

## Semi-historicidad y pseudo-historicidad en el ciclo italiano de Calderón

David J. Hildner

University of Wisconsin-Madison

[dhildner@wisc.edu](mailto:dhildner@wisc.edu)

Tanto en las comedias urbanas como en las palaciegas, Calderón se esfuerza en rodear sus situaciones dramáticas de circunstancias históricas o cuasi-históricas, que les prestan cierta dignidad nacional o internacional. Recuérdese que una de las interpretaciones renacentistas de la división aristotélica entre tragedia y comedia estribaba en los personajes famosos y, por lo tanto, públicos del primer género, en contraposición a los desconocidos, inventados, es decir, "particulares" del segundo. Por ejemplo, en casi todas las comedias de Plauto y Terencio, la acción transcurre en una Grecia ahistórica y con personajes ínfimos.

A pesar de que la "comedia nueva" española, desde las décadas finales del siglo XVI, nunca respetó las distinciones genéricas clásicas, la crítica ha enfatizado la mezcla de elementos cómicos en los dramas básicamente serios (por ejemplo, la intervención de los graciosos y de los rústicos ridículos). En las siguientes páginas, se trata de ver el caso opuesto: la tentativa, por parte de Calderón, de realzar las comedias fundamentalmente cómicas mediante la inserción de la vida pública/política. En muchas comedias de capa y espada que involucran hidalgos y damas "particulares", se insertan momentos o personajes de dicha esfera a través de la participación de algún galán en una campaña militar que conocerían los espectadores, o por medio de las "relaciones" que describen audiencias, bodas y otras apariciones de los monarcas. La presencia momentánea de la suprema autoridad político-militar modifica, aunque sea sutilmente, la índole de estas piezas.

Si a éstas sumamos las palaciegas, veremos que subsisten tres modalidades básicas de "gravedad" en el teatro calderoniano de intriga. En contadas comedias "de capa y espada" el rango de los jóvenes enamorados y de sus familias no pasa más allá de la mera hidalguía urbana,

pero en obras como *Mejor está que estaba* y *Peor está que estaba*, los padres de las protagonistas solteras son a la vez Potestades o Justicias, o bien de la autoridad española en el sur de Italia o bien de algún príncipe de los grandes municipios del norte de la misma península. Aunque no irradian la sensación del poder directamente, los conflictos que les rodean atañen la fidelidad a su puesto de gobernador o alcaide. En segundo lugar, hay nobles de título, principalmente italianos, con alguno que otro francés o alemán, que son en verdad soberanos. De ahí que a los ingredientes normales del teatro barroco de enredo (amor, celos, amistad, honor) se añade la cuestión de la sucesión política, a través del matrimonio, y de la seguridad de sus estados. (véase el caso de Serafina en *Las manos blancas no ofenden* y el de Margarita en *Para vencer amor, querer vencerle*). Finalmente, hay por lo menos una comedia en este subgénero, *Gustos y disgustos son no más que imaginación*, en la que intervienen monarcas medievales del reino de Aragón.

Entre las piezas que incluye Valbuena Briones en el segundo tomo de las *Obras completas* de Calderón, designado 'Comedias', es decir 'piezas cómicas', hay por lo menos cuatro en las que figuran personajes transparentemente históricos. 1) En la comedia de fecha más temprana que tenemos de la pluma de Calderón, *Amor, honor y poder*, protagoniza el rey Eduardo III de Inglaterra una intriga amorosa; también figura un Conde de Salveric, a quien Valbuena Briones identifica con la familia Salisbury. 2) *Gustos y disgustos son no más que imaginación* representa, en su macroestructura, la reconciliación entre el rey don Pedro de Aragón y su despreciada esposa doña María, lo cual llevó al histórico nacimiento de Jaime el Conquistador. En esta obra llega el hibridismo a su punto máximo, ya que Calderón presenta tanto un problema histórico de importancia capital como un enredo delicioso y complejo. 3) En el ámbito italiano, aparece el Sacro Emperador Romano Federico III en *Para vencer amor, querer vencerle*, y, caso más importante para nuestro estudio, en *Nadie fie su secreto* aparece Farnese (Alejandro Farnesio, 1545-1592), príncipe de Parma. Esta es la primera de tres comedias que cuentan con un personaje llamado Alejandro Farnesio, o como participante en la intriga o como nombre meramente mencionado en un parlamento. Incluso en el caso más temprano (*Nadie fie*), las circunstancias históricas de dicho príncipe no afectan el desarrollo de la acción y sólo se explicitan al final, cuando Alejandro, habiendo renunciado a la dama querida, anuncia su intención de acompañar al 'gran Filipo' (Felipe II) en el asalto de Matrique, en Flandes. El caso amoroso representado en la comedia difícilmente sería histórico, ya que, durante su adolescencia y sus primeros años de adulto, los más propicios para el enamoramiento, el Farnesio histórico no residía en Parma, ni siquiera en Italia, sino en la corte de Felipe II (Bruselas y España).

