

EL DUALISMO UNIVERSAL EN ECO Y NARCISO

UNIVERSAL DUALISM IN ECHO AND NARCISSUS

Ana Suárez Miramón

<https://orcid.org/0000-0002-8906-4283>

UNED

Departamento de Literatura española

Facultad de Filología

Paseo Senda del Rey, 7

ESPAÑA

asuarez@flog.uned.es

Resumen. A partir del tema de los trágicos amores de Eco y Narciso Calderón utiliza este mito muy conocido para plantear el problema de la dualidad de todo lo existente: del individuo, de la Naturaleza y del Cosmos, y con ello asumir la dificultad de tener una vida fácil con una trayectoria lineal. La obra crea una tensión dramática gradual que se va imponiendo en todos los elementos de la trama hasta mostrarnos cómo esa dualidad alienta la exaltación de los valores de la libertad, del amor y de la educación y, por el contrario, condena la ignorancia, la superstición y la pasión ciega.

Palabras clave. Calderón; teatro mitológico; *Eco y Narciso*; dualidad universal.

Abstract. From the theme of the tragic love between Echo and Narcissus, Calderón uses this well-known myth in order to address the problem of duality of all that exists: of the individual, of Nature, and of the Cosmos. Thereby, he assumes the difficulty of having an easy life with a continuous and defined trajectory. The work creates a gradual dramatic tension that is imposed on all the elements of the plot until it demonstrates how that duality emphasizes values such as freedom, love, and education, while condemning ignorance, superstition, and blind passion.

Keywords. Calderón; mythological theatre; *Eco and Narcissus*; universal duality.

La obra de Calderón *Eco y Narciso*, difícil de integrarla en un marbete único, aunque habitualmente considerada drama mitológico, fue

estrenada el 12 de julio de 1661¹, para festejar el décimo cumpleaños de la infanta Margarita Teresa de Austria, hija de Felipe IV. El interés por el tema mitológico en Calderón, y con él el espectáculo y la música como inseparables de las fiestas teatrales cortesanas², se inició en 1635 con *El mayor encanto, amor*, sobre Ulises, a la que siguieron, un año después, *Los tres mayores prodigios*, sobre Medea, Jasón y Hércules, y en 1637 *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, en la que volvió sobre el tema de Ulises.

Hay que esperar a 1651³ para encontrar de nuevo una serie de obras de carácter mitológico. Estas, junto a las de carácter legendario, servían no solo para recuperar la Antigüedad, de la que Calderón era un fervoroso admirador como gran humanista, sino para acercarla a una realidad presente trasladando aquellos valores heroicos o divinos a las personas de la Corte. Así, los espectadores cultos de ese teatro podían ver la unidad entre lo humano y lo divino, al igual que los espectadores de los autos sacramentales mitológicos encontraban en las hazañas de Ulises, Cupido, Perseo, Jasón, Orfeo, Pan y, por supuesto, el vellocino de oro, como prefiguración y representación de la Eucaristía, todo un mundo católico expresado bajo la alegoría del mito que recupera, según estudió Mircea Eliade⁴, el tiempo sagrado, el que no transcurre, ni cambia; y que como tiempo mítico se hace presente, y que Calderón intuyó en estas obras mitológicas.

Esas «letras humanas y divinas», que el dramaturgo consideraba propias de los autos, se ven desarrolladas igualmente en los temas legendarios o mitológicos para comunicar problemas, cualidades, errores y preocupaciones que desde el origen de la civilización atemorizaban al ser humano sin saber dar más respuesta que la invención de fábulas y de seres extraordinarios como modelos a los que aspirar o rechazar totalmente.

En la primera serie de los dramas de espectáculo, Calderón ya había contado con la colaboración de grandes ingenieros y escenógrafos italianos, y no escatimó elementos, pictóricos, arquitectónicos ni mu-

¹ Para todo lo relacionado con la representación remitimos a la nota 3 del trabajo de María Rosa Álvarez Sellers, 2021, p. 83.

² Véase la precisa y documentada introducción al estudio y edición crítica de *Celos aun del aire matan* de Calderón de la Barca de Enrique Rull (2004).

³ Fecha de su ordenación sacerdotal y desde entonces dedicado exclusivamente a obras para la Corte y a los autos sacramentales.

⁴ Ver Eliade, 1973.

sicales⁵, pero a partir de *La fiera, el rayo y la piedra*, de 1652, las obras mitológicas consiguieron convertirse en obras de arte total, síntesis que preludiaban a Wagner en la forma y que ahondaban en las posibilidades de relaciones y conexiones entre lo material y lo espiritual, entre el pasado y el presente, entre lo humano y lo divino y entre la metafísica y la estética. En los estrechos límites de la palabra el dramaturgo encerró música, pintura, escultura, arquitectura como la mejor manera de transmitir la Unidad originaria del Cosmos, perdida y recuperada en muchas de las obras. Los mitos, a diferencia de otros temas, permitían una mayor libertad de creación al autor, precisamente por no existir en ellos un tiempo histórico al que tener que ajustarse.

El interés de Calderón por los temas mitológicos no solo era por motivos de afecto a ese pasado origen de la civilización sino porque ese pasado se había anticipado a su época e incluso a nuestro mundo actual, y el dramaturgo ya era consciente de esa visión anticipadora. Por ello, y lejos de limitarse a dramatizar una fiesta divertida sin más buscaba, como en los autos sacramentales, una trascendencia que justificase el vitalismo de los mitos⁶. Como muy bien vio el profesor Rull,

Calderón, siempre formado en la interpretación de las fábulas antiguas como prefiguraciones de una sabiduría universal, sabe, cuando puede, y puede casi siempre, extraer con mayor o menor relevancia la sustancia de las mismas para atender a una verdad humana, a una idea ejemplar o simplemente a una relación dramática en la que los sentimientos, pasiones y vivencias de los personajes a lo largo de la acción sean capaces de crear la ilusión de un mundo más justo y más libre⁷.

⁵ Contó con la colaboración del gran músico Juan Hidalgo, protegido de la Corte.

