jornada: la indiscreción de Federico que se entera a tiempo de los intentos de asesinato hacia Porcia, quien logra así conmutar su trágico destino, y la ficción de Porcia, la cual dispone su venganza fingiendo haber perdido el juicio por efecto del veneno. Tras una segunda jornada de autor anónimo dedicada a recrear un mundo ficticio arcádico que retoma la creación pastoril de Lope, Porcia recupera el juicio de la mano de Calderón, pero ya es tarde y tiene razón la protagonista cuando se lamenta de «ese signo tirano de mi estrella» (v. 1936). Terminado el disimulo, ya no es posible recuperar a Enrique que, voluble en el amor, ante la falta de discreción de Porcia ha vuelto sus ojos a Casandra y para Porcia solo quedará el siempre fiel Federico. Y al fin se cumplen los pronósticos: Porcia ha podido salvar su vida de la amenaza del veneno, ha conseguido al fin su justa herencia al trono de Chipre pero no ha logrado conservar el amor de Enrique.

La ficción de la locura como medio para burlar a la Fortuna:
de Porcia a Carlos, el licenciado Vidriera

Moreto retoma en *La fingida Arcadia* un tema que le era querido, como es el de la pérdida de juicio de alguno de los protagonistas como medio para conseguir sus fines y, a la par, poner de manifiesto la vacuidad del mundo. En la comedia que se acaba de presentar, la locura fingida de Porcia le sirve para decir grandes verdades, como ella misma expone:

Una Arcadia haré fingida
en este monte, en que puedo
en el traje pastoril
de la honda el escarmiento
regir en el monte y llano
de reses el vulgo incierto,
de quien el cayado sea
rústico, aunque firme, cetro. (vv. 1158-1165)

Avanza la acción y Porcia ve desde la fingida confusión de su locura la actuación veraz de los demás, que no se recatan ya ante ella. Su ira al descubrir los verdaderos pensamientos de cada uno lleva a su criada Julia a advertirla: «Templanza ten, y de quién eres te acuerda» (vv. 1359-1360), a lo que Porcia responderá: «¿Cómo quieres que esté cuerda / la mujer que quiere bien?» (vv. 1360-1361) en un doble juego de sentidos que se retoma en otras obras en torno a la locura de

amor. Pero su venganza se llevará a efecto y ya en la tercera jornada y de la mano de Calderón, pondrá de manifiesto lo fingido de su enajenación y los propósitos que la llevaron a ella:

Aunque hoy
confieso que tal estoy
que acordarme no debiera
de quién eres y quién era;
sé quién eres y quién soy,
y para probar mejor
si lo sé, porque te espante,
yo soy Porcia la constante,
tú eres Enrique el traidor. (vv. 2023-2031)

Decía antes que Moreto retoma en la comedia escrita de consuno entre tres amigos un tema que le era grato. En efecto, ya hacia 1648, en la primera fase de su periodo dramático, Moreto creó un personaje que acude también a esa ficción para lograr sus propósitos. Se trata de Carlos, el protagonista de *El licenciado Vidriera*.¹¹ Carlos tiene en común con Porcia, además de la locura, su amor a los libros, si bien hay que matizar que los libros de Carlos son los propios de sus estudios en Bolonia, mientras que para Porcia la literatura es una afición, como ella misma aclara cuando manifiesta que era buena lectora de libros pastoriles durante su infancia y adolescencia:

Crecí y, inclinada siempre
a la soledad amable,
me di a los libros, no a aquéllos
cuyas doctas facultades
en nuestra capacidad
o caben mal o no caben,
sino a aquéllos que mezclando
lo útil y lo suave
con lo mismo que divierten
enseñan y persuaden,
de los cuales los que más
me llevaron el dictamen
fueron esos pastoriles,
cuyas desnudas verdades
del siglo de oro repiten
las purezas inculpables. (vv. 141-156)