En la segunda comedia, *Amigo, amante y leal*, Alejandro aparece nuevamente como príncipe de Parma y, al igual que en *Nadie fie*, efectúa al final la renuncia al amor de la dama de un súbdito, pero no hay referencia alguna a la carrera histórica de Farnesio. La transformación

final de 'Alejandro Farnesio' se encuentra, de forma curiosa, en una comedia publicada en 1662 y de estilo tardío, *Dicha y desdicha del nombre*. Aquí se mezclan apellidos famosos de Italia (don Félix Colona, don César Farnesio, el príncipe de Urbino) con personajes cuyos nombres podrían cuadrarles en el teatro calderoniano a los nobles de cualquier país mediterráneo o de cualquier época (Lisardo, Lidoro, Serafina, Fabio, etc.). El título de la comedia nos remite al mecanismo central de la intriga: don César Farnesio, por no faltar a una cita con su amada, envía a su mejor amigo, don Félix, a Milán con nombre y señas de 'César' para que cumpla la embajada que le tocaba. Claro está que el asumir una identidad ajena le acarrea a Félix muchas complicaciones, entre las cuales se halla la siguiente, al comienzo de la Jornada II: su anfitrión en Milán, Lidoro, habiendo sido gran amigo del padre difunto de César, le pregunta por cortesía acerca de los demás familiares de Parma. El gracioso Tristán secunda, a veces con resultados estrafalarios, las ingeniosas respuestas del falso 'César'. Vale citar la secuencia completa:

LIDORO                   ¿Qué se hizo vuestro tío?  
TRISTÁN                 (Aquí es donde le pesca.)  
FÉLIX                    ¿Por cuál preguntáis? (¿Qué haré?  
                              Que aunque amigo soy de César,  
                              a un amigo no le toca  
                              saber estas menudencias.)  
LIDORO                 Don Alejandro Farnesio.  
TRISTÁN                 (Dios ponga tiento en tu lengua.)  
FÉLIX                    También murió...  
TRISTÁN                                 (Eso es echar  
  por el atajo.)  
FÉLIX                                     ... en la guerra.  
LIDORO                 Pues ¿fue a la guerra Alejandro?  
                              ¿A qué propósito? ¿No era  
                              letrado en Parma?  
FÉLIX                                     Al Piamonte  
  pasó auditor.  
TRISTÁN                                 (Bien lo enmienda.)  
LIDORO                 Mi señora doña Laura,  
                              su mujer...  
TRISTÁN                                 Es abadesa.  
LIDORO                 ¿En qué convento?



produjeron. De hecho, es más intenso el desafío de relacionar unos dramas tan aparentemente convencionales con personas o sucesos narrados en otros documentos.