⁶ Esta misma idea ha sido muy estudiada por Mircea Eliade al considerar los mitos y símbolos como productos de cada individuo y época que los van vivificando al estar desprendidos de su temporalidad: «Les symboles et les mythes viennent de trop loin: ils font partie de l'être humain, et il est impossible de ne pas les retrouver dans n'importe quelle situation existentielle de l'homme en Cosmos» (Eliade, 1952, p. 31). Para este gran historiador el mito no solo es una imagen del pasado primordial sino un instrumento que el hombre utiliza para percibir lo sagrado (ver Eliade, 1999).

⁷ Introducción a *Celos aun del aire matan*, p. 51. Rull recoge las diferentes interpretaciones de las obras mitológicas que ha postulado la crítica, pero, sin duda, su tesis es la que nos parece más acorde con las obras del dramaturgo. Recordemos que, a diferencia de otras interpretaciones de tipo sociológico, como la

La obra de *Eco y Narciso*, cuya fuente procede de las *Metamorfosis* de Ovidio⁸, aunque hace poco ha señalado otra posible fuente, más antigua, presente en Orfeo, de acuerdo con la cita de Ficino incluida en *De amore*⁹, se aparta del modelo y de las versiones posteriores para adquirir una nueva entidad propia como ocurre con otras piezas mitológicas. Las posibles fuentes escapan a la originalidad que presenta el dramaturgo quien, como en otros temas, muestra su carácter innovador y un claro acercamiento a la modernidad, superando incluso el psicoanálisis y las teorías lacanianas sobre el yo y el otro¹⁰ puesto que creemos busca un alcance mayor. Resulta muy revelador que el gracioso Bato de *Eco y Narciso* y el de igual nombre de *Fortunas de Andrómeda y Perseo* se refieran, con la ironía distanciadora propia del autor, a la imposibilidad de creer en las fábulas. Nosotros añadimos que esos cuentos tienen otra misión en el arte calderoniano porque precisamente con ellos el dramaturgo desarrolló con total libertad, olvidando el tiempo histórico, los temas que más le interesaron siempre, como el amor y la importancia de la libertad para el individuo, que son intemporales, y fundamentan los ejes de su obra. Por ello, esos graciosos bromeaban sabiamente con la incredulidad del cuento:

Y habrá algún bobo después
que piense que es verdad esto (*Fortunas de Andrómeda y Perseo* p. 1679a).

Y habrá bobos que lo crean,
mas sea cierto o no cierto,
tal cual la fábula es (*Eco y Narciso*, vv. 3227-3230).

de Varey (1994, p. 235), que ya había destacado cómo el teatro de corte también podía ser un «acto de adulación, de orgullo nacional y expresión de intenciones políticas». Por su parte, también Neumeister (2000) estudió la conexión entre la fiesta y el discurso ideológico y social de la época. Gentilli acertó plenamente al considerar la comedia mitológica como plurisémica: «è per sua natura plurisémica, in quanto latrice di un mesaggio che si basa su un insieme di sottocodici propri dell'autore e del suo tempo, rimescolati però in forme arcana a simbolicamente pregnanti» (1991, p. 23). Ver también Gentilli, 1989.

⁸ Para todas las versiones del mito en la antigüedad y las posteriores remitimos al trabajo de Rivera de Rosales, 2003, pp. 204-212.

⁹ Ver Fontes, 2021.

¹⁰ Pueden verse los comentarios de Regalado acerca de estas teorías en esta obra (1995, vol. II, p. 301) y más recientemente el trabajo de Luís Adriano Carlos, 2021, p. 156.

Aunque la obra, por las diferentes aristas que presenta, ha recibido muchos enfoques de estudio¹¹, nos vamos a ocupar de la importancia en su composición de la tensión dramática dual que gradualmente se va imponiendo en todos los elementos de la trama hasta mostrarnos una estética con la que exalta los valores de la libertad, del amor y de la educación y condena la ignorancia, la superstición y la pasión ciega. Calderón, a partir del tema muy conocido de los trágicos amores de los protagonistas, plantea el problema de la dualidad propia del individuo, de la Naturaleza y del Cosmos, y con ello la dificultad de tener una vida fácil con una trayectoria continua y definida.

Para exponer esta tesis, como en otras obras, el dramaturgo acude a una confrontación primera entre el hado y libre albedrío. Calderón siempre manifestó una profunda defensa de la libertad, precisamente por considerarla propia del origen divino del alma, idea presente en Platón, actualizada por Cicerón en *El sueño de Escipión*, y apuntalada por el cristianismo. Si este principio le permitió establecer una unidad entre el mundo superior y el material en su concepción especular del Universo, muy bien representada en los autos, también los problemas psicológicos de los humanos y todo lo relativo a su destino se podía hallar en los mitos clásicos que semejan la huella ancestral siempre presente en el ser humano. Aquí, la privación de libertad está encarnada en esa madre, violada previamente, Liríope, quien, para evitar problemas a su hijo y protegerle del mundo y del destino (según amenazó Tiresias), le recluyó en una cueva, en un espacio salvaje, en el monte, intentando apartarle de los peligros y salvarle de los otros. La cueva, un símbolo muy utilizado en el autor, que remite a la caverna de Platón y representa la alegoría del conocimiento todavía en sombras, en relación con la luz, resulta fundamental para expresar la ignorancia y está relacionado con el hado. Esa visión platónica de la caverna ha sido estudiada en esta obra detenidamente por Álvarez Sellers¹².

Liríope, al igual que otras madres de su teatro han sido violadas, como Tetis, hija de Neptuno, violada por Peleo, quien descubrió por su conocimiento de las estrellas el nefasto hado para su hijo Aquiles en *El monstruo de los jardines*, o como Semíramis, cuya madre, la ninfa Arceta, al ser violada se escondió en el monte dejando a su hija al

¹¹ Aubrun, en la edición de la obra por la que citamos (1963), hace un breve resumen introductorio muy interesante de la obra.

