

«YO, QUE AL TEATRO DEL MUNDO / CÓMICA  
TRAGEDIA FUI»: MITO, TRAGEDIA, DESENGAÑO  
Y ALEGORÍA EN *ECO Y NARCISO* DE CALDERÓN

Sofie Kluge  
Department of Arts and Cultural Studies  
University of Copenhagen  
Karen Blixens Vej 1  
DK – 2300 Copenhagen  
skluge@hum.ku.dk

[*Anuario calderoniano* (ISSN: 1888-8046), 5, 2012, pp. 169-196]

La comedia mitológica *Eco y Narciso* (1661), que Calderón escribió hacia el final de su carrera, cuando ya no trabajaba para los corrales sino exclusivamente para la corte, incide constantemente en la dialéctica esencial barroca del engaño y desengaño, es decir, en el juego dialéctico entre ilusión y realidad, apariencia y verdad, que marca notoriamente la visión barroca del mundo<sup>1</sup>. Al situar los importantes

<sup>1</sup> Véase, por ejemplo, el concepto del Barroco propuesto por Orozco Díaz, 1969 y 1970. Puede que la evidencia de la presencia de esta dialéctica sea la causa por la que los críticos, casi unánimemente, han ignorado el tópico del engaño / desengaño en *Eco y Narciso*, centrándose en cuestiones ante todo psicológicas. Véase, por ejem-

temas calderonianos del mito, de la tragedia y del arte dramático bajo esa dialéctica, la tardía comedia *Eco y Narciso* abre un universo sumamente ambiguo que resume la sofisticada visión artística del dramaturgo maduro: celebra los encantos de una idílica y bucólica Arcadia, pero insinúa también la efímera y frágil armonía de este lugar soñado sugiriendo la amenaza de una tragedia que se va asomando poco a poco con una determinación irrefrenable. Así, los sucesos del enredo conducen irremediabilmente a un desenlace trágico, pero *Eco y Narciso* sugiere, simultáneamente, el carácter meramente ilusorio del mito, de la tragedia y de la misma comedia mitológica. Mito, tragedia y arte dramático se subsumen bajo la idea del engaño y se someten a una mirada crítica que los desenmascara como ficción pura y vana; pero este proceso es, cuando más, ambiguo, porque se realiza mediante un lenguaje estético profundamente empapado de mitologemas, referencias mitológicas, retórica trágica y ostentación escénica.

Con todo, en *Eco y Narciso* Calderón lleva la ambigüedad inherente a toda creación barroca a sus últimas consecuencias, acercándola, según parece, al extremo de la inconsecuencia y de la incoherencia: ¿cómo coexisten, dentro de los fines de una sola obra, perspectivas tan opuestas? ¿Se está tomando en serio el mito trágico de Eco y Narciso, se está burlando de él, disolviéndolo en mero entretenimiento, o se está, incluso, alzando como ejemplo didáctico negativo? No es fácil saberlo, obviamente, pero la respuesta yace, a mi modo de ver, en la particular concepción barroca de la alegoría, en cuyo desarrollo juega, de hecho, un papel decisivo el propio Calderón<sup>2</sup>. De acuerdo con la estructura binaria tradicional del modo alegórico, esta concepción es esencialmente «cismática» en el sentido de que abarca dos tendencias opuestas: una realista, compasiva y secular, la otra trascendental, simbólica y moral, con lo que se crea de este modo un espacio estético para el análisis de su confrontación. Así, vemos en *Eco y Narciso* la coexistencia de dos perspectivas exclusivas sobre la materia mitoló-

plo, O'Connor, 1988, quien estudia *Eco y Narciso* bajo el encabezamiento «Myths of Masculine Sexuality and Maturation»; Hesse, 1960 y 1985. Véase, además, combinando análisis psicológico con otras perspectivas analíticas, Valbuena-Briones, 1991 y 1992; Aubrun, 1961.

<sup>2</sup> Me refiero aquí exclusivamente a la alegoría estética. La interpretación alegórica barroca 'interesada' que se encuentra, por ejemplo, en las mitografías barrocas solo muy raramente demuestra la flexibilidad aquí referida.

gica: por un lado, una lectura trágica del mito, que ocupa, digamos, el primer plano de la escena, caracterizada por la representación conmovedora de los sentimientos y la pintura realista de la psicología de los protagonistas; por el otro lado, la interpretación simbólica —o sea, moral— del mito, contemplado desde una perspectiva trascendental y considerado desde allí como otra comedia humana efímera más dentro del gran teatro del mundo. El resultado de esta lectura doble o alegórica del mito es una obra teatral intensamente compleja.

Empezaré mi análisis de *Eco y Narciso* indicando brevemente el fondo mitográfico de la obra calderoniana, sin cuya referencia, a mi parecer, no pueden hacerse más que lecturas muy superficiales de las comedias mitológicas, verdaderas *matrioskas* de texturas estéticas que acaban siempre, sin embargo, con una ambigüedad fundamental hacia el universo mítico. Sobre esta base iré enfocando luego la cuestión genérica de la obra, arguyendo que *Eco y Narciso* pertenece, efectivamente, al pequeño grupo de obras calderonianas que se acercan al ámbito trágico, aunque esta calificación también hay que someterla al juego dialéctico del engaño y desengaño que hace que, al analizar el texto, no podamos nunca fiarnos de determinaciones fijas.

#### MITOGRAFÍA POÉTICA BARROCA DE CALDERÓN

La mitografía poética de Calderón, es decir, su utilización dramática de mitos grecorromanos, tal como se manifiesta en *Eco y Narciso* y las otras comedias mitológicas, se caracteriza por una fundamental ambigüedad que tiene que ver con la concepción cismática barroca de la alegoría, a la cual volveré más adelante, y que radica en la *alegoresis* ambivalente occidental de los mitos antiguos grecorromanos<sup>3</sup>.

Desde la misma antigüedad se interpretaban los mitos arcaicos como cuentos que encubrían un sentido filosófico-moral universal, es decir, como alegorías en el sentido más amplio y fundamental del término<sup>4</sup>. Tanto en Platón como en los mitógrafos romanos de filiación estoica o neoplatónica<sup>5</sup>, a pesar de sus notables diferencias, este pro-

<sup>3</sup> Véase el trabajo ya clásico de Chapman, 1954.

<sup>4</sup> Véase la etimología del término, que viene a significar ‘decir algo más’.

<sup>5</sup> Por ejemplo, *Sobre la naturaleza de los dioses* de Cicerón, las *Fábulas* de Higino (siglo I d. C.), la *Bibliotheca* del ‘Pseudo-Apolodoro’ (siglo II) y las *Cuestiones Homéricas*

cedimiento surgía de una evaluación ambivalente de la cultura arcaica heredada, que ofrecía un tesoro estético inestimable y que, sin embargo, desafiaba al moralismo que conformaba el alma de las varias filosofías platónicas y estoicas. Con el resurgimiento del cristianismo, la ambigüedad ya inherente a la alegoresis pagana de los mitos se incrementó, combinándose entonces la apreciación estética del indiscutible valor artístico y educativo de la mitología pagana con la explícita condenación ideológica de esta como panteísta, politeísta e iconódula. Así, al motivo ético-moral que determinaba la censura de los filósofos antiguos se añadió en ese momento el motivo religioso del cristianismo temprano, que luchaba no solo contra la inmoralidad del paganismo que se veía encarnado en los dioses olímpicos desde hacía siglos, sino más en concreto contra tendencias espirituales competidoras que se basaban en la religión grecorromana, principalmente en el neoplatonismo y el gnosticismo. Sin embargo, con el triunfo progresivo del cristianismo, el acento de la mitografía cristiana se suavizó, como demuestran ya las *Mitologías* de Fulgencio, autor del siglo v, aunque persistió una ambivalencia fundamental que se atestigua hasta en los mismos títulos de las mitografías medievales tardías, las cuales acentúan el objetivo moralizante de sus autores<sup>6</sup>. Esto se percibe aún más en la famosísima mitografía renacentista de Boccaccio, *Genealogia de gli dei gentili* (1360), con mucho una defensa de la poesía pagana contra los ataques dogmáticos a su presunta inmoralidad<sup>7</sup> y fuente importante de Calderón<sup>8</sup>. Ya en su misma cabecera acentuó Boccaccio la calidad gen-

de Heráclito ‘el homérico’ (siglo i o ii), una defensa de Homero contra los ataques de Platón y Epicuro que arguye el sentido universal de los mitos apoyándose en la alegoresis cosmológica neoplatónica (Apolo como el Sol, Dionisio como uva, vendimia y vino). Al otro extremo de la alegoresis pagana se encuentra el opúsculo *Historias increíbles*, de un tal Palaifatos, discípulo de Aristóteles, que intenta la «des-mitificación» de los mitos a través de argumentos hiperracionalistas, muy difundido en la antigüedad y probablemente otro catalizador de la defensa heraclitana.