2) El teatro calderoniano más puramente *de capa y espada*, con hidalgos urbanos 'comunes y corrientes', nunca está lejos de la historia monárquica y militar de España. Como lo ha mostrado John Varey ("Towards a Definition"), con referencia a *Casa con dos puertas mala es de guardar*, la trama amorosa y familiar la desempeñan unos hidalgos particulares e inventados de Ocaña, mientras que los viajes diarios del galán Lisardo a Aranjuez a pretender una merced real, junto con la excursión de la dama Laura al mar de Ontígola para ver a la reina esposa de Felipe IV, vinculan a los protagonistas, aunque sea con fines contrastivos, con la vida pública del reino. De igual modo, recordemos que el galán central de *La dama duende* viene a Madrid en la primera jornada, entre otros motivos, para presenciar el bautismo del príncipe Baltasar Carlos. Más insólito es el caso de *Guárdate del agua mansa*, donde ninguno de los protagonistas narra extensamente ni su situación personal ni la pre-historia del enredo. Las tres relaciones de la obra (una en cada jornada) se dedican exclusivamente a describir la llegada de Mariana de Austria a España para casarse con el rey. Aunque en este caso y en otros varios los vínculos entre las relaciones de sucesos monárquicos son bastante tenues y artificiales desde el punto de vista argumental, es innegable que Calderón pocas veces nos libra un mundo poblado de caballeros y damas totalmente ficticios con sus criados, sino que nos los presenta contra la tela de fondo del supremo poder.

3) Por otra parte, los dramas nítidamente histórico-legendarios, políticos y religiosos contienen una dosis, fuerte en ciertas ocasiones, de recursos propios del teatro de enredo. Entre varios casos, se podrían citar los siguientes: a) La sustitución del príncipe Ninias de Babilonia por su madre Semíramis, vestida de hombre, en el legendario *La hija del aire, Parte II*, produce unas confusiones deliciosas. b) La tercera jornada de *El pintor de su deshonra* se basa en una serie de equívocos que parecerían sumamente juguetones, si no fuera por el desenlace sangriento de la obra. c) En *La devoción de la Cruz*, el monte italiano donde transcurre la mayor parte de la acción se convierte a veces en un laberinto tan propicio a los escondites y los encuentros fortuitos como las callejuelas, los balcones y las salas secretas de las comedias urbanas. Este hibridismo de los sub-géneros calderonianos acaba por modificar nuestro horizonte de expectativas, de manera que ni nos extraña en los dramas históricos o pseudo-históricos la presencia de *industrias* y tramoyas lúdicas, ni en los dramas de enredo amoroso nos choca la presencia, verbal o visual, de figuras históricamente conocidas.

En el ciclo italiano, mientras no se descubran referencias abiertas o indirectas a sucesos o personas concretos, conviene fijar la atención en la configuración político-social que nos ofrece esta Italia imprecisa, sobre todo sus principados norteños, y de ahí determinar las posibilidades dramáticas que ésta le ofrece al artífice de tan magníficos enredos.

En primer lugar, la presencia de dos o tres reinos (a veces minúsculos) libera la acción momentáneamente del poder monárquico único que rige, por lo general, el elenco completo en cada drama de Calderón. Es decir que, o bien el drama se desarrolla en dos principados diferentes (por ejemplo, Parma y Milán en *Dicha y desdicha*) o bien algún soberano o heredero se halla de visita abierta o clandestina en otro reino (véanse *El secreto a voces*, *Las manos blancas*, *Agradecer y no amar*). Lo curioso es que ni en esta configuración se pierde del todo el efecto de la monarquía universal, ya que una buena parte de la alta nobleza en estas comedias está obligada al servicio militar o a las visitas de cortesía al 'César' (nuevamente, el Sacro Emperador Romano). Con la excepción de *Para vencer amor, querer vencerle*, el Emperador no interviene como personaje, sino que se reduce a una presencia marginal. Sus órdenes no tienen siquiera el impacto argumental que tienen las del papa en *El castigo sin venganza* de Lope de Vega, donde la ausencia del duque de Ferrara a causa de las guerras papales constituye una de las claves de la intriga. De tal modo, sin incurrir en un regionalismo político como el que amenazaba a la península ibérica, Calderón manipula varios poderes políticos legítimos y simultáneos. Dicha técnica podría verse como la transposición 'en grande' de los fenómenos dobles o triples que generan enredos en las comedias más 'caseras': las dos casas en *Casa con dos puertas*, las dos habitaciones conectadas por una alacena de vidrios en *La dama duende*, el jardín de Julia y la casa de Carlos unidos por una mina (o túnel) en *El galán fantasma*.