¹² Ver Álvarez Sellers, 2021.

cuidado de Tiresias, en *La hija del aire* o las madres viudas, como la de César, que no aparece y solo es citada en *Las manos blancas no ofenden*, y es su hijo quien se queja de haber sido privado de la libertad por ella, o como la de Campaspe, que huye al monte y esconde a su hija en *Dar lo todo y no dar nada*, representan el error inicial de un comportamiento que, por miedo, ocultan la verdad y sus consecuencias las sufren los hijos. Estas obras constituyen ejemplos del interés del dramaturgo por representar en este encierro y salida brusca de una cueva la salida del ser humano al mundo. A diferencia de estos hijos e hijas cuyas madres los ocultan en un monte y no reciben instrucción, Segismundo, también encerrado, es diferente porque sí tenía acceso a la cultura a través de su ayo lo cual es muy importante para ver cómo va a condicionar su futuro en relación con el de Narciso.

Además del motivo preferente de Calderón para expresar la idea platónica de la situación del hombre con solo su conocimiento de los sentidos, los espacios también adquieren un carácter simbólico como se observa en toda su obra y fundamentalmente en los autos sacramentales. En *Eco y Narciso* puede verse la intensificación de esos elementos simbólicos para expresar la dualidad de la existencia siempre entre opuestos. Desde el principio, en la primera jornada, se nos muestra ese carácter dual: dos escenarios contrapuestos, el feliz de los pastores de la Arcadia, y el agreste del monte donde se halla la cueva en la que Liríope encierra a su hijo para protegerle; dos grupos de personajes, el de los pastores y el de los asilvestrados madre e hijo; dos armonías, la de las músicas y cantos de los pastores y la del silencio del monte; dos celebraciones, los festejos entre amigos en el valle dedicados a Eco y el aislamiento con que es tratado Narciso por su madre, y dos ambientes, el colectivo de los pastores y el solitario de madre e hijo. Sin embargo, esta dualidad no es simplista. Además de las correspondencias entre los dos pastores enamorados de Eco, Febo y Silvio, opuestos entre sí, el primero noble, auténtico, realmente enamorado y el segundo violento y celoso, hay otros dos personajes que sufren por razones distintas; Sileno, el padre de Liríope, por haber perdido a su hija 12 años antes, precisamente el día que celebra Eco su feliz cumpleaños, y Anteo, un pastor que, por su condición “rústica” no puede aspirar al amor de Eco y se contenta con ofrecerla una pieza de caza. Este nuevo motivo, también muy calderoniano, como propiciatorio para el encuentro amoroso en lugares agrestes, apartados de los núcleos urbanos, tiene aquí una función importante por ser el elemento que conecta los dos

espacios y descubre a Liríope, quien también buscaba cazar para alimentar a su hijo.

Por su parte, las zagalas Nise, Libia y Sirene tienen por misión mantener la alegría con sus canciones y música en diferentes momentos y transmitir en sus cantos una imagen del amor asimismo dual. Por su parte, el gracioso Bato representa la ambivalencia de los sentimientos (amor y temporalidad) gracias a sus chistes e ironía que encierran una lección de realismo, propia de las piezas palaciegas. La relación más interesante para la acción se produce entre el joven Narciso y su madre, primero, y entre ella y Eco después. Madre e hijo viven tranquilos en la cueva hasta que los sonidos de la música irrumpen en su espacio solitario y silencioso (este motivo se reitera en las obras donde un personaje permanece en una cueva, aunque unas veces los sonidos puedan ser alegres y otros de guerra). La música, «imán de los sentidos»¹³ despierta las percepciones de Narciso y su deseo de salir de las sombras y del silencio de su encierro.

Todo muestra una doble faz, como algo inherente a todo lo que está vivo por lo que no creemos que haya ambigüedad en ese planteamiento ni en el valor de la obra, como ha sugerido Kluge¹⁴. Ese espacio ideal de la Arcadia feliz, de “eterna primavera”, donde no parece existir el tiempo, queda bruscamente ensombrecido cuando Febo advierte que un cumpleaños es también motivo de tristeza porque incluso «la rara y singular belleza de Eco» queda «desengañada de que ha sido / inmortal» porque «hoy un círculo ha cumplido / de sus años» (vv. 28-30). Así se advierte que ni la Arcadia es eterna, ni la belleza ideal es inmortal porque todo está sujeto a la fugacidad del tiempo, y en la misma Eco «cada año más es una gracia menos» (v. 32). Se establece así en esta primera jornada un gran contraste entre la belleza ideal, momentánea, y su inevitable final porque el tiempo, «protagonista del drama barroco», es consustancial a todo lo existente. Además de un lenguaje donde la palabra expresa el color, el sonido, la levedad del viento (florida, matices, luz, colores, música) aparece también el mundo sombrío que lo incluye como ocurre en la Naturaleza (tiempo, tristeza, pésame, desdicha, desengaño, lágrimas).

¹³ Así la definió el personaje Leónido *En esta vida todo es verdad y mentira* (*Obras completas*, I, p. 1139a), ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1969.

¹⁴ Ver Kluge, 2012.

Esa misma dualidad se da en el interior de los personajes, como le ocurre a Silvio, que festeja la alegría pese a su íntima tristeza por no ser correspondido en su amor por Eco. Y otro drama semejante vive Sileno, quien celebra ese día con alegría pero no puede ocultar su tristeza por haber perdido a su hija, actitud que es reprendida por la zagal Sirene: «No nos quite la extrañeza / de tu notable tristeza / y nuestra común alegría» (vv. 144-146). La música, las canciones (con el reiterado estribillo donde se destacan los términos *feliz* y *felicidad* y *luz*, *sol* y *resplandores*), y los bailes subrayan la alegría tratando de ocultar la caducidad immanente de todo lo existente y la dualidad de sentimientos del ser humano escindido entre su mundo interior y el social. La acotación señala la salida de los Músicos y de los zagallos cantando y bailando y en cuatro ocasiones intervienen los músicos; la primera en solitario, con una tonada de felicidad, y otras tres en compañía de varios personajes, una con Silvio, otra con Febo y otra con Bato mientras Eco va detrás. El conjunto aumenta la alegría ya propia del mes de mayo, y el cumpleaños de Eco. Sus cantos insisten en la felicidad del día, la luz y la belleza de la Arcadia

Tras la presentación de los personajes en la Arcadia la acción se dirige hacia el monte en cuya cumbre está el templo de Júpiter a quien Eco estaba ofrecida. Va acompañada de todos por miedo al «horrible monstruo fiera / que en él se esconde» (vv. 156-157). El templo es el nexo que une el *locus amoenus* con el *locus horribilis* donde habitan Narciso y su madre. La alternancia entre exclamaciones de miedo y la alegría de la música y el canto apuntalan el regocijo de todos en el camino hacia el templo («A los años felices de Eco, / divina y hermosa deidad de estos montes», vv. 183-184).