Y de Carlos sabemos que, en busca de mejorar fortuna para poder aspirar a la mano de Laura, pues esa era la condición que le puso su padre – gobernador de Urbino –, se dijo: «la riqueza / se adquiere por letras y armas» (vv. 257-258) y, puesto ante la tesitura pensó:

11 Agustín Moreto: *El licenciado Vidriera*. Ed. Javier Rubiera. www.moretianos.com.

de armas entonces no había
 empresa digna en Italia;
 las letras en cualquier tiempo
 el que las busca las halla,
 y yo a buscarlas resuelto
 partí a Bolonia. (vv. 259-264)

Y, en efecto, consiguió graduarse en aquella Universidad (v. 273). Pero ni ese triunfo en las letras ni otros en las armas de los que la comedia da cuenta sirvieron para conseguir mejorar su fortuna y lograr el reconocimiento que necesitaba. De hecho, su criado Gerundio abre la obra recordándole su miserable estrella, pues nunca ha sacado de ella más que riesgos y mudanzas (vv. 6-8), y aún intensifica sus razones cuando ve que Carlos mantiene alguna esperanza:

Si premios lloviera aquí,
 no te viniera uno a ti,
 si no es a descalabrarte;
 ¿no sabes tu mala suerte
 y tus ciegas esperanzas,
 pues cuantos bienes alcanzas
 en sapos te los convierte?
 Pues ¿qué espera tu locura?
 ¿tú premios? ¿tú ser dichoso? (vv. 18-26)

Carlos afirma conocer su mala estrella y vivir con ese pesar, pero como él mismo dice: «no quiero dejar / nada que deberle a ella» (vv. 115-116). Y es precisamente esa voluntad del protagonista que quiere hacer todo cuanto puede por sí mismo para vencer un hado infausto la que le hace cercano y meritorio, de modo que sus éxitos – si es que los hay –, serán los nuestros. Pero ni el triunfo en las letras, que ya mencioné, ni sus victorias en batalla logran atraer hacia él la mirada amable de quienes tienen poder: en primer lugar la del Duque, que le mantiene en la miseria a pesar de que consiguió para él que se le reconociese el derecho hereditario de Urbino, y tampoco la de Pompeyo, el padre de su amada Laura, que no cumplió su promesa. Es más, como Rubiera afirma en un artículo publicado en *Moretiana*. *Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*,¹² Carlos no llega ni a recibir el agradecimiento de estos dos personajes, pues cuando inician las frases correspondientes, siempre hay algún hecho que los interrumpe. Con todo, una frase de Pompeyo pone ante sus ojos y los nuestros el hecho de que no basta solo con la voluntad humana para lograr un cambio de estrella:

Vos habéis hecho por vos
 cuanto un noble pecho alcanza;
 ya el mérito está adquirido,
 mas sin fortuna no basta. (vv. 511-514)

12 Javier Rubiera: «Las fortunas de Carlos, el licenciado Vidriera de Moreto», en María Luisa Lobato/ Juan Antonio Martínez Berbel (eds.): *Moretiana*, pp. 291-314.

Laura misma observa con desazón que Carlos no obtiene lo que merece, circunstancia que provoca en ella una rebeldía que en ningún momento vemos en Carlos:

que a tus méritos por mí
 les niegue el premio la suerte
 para apartarme de ti
 poder es de estrellas, y ellas
 causan, Carlos, mis enojos. (vv. 534-538)

Y es que el protagonista, previendo ya la mala suerte que le acompaña siempre, se había fortalecido psicológicamente para el fracaso:

no sé si podre vencella, [a la fortuna]
 mas si su poder me arrastra,
 si mi estrella me escurece,
 si mi destino me ultraja
 y la ingratitud me ofende,
 consolaré en mi desgracia
 la gloria de merecerla
 al dolor de no alcanzarla. (vv. 359-366)