En segundo lugar, se nota la relativa frecuencia de princesas, duquesas, etc. que gobiernan sus propios estados hasta el final del drama, cuando se casan, y hemos de suponer que ceden el poder o que lo comparten con sus maridos. Lope ya había establecido el patrón en *El perro del hortelano*, aunque el dominio de Diana, condesa de Belflor, no parece extenderse más allá de su casa y su servidumbre. De hecho, en *Las manos blancas no ofenden*, Serafina hereda el trono de Ursino, con la condición de que elija esposo dentro de un año, "por no estar «a mujer sujetos» los súbditos" (2:1083b). La competencia de armas y discreción entre sus pretendientes estructura en gran medida la intriga. Así como en las comedias de capa y espada la prohibición paterna o el novio designado por los parientes presenta un obstáculo al amor, de modo paralelo Calderón escenifica a varios príncipes y princesas en los que luchan el amor flechado de Cupido y las necesidades del estado, más apremiantes por ser más públicas y universales.

Sin embargo, el hecho de que los reinos que gobiernan estos soberanos y soberanas sean tan pequeños o incluso ficticios alivia en gran medida la presión que podrían ejercer los asuntos públicos sobre el enredo amoroso. Los actos de un(a) soberano(a) de Urbino, pongo por caso, afectarían la vida de los habitantes de dicho principado, pero no tendrían el impacto de las de un emperador o del monarca de una nación internacionalmente poderosa. Además, el estamento alto de los varones principales los exime de los desafíos y los duelos abundantes a los que se ven obligados constantemente los simples caballeros de Madrid, Valencia, Sevilla y Toledo. De hecho, su aparición pone fin a varios duelos y así controla las reacciones pundonorosas de sus cortesanos. Igual efecto produce la presencia de las princesas y los otros títulos femeninos, pero de añadidura evita la tensión que experimentan las damas particulares, sujetas, como Ángela en *La dama duende*, a la autoridad paterna o fraterna. Wardropper ha demostrado de manera convincente que las protagonistas de las comedias calderonianas más puramente de capa y espada viven bajo una continua amenaza de deshonor e incluso de muerte, pero las siguientes damas palaciegas, al encabezar por herencia un municipio o un pequeño estado, se hallan más libres de tal amenaza. Sólo entra en cuestión el honor, esta vez el del reino entero, a la hora de elegir esposo: Serafina de Ursino (*Las manos blancas*), Flérida de Parma (*El secreto a voces*), la reina doña María de Aragón (*Gustos y disgustos*), dos Margaritas, una de Nápoles (*El alcaide de sí mismo*) y otra de Ferrara (*Para vencer amor, querer vencerlo*), y Madama Inés de Turingia (*Mujer, llora y vencerás*).

Con tal campo de juego relativamente libre para el amor, se recupera en cierta medida la ligereza psicológica y argumental de las comedias de enredo de Lope y de Tirso de Molina, si descontamos, por supuesto, el peso verbal e intelectual que nunca falta en la comedia calderoniana. Es decir que, mientras las protagonistas madrileñas, toledanas y sevillanas gastan una enorme cantidad de energía evitando el descubrimiento por los parientes celosos, hay tres categorías de mujeres que sienten menos aquella carga: 1) las que, en cierta forma, viven ya deshonradas o despreocupadas del honor, como la "pescadora de hombres" Fenisa, en *El anzuelo de Fenisa* de Lope, y la rústica Sancha en *Averígüelo Vargas* de Tirso; 2) las que toman una postura activa, ya no pasiva, al salir disfrazadas a casarse con el hombre que las ha agraviado (por ejemplo doña Juana de *Don Gil de las calzas verdes* o doña Leonor en *Valor, agravio y mujer* de Ana Caro); 3) las que, por su rango social, unen al deseo amoroso el dominio sobre sus allegados y criados. En este tercer caso nos acercamos a la levedad de la comedia italiana, pero con un elenco de personajes altos que ni ésta ni la comedia romana habría admitido.