<sup>6</sup> Por ejemplo, las *Moralia sobre las Metamorfosis de Ovidio*, de Robert Holkot (siglo xiii), el anónimo *Ovide Moralizé* (siglo xiv), las *Alegorías* de Giovanni del Virgilio (1322-1323) y las *Metamorfosis ovidianas explicadas moralmente* que incluye el *Reductorium morale* de Pierre Bersuire o Berchorius (primera mitad del siglo xiv).

<sup>7</sup> Véase Giovanni Boccaccio, *Genealogia de gli dei gentili*, pp. 229-232 (los capítulos «Quali siano quelli chi opponghino a i Poeti, & quali le cose che da alcuni gli sono opposte» y «La Poesia essere utile facultà»).

<sup>8</sup> Véase Neumeister, 2000, esp. pp. 73-80.

til —es decir, ideológicamente falsa— de la materia mítica, a la que, efectivamente, somete a estudio desde una exégesis alegórica cristiana tradicional<sup>9</sup>. Como bien se ha visto de otra manera antes<sup>10</sup>, no cabe duda hoy de que la recepción ambigua medieval y la alegoresis cristiana de la mitología grecorromana se prolongaron en realidad hasta el Renacimiento propiamente dicho<sup>11</sup>. En España, las poesías italianizantes de Garcilaso, Boscán y Herrera<sup>12</sup> formaron un contrapeso importante a la moralización efectuada no solo en las mitografías de la época, sino también en los muy difundidos libros de emblemas, las enciclopedias didácticas jesuíticas<sup>13</sup> y en la poesía de poetas espirituales,

<sup>9</sup> Véase Boccaccio, *Genealogia de gli dei gentili*, p. 234 y sig. (el capítulo «Ch'egli e pazzia credere che i poeti sotto le cortecchie delle favole, non habbiano compreso alcuna cosa»).

<sup>10</sup> Por ejemplo, en el estudio clásico de Warburg, 2005 (1932).

<sup>11</sup> Véase en general el estudio ya clásico de Seznez, 1980.

<sup>12</sup> Por ejemplo, las *Églogas* de Garcilaso y *Leandro y Hero*, de Boscán. Entre las probables fuentes poéticas seculares del tratamiento calderoniano del mito de Narciso se pueden citar «El Narciso» de Lope (última parte del *Laurel de Apolo*, 1630), el poema *A Narciso y Eco* de Miguel de Barrios (publicado en 1665) y —posiblemente— el pasaje sobre Narciso que contiene *L'Adone* de Giovan Battista Marino (1623). Para una historia del tema de Narciso en la literatura occidental, véase Vinge, 1967.

<sup>13</sup> Véanse las mitografías renacentistas italianas de Lilio Gregorio Giraldi (*Historia Deorum gentilium*, 1548), Natale Conti (*Mythologia*, 1551), Vincenzo Cartari (*Le imagini de i dei de gli antichi*, 1556) y Baccio Baldini (*Discorso sopra la mascherata della Genealogia degl'Iddei i gentili*, 1565); en España, la muy difundida 'traducción' de las *Metamorfosis* de Jorge Bustamante (*Libro del Metamorphoseos y fabulas del excelente poeta y filosofo Ouidio, noble cauallero patricio romano: Traduzido de latín en romance*, 1542), básicamente una versión libre del texto ovidiano, y especialmente la traducción anotada de Sánchez de Viana (*Las Transformaciones de Ouidio: Traduzidas del verso latino, en tercetos y octauas rimas, Por el Licenciado Viana. En lengua vulgar Castellana. Con el comento, y explicación de las Fabulas: reduziendolas a Philosophia natural, y moral, y Astrologia, e Historia*, 1589) pueden pasar por mitografías. Con respecto a los libros de emblemas, véase Juan de Covarrubias y Horozco, *Emblemas morales*, 1604, y Sebastián de Covarrubias Horozco, *Emblemas morales*, 1610; por ejemplo el emblema 94 del último, «Atrum desinit in piscem» (la sirena). En cuanto a las enciclopedias didácticas jesuíticas, encontramos la *Bibliotheca selecta de ratione studiorum*, 1593, de Antonio Possevino, recopilación didáctica con la que Calderón debió de haber estudiado en el Colegio Imperial de los jesuitas en Madrid. Véase, por ejemplo, pp. 425 y ss., comentarios a las *Églogas* de Virgilio, y el capítulo 23, sobre el mismo Virgilio, Ovidio, Catulo y Tibulo.

como por ejemplo, Fray Luis de León<sup>14</sup>. Fenómeno esencialmente binario —profano y religioso—, la recepción renacentista de la mitología antigua resume y consume en cierto modo toda la historia previa del alegorismo ambiguo occidental, proclamando, digamos, la cismática alegoresis barroca: sobre la base sumamente ambigua que constituye la recepción posclásica de la mitología grecorromana, pero especialmente como respuesta a la bifurcación en interpretaciones profanas y moralizantes producida durante el Renacimiento, surge la mitografía poética barroca de Calderón. Verdadero producto de la ambigüedad fundamental inherente a toda alegoresis occidental de la mitología antigua grecorromana, las comedias mitológicas calderonianas exhiben una concepción sumamente cismática del mito, pero al mismo tiempo aspiran, según mi modo de ver y como iré demostrando, a la reconciliación de las partes cismáticas por medio del arte.

Como acabo de señalar, la concepción cismática de la mitología va ligada a la naturaleza particular de la alegoría barroca. A la manera de ésta, la mitografía poética de Calderón abarca dos perspectivas opuestas: una, que toma en serio el mito explorando estética y, digamos, psicológicamente su contenido; otra, que lo contempla desde un ángulo trascendental que lo determina como vana e insignificante ficción. En *Eco y Narciso*, el mito oscila entre la verdad y la ilusión.

#### TRAGEDIA A LA CALDERONIANA

El estado ambiguo del mito en el universo dramático de *Eco y Narciso* afecta, a su vez, a la tragicidad de la fábula y, finalmente, a la seriedad de la misma comedia mitológica<sup>15</sup>. Sin embargo, la comedia contiene elementos indiscutiblemente trágicos y se la ha calificado,

<sup>14</sup> Por ejemplo, la oda IX, «Las sirenas», tratamiento poético del tema de la constancia probablemente derivado, por lo menos en parte, del emblema 96 en los *Emblemata* de Andrea Alciato, fuente también del mencionado emblema de Sebastián de Covarrubias.

<sup>15</sup> Diagnosticando esta misma tendencia hacia la relativización de la tragedia en *Eco y Narciso*, Cros, 1962, la explica en términos histórico-literarios, poniendo de relieve el hecho de que el género pastoral sirve de marco a los elementos trágicos de la pieza, el cual hacía décadas ya que era una convención literaria pasada de moda. Según la argumentación del crítico, este hecho «atténue l'effet que pourraient produire les thèmes plus profonds et plus sérieux qui ne sont pourtant pas absents» (p.

consecuentemente, tanto de tragedia como de tragicomedia y tragedia mitológica<sup>16</sup>. Así, a pesar de la fundamental relativización de lo trágico efectuada por el elemento mitográfico y del reciente rechazo de lecturas «tragedizantes» de las comedias mitológicas por parte de críticos importantes<sup>17</sup>, pienso que merece la pena contemplar una vez más la vinculación de *Eco y Narciso* al género trágico, también porque una buena parte —parte importante— de la obra dramática seria calderoniana<sup>18</sup> se caracteriza por una reflexión profunda sobre el problema ético-moral de la tragedia, género exaltado por Aristóteles y la poética renacentista italiana cuyo determinismo es, sin embargo, irreconciliable con la idea contrarreformista esencial del libre albedrío<sup>19</sup>.

43), haciendo que las comedias mitológicas fueran consideradas un mero «divertissement» por su público. Sin embargo, el argumento del presente artículo —que localiza el elemento relativizador en el ambiguo concepto calderoniano del mito clásico— integra, a mi modo de ver, elementos estéticos e ideológicos, no excluyendo, en absoluto, perspectivas histórico-literarias, pero relacionándolas con perspectivas extra-literarias.

<sup>16</sup> Véanse, por ejemplo, Vitse, 1983, p. 18, quien califica la pieza de tragedia; Valbuena, 1992, p. 1147, quien usa sin calificar el término «tragedia mitológica»; Aubrun, 1961, quien, intuyendo la ambigüedad genérica de la pieza, la califica al mismo tiempo de tragedia (pp. XI, XIV, XVII-XVIII) y tragicomedia (pp. XIV, XIX), pero no explica esta dualidad terminológica, que se presenta, por lo tanto, como puro azar. No obstante el título, el trabajo de DiPuccio, 1985, p. 130, califica la pieza de «égloga dramática» y ni explora lo trágico que encubre esta comedia ni trata la cuestión genérica.