Tras este cuadro pastoril se abre otro, correspondiente al espacio salvaje del monte donde Liríope está advirtiendo a su hijo Narciso, ante la peña que cierra la cueva y donde habitan vestidos de pieles¹⁵, que no debe salir de su refugio, aunque escuche esa música «tan extraña y nueva» (v. 190) y tan diferente a las de las aves que conoce. El canto y la música invade todo el espacio sin dejar de repetir la felicidad y belleza de Eco. Entonces Narciso, en un discurso, se queja de su falta de libertad, al compararse con las aves y fieras que enseguida de nacer

¹⁵ Este traje, símbolo de los personajes que viven salvajes, también es utilizado en los autos para expresar el pecado.

salen al mundo. La queja, paralela a la Segismundo nos muestra a un joven ansioso por conocer y razonar:

Pues, ¿por qué madre, me quitas
la libertad y me niegas
don que a sus hijos conceden
una ave y una fiera,
patrimonio que da el cielo
al que ha nacido en la tierra? (vv. 287-292).

Los versos plantean el gran tema de la libertad del hombre, de origen divino, tan propio del dramaturgo y en este caso lo hace frente a una madre que se la niega y se comporta como padre (al ser ella quien le ordena, alimenta y cuida). Comienzan a aparecer señales negativas y anticipadoras de una tragedia¹⁶ aunque sean propias del mundo salvaje, como las flechas que la madre lleva para cazar pueden sugerir también, como elementos punzantes, una tragedia futura y remitir, asimismo, a Cupido y al amor. Ella desea regresar pronto para contar a su hijo los sucesos de su vida y justificar su actitud para prevenirle del hado.

Los dos personajes, madre e hijo, constituyen una dualidad armónica hasta que el rústico Anteo la descubre al buscar una pieza de caza para regalar a Eco. Al tiempo que se van organizando los personajes por grupos duales, se van aislando hasta encontrarse los que conforman el drama. Liríope le parece a Anteo un «humano monstruo» (v. 365) y le hace prisionero pese a los lamentos de ella («¡Ay infelice de mí», v. 434). Con sus gritos trata de avisar a Narciso para que le siga. El joven no puede seguirla y se lamenta, paralelamente a la madre, pero además se angustia por encontrarse solo, en un lugar agreste y desconocido y sin saber quién es todavía («ignorando / quién soy», vv. 447-448). Recordemos que la frase «soy quien soy» remite a otro gran problema planteado en el teatro calderoniano, que expresa la autoafirmación del individuo y cuyo origen bíblico está muy presente en su teatro (también en don Quijote y, en general, en todo el Siglo de Oro). Con ese desconocimiento de sí mismo Narciso, al encontrarse fuera de la cueva sin estar preparado, ni conocer el mundo, solo puede

16 Es una coincidencia de Calderón con los símbolos punzantes utilizados por García Lorca.

seguir su instinto. El lamento de Narciso, después de afirmar el amor por su madre, se hace plegaria a los dioses y a los elementos naturales para tratar de entender por qué ella le abandona sin «saber quién soy y qué modo tengan / de vivir los hombres, pues / nada, sino a hablar me enseñas?» (vv. 448-450) y habiendo estado siempre encerrado («Que, como es la vez primera / que de la cueva he salido, / no sé si yerra o acierta», vv. 478-480).

Otro nuevo escenario muestra cómo se desarrolla la acción en la puerta del templo de Júpiter entre los aspirantes al amor de Eco (con Febo infeliz por «amar y padecer» y con Silvio que prefiere morir desengañado que con la eterna duda de no saber si es correspondido) con dos importantes intervenciones, la de Sileno, que sigue triste por la desaparición de su hija, y la de Eco que confiesa su ignorancia en el amor «que, aunque yo no entiendo nada / de amor» (vv. 435-436), que justifica su rechazo a los pretendientes. Ante ellos Anteo se presenta con el regalo para Eco, un monstruo extraño pero que habla su lengua. Liríope entonces cuenta con todo detalle su historia (vv. 665-894)¹⁷. Siendo muy joven y hermosa Céfiro se enamoró de ella, la mostró su amor («Bien como al muro la hiedra, / bien como al olmo la vid», vv. 727-728), para engañarla y violarla después. Fue el mago Tiresias quien la anunció su embarazo y el vaticinio sobre el hijo («un garzón / bellísimo has de parir. / Una voz y una hermosura / solicitarán su fin, / amando y aborreciendo / Guárdale de ver y oír», vv. 841-845). De nuevo, esos gerundios opuestos, articulan una nueva dualidad, ahora de opuestos.

Liríope utiliza para expresar su tragedia todo un mundo alegórico propio de los autos sacramentales incidiendo en su persona: «Yo, que en los inquietos mares / de la Fortuna corrí / tan graves tormentas, yo / que al nunca mudo clarín / de la fama voladora / tantos asunto la di, / yo, que al teatro del mundo / cómica tragedia fui» (vv. 881-887). Asimila a lo concreto de su “yo” lo que es universal, con lo que se intensifica el dramatismo hasta que al fin de su discurso, y antes de confesar su identidad, magnifica su tristeza con el pronombre más la secuencia de sustantivos: «Yo, epílogo del sentir, / yo, cifra del suspirar, del llorar y del gemir. / La hija soy de Sileno, / Liríope la infeliz» (vv. 890-894).