Dice conformarse, por tanto, con la satisfacción de hacer lo suficiente para merecer a Laura, aunque no la pueda conseguir nunca por imperativos de su fatal estrella. Esta actitud de resignación no es frecuente, pues el héroe está dispuesto a arrostrar todas las dificultades pero siempre con el fin de conseguir la meta, sin embargo, Carlos no es un héroe al modo tradicional. A él parece bastarle con saber en su interior que ha luchado y vencido lo suficiente como para merecer el premio, aunque nunca pueda verlo hecho realidad. Ahora bien, el esfuerzo denodado de la lucha que, en efecto, le haría merecedor de la mano de su amada, si quienes hicieron promesas las cumplieran y no se fueran con el mejor postor, arrojan a Carlos al desengaño del mundo. Ya en la segunda jornada, cuando ve que el Duque se apresta a premiar a Lisardo con la mano de Laura por un mérito que es en realidad suyo, no puede por menos de exclamar en aparte a Gerundio:

Éste es el modo afrentoso
 del mundo desconcertado:
 vence el riesgo el desdichado
 y premian al venturoso. (vv. 1435-1438)

Y los demás conocen sin duda los méritos de Carlos, aun antes de que él los exponga, pero otros intereses espurios les impiden reconocerlos. Para su vergüenza, Pompeyo dice en aparte cuando Carlos llega clamando que le oiga:

Carlos es.
 ¡Que a tal su suerte llegó!
 Ya es a la vista importuna,

mas de su poca fortuna
no tengo la culpa yo. (vv. 1450-1454)

Y es que en la voz de Carlos y en sus hechos están representados todos los desheredados del mundo; por eso su figura, si no alcanza el valor de un Segismundo, tiene sin embargo la rotundidad de hacer presentes a quienes los poderosos tratan de acallar en todos los tiempos y circunstancias.

Es entonces, perdidas ya todas las esperanzas no solo en la bondad humana sino también en el mantenimiento de la palabra dada y en la justicia, cuando Carlos cambia de estrategia, avanzada ya la segunda jornada. Y justo antes de que Moreto nos presente ese cambio, la Música canta:

*De cuantos [sin] dicha nacen,
porque no la esperan nunca,
con el acierto de amarla
nadie muere sin ventura. (vv. 1678-1681)*

Como si de un presagio se tratara, éste es el primer atisbo de esperanza que se oye en la obra y viene de una voz ajena a todos. Pero aún quedarán muchas humillaciones por padecer y cuando el héroe está en su punto más bajo, pasada ya la mitad de la obra, pobre, hambriento, desharrapado, y con la amenaza de su criado Gerundio de abandonarle, Carlos reacciona y nos previene de que algo va a ocurrir:

que yo tomaré tan nueva
venganza destas injurias
que se admire el mundo della.
Yo haré que todos conozcan
su ingratitud y mi ofensa,
y que lo vean de suerte
que sea el castigo su afrenta. (vv. 2048-2054)

Perdida por completo la estima de los demás, Carlos supera el temor a perder la propia para poder vengarse:

No ha de haber oído el mundo
tal venganza de mi queja,
tal castigo de su culpa.
Sólo temo la vergüenza
de ultrajar yo mi persona;
pero, ¿qué ultraje me queda
que temer, con el que paso? (vv. 2055-2061)

La locura bifronte: instrumento de poder y desengaño del mundo

Y empezando por su propio criado Gerundio, no encuentra mejor instrumento para lograr sus fines que fingirse loco con la tema de que es de vidrio. Moreto retoma así una figura célebre de Cervantes, pero en un sentido bien distinto, como se verá. La falta de juicio de Carlos a partir de ese momento y su figura extravagante se convierten en el eje sobre el que pivota la tercera jornada. Y frente a las consecuencias sociales que la locura de Porcia aportaba en *La fingida Arcadia*, entre las que estaban el desprecio de su antiguo amante Enrique, la burla de quienes la observaban, etc. la falta de juicio de Carlos va a aportarle de forma paradójica la entrada y aceptación en un mundo que hasta entonces le estaba vedado. Moreto pone en solfa así una sociedad que desprecia el verdadero valor de las personas y da entrada con honores a quienes reportan la risa y el entretenimiento de un instante. El licenciado Vidriera, la máscara de Carlos, accede así regalado y con todos los honores a los lugares y personas que hasta el momento le habían sido vetados, entre los que están la casa del duque y de Casandra (vv. 2208-2212). Solo Laura sufre y se siente responsable de la que cree pérdida de juicio del hombre a quien amó y que tanto la amó a ella (vv. 2383-2446).