<sup>17</sup> Véase, por ejemplo, Fernández Mosquera, 2008, basado en el trabajo ya clásico de Arellano, 1990. Critica Fernández Mosquera tanto las llamadas lecturas tragedizantes como las políticas (procediendo las segundas, según su parecer, a menudo de las primeras), presentando las comedias mitológicas como obras festivas escritas solamente para divertir a la corte y luciendo dos prejuicios corrientes: 1) que lo serio no es divertido; 2) que a los reyes —«productos», cabe mencionar, de una educación sobremañera sutil, cuidada por los mejores maestros y artistas de la época, y rodeados de poetas y filósofos— solo les divierte lo superficial y ostentoso (asombra, por lo demás, encontrar este punto de vista en una antología que rehabilita, esencialmente, la tragedia áurea).

<sup>18</sup> Por obras serias entiendo los dramas incluidos en tomo I de la edición de Valbuena-Briones, 1966.

<sup>19</sup> Véase Kluge, 2008. El problema que representa el fatalismo perteneciente a la tragedia con referencia al concepto cristiano del libre albedrío se trata en detalle, haciéndose notar «tragedy's aesthetic glorification of fatalism and the bondage of human free will» (p. 20).

No quiero decir que toda la obra seria de Calderón sea trágica a lo griego, todo lo contrario, aunque creo que las interpretaciones «comedizantes», tanto como las lecturas tragedizantes, son fundamentalmente reductoras. Más allá de la oposición entre un Calderón sereno y solemne por un lado<sup>20</sup>, jocoso y festivo por el otro<sup>21</sup>, me parece que hay un Calderón dialéctico, que medita profundamente la convergencia cósmica de lo cómico y lo serio, y hace de su arte dramático un espacio para esta meditación. La dialéctica de elementos trágicos y elementos cómicos en los dramas calderonianos hace de estos tragicomedias en el sentido básico del término, pero conviene matizar la idea corriente de este género, subrayando un poco que los elementos trágicos y cómicos no están, como han observado algunos críticos, alternando durante la acción dramática para hacer luego del drama o una tragedia o una comedia, dependiendo de los sucesos del universo dramático<sup>22</sup>. A mi modo de ver, las tragicomedias (es decir, las comedias tragicómicas de Calderón) no se decantan finalmente hacia uno de los lados, sino que tragedia y comedia se encuentran simultáneamente en ellas, de acuerdo con la estructura alegórica del teatro barroco, si bien a distintos niveles estéticos: en el primer plano, la historia trágica y mítica de los personajes principales; en el segundo plano o fondo, digamos, una reflexión metateatral que echa sobre el mito trágico una mirada crítico-humorístico-metaestética que lo relativiza. Esta perspectiva alegórica incita a la empatía del público, despierta su compasión con el sufrimiento de los protagonistas y fomenta su vencimiento gracias al determinismo trágico<sup>23</sup>, a la vez que relativiza es-

<sup>20</sup> Véanse, por ejemplo, las interpretaciones de Wardropper, 1978; Ruiz Ramón, 1984; y Rodríguez Adrados, 1972. Más recientemente, la interpretación «tragedizante» ha sido defendida por Díaz Tejera, 1989, y Álvarez Sellers, 1995.

<sup>21</sup> Entre este grupo de interpretaciones se pueden citar las de Arellano, 1990, y Fernández Mosquera, 2008, además de las de los críticos citados por este como, en el ámbito de las comedias mitológicas, Trambaioli, 1998.

<sup>22</sup> Véase, por ejemplo, el clásico ensayo de Parker, 1962, y la monografía de Vitse, 1990.

<sup>23</sup> No estoy de acuerdo con Cros, quien subraya la presencia del libre albedrío en *Narciso* (1962, pp. 63 y ss.; p. 68). Esta interpretación, única justificación aparente del título de su trabajo, localiza el elemento moral-cristiano en el enredo mismo, mientras que en realidad, a mi modo de ver, se encuentra a nivel de la forma, es decir, en la ambigüedad hacia el material mítico que se refleja en la doble perspectiva que aquí estoy explicando.

tos sentimientos por medio de la distancia hacia el universo dramático evocada por los elementos metateatrales. Se trata de una doble perspectiva procedente, como mencioné arriba, de la ambigüedad mitográfica y también radicada en la tragicidad sumamente ambigua del mismo mito cristiano: trágico en un sentido, cómico en otro<sup>24</sup>. Aunque queda claro que el universo determinista pagano del mito antiguo le ofrece a Calderón el pretexto perfecto para el ensayo trágico que constituye *Eco y Narciso*<sup>25</sup>, creo que es asimismo menester recordar aquí la naturaleza semitrágica de la Pasión, respuesta ideológica cristiana a la más inequívoca tragicidad pagana y subtexto importante, aunque latente, de toda la obra sería calderoniana. Cabe recordar, en otras palabras, que la recepción poética calderoniana de los mitos trágicos antiguos representa una toma de posesión y reenmarcación de la materia trágica en una moldura nueva cuyo elemento humorístico-mitocrítico procede, efectivamente, de la ambigüedad cristiana hacia los mitos paganos, sobre todo hacia la tragicidad pagana, desprovista, claro está, de la esperanza mesiánica característica del concepto cristiano de la tragedia y, por eso, paradójicamente no lo suficientemente seria. Contemplada desde la perspectiva trascendental cristiana, la tragicidad pagana es, en efecto, involuntariamente «cómica» en el sentido de to-

<sup>24</sup> Aunque la muerte de Jesús de Nazaret, por cierto, fue trágica desde la perspectiva personal de su familia y amigos (recordemos las lágrimas de María y Magdalena, y la desesperación de los discípulos), fue también, desde una perspectiva trascendental, el principio de la gran «comedia» cristiana —la redención de la raza humana—, a la cual se refieren autores cristianos importantes como, por ejemplo, Juan de Salisbury y, por supuesto, Dante Alighieri.

<sup>25</sup> Recuerdo que las únicas comedias calderonianas establecidas en un universo cristiano que terminan en lágrimas son las comedias de honor (*El médico de su honra*, *El pintor de su deshonra* y *A secreto agravio, secreta venganza*), dominadas por el determinismo del honor y, así, afectadas por el «paganismo trágico» criticado por Calderón en varios sitios, entre ellos *La vida es sueño* (véase Kluge, 2008, pp. 35 y ss., además del discurso de Silvio en vv. 1958-1993, que pone de relieve la absurdidad del código del honor). Aparte de la temprana *El príncipe constante* (1623), variante de los dramas medievales de mártires, las tragedias calderonianas suelen transcurrir o en tiempos precristianos romanos / semíticos (por ejemplo, *El mayor monstruo del mundo*, *Los cabellos de Absalón*, *La gran Cenobia* y *La hija del aire*) o en el mundo de la mitología grecorromana (preminentemente *Eco y Narciso*, pero también se puede citar *Los tres mayores prodigios*), probablemente por la incompatibilidad de la tragedia propiamente dicha —la tragedia patética de orientación fatalista— con la ética platónico-cristiana (Kluge, 2008, pp. 21-24).

marse exageradamente en serio a sí misma y de ignorar la mayor consistencia cósmica de las cosas humanas, sobre las que dicha consistencia derrama —aunque sean trágicas— una luz propiciadora. Sin dejar el ámbito del teatro secular, la comedia mitológica tragicómica *Eco y Narciso* reenmarca, así, el mito trágico sugiriendo un más allá del espacio pagano claustrofóbico y determinista por medio de varias estrategias antitragedizantes que examinaré más adelante.

#### FATALIDAD Y LLANTO

Presentado ya brevemente el concepto de la tragedia alegórica calderoniana que subyacerá en observaciones sucesivas, voy a ir comentando ahora la creación tragedizante en *Eco y Narciso*, pasando luego en la siguiente sección a los elementos antitragedizantes que interfieren en esta creación, pero que no la anulan totalmente. La tragedia patética<sup>26</sup> que crea Calderón en el primer plano de su comedia mitológica se construye a través de la retórica y mediante marcadores genéricos característicos, tales como la ironía trágica, la peripecia y la anagnórisis, pero sobre todo por medio de la lógica fatalista que subyace en el desarrollo de la acción principal y que constituye la base de estos marcadores<sup>27</sup>.

Se catalizan los sucesos trágicos de *Eco y Narciso* a través de la figura de Liríope, cuya historia personal, su rapto por Céfiro y el embarazo resultante<sup>28</sup>, forma el fundamento predramático del enredo dra-

<sup>26</sup> Distingue Aristóteles en el capítulo 18 de la *Poética* entre la tragedia patética y la tragedia moral, distinción oportuna, como bien ha hecho notar Arellano, 1990, para la tragedia áurea, que elabora el Pinciano en la epístola octava de su *Filosofía antigua poética* (1596).