¹⁷ Ya se ha subrayado cómo en la fábula original esta escena es muy breve mientras aquí el dramaturgo la hace especialmente extensa.

De nuevo se muestra el carácter dual que preside la obra. Con esos personajes el dramaturgo expresa el tema de la libertad frente al amor y frente al hado, los dos sentimientos que guían la existencia. Son Sileno y los dos enamorados de Eco quienes, también en forma dual, manifiestan el amor y el respeto a la libertad de la mujer. La jornada termina con la alegría de todos que finalmente, tras conocer los acontecimientos, se dirigen a la cueva en busca de Narciso.

La arquitectura de la obra se va construyendo gracias a dos coordenadas: el dualismo interno que afecta a la Naturaleza, espacios y personajes y a la acción dramática que va avanzando sin escatimar recursos para anticipar la tragedia, como ocurre con los motivos simbólicos de la «cuchilla», el «venablos sangriento» o las «flechas» utilizadas por Anteo y Liríope.

Comienza la segunda jornada con otro juego de elementos duales, conformados ahora por parejas: Anteo y Libia; Bato y Nise, Silvio y Sirene y Laura y Febo, que tratan de hallar a Narciso, ausente de la cueva. Van solas Liríope y Eco, precisamente las más importantes de la tragedia, pero todos van cantando para encontrarle porque, como sabe Liríope, «No hay cosa que con él tenga / más fuerza para atraelle, / que oír música» (vv. 974-976).

En la música y los cantos, integrados plenamente en la acción dramática, se pueden encontrar dos secuencias también: un primer momento con dos tonadas, una de alegría y otra de tristeza. El estribillo de las primeras expresadas en forma de quiasmo («Díganme de Narciso / fuentes y flores» / «De Narciso me digan / flores y fuentes») enseñan a referirse a las sombras, tanto por el atardecer como por su simbolismo humano: «Díganme de Narciso / sombras y luces» / «De Narciso me digan / luces y sombras»). Estos estribillos que contienen el paso del tiempo preparan el ambiente para unas canciones más hondas. Las primeras son oídas por Narciso, que le confunden por sentir que le llegan de lugares opuestos. Sin embargo, le pude más la sed que el deseo de seguir las y se acerca al agua¹⁸, que descubre por primera vez en su cauce natural. Es entonces cuando escucha la primera copla que canta Laura: «Es el engaño traidor / y el desengaño leal. / El uno dolor sin mal, / y el otro mal sin dolor» (vv. 1095-1098)

¹⁸ Por tres veces se repite la palabra *agua*, y después *cristal* para insistir en el motivo trágico de la conocida fábula, como otra anticipación dramática del desenlace.

que le impresiona y quiere seguir la voz. La canción encierra el misterio del engaño y desengaño como un dolor igual, uno por la traición que representa (engaño) y el otro porque el desengaño ya es un mal en sí mismo («El uno dolor sin mal, y el otro mal sin dolor», vv. 1997-1098). En este paralelismo de engaño-desengaño la canción adelanta un tono negativo de carácter general, que cada uno que lo escucha se puede aplicar. La segunda tonada, interpretada por Nise («Si acaso mis desvaríos / llegaren a tus umbrales, / la lástima de ser males / quite el horror de ser míos», vv. 1103-1106) ya apunta a un carácter más personal («mis», «míos», «tus») por parte de la pastora y aunque Narciso la escucha con agrado por su dulzura, al ir a seguir la voz, se interpone otra nueva copla, la famosa del comendador Escrivá, «Ven, muerte, tan escondida, / que no te sienta venir, / porque el placer del morir / no me vuelva a dar la vida» (vv. 1115-1118) que le hace olvidar las anteriores y seguir a esta. La copla, muy conocida y utilizada en la época, supone un paso más decisivo en la expresión del misterio de la vida y de la muerte.

Sin embargo, la copla última de esta secuencia cantada por Eco («Solo el silencio testigo / ha de ser de mi tormento, / y aun no cabe lo que siento / en todo lo que no digo» (vv. 1123-1126), le parece la «reina de todas» y la que le deja suspendido, arrebatado. A esta redondilla ya dedicamos dos trabajos. Ahora solo destacamos lo fundamental para el desarrollo de esta obra y el drama interior que representa como nueva anticipación, ahora amorosa y misteriosa. Si las tres coplas sin duda eran muy conocidas entre el auditorio, y en ellas está se utiliza ese lenguaje de pasión que solo puede expresarse con la paradoja, esta última, una de las preferidas del dramaturgo (que incluso esbozó con ella una teoría dramática desde una de sus primeras comedias, *Amigo, amante y leal*, 1631), al condensar los conceptos fundamentales: la palabra, el silencio, el sentimiento y la agonía interior actúa de centro dramático dirigido a Narciso¹⁹.

Además, la copla, que podríamos considerar como una marca más del silencio en la escritura del dramaturgo²⁰, y añadirse a la lista de las

¹⁹ Permitía resumir el famoso *dicir sin decir*, de Bances, la prudencia de Gracián, la soledad gongorina, el silencio intimista de Cervantes, el lenguaje de pasión contenida en San Juan y aun el silencio dolorido de Garcilaso para expresar el amor (Suárez Miramón, 2011, p. 440). Ver también Gilabert, 2016.

²⁰ La utilización de la copla no resulta en modo alguno casual en el autor y es evidente la estrecha relación con su poema *Psalle et sile*. En este Calderón

estudiadas por Déodat y por Aurora Egido²¹, se presenta perfectamente integrada en la acción y constituye un centro dramático fundamental pues recoge la paradoja entre el silencio y la manifestación verbal, conceptual y musical del sufrimiento amoroso²² que, sin haberse declarado de manera concreta, se está anticipando con fuerza.