Pero la aparente pérdida de juicio de Vidriera oculta en algunos pliegues momentos de racionalidad que le sirven para escarmentar a quien le desdeñó. Así, dice refiriéndose a Laura:

Quando amante
la solicitaba fino,
en el mar de su belleza
era yo bajel de vidro,
y en ella me hice pedazos;
porque, cuando mi albedrío
la buscaba como puerto,
me recibió como risco. (vv. 2577-2584)

Y la misma clarividencia navega sobre su aparente locura en otros momentos de conversación con Lisardo y con Pompeyo. Como si engañase con la verdad, Carlos se venga uno por uno a través de su palabra de cuantos en su vida cuerda le humillaron y rompieron sus esperanzas, y es escuchado, esta vez sí, porque de un loco nadie teme la palabra, al menos hasta que la pronuncia. Sólo el saber por su criado que la boda de Laura con Lisardo es inminente le lleva a exponer con juicio ante Gerundio su dolor, con lo que abre una puerta a la sospecha de su confidente. Carlos entra así a formar parte del amplio mundo de los bufones de corte, al que me he referido en otra ocasión.¹³

13 María Luisa Lobato: «Reyes y bufones en el teatro de Calderón», en José Alcalá-Zamora/Ernest Belenguier (coords.): *Calderón de la Barca y la España del Barroco*. T. II. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales. Sociedad Estatal España Nuevo Milenio 2001, pp. 659-672.

Pero la locura de Vidriera no se desenmascara precisamente hasta que entran él y su criado con máscaras en la fiesta por la boda de Laura. Su parlamento comienza con una evocación al «teatro del mundo» (vv. 2877-2878) a la que sigue la exposición veraz de sus acciones, en la que no omite la manifestación de su conciencia de no haber podido vencer su mala estrella:

Mas en esta acción, señor,
se verá cuán desdichado
nací, pues teniendo esfuerzo
para un empeño tan alto,
no pude enmendar mi estrella
llevando el cielo en la mano. (vv. 2920-2925)

Tras narrar los contrastes de la fortuna que olvida a quien lucha por ella, apela al desengaño barroco:

Y pues es el mundo tal,
y los que tienen su aplauso,
que dan el favor a un loco,
que niegan a un hombre honrado,
no quiero más premio dél
ni dellos que el desengaño. (vv. 3005-3010)

El resultado de su larga exposición es la vergüenza de quienes le escuchan ante la ingratitud que le han demostrado, revulsivo que sólo en este último momento, pero al menos en éste, consigue su cambio de actitud. La variación de la fortuna viene así ligada al ingenio del protagonista, que ha tenido que encontrar un camino para hacerse oír en un mundo ingrato e injusto con la verdadera virtud. A través del devenir de la obra, comedia palatina de visos tragicómicos, Moreto parece poner en duda la sola influencia de una fortuna ciega en la vida de los hombres y achaca parte de las culpas a la ingratitud humana, como reconoce Casandra (vv. 3028-3032).