<sup>27</sup> Describe Aristóteles la peripecia y la anagnórisis (procedente ésta de aquella en las mejores tragedias) en el capítulo 11 de la *Poética*. La peripecia («mutación de fortuna») comprende una acción autodestructiva por parte de un personaje cometida ciegamente y que conduce a lo opuesto de lo que se había calculado; la anagnórisis es la adquisición de la sabiduría esencial que faltó para preverla. La llamada «ironía trágica» se constituye por el preconocimiento de los sucesos dramáticos por parte del espectador, llevándolo a adivinar la significación de palabras o acciones antes de que las reconozcan los personajes mismos.

<sup>28</sup> Para un repaso de esta historia, véase Cros, 1962, pp. 40-41 y ss.). Habría que comentar la transformación, por parte del dramaturgo barroco, de la fábula antigua mediante su emancipación total del contexto, el tercer libro de las *Metamorfosis* ovi-

mático. La retórica trágica que domina el primer plano de *Eco y Narciso* se manifiesta, en gran medida, por boca de esta mujer, quien ya desde el principio de su primera salida en escena confiesa repetidamente su creencia fatalista («No conviene que lo sepas, / porque los hados han puesto / tu mayor peligro en ellas», vv. 200-202; Los peligros te diré / que amenazan tu belleza», vv. 301-302; «Llegó el día que temí, / pues ya declarar es fuerza / a Narciso los sucesos / de mi vida y de su estrella», vv. 323-326)<sup>29</sup>. Esta creencia le llevó en su día a apartar a su hijo del mundo porque quiso evitar que se cumpliese el vaticinio fatal que le hizo Tiresias antes de su nacimiento, cosa que ya lamenta Narciso, maldiciendo su falta de libertad y autorreconocimiento. Su elegía elocuente (vv. 446-496) incrementa el ambiente trágico del primer acto, que culmina poco después con el gran discurso de Liríope. Contrastando vehementemente con el armonioso sosiego del escenario arcádico con que abre la comedia<sup>30</sup>, sobre todo con las galanterías decorosas, amorosas y melancólicas de los pastores, el largo monólogo del primer acto rebosa una retórica trágica caracterizada por un vocabulario de tono solemne e imágenes fuertes que se acumulan particularmente al final del discurso:

LIRIOPE                    Yo, que en los inquietos mares  
                                   e la fortuna corrí  
                                   tan graves tormentas, yo  
                                   que al nunca mudo clarín  
                                   de la fama voladora  
                                   tantos asuntos la dí,  
                                   yo, que al teatro del mundo

dianas. Concluye Cros: «A vrai dire, Calderón détache complètement ce passage du cadre dans lequel il était inscrit et il le fait, semble-t-il, sciemment» (1962, p. 41). Así se transforma, como veremos, la etiología original, que explica el origen del paisaje beocio, en una tragedia.

<sup>29</sup> Refieren los números a los versos de la edición de Aubrun ya citada, 1961.

<sup>30</sup> Para una evaluación del uso calderoniano de la Arcadia y la pastoral como género y convención literaria, véase Valbuena-Briones, 1992, pp. 1147 y ss., y 1991). Observa Valbuena cómo pinta Calderón un cuadro en rosa para luego ensombrecerlo con notas negras, haciendo notar la función contrastiva del género bucólico en el drama. Véase también Larson, 1987, quien presenta el tema arcádico como metáfora de la intemporalidad y el tiempo cíclico, continuamente contestada en la comedia, según la crítica norteamericana; y Blue, 1977, quien pone de relieve la relación entre el valle arcádico y el tema del amor / celos.

cómica tragedia fui,  
 yo, ejemplo del padecer,  
 yo, epílogo del sentir,  
 yo, cifra del suspirar,  
 del llorar y del gemir,  
 la hija soy de Sileno,  
 Liríope la infeliz. (vv. 881-894)

El gran discurso de Liríope abunda en imágenes complejas («los inquietos mares de la fortuna», «mudo clarín de la fama voladora») y artificios retóricos. Destaca la anáfora formada por el repetido pronombre personal «yo» seguido por una serie de predicados, que subrayan el objetivo autopredicativo del discurso. La autocaracterización de Liríope es precisamente trágica: «ejemplo del padecer», «epílogo del sentir», «cifra del suspirar, del llorar y del gemir», «Liríope la infeliz», autoimagen supuestamente relacionada con la superstición indicada por las referencias a la fortuna y la fama, deidades paganas notoriamente caprichosas. Sin embargo, las muchas locuciones metaestéticas del discurso («asuntos»; «ejemplo», o sea, ilustración; «epílogo»; «cifra», o sea, símbolo) y, sobre todo, la magnífica expresión «yo, que al teatro del mundo cómica tragedia fui» —que he puesto como título de este trabajo ya que me parece una descripción poetológica, es decir, metaestética, perfecta de la propia comedia *Eco y Narciso*— ya señalan más allá del primer plano el fondo metateatral. Sin embargo, contrariamente a las burlas del gracioso —exponente importante del elemento antitragedizante en la comedia—, no son humorísticas, sino hiperteatrales, es decir, tragedizantes. De todos modos, la idea de que en el teatro del mundo toda tragedia es cómica une esencialmente las dos perspectivas de *Eco y Narciso*. Si bien Liríope se fija en lo trágico de su vida, trasluce aquí el espíritu tragicómico de la pieza en virtud de los múltiples estratos significativos del lenguaje poético calderoniano, los cuales hacen resonar el discurso tragedizante pagano de Liríope con la idea cristiana del gran teatro del mundo.

Cambia el tono de la comedia solo aparentemente con la zarzuela del segundo acto. Aquí se encuentran, de hecho, varios ejemplos de suspensión dramática que sugiere una ironía trágica: sobre todo en la primera escena, cuando se acerca Narciso a la fuente por primera vez (vv. 1025-1030: «Y así siga / de aquella agua el ruido»; lo mismo vv. 1065-1066: «afán el llegar me cuesta / al agua»; vv. 1093-1094: «Vuelvo

al agua. Mas ¿cómo, / si oigo este acento?»; vv. 1169-1170: «el cristal / que me llamaba sediento»<sup>31</sup>. Aquí se vislumbra implícitamente el fin de la comedia, que despierta en el espectador conocedor de la fábula un distanciamiento irónico de los sucesos dramáticos, sensación provocada también por el paralogismo de Liríope con el que termina el segundo acto (vv. 2100-2104: «Cielos, pues ya me vais dando / indicios tan evidentes / en la hermosura de Eco / del peligro que previenen / vuestros astros a Narciso»). En este caso se puede, efectivamente, hablar de una peripecia porque el entremetimiento de Liríope en la vida de su hijo impide directamente la unión amorosa de los protagonistas, conduciendo indirectamente al autoenamoraamiento de Narciso y a su fin trágico: de los vv. 1161-1180 resulta evidente que Eco tiene el poder de vencer la sed de Narciso, es decir, interpretando simbólicamente, su amor propio<sup>32</sup> (modernamente sería la fijación narcisista insana en su propio ego). También se desarrolla en esta jornada aparentemente ligera y lírica la retórica trágica del primer acto. Se escuchan continuamente las quejas tragedizantes de Liríope (v. 942: «No hay consuelo para mí»; vv. 958-959: «Cruel / fortuna ha sido la mía»), a las que se juntan ahora locuciones patéticas de raíz cancioneril y petrarquista-mística<sup>33</sup> por parte de los demás personajes (vv. 1115-1118: «Ven, muerte, tan escondida, / que no te sienta venir, / porque el placer de morir / no me vuelva a dar la vida»; vv. 1227-1229: «Tú quieres matarme, como / si ya no me hubieras muerto»; vv. 1637-1638: «Vivo juzgando que muero, / muero juzgando que vivo»), espejo distorsionado de las galanterías pastoriles halladas en los vv. 1639-1734, que además indica el enlace fundamental de

<sup>31</sup> Compárense vv. 1921-1922: «Porque Eco enamorada / se ha convertido en aire», donde presagia Eco inconscientemente su propio fin.

<sup>32</sup> Véase la interpretación contemporánea de Juan Pérez de Moya (*Filosofía secreta*, libro V, capítulo 8). Hoy nos referiríamos al fenómeno precisamente como «narcisismo».

<sup>33</sup> Alejandro García Reidy me indica que los versos «Ven, muerte, tan escondida...» remiten en última instancia a una copla del Comendador Escrivá, poeta de cancionero valenciano del siglo xv; la versión que recoge Calderón es muy similar a otras difundidas durante los siglos xvi y xvii y reproducidas por escritores como Cervantes o Lope de Vega. Asimismo, me señala que los poetas españoles petrarquistas y místicos aprovecharon también elementos retóricos y conceptos propios de la poesía cancioneril.

agonía y goce constitutivo de la tragicomedia, así como del petrarquismo y de la mística cristiana.