Los efectos de la copla se multiplican por la música y por la reiteración de la glosa posterior, que va ampliando, a modo de resonancia, los conceptos cantados. De este modo se intensifica su valor dramático al aunar conceptismo poético, tono lírico y la emoción del canto con la reflexión íntima articulada en su glosa que, después de encontrarse, cantan conjuntamente ella y Narciso, a modo de dúo operístico. Los demás personajes se apartan y los dos quedan en el centro como protagonistas. La música recoge ahora la máxima tensión emocional de los dos. El encuentro constituye el clímax lírico en el que cantan a dúo «¿Solo el silencio testigo ha de ser de mi tormento?» (vv. 1181-1182) para después ser Eco quien, admirada y suspensa también, «absorta, helada y confusa» (v. 1188), solo acierta a cantar parte de su copla: «Y aun no cabe la que siento / en todo lo que no digo» (vv. 1192-1193). De nuevo el dualismo entre los dos estados anímicos coincidentes («parecidas, según eso, / son nuestras dos suspensiones», vv. 1194-1195) establece un grado más de tensión, ahora mutua, con la participación directa de los dos protagonistas que vuelven a cantar a dúo «solo el silencio testigo / ha de ser de mi tormento» (vv. 1199-1200).

Si las anteriores coplas habían incidido en la emoción y el sentimiento ahora se produce un paso más allá. Al escucharla Narciso se había quedado totalmente sorprendido: «Si entre el oído y el labio / dudoso, absorto y suspenso / me vi» (vv. 1165-1167) y ya su sed anterior de agua se transforma en sed de voz, de aire, (y todavía sin ser conscientes, de amor, como es propio de los dúos operísticos) lo que avanza el carácter trágico.

destacó «cuanto se aman / silencio y voz» (vv. 404-405) y además incluyó los términos silencio y testigo, ejes de la cuarteta, no para referirse a lo divino, tema fundamental de este poema, sino a las pasiones humanas de las que también se habla en el texto. Recordemos que también en *Fuego de Dios en el querer bien* (citada reiteradamente en *Eco y Narciso*) había escrito «entiéndame quien entienda / los idiomas del silencio» y en *El primer refugio del hombre* («y pues las voces / son suspiros, y no acentos / entiende tú al corazón / los idiomas del silencio»).

²¹ Ver Déodat-Kessedjian, 1999 y Egido, 1995.

²² Ver Suárez Miramón, 2012.

Tras esa explosión lírica, íntima y admirativa entre los dos, Narciso insiste en el «activo fuego» que le surgió al escuchar su voz y contemplarla. De nuevo el dualismo oído y voz, los dos peligros que le profetizó Tiresias a Liríope para su hijo, se van mostrando de un modo más visible como presagio de la desgracia. La reunión de todos representa un descanso, un momento de alegría, porque cuando Narciso confiesa «Muchas cosas he admirado, / pero una sola me ha muerto» (vv. 1275-1276), recordando la suspensión que también le produjo a Segismundo el primer encuentro con Rosaura («Tu voz pudo enternecerme, / tu presencia suspenderme / y tu respeto turbarme, vv. 190-193»²³, Eco, en un aparte, da a conocer su temor al tiempo que justifica que la fábula inicial se transforme en una nueva historia: «Mas, que según son las penas / que dentro del alma siento, / vienen a ser nueva historia / del mundo Narciso y Eco» (vv. 1277-1280). El dramaturgo atestigua así el valor intemporal de los mitos por su carácter simbólico y porque su huella está presente en diferentes épocas y circunstancias, lo que también justifica que no siga el relato clásico.

Es Febo quien después de declamar un precioso soneto («Quién mayor tormento alcanza», vv. 1309-1406) se encarga de insistir en que la Arcadia donde habitan realmente no es una eterna primavera, pues todo «vive sujeto a la mudanza» (v. 1401) y el amor, que vive de la esperanza, se vuelve también desengaño. El soneto expresa con la conciencia obligada por su estructura los dos sentimientos más íntimos del ser humano, el amor y la temporalidad, que quedan aquí convertidos en desengaños. El elemento dual es constante, y Narciso confiesa a su madre que no olvida la predicción de las estrellas («que una voz y una hermosura / con dos efectos distintos, amando y aborreciendo, / son mis mayores peligros», vv. 1417-1420).

Aunque en el primer encuentro en el valle, Narciso se aparta de Eco por ver el peligro, ella se muestra tan enamorada que no puedo más que acudir al lenguaje de pasión para expresar lo que siente: «Vivo juzgando que muero, / muero juzgando que vivo» (vv. 1637-1638). Al saberse rechazado por ella Silvio le augura todo mal como nuevo vaticinio para la joven: «Que de quien amas te veas / quejosa y aborrecida» (vv. 1733-1734). Los términos amado y aborrecido también los utiliza Febo para definir su situación ante Eco, pero sin culparla a ella ni desecharla mal alguno. Un nuevo encuentro propiciado por Eco sirve

²³ Citamos por la edición de Enrique Rull (2015).

para que ella manifieste cantando lo que significó él para ella desde que le vio en el monte. Los dos versos últimos de esta declaración resultan un nuevo presentimiento y adelanto ya del desenlace de la obra: «Porque Eco enamorada / se ha convertido en aire», vv. 1921-1922), y aunque Narciso huye de nuevo para salvarse del vaticinio, no puede evitar que los dos pastores luchen entre sí por el amor de Eco y Silvio quiera matar incluso a Narciso. Liríope interpreta esta guerra como primer indicio funesto de la hermosura de la pastora.

La tercera jornada se inicia con la exposición de la filosofía del amor, también dual, cuyas opuestas posturas defienden Febo y Silvio y con la presencia de Narciso y Bato que se disponen a cazar. Ahora el simbolismo de la caza adquiere un nuevo sentido, más elevado, la caza del amor, de acuerdo con la tradición poetizada por san Juan.