Conclusión

Malos presagios, por tanto, los que se cernían desde Segismundo en *La vida es sueño* a Carlos en *El licenciado Vidriera*, pasando por la Porcia de *La fingida Arcadia*. En los tres casos se producen enfrentamientos de un inocente ante una sociedad que, escudándose en pronósticos varios y malas estrellas, trataba de hacer responsables de sus desdichas a los mismos que las padecían, obviando su propia responsabilidad. Pero cada una de estas obras responde a diversas convenciones teatrales y a un horizonte de expectativas diverso: al de la tragedia *La vida es sue-*

ño, al de la comedia palatina *La fingida Arcadia* y *El licenciado Vidriera*.¹⁴ Y, sin duda, su adscripción genérica marca, entre otros aspectos, la diégesis de cada una de estas obras. Pero por encima de adscripciones a géneros, y como signo de modernidad ya imparable, la voluntad humana, pequeña, porque es la de un solo hombre o una sola mujer, pero suficiente para aprestarse con ingenio a traer de la mano el cambio de fortuna, porque, en la estela de los clásicos: *faber quique suae fortunae*.

Bibliografía

- Bances Candamo, Francisco A. de: *Teatro de los theatros de los passados y presentes siglos*. Ed. Duncan W. Moir. London: Tamesis 1970.
- Calderón de la Barca, Pedro: *Obras completas*. T. I-III. Ed. Ángel Valbuena Prat. Madrid: Aguilar 1969.
- Calderón de la Barca, Pedro: *La vida es sueño*. Ed. Fausta Antonucci. Barcelona: Crítica 2008.
- Moreto, Agustín: *La fingida Arcadia*. Ed. Marcella Trambaioli. www.moretianos.com
- Moreto, Agustín: *El licenciado Vidriera*. Ed. Javier Rubiera. www.moretianos.com
- Carrasco Urgoiti, María Soledad: «Fortuna reivindicada: recreación de un motivo alegórico en *El Criticón*», en: *El Crotalón. Anuario de Filología Española* 1 (1984), pp. 159-176.
- Lobato, María Luisa: «Mecanismos cómicos en los entremeses de Calderón», en Javier Aparicio Maydeu (ed.): *Estudios sobre Calderón*. T. II. Madrid: Ediciones Istmo, 2000 (Colección Fundamentos), pp. 790-805.
- Lobato, María Luisa: «Reyes y bufones en el teatro de Calderón», en José Alcalá-Zamora/ Ernest Belenguer (coords.): *Calderón de la Barca y la España del Barroco*. T. II. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales. Sociedad Estatal España Nuevo Milenio 2001, pp. 659-672.
- Profeti, Maria Grazia: «*El ejemplo mayor de la desdicha* y la comedia heroica», en Agustín de la Granja/ Juan Antonio Martínez Berbel (coords.): *Mira de Amescua en candelero: Actas del Congreso Internacional sobre Mira de*

14 En *El licenciado Vidriera* la obra se concibe en la primera, segunda y comienzos de la tercera jornadas como tragedia *patética*, en cuanto que el protagonista tiene sobre sí un inmisericorde e inmerecido destino del que no es culpable (Ruano de la Haza, José María: «The Meaning of the plot of Calderón's *El mayor monstruo del mundo*», en: *Bulletin of Hispanic Studies* 58 (1981), pp. 229-240). Sin embargo, el rápido vuelco que da Moreto al final de la obra, la encuadra dentro del género comedia. El mismo hado inmisericorde se cierne sobre la protagonista de *La fingida Arcadia*, si bien esta vez el final – al menos el amoroso – no será feliz.

Amescua y el teatro español del siglo XVII (Granada, 27-30 octubre de 1994). T. I. Granada: Universidad de Granada 1996, pp. 65-91.

Profeti, Maria Grazia: «La estructura de *Lances de Amor y Fortuna* y sus traducciones», en Ignacio Arellano/ Enrica Cancelliere (eds.): *La dramaturgia de Calderón. Técnicas y estructuras. (Homenaje a Jesús Sepúlveda)*. Madrid: Universidad de Navarra-Iberoamericana/ Frankfurt: Vervuert 2006, pp. 389-411.