La acumulación de elementos trágicos aumenta aun más en el tercer acto. Sin embargo, el mundo pastoril ya no es tan ameno y apacible como parecía al principio de la comedia, hecho atestiguado en el asalto a Narciso por parte de Silvio y Febo. Además, se advierte la inminencia fatal de la tragedia por medio de una intensificación de agentes trágicos y marcadores genéricos: otro parallogismo de Liríope (vv. 2366-2370: «Cielos, ya está declarada / la suerte. Y pues ya llegué / del peligro de Narciso a reconocer») y el extendido pasaje peripatético de los vv. 2494-2731 que describe el autoenamoramiento inconsciente de Narciso, su desgarradora insistencia en cortejar su propio reflejo, llevado al absurdo con la salida de los músicos (vv. 2923-3013), cuyo «¡Ay, que me muero de celos y amores!», repetido por Eco, evoca una distancia irónica por parte del espectador, conocedor de la verdad que esconde dicha trivialidad: se morirán, precisamente, los dos protagonistas por celos y amor. Análogamente, se producen ironías por la referencia de Narciso a su albedrío (v. 2542), ya que el espectador bien sabe que con cada paso que da hacia la fuente se aleja todavía más del dominio de sí mismo, y por sus palabras «quíerote como a mí» (v. 2570), que vislumbran la horrible verdad. Finalmente, destacan entre los elementos trágicos de la tercera jornada dos casos evidentes de anagnórisis, la de Narciso (vv. 3075-3080: «¡Válgame el cielo! ¿Que yo / tengo tan rara hermosura? / ¿Y que no puedo, ¡ay de mí!, / siendo quien puede tenerla, / aspirar a merecerla? / ¿Cielos, es aquesto así?») y la de su madre (vv. 3119-3124: «¡O que en vano los mortales / quieren entender al cielo! / todos los medios que puse / para estorbar los empeños / hoy de su destino han sido / facilitarlos más presto», repetida en vv. 3222-3223: «Cumplió el hado su amenaza, / valiéndose de los medios / que para estorbarlo puse»), descubrimiento definitivo de la lógica fatalista, la cual subyace al desarrollo de la acción principal del primer plano, es presentida en las repetidas referencias de Liríope a vaticinios, astrología, horóscopos, adivinaciones y hados<sup>34</sup>, y confirmada por Narciso hacia el fin de la comedia (vv. 3112-3114: «[...] se está averiguando / que el hado va ejecutan-

<sup>34</sup> Véanse los vv. 201-202; 301-302; 323-325; 431-432; 665-894; 958-959; 1464-1465; 2072-2074; 2100-2104; 2318-2337; 3221-3222.

do / sus amenazas»). Si seguimos el enredo del primer plano cándidamente, es decir, empáticamente, vemos cómo se materializa, con paso lento pero seguro, el cumplimiento del hado trágico de Narciso. Sin embargo, tal fatalismo pagano no puede, obviamente, comprender todo el mensaje de *Eco y Narciso*, variante importante, como consta claramente en los versos 233–292 («Pero véate yo y muera...») de la comedia calderoniana antitragedizante por antonomasia, *La vida es sueño*<sup>35</sup>. En efecto, en el fondo de la comedia se insinúa una superación metateatral-estética de la tragedia patética de Eco y Narciso que ya se vislumbraba en la ironía trágica, marcador genérico ambiguo que señala simultáneamente el fondo metateatral de la comedia y que sostiene la tragedia patética cuidadosamente edificada y sostenida en el primer plano.

#### BURLAS Y VERAS

Entre los elementos antitragedizantes de la comedia se encuentra la repetida intercalación de elementos metaestéticos, parte importante del juego dialéctico del engaño y desengaño, sobre todo la problemática lingüística manifiesta en el momento intenso cuando se acerca Narciso a la fuente por primera vez (vv. 1017–1231): se habla aquí de la insuficiencia del lenguaje (vv. 1125–1126: «Y aun no cabe lo que siento / en todo lo que no digo») y se observa una concentración notable de figuras retóricas basadas en la contradicción, tales como el oxímoron (v. 1183: «Bruto diamante»; v. 1123: «silencio testigo»), el quiasmo (vv. 1095–1096: «Es el engaño traidor / y el desengaño leal. / El uno dolor sin mal, / y el otro mal sin dolor») y la paradoja (vv. 1117–1118: «Porque el placer del morir / no me vuelva a dar la vida»; v. 1216: «Hoy en ti, más que hallo, pierdo»). Estas figuras hacen que el lenguaje poético devenga sensible, es decir, que advierta su propia materialidad y calidad de artificio, fenómeno metaestético que instiga al espectador a tener en cuenta el carácter mítico —ficticio, falso—

<sup>35</sup> Véase el ya citado trabajo de Kluge, 2008, donde se arguye que, en *La vida es sueño*, al mismo tiempo que se sugiere el posible fin trágico del enredo dramático, se efectúa un «ostracismo» ético-moral-filosófico de la tragedia paralelo al que se halla en la *República* de Platón. Por lo que se refiere a *La vida es sueño*, véase el estudio ya clásico de Blanca de los Ríos, 1926; Cros, 1962, pp. 72–73.

de la fábula trágica y, consecuentemente, de la comedia mitológica basada en ella. Se evoca implícitamente la dialéctica esencial del engaño y desengaño, el concepto moral mitográfico del mito antiguo como fábula ficticia y engañosa, y, sobre todo, la ambigüedad barroca relativa al mito, a la tragedia y a la misma comedia mitológica que radicaba, como hice notar más arriba, en ese concepto. Toda esta ambigüedad se moviliza desafiando, digamos, la tragedia patética que se está construyendo en el primer plano de la comedia, por lo que se puede hablar, positivamente, de un efecto antitragedizante.

El mismo devenir sensible del lenguaje poético, bajo forma de la exhibición de su materialidad y artificialidad, lo volvemos a encontrar en otro pasaje clave que se desarrolla alrededor de la fuente: el pasaje cuando se vuelve la voz de Eco en eco (vv. 2735-2796, reanudado en vv. 2994-3020 y 3081-3116). Como fue el caso del pasaje anterior, este devenir sensible está estrechamente ligado a la dialéctica central del engaño y desengaño, y otra vez se insinúa a través de ella la ambigüedad fundamental de la concepción barroca del mito y de la tragedia, afectando, a su vez, a la seriedad de la comedia misma de *Eco* y *Narciso*. En contraste vivo con la transformación de la zagala, el lenguaje poético se hace físico y palpable con el subrayado de palabras, fenómeno que tiene ímpetu dramático ascendente, ya que va de la mera repetición de palabras sueltas (vv. 2735-2796), pasando por cierta adivinación fatídica (vv. 2994-3020), hacia la pronunciación directa si bien fragmentada del propio vaticinio (vv. 3081-3116). Este proceso materializante del discurso instiga, otra vez, al espectador a tener en cuenta el carácter mítico, es decir, ficticio y falso, de la fábula y a dar un paso atrás para distanciarse de los sucesos dramáticos, echándoles una mirada crítica «destragedizante».

Entre los elementos antitragedizantes de la comedia destacan, finalmente, las locuciones del gracioso Bato. Esta figura tiene su apogeo en la segunda jornada (vv. 1281-1362: diálogo con Sirene; vv. 1446-1599: sirviendo de guía para Narciso), justo después de la escena importante de la fuente, y sale luego al principio de la tercera jornada (vv. 2236-2493: otra vez guiando a Narciso), en la cual está presente casi ininterrumpidamente hasta el fin de la comedia. Generalmente las salidas del gracioso en *Eco* y *Narciso* se caracterizan, por un lado, a través de las típicas burlas lingüísticas (vv. 1282-1284: «Sirene. ¿Qué me quieres? Bato. Algo es lo que te quiero / para que sepas en algo / el

mal gusto que tengo»; vv. 1521-1522: «*Narciso*. ¿Y en qué ha caído / ser galán? *Bato*. En parecerlo, / siendo al uso talle y brío»; 2256-2257: «*Narciso*. ¿Cómo, sin decirme más, / te vas? *Bato*. Andando en los pies»), sexistas (vv. 1325-1347: «no es nuevo / agrardarse de salvajes / las mujeres; vv. 2835-2849 y 2859-2864: «peste general / ha venido por las hablas / de mujeres») y borrachas (vv. 2878-2981: su antipatía hacia el agua y fe al vino); por el otro lado, la figura se mueve obviamente en un espacio que podríamos considerar semificticio, situado, como también dictaba la costumbre escenográfica, entre el universo dramático y el espectador<sup>36</sup>, por lo que sus palabras cobran a menudo un doble sentido, dirigiéndose simultáneamente a ambos (vv. 47-48: «Que el tiempo está tan necio e importuno / que es menester honrarse cada uno»; vv. 1459-1462: «[...] yo / a lo contrario me inclino. / Mas en fin es hacer gusto, / Y muero por ser bien quisto») y, en el caso de su última locución metateatral, tienen incluso un sentido solo comprensible en realidad desde la perspectiva del auditorio (vv. 3227-3234: «Y habrá bobos que lo crean»).