Enseguida vuelven a encontrarse los dos jóvenes y es él quien, cantando, se refiere al padecer de los que bien se quieren sin conseguir la dicha, para terminar con el verso que remite a la comedia del dramaturgo así titulada, «¡Fuego de Dios en el querer bien!» (v. 2280), procedente de un dicho popular que utilizó también en *Las manos blancas no ofenden*. Se suma esta cita al recuerdo de *Amado y aborrecido* pronosticado por el hado y expresado por Febo. Es interesante recordar que en esta comedia se enfrentaban Venus y Diana para ayudar al protagonista humano a saber qué estado produce mayor felicidad. La música plantea el dilema de cuál es el más infeliz estado «¿Amor siendo aborrecido, / o aborrecer siendo amado? (p. 1710a²⁴) y allí, también en forma dual, diosas y humanos se enfrentaban al problema tal como le ocurre a Eco en este drama.

Le voz de Eco, que sigue cantando la copla anterior, ya no es para Narciso solo una turbación; es «un clarín de amor» y se une a ella en el canto, aunque desde fuera, mientras ella lo hace dentro. Ante el nuevo ruego de Liríope para que evite el cumplimiento del hado, él reconoce sentirse incapaz de «vencerse a sí mismo» y lo hace extensivo a los humanos («Pero vencerse a sí mismo / di ¿quién ha podido?, v. 2340). Narciso no puede alcanzar ese ideal ascético, tan presente en los personajes calderonianos²⁵ y en la dialéctica del hado y del libre

²⁴ Citamos por *Obras completas*, vol. I, ed. Ángel Valbuena Briones (1969).

²⁵ Aparece en su obra juvenil *Judas Macabeo*, de 1623, donde se planteaba, como en *Eco y Narciso*, la fuerza del amor. En este tema bíblico es Tolomeo quien afirma tras vencer en una batalla «que la de más gloria es / vencerse un hombre

albedrío, y se deja llevar por el primero, por su pasión, anteponiéndola a su conocimiento del horóscopo. Se despide de su madre advirtiendo que no volverá hasta superar esa disyuntiva entre amar y aborrecer que la Música apuntala con la repetición de la canción ahora por los dos juntos, en un nuevo dúo, desde dentro, y cuyo broche «¡Fuego de Dios en el querer bien!» cierra esta escena de elementos paralelos y contradictorios entre pasión y deber.

Liríope, en un segundo parlamento, paralelo a la narración de su infortunio en la primera jornada, aunque ahora convertido en monólogo íntimo, busca remediar el comportamiento de su hijo y recuerda lo aprendido de Tiresias para evitar los peligros de la voz y hermosura de Eco. Recurre a un veneno que con solo ser pisado entorpece la lengua y deja sin habla a quien es contagiado. Así Eco es condenada a repetir solo las últimas sílabas de las palabras que oye. Mientras Liríope se ocupa de Eco, Narciso, junto a Bato, persigue a un corzo que se dirige moribundo a un arroyo y allí descubre una fuente y llama a la ninfa de las aguas. La fuente, frente al agua anterior que había visto pero donde no había aplacado su sed, resulta ahora el espacio mágico de otra nueva dualidad, la de la imagen y la realidad que proyecta el cristal.

Narciso descubre en su propia imagen reflejada la mayor belleza que ha conocido y de la que se enamora, como expresan los versos paraleísticos («¿Cómo, cuando al agua llego / en mi tal fuego se fragua? / ¿Cómo, (estoy mudo, estoy ciego) / si al fuego le mata el agua, / aquí el agua enciende al fuego?», vv. 2561-2565). Sin comprender por qué no habla esa ninfa trata de «asirla, de amores loco» (v. 2587) pero solo el cristal toca «y no el alma del cristal» (v. 2590). La dialéctica del engaño desengaño expresada con el motivo del espejo (fuente) es otro de los recursos más reiterados en su teatro, con diferentes simbolismos. Aquí, el agua, con su movilidad constante, hace aparecer y desaparecer la imagen de quien Narciso considera una ninfa de gran belleza.

Paralelamente, Eco se acerca a la fuente (centro femenino por excelencia en las comedias del dramaturgo) para llorar sus desgracias («Porque el agua / instrumento es de los tristes» (vv. 2598-2599) y descubre a Narciso tan suspenso que no repara en ella. Recatada entre unas ramas se convierte en espectadora de la escena: solo escucha amantes

a sí mismo» (*Obras completas*, vol. I, p. 24b). Hay una edición crítica de la obra a cargo de Rodríguez-Gallego (2012).

palabras de Narciso a «un hermoso prodigo», «deidad soberana», y a la que confiesa que, si bella le pareció Eco, «después que te vi, / no es tu sombra» (vv. 2639-2640). Eco se aproxima a la fuente por detrás para ver con quién habla y el joven se asusta de ver la imagen de ella en el agua. La reacción de Narciso ante esa imagen de Eco le resulta incomprensible; está presente, real, y en el agua a un tiempo. Sus palabras revelan el mismo efecto que le produjo a la salvaje Campaspe el descubrimiento de su retrato en *Dar lo todo y no dar nada*: «¡Qué es lo que miro! ¿Es por dicha, / lienzo o cristal transparente / el que me pones delante?» / «Torpe la lengua enmudece, / quizá porque el alma en medio / de las dos dudando teme / dónde vive o dónde anima» (pp. 1050b-1051a). Aunque Eco trata de convencerle de que quien ve en la fuente y con quien habla es él, solo es una sombra vana («Porque, como es un cristal / que nuestros cuerpos retrata, finge ese objeto a la vista», vv. 2697-2699) él no lo admite. Una vez más se produce otra secuencia dual entre el conocimiento que trata de imponer Eco y la ignorancia obstinada de Narciso. Cuando Eco le va a explicar, el veneno ya ha causado su efecto y ya solo sabe repetir la última palabra que oye y que Narciso interpreta como un castigo de la ninfa de la fuente a la que confiesa haber rendido «el ser, la vida y el alma» (v. 2784).