Ruano de la Haza, José María: «The Meaning of the plot of Calderón's *El mayor monstruo del mundo*», en: *Bulletin of Hispanic Studies* 58 (1981), pp. 229-240.

Rubiera, Javier: «Las fortunas de Carlos, el licenciado Vidriera de Moreto», en María Luisa Lobato/ Juan Antonio Martínez Berbel (eds.): *Moretiana. Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*. Madrid: Iberoamericana/ Frankfurt am Main: Vervuert 2008, pp. 291-314.

Rull, Enrique, «Procedimientos de construcción triautorial en *La fingida Arcadia*», en *Bulletin of Spanish Studies*. Monográfico *De Moretiana Fortuna. Estudios sobre el teatro de Agustín Moreto*, en: *Bulletin of Spanish Studies* 85, 7-8 (2008), pp. 139-152.

Trambaioli, Marcella, «*La fingida Arcadia* de 1666: Autoría y escritura de consuno», en María Luisa Lobato y Juan Antonio Martínez Berbel (eds.): *Moretiana. Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*. Madrid: Iberoamericana/ Frankfurt am Main: Vervuert 2008, pp. 185-206.

Eco y Narciso, de Calderón de la Barca, y los «universales» del Barroco

Roberto Mansberger Amorós

El 12 de julio de 1661 se estrenaba la comedia mitológica le Calderón *Eco y Narciso* en el Teatro del Palacio del Buen Retiro de Madrid para honrar el décimo cumpleaños de la infanta Margarita, hija de Felipe IV. Ese mismo año y en el mismo marco tenían lugar las representaciones de *El hijo del sol*, *Faetón*, *Apolo y Climene* y *El monstruo de los jardines*. El año siguiente era el de la representación de *Ni amor se libra de amor*, con Psiquis y Cupido como protagonistas. El ciclo se cierra con *La estatua de Prometeo*, que el autor de *La vida es sueño* debió de escribir entre 1670 y 1674. Se trata, en total, de once dramas mitológicos («comedias» en la terminología de la época), cuyos asuntos se toman de la mitología clásica en la versión helenística que recogió Ovidio en *Las metamorfosis* y que Calderón ya inicia en 1635 y 1636 (al mismo tiempo que compone su gran drama filosófico) con *El mayor encanto, amor* y *Los tres mayores prodigios*, respectivamente. La investigadora Margaret Rich Greer¹ excluye *El monstruo de los jardines* del cómputo por ser Aquiles el protagonista, si bien reconoce que no se puede trazar una línea nítida alrededor del corpus e incluye, por el contrario, *El golfo de las sirenas* (1667) que Calderón bautizó como «égloga piscatoria» (tal vez por reflejo de la *Soledad segunda*, de Góngora), *El laurel de Apolo* (1657-1658) y *La púrpura de la rosa* (1660), una quasi ópera. Exceptuados *El mayor encanto, amor* y *Los tres mayores prodigios*, que Menéndez Pelayo califica de «extraña comedia» porque en la jornada segunda desarrolla *El laberinto de Creta*, de Lope de Vega, y que «era – añade el polígrafo santanderino – un espectáculo más bien para los ojos y para el oído que para el entendimiento»,² el grueso del teatro mitológico calderoniano corresponde a los años de madurez y ancianidad del autor y cae dentro de lo que se viene llamando segundo Barroco o Barroco tardío.

Que Menéndez Pelayo en el comentario referido aluda a los *ojos* y a los *oídos* como explicación del espectáculo teatral nos sitúa en una de las claves fundamentales de los siglos clásicos modernos (el XVI, el XVII y el XVIII), cuya «clasic-

1 «El poder en juego», en: Javier Aparicio Maydeu (coord.): *Estudios sobre Calderón*. T. II. Madrid: Istmo 2000, pp. 649-692.

2 Lope de Vega: *Comedias pastoriles y comedias mitológicas*. Ed. Marcelino Menéndez y Pelayo. Madrid: Atlas 1965 (BAE, 188), p. 243.