En *Eco* y *Narciso* las finezas lingüísticas del poeta y las burlas del gracioso, elementos antitragedizantes ambos, señalan los límites de la tragicidad pagana y de la visión tragedizante de la vida que determinan, al parecer, la renovación renacentista italiana de la tragedia antigua y su teoría<sup>37</sup>. Aunque la comedia se queda dentro de los confines del teatro mitológico secular, dejando a los personajes a oscuras en su mundo precristiano, se vislumbra por medio de estos elementos antitragedizantes un más allá del espacio pagano hermético-determinista, sugiriéndose la apoteosis del paganismo. Sin embargo, esta apoteosis se aplaza a un futuro indeterminado: en *Eco* y *Narciso* no se trata de una mediación fácil de los mundos pagano y cristiano por medio de

<sup>36</sup> Menciona Neumeister, 2000, pp. 128-130, que en uno de los dibujos de la suelta de lujo de *Andrómeda* y *Perseo*, realizados por Baccio del Bianco, el gracioso de esta comedia —también llamado Bato— está colocado fuera de la escena. El dibujo se reproduce en la página 129. Sobre el aspecto metateatral de la figura, véase Bravo-Villasante, 1944; y Hernández-Araico, 1986.

<sup>37</sup> Véase el redescubrimiento renacentista de la *Poética* aristotélica y el consiguiente renacimiento de la tragedia antigua con el *Orbecche*, 1541, de Giambattista Giraldi, también autor de los *Discorsi sulle commedie e sulle tragedie neoaristotelicos* (1554).

una lectura tipológica o a través del panteísmo neoplatónico<sup>38</sup>, sino de una discusión sumamente ambigua de la tragedia y del mito como formas estéticas paganas, la cual no se resuelve en una visión armónica, aunque la comedia sí presenta la idea de redención simbolizada en la metamorfosis de Narciso en flor y en la transformación de Eco en aire (vv. 3210-3221). Estas mutaciones, que son del todo artísticamente calculadas, reflejando respectivamente la hermosura y la voz mencionadas en el vaticinio (vv. 3224-3226: «Pues ruina de entrambos fueron / una voz y una hermosura, / aire y flor entrambos siendo»)<sup>39</sup>, no se explican por completo con referencia a la fuente ovidiana. Tienen que ver con el proceso antitragedizante que voy descubriendo en el fondo metateatral de la comedia: al tomar posesión del mito y reemmarcar su materia trágica en una moldura determinada por el concepto ambiguo cristiano del mito y de la tragedia, y, en este proceso, sugerir —no más que sugerir— un más allá del espacio pagano hermético y determinista, *Eco y Narciso* respeta el universo pagano de la fuente ovidiana a la vez que alude a una verdad que no cabe en este universo. Lo que hace posible esta insinuación de veras a través de burlas llevada a cabo en el fondo metateatral de la comedia es, esencialmente, la estructura alegórica del teatro barroco, es decir, su dualidad de verdad profana e ilusión trascendental.

#### VERDAD PROFANA E ILUSIÓN TRASCENDENTAL

El eje estético de *Eco y Narciso* se encuentra, como ya se ha anticipado en varias ocasiones, en la dialéctica del engaño y desengaño, centro conceptual alrededor del cual gira toda la comedia<sup>40</sup>. Iré comentando primero cómo debe entenderse esta dialéctica en el texto,

<sup>38</sup> Así, veo la interpretación del escenario mitológico como expresión de teología panteística, sugerida por Aubrun, 1961, pp. XXVI-XXVIII, como problemática.

<sup>39</sup> En su ya citado artículo, 1985, DiPuccio afirma la imposibilidad de determinar positivamente la identidad de la voz y la hermosura mencionadas en el vaticinio, opinión basada en su interpretación deconstructivista de *Eco y Narciso* como «a masterful exposé on the ambiguity of the word» (p. 131), que ignora el anclaje de esta problemática en la dialéctica del engaño y desengaño que voy examinando aquí.

<sup>40</sup> Véase la definición de la tragedia calderoniana como construcción conceptual avanzada en el mencionado trabajo de Parker, 1962.

más en concreto, su relación íntima con la estética alegórica del teatro serio barroco. Ésta se caracteriza, como ya he dicho y como argüiré más en detalle, por una dualidad de perspectivas que corresponde, precisamente, a la ambigüedad fundamental hacia la tragedia, el mito y el mismo arte escénico observable en *Eco y Narciso*.

Referencias directas a la dialéctica del engaño y desengaño las hallamos en los vv. 25, 29, 55, 1095-1098 («Es el engaño traidor / y el desengaño leal. / El uno dolor sin mal, / y el otro mal sin dolor», repetidos parcialmente en vv. 1137-1138), 1401-1404, 2182-2199, 2662, 2663 y 3059, lo que sugiere que esta dialéctica se asocia, sobre todo, con el tema de la Arcadia introducido ya en los primeros versos y que forma el fondo pintoresco de los sucesos trágicos en *Eco y Narciso*. Con la excepción importante de los vv. 1095-1098 —advertencia ante el engaño seminal representado por la fuente, a la cual se acerca Narciso en ese mismo momento—, los más elaborados y significativos de estos lugares son pronunciados por los dos galanes enamorados, Silvio y Febo, personificaciones del mundo pastoril. Análogamente a la auto-crítica de la misma comedia *Eco y Narciso* —tanto zarzuela pastoril como comedia mitológica pastoral, es decir, comedia que somete las galanterías inocentes y decorativas del género pastoril a una mirada desengañadora que descubre su lado oscuro—, estos personajes sumamente simbólicos<sup>41</sup> desmienten, en efecto, la armonía artificial y engañosa de la Arcadia, escena prototípica de la mitología antigua, tal como la conocemos de la mitografía ovidiana. Metáfora extendida del mito, de la mitología antigua y de la misma comedia mitológica, la belleza campestre intemporal e inmutable de la Arcadia glorificada al principio de la comedia (vv. 7-12) pronto se vuelve mudable y engañosa (vv. 1401-1404), los pastores pacíficos y galantes se transforman en agresores brutales (vv. 1995-2005) y el amor se pervierte y deviene en un agente destructivo. A través de la asociación del tema arcádico con la dialéctica del engaño y desengaño, el mundo del mito se desenmascara como engaño, volviéndose su pintura rosa pastoril en la negra de la tragedia. Por medio de un gesto desengañador de «auto-deconstrucción», el mito pagano queda desenmascarado, se deshace

<sup>41</sup> A pesar de las observaciones relevantes de Cros sobre la psicología individualizada de estos personajes (1962, pp. 44-45), sigo pensando que su caracterización es esencialmente simbólica y debe entenderse como tal.

ante los ojos del espectador y se transforma en tragedia: la tragedia del paganismo encerrado en su universo hermético y fatalista, espejo desfigurado de la armonía bucólica que encontramos al principio de la comedia. Así, la dialéctica del engaño y desengaño, eje conceptual de *Eco y Narciso*, debe entenderse por un lado como parte de la mitocrítica general llevada a cabo en la comedia, cuya ambigüedad fundamental radica, como hemos visto, en la mitografía ambigua cristiana: en la obra mitológica de Calderón, la mitología no solo representa un material estético decorativo e interesante, sino también un universo pagano peligroso y desprovisto de gracia, donde fuerzas divinas o demoníacas (¡qué difícil es de estimar si son lo uno o lo otro!) juegan despiadadamente con la vida de los hombres, transformándola en tragedia como mejor les parezca.

Por el otro lado, la dialéctica central de la comedia se refiere más específicamente a la esfera estética. Partimos ya del análisis precedente de que la fuente es, en efecto, una imagen sumamente importante en *Eco y Narciso*: los marcadores genéricos de la tragedia patética que se desarrollaban en el primer plano de la obra se acumulaban particularmente en las escenas de la fuente (por ejemplo, el primer pasaje en la fuente se caracteriza por una prolongada suspensión dramática e ironía trágica, vv. 1025-1170; el extendido pasaje peripatético de los vv. 2494-2731, que describe el autoenamoramiento de Narciso) y también se concentraban alrededor de ella, como acabamos de ver, los elementos metateatrales. Esta vertebración textual bien clara no es, obviamente, fortuita: tiene su explicación en la organización del material dramático alrededor del centro conceptual, formado por la dialéctica del engaño y desengaño, de la cual es la fuente una imagen condensada. La relación metafórica que forma la base de esta imagen se establece por medio de la tradición cristiana, en la cual el reflejo o espejo está estrechamente ligado —gracias, sobre todo, a las palabras famosísimas de San Pablo sobre la ceguera de los hombres antes de la llegada de Jesucristo (*Primera carta a los corintios*, 13, 12: «ahora vemos como en un espejo, confusamente») — al tema religioso-moral del engaño de los sentidos y del mundo visible, cuyo significado metaestético fue intensamente cultivado por el Barroco europeo<sup>42</sup>. Metafora no solo del engaño de los sentidos sino también del arte, el es-

<sup>42</sup> Ver para una discusión del espejismo en *Eco y Narciso*, Robbins, 2007.

pejo creado por el agua de la fuente en *Eco y Narciso* indica la ambigüedad fundamental de toda representación que, por un lado, da a entender que revela una realidad tangible mientras que, en efecto, solo crea una imagen de esta realidad; engaño fundamental que el arte, sin embargo, siempre exhibe, haciendo notar, por medio de uno u otro gesto desengañador, su propia artificialidad<sup>43</sup>.