Al verse privada de su voz, en una secuencia de voces interrumpidas y emocionantes, Eco huye a refugiarse en los «ásperos montes de la Arcadia» (v. 2818) para no ser vista por nadie, y aunque Sirene la busca lo mismo que el enamorado Febo, no la encuentran. En cambio, se tropiezan con Narciso que acompañado de músicos se dirigen a la fuente para cantar a la ninfa. El gracioso Bato se asoma a la fuente y queda horrorizado de la fealdad que contempla. Aparece entonces Liríope y le saca de su ignorancia advirtiéndole que se ha enamorado de sí mismo: «la que juzgas deidad es / sombra tuya» (vv. 3071-3073). El final no puede ser más trágico: Eco, aborrecida, quiere precipitarse a un abismo, pero Febo la detiene y vuela hacia lo alto («en aire se ha vuelto») mientras Narciso, enamorado, se hunde en las aguas de la fuente. Un terremoto rompe la tranquilidad natural y oscurece la escena final que, sin embargo, tras el terremoto y los truenos, muestra la transformación del cuerpo muerto de Narciso en una bella flor mientras Eco queda convertida en aire. Liríope admite que se cumplió la amenaza del hado, pero el verso: «aire y flor entrabmos siendo» (v. 3226) indica que el hado triunfa en lo material pero no en lo esencial pues deja abierta la esperanza a que el espíritu de la ninfa siga habitan-

do en el aire y el de Narciso conserve su belleza siempre en la flor que todos los mayos podrá brotar.

La obra es una verdadera filigrana donde con toda habilidad Calderón ha utilizado sus motivos más personales para transformar en símbolos universales la dualidad de todo lo existente y con ella la vida y la muerte, la alegría y la tristeza, la armonía y la pasión que no pueden desprenderse del ser humano, como tampoco la luz y la oscuridad de la Naturaleza. Para los espectadores pudo ser un atractivo espectáculo para la reflexión porque el binomio amor y libertad pueden desencadenar lo mejor y lo peor.

BIBLIOGRAFÍA

- ADRIANO CARLOS, Luís, «Narciso e a melancolia do outro lado do espelho», *Forma breve* (Universidade de Aveiro), 17, 2021 (*Olhares de Narciso: egotismo e alienação*), pp. 153-161.
- ÁLVAREZ SELLERS, Rosa María, «*Eco y Narciso* de Calderón de la Barca: del saber platónico al espejismo de la libertad», *Forma breve* (Universidade de Aveiro), 17, 2021 (*Olhares de Narciso: egotismo e alienação*), pp. 83-96.
- AUBRUN, Charles, *Pedro Calderón de la Barca. Eco y Narciso*, préface, édition et notes, Paris, Centre de Recherches de L’Institut d’Etudes Hispaniques, 1963.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Celos aun del aire matan*, estudio y ed. crítica Enrique Rull, Madrid, UNED, 2004.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Eco y Narciso*, préface, édition et notes Charles Aubrun, Paris, Centre de Recherches de L’Institut d’Etudes Hispaniques, 1963.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Judas Macabeo*, ed. crítica Fernando Rodríguez-Gallego, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2012.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La vida es sueño*, ed. Enrique Rull, Barcelona, Penguin Clásicos, 2015.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Obras completas*, vol. I, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1969.
- DÉODAT-KESSEDJIAN, Marie-Françoise, *El silencio en el teatro de Calderón de la Barca*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 1999.
- EGIDO, Aurora, «*La vida es sueño* y los idiomas del silencio», en *El gran teatro de Calderón*, Kassel, Edition Reichenberger, 1995, pp. 199-216.
- ELIADE, Mircea, *Images et symboles*, Paris, Gallimard, 1952.
- ELIADE, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, Madrid, Guadarrama, 1973.

- ELIADE, Mircea, *Mito y realidad*, 5.^a ed., Barcelona, Kairós, 1999.
- FONTES, Tiago, «Contemplando Narciso: o mito de Narciso no *De Amore* de Marsílio Ficino», *Forma breve* (Universidade de Aveiro), 17, 2021 (*Olhares de Narciso: egotismo e alienação*), pp. 69–82.
- GENTILLI, Luciana, «Eco y Narciso en el mito y en la alegoría: los ejemplos de Sor Juana y de Calderón de la Barca», en *El teatro español a fines del siglo XVII*, ed. Javier Huerta Calvo, Ámsterdam, Rodopi, 1989, vol. II, pp. 383–409.
- GENTILLI, Luciana, *Mito e spettacolo nel teatro cortigiano di Calderón de la Barca. «Fortunas de Andrómeda y Perseo»*, Roma, Bulzoni Editore, 1991.
- GILABERT, Gaston, «Cantar y callar: secretos sonoros en el teatro de Bances Candamo», *Memoria y civilización. Anuario de Historia*, 19, 2016, pp. 131–145.
- KLUGE, Sofie, «“Yo, que al teatro del mundo / cómica tragedia fui”: mito, tragedia, desengaño y alegoría en *Eco y Narciso* de Calderón», *Anuario Calderonianio*, 5, 2012, pp. 169–196, <https://hdl.handle.net/10171/35874>.
- NEUMEISTER, Sebastian, *Mito clásico y ostentación. Los dramas mitológicos de Calderón*, Kassel, Edition Reichenberger, 2000.
- REGALADO, Antonio, *Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Destino, 1995, 2 vols.
- RIVERA DE ROSALES, Jacinto, «*Eco y Narciso*», en *Actas del IV Centenario del nacimiento de don Pedro Calderón de la Barca*, ed. Manuel Abad Varela, Madrid, UNED, 2003, pp. 203–229.
- SUÁREZ MIRAMÓN, Ana, «Variaciones dramáticas en Calderón sobre un tema popular», en *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO, Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*, coord. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2011, pp. 439–446.
- SUÁREZ MIRAMÓN, Ana, «Voz de Rosales ante el silencio del conde de Salinas», *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 49, 2012, s. p., <https://hispadoc.es/ejemplar/337335>.
- VAREY, John E., «*Andrómeda y Perseo*, comedia y loa de Calderón: afirmaciones artístico-literarias y políticas», en *Francisco de Bances Candamo y el teatro musical de su tiempo (1662-1700)*, ed. José Antonio Gómez Rodríguez y Beatriz Martínez del Fresno, Avilés / Oviedo, Ayuntamiento de Avilés / Universidad de Oviedo, 1994, pp. 219–235.