Estas dos significaciones de la dialéctica del engaño y desengaño van estrechamente ligadas a la estética alegórica del teatro serio barroco, cuyas obras comprenden simultáneamente dos perspectivas: una realista, empática y secular, ligada, en el caso de *Eco y Narciso*, a la tragedia patética de los protagonistas, cuidadosamente creada por el dramaturgo para ser tomada en serio como fábula humana sugestiva y emocionante, que encubre cierta verdad profana; otra trascendental, simbólica y moral, desarrollada en el fondo metateatral de la comedia, que sirve para desmentir esta verdad profana designándola como una mera ilusión trascendental, es decir, verdad relativa, efímera y parcial. La resultante dualidad estética se puede enfocar citando la definición famosa de la alegoría que había dado Calderón pocos años antes de componer *Eco y Narciso* en la loa a *El sacro Parnaso* (1659):

ALEGORÍA                    [...] soy  
                                       (si en términos me defino)  
                                       docta Alegoría, tropo  
                                       retórico, que expresivo,  
                                       debajo de una alusión  
                                       de otra cosa, significo  
                                       las propiedades en lejos,  
                                       los accidentes en visos,  
                                       pues dando cuerpo al concepto  
                                       aun lo no visible animo<sup>44</sup>.

La definición calderoniana se refiere, claro está, sobre todo a la alegoresis estético-religiosa de los autos sacramentales (perteneciendo *El*

<sup>43</sup> Habrá quien no acepte esta definición del arte como representación en parte autorreferencial, producto, claro está, de la teoría literaria reciente (la llamada deconstrucción, sobre todo), pero personalmente considero la presencia de tal reflexión criterio imprescindible de toda obra realmente buena, si bien tienen, a mi gusto, un interés limitado obras que exageran el aspecto metaestético.

<sup>44</sup> Citado en Parker, 1983, pp. 68-69.

*sacro Parnaso* a este género)<sup>45</sup>, pero creo que se puede transferir a nuestra comedia secular, si entendemos las palabras clave «propiedades» y «accidentes» en los sentidos más generales de «lo esencial» y «lo particular»<sup>46</sup>, interpretando los versos «significo / las propiedades en lejos, / los accidentes en visos» como referencia a la representación alegórica de esencias por medio de apariencias, y de sucesos y pasiones en el tablado a través de figuras<sup>47</sup>. Esta interpretación se sostiene, obviamente, tanto por la introducción de la palabra ‘alusión’<sup>48</sup> como por la fórmula «dando cuerpo al concepto / aun lo no visible animo».

Alegórica es, en fin, la materialización de lo espiritual<sup>49</sup>, la manifestación física de lo esencial, que cambia, sin embargo, el acento cuando vamos del ámbito sagrado al secular: en la alegoresis barroca secular el interés reside tanto en el proceso representativo como en la representación terminada y fija. Las representaciones alegóricas barrocas tienen, así, carácter doble de verdad profana e ilusión trascendental, pero no cabe duda de que, en lo que es el teatro secular propio, pesan tanto los «lejos», «visos», «alusiones», «cuerpos» como los «propiedades», «accidentes» y «conceptos». Así, en *Eco y Narciso* tenemos, a mi parecer, un ensayo trágico por parte de Calderón, el cual hay que tomarse en serio como tal, al mismo tiempo que hay que tener en cuenta su función de fábula alegórica que sugiere el eje conceptual formado por la dialéctica del engaño y desengaño: el destino trágico de Narciso se cumple exactamente por la fundamental falta de com-

<sup>45</sup> Véase la definición de *accidentes* —palabra clave del pasaje citado— en el DRAE (última versión vigente electrónica): «m. pl. Rel. Figura, color, sabor y olor que en la eucaristía quedan del pan y del vino después de la consagración».

<sup>46</sup> DRAE, «*propiedad*, f.: Atributo o cualidad esencial de alguien o algo»; «*accidente*»: «Cualidad o estado que aparece en algo, sin que sea parte de su esencia o naturaleza. Suceso eventual que altera el orden regular de las cosas. Pasión o movimiento del ánimo».

<sup>47</sup> DRAE, «*lejos*, m.: Semejanza, apariencia, vislumbre de algo»; «*viso*, m.: Apariencia de las cosas. Sentido corporal con que se ven los colores y las formas. a dos ~s. 1. loc. adv. Con dos intentos distintos, o a dos miras».

<sup>48</sup> DRAE, «*aludir*. intr.: Dicho de una cosa: Tener una relación, a veces velada, con alguien o con otra cosa».

<sup>49</sup> Véase la definición de Orozco Díaz de la estética barroca como ‘materialización de lo sobrenatural’ (1969, p. 139), quien cita la opinión de Ortega y Gasset de que el teatro barroco realiza ‘la realización de la irrealidad’ (ver la cita en Orozco Díaz, 1969, p. 56).

preensión de lo que es el engaño, tanto por parte de Liríope (malinterpretación del vaticinio, paralogismos fatales) como de Narciso (autoenamoramamiento inconsciente, malinterpretación de la fuente como puerta a un mundo divino). Así, de acuerdo con la vertebración conceptual típica del teatro barroco serio, los dos niveles de la comedia giran alrededor del mismo eje conceptual, indicando una reinterpretación interesante del mito antiguo y de la fuente ovidiana por parte de Calderón: el análisis aquí propuesto muestra que el dramaturgo español interpreta el mito de Narciso como alegoría del engaño de los sentidos y del arte<sup>50</sup>, y que usa la tragedia patética creada en el primer plano de la comedia para transmitir este mensaje moral.

#### LA «CÓMICA TRAGEDIA» EN SU CONTEXTO

Cabe finalmente preguntarse si *Eco y Narciso* es, entonces, un metadrama, es decir, una comedia esteticista que tiene por asunto, forma y estructura el engaño fundamental de los sentidos constitutivo del arte dramático<sup>51</sup>. Obviamente, la respuesta tendrá que ser negativa: sin querer calificarla tampoco, como hicieron las interpretaciones histórico-políticas en boga hace unas décadas<sup>52</sup>, de artista político, no veo al Calderón maduro como un artista retirado en su torre de marfil, ni encuentro evidencia en su producción tardía de que éste fuera el caso.

<sup>50</sup> Quiero recordar aquí el cuadro *Narciso* (1597), probablemente de Caravaggio, cuya fineza artística evoca la misma dialéctica del engaño (maestría naturalista, dominio de los recursos técnicos) y desengaño (al fin y al cabo, «tan solo» una pintura), sugiriendo que el tema del cuadro es, efectivamente, el mismo arte pictórico: esencialmente autorreferencial, metaestético, aun cuando pretende representar un objeto natural con suma precisión técnico-artística.

<sup>51</sup> Véanse las interpretaciones de Pasero, 1989; y Cascardi, 1984, pp. 130-141.

<sup>52</sup> Véase en particular el estudio de Greer, 1991, quien emplea el concepto de «loyal criticism» para describir la actitud crítica ya equilibrada de Calderón hacia la política oficial. Aun no compartiendo su motivo antitragedizante, es interesante la crítica de esta tradición interpretativa que ofrece Fernández Mosquera en su ya citado trabajo, 2008. Como el crítico gallego, pienso que las interpretaciones histórico-políticas de las comedias mitológicas son de un interés limitado, pero no porque tomen demasiado en serio estas obras; al contrario, pienso que no se toman lo suficientemente en serio estas obras realmente complejas porque suelen ignorar la ambigüedad que conlleva su fondo mitográfico, dificultando la lectura política alegórica igual que toda interpretación inequívoca.

Partimos de que *Eco y Narciso* no es una alegoría fácilmente descifrable y de que sus referencias al contexto histórico son bastante indirectas, si no contamos la muy comentada al décimo cumpleaños de la infanta Margarita, marco oficial del estreno de la comedia. Antes que este tipo de alegoría política, hallamos referencias al contexto histórico-cultural, ante todo, en la preocupación manifiesta por la tragedia que he intentado trazar en las páginas precedentes, preocupación sumamente actual vistas las circunstancias históricas contemporáneas y recientes en su momento: plagas, guerras, conflictos interiores de carácter político, económico y social, y el problema ideológico-religioso, por mencionar solo las partes más destacadas de la famosa crisis barroca<sup>53</sup>. En una situación histórica así, en suma, cuando sucumbir a la interpretación negativa de la historia, es decir, al pesimismo histórico, parecía una actitud adecuada y permisible, Calderón pedía a su auditorio real que no perdiese la esperanza, advirtiendo los límites de la cosmovisión tragedizante, y rogaba a su monarca, melancólico notorio, que considerase los sucesos históricos contemporáneos no más que como los sucesos de una tragedia esencialmente cómica representada en el gran teatro del mundo, sirviéndole de instrumentos para tal fin la ambigüedad fundamental de la mitografía, base ‘material’ de la comedia, y la reflexión metateatral del fondo dramático. Puede que los sucesos del primer plano —de la historia, de la comedia— sean trágicos observados de cerca o empáticamente, pero vistos desde un punto trascendental no son sino acontecimientos efímeros de un estado meramente temporal. Así, de acuerdo con el concepto de la tragedia perteneciente a la tradición cristiana, se conjetura que la visión tragedizante horizontal no lo es todo y se sugiere la apoteosis del escenario trágico, al mismo tiempo que se toma la tragedia humana muy en serio como *conditio sine qua non* de esta apoteosis: sin el sufrimiento, la redención no tendría ningún sentido. El «ensayo trágico» que forma *Eco y Narciso* refleja al mismo tiempo la tragicidad fundamental de la realidad contemporánea al formar su contexto y la superación de esta tragicidad por medio del arte: medita Calderón en esta comedia sobre la convergencia cósmica de lo cómico y lo serio, presentando su visión personal de la tragedia, esencialmente alegórica y tragicó-

<sup>53</sup> Remito a la presentación del período en Abellán, 1981, pp. 19-43.

mica en el sentido aquí propuesto, esto es, simultáneamente verdad humana e ilusión trascendental.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABELLÁN, J. L., *Historia crítica del pensamiento español*, Madrid, Espasa Calpe, 1981, vol. 3.
- ÁLVAREZ SELLERS, R., *La tragedia española en el Siglo de Oro: «La vida es sueño» o el delito del nacimiento*, Vitoria, Departamento de Cultura de la Diputación Foral de Álava, 1995.
- ARELLANO, I., «Metodología y recepción: lecturas trágicas de comedias cómicas del Siglo de Oro», *Criticón*, 50, 1990, pp. 27-49.
- AUBRUN, C. V., «Préface», en P. Calderón de la Barca, *Eco y Narciso*, ed. C. V. Aubrun, Flers, Imprimerie Follippe, 1961.
- «Eco y Narciso», en *Homenaje a William L. Fichter*, ed. A. D. Kossoff y J. Amor y Vázquez, Madrid, Castalia, 1971, pp. 47-58.
- BLUE, W. R., «Dualities in Calderón's *Eco y Narciso*», *Revista Hispánica Moderna*, 39.3, 1976/1977, pp. 109-118.
- BOCCACCIO, G., *Genealogia de gli dei gentili*, Venecia, G. A. Bertano, 1574.
- BRAVO-VILLASANTE, C., «La realidad de la ficción, negada por el gracioso», *Revista de Filología Española*, 28, 1944, pp. 264-268.
- CASCARDI, A. J., *The limits of illusion: a critical study of Calderón*, Cambridge / New York, Cambridge University Press, 1984.
- CHAPMAN, W. G., «Las comedias mitológicas de Calderón», *Revista de Literatura*, 9-10, 1954, pp. 35-67.
- COVARRUBIAS HOROZCO, S. de, *Emblemas morales*, Madrid, Luis Sanchez, 1610.
- CROS, E., «Paganisme et christianisme dans *Eco y Narciso* de Calderón», *Revue des Langues Romanes*, 75, 1962, pp. 39-74.
- DE LOS RÍOS, B., «*La vida es sueño* y los diez *Segismundos* de Calderón de la Barca», Madrid, Centro de Intercambio Cultural Intelectual Germano-Español, 1926.
- DÍAZ TEJERA, A., *Ayer y hoy de la tragedia. Manifestaciones histórico-literarias de lo trágico*, Sevilla, Alfar, 1989.
- DIPUCCIO, D., «Ambiguous Voices and Beauties in Calderón's *Eco y Narciso* and their Tragic Consequences», *Bulletin of the Comediantes*, 37.1, 1985, pp. 129-144.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, S., «Las comedias mitológicas de Calderón: entre la fiesta y la tragedia. El caso de *Los tres mayores prodigios*», en *Hacia la tragedia áurea. Lecturas para un nuevo milenio*, ed. F. A. de Armas, L. García Lorenzo y E. García Santo-Tomás, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2008, pp. 153-179.
- GREER, M. R., *The Play of Power. Mythological Court Dramas of Calderón de la Barca*, Princeton, Princeton University Press, 1991.
- HERNÁNDEZ-ARAICO, S., «El gracioso y la ruptura de la ilusión cómica», *Imprévue*, 1, 1986, pp. 61-73.

- HESSE, E. W., «The “Terrible Mother” Image in Calderón’s *Eco y Narciso*», *Romance Notes*, 1.2, 1960, pp. 133-136.
- Calderón’s *Eco y Narciso* and the Split Personality», en *Calderón and the Baroque Tradition*, ed. J. G. Hughes y K. Levy, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 1985, pp. 137-144.
- KLUGE, S., «Calderón’s Anti-Tragic Theatre: The Resonance of Plato’s Critique of Tragedy in *La vida es sueño*», *Hispanic Review*, 76.1, 2008, pp. 19-52.
- LARSON, C., «Playing for Time and Playing with Time in Calderón’s *Eco y Narciso*», *Bulletin of the Comediantes*, 39.1, 1987, pp. 115-126.
- NEUMEISTER, S., *Mito clásico y ostentación*, Kassel, Reichenberger, 2000.
- O’CONNOR, T. A., *Myth and Mythology in the Theater of Pedro Calderón de la Barca*, San Antonio, Texas, Trinity University Press, 1988.
- OROZCO DÍAZ, E., *El Teatro y la teatralidad del Barroco*, Barcelona, Planeta, 1969.
- *Manierismo y Barroco*, Madrid, Cátedra, 1970.
- PARKER, A. A., «Towards a Definition of Calderonian Tragedy», *Bulletin of Hispanic Studies*, 29/1, 1962, pp. 222-237.
- *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca*, trad. F. García Sarriá, Barcelona, Ariel, 1983.
- PASERO, A., «Reconstructing Narcissus: Vision and Voice in Calderón’s *Eco y Narciso*», *Bulletin of the Comediantes*, 41, 1989, pp. 217-226.
- POSSEVINO, A., *Bibliotheca selecta de ratione studiorum*, Roma, Domenico Basa, 1593.
- ROBBINS, J., «Pedro Calderón de la Barca’s *Eco y Narciso*: Court Drama and the Poetics of Reflection», en *Rewriting Classical Mythology in the Hispanic Baroque*, ed. I. Torres, Woodbridge, Tamesis, 2007, pp. 119-127.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F., *Fiesta, comedia y tragedia*, Barcelona, Planeta, 1972.
- RUIZ RAMÓN, F., *Calderón y la tragedia*, Madrid, Alhambra, 1984.
- SEZNEC, J., *La survivance des dieux antiques*, Paris, Flammarion, 1980.
- TRAMBAIOLI, M., «La faceta lúdica de la mitología en las fiestas cortesanas de Calderón», *Texto e imagen de Calderón. Undécimo Coloquio Angloamericano sobre Calderón, St. Andrews, Escocia, 17-20 de junio de 1996*, ed. M. Tietz, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1998, pp. 254-271.
- VALBUENA-BRIONES, Á. (ed.), P. Calderón de la Barca, *Obras completas*, tomo I, Madrid: Aguilar, 1966.
- «El tratamiento del tema de Eco y Narciso en Calderón», *Hispania*, 74/2, 1991, pp. 250-254.
- «El mito de Eco y Narciso en Calderón», en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, coord. por A. Vilanova, Barcelona, PPU, 1992, vol. 2, pp. 1147-1156.
- VINGE, L., *The Narcissus Theme in Western European Literature up to the Early 19th Century*, Lund, Gleerups, 1967.

- VITSE, M., «Notas para la tragedia áurea», en *Horror y tragedia en el teatro del Siglo de Oro. Crítico*n, 23, 1983, pp. 15-26.
- *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII<sup>e</sup> siècle*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1990.
- WARBURG, A., *El renacimiento del paganismo*, Madrid, Alianza, 2005. [Original alemán: *Die Erneuerung der heidnischen Antike*, Leipzig, Teubner, 1932.]
- WARDROPPER, B. W., *La comedia española del Siglo de Oro*, Barcelona, Ariel, 1978.