Ahora bien, cuando en Calderón se trata de reinos extensos o de imperios, los embrollos amorosos se vuelven más dañinos para los designios de la historia político-militar. El apetito erótico de Semíramis en *La hija del aire* acarrea, entre otras causas, su caída final; los celos y el

amor del tetrarca Herodes en *El mayor monstruo los celos* influyen negativamente en sus relaciones con Marco Antonio y Octaviano, pretendientes al poder supremo en Roma; y, caso más radical aún, el amor de Enrique VIII por Ana Bolena lleva al conflicto político-religioso en *La cisma de Ingalaterra*. En las comedias que se estudian aquí, por otro lado, la oposición agónica entre Venus y Marte, re-examinado hace poco por Daniel Heiple en la poesía de Garcilaso de la Vega y por A. Robert Lauer en el drama, se atenúa, disminuyendo la necesidad de que los soberanos hagan la guerra o que administren la justicia en escala mayor. Claro está que tal estado de cosas no corresponde a la realidad histórica del norte de Italia, ni en el Medioevo ni en el Renacimiento.

Habría que preguntarse, entonces, si la ubicación de los dramas palaciegos en Italia facilita o dificulta un acercamiento histórico. Por un lado, como afirma Marc Vitse, todos los dramaturgos áureos emplean dicha península y otras regiones europeas como tela de fondo para un teatro de "fantasía", si no sobrenatural, por lo menos lleno de peripecias sorprendentes y casos asombrosos:

Géographiquement, elles se déroulent à l'extérieur de la Castille, c'est-à-dire dans le cadre exotique --d'un exotisme souvent clinquant, superficiel et cocasse-- d'une France, d'une Italie, d'une Bohême, d'une Pologne, d'une Grèce, d'un Portugal, d'une Galice (ou de toute autre région non castillane à un moment ou à un autre de son histoire) dignes d'un univers de fantaisie. (330)

Igual técnica emplean los isabelinos británicos al colocar en España, Portugal e Italia tales dramas como *The Spanish Tragedy*, *Measure for Measure*, y *The Two Gentlemen of Verona*, en los cuales salen príncipes y títulos difícilmente identificables con personajes históricos. Cuando hacen lo mismo los barrocos españoles, sin embargo, el caso presenta un cariz especial. Las relaciones político-militares entre la península ibérica y la italiana, junto con la ocupación aragonesa y luego habsburgo-castellana de Sicilia y del reino de Nápoles, no nos permiten aplicar con tanta facilidad el término 'exótico'. Por ejemplo, en su comedia madrileña *La huerta de Juan Fernández*, Tirso de Molina presenta a un Conde de Valencia del Po que viene a la corte española para pleitear contra un tal conde Galeazzo (cf. Blue 170-3). Cabe preguntarse si al traer a cuento tantos duques y príncipes de Parma, Mantua, Orbitelo, Milán, etc., aunque fuesen de épocas imprecisas, Calderón no se arriesgaba a provocar la displicencia de ciertos allegados, incluso parientes, de aquellas familias.

No obstante, el problema del empleo de los linajes conocidos no se limita a las obras situadas en Italia. En ese sentido, no se puede aceptar de forma tajante la distinción demarcada por Vitse entre el escenario ibérico, donde el pasado y los linajes se conocían directamente, y el ámbito extranjero, donde el poeta gozaba de mayor libertad. Las familias más ilustres de Castilla

aparecen verbal o corporalmente en innúmeras comedias, a veces de manera concretamente histórica, como nos lo describe Díez Borque:

En la comedia no hay sólo una defensa de los valores de sangre y linaje, de acuerdo con el esquema mental de la época que tenía operatividad en todos los niveles sociales, sino que, de forma mucho más concreta, hay un elogio de los casos particulares de este principio general, de modo que una necesidad, sentida como condición ineludible en la época, se convertía en la individualización de Guzmanes, Laras, Mendozas, Velascos, Girones, Cerdas, Padillas, Zúñigas, Osorios, etc., y no sólo en el plano del protagonista, sino que se llegará a largas enumeraciones de nobles sin que su presencia esté justificada desde la estructura de la comedia. (288)

Además (y esto es lo más curioso), en las comedias calderonianas más 'domésticas' de capa y espada, a pesar de que en la lista de "personas que hablan" los protagonistas figuran sólo con el nombre de pila (don Juan, doña Ana, etc.), los otros personajes en el texto les aplican a veces estos mismos apellidos ilustres. El fenómeno, dicho sea de paso, no está ausente del teatro de Lope, Tirso y Ruiz de Alarcón. Al ver los espectadores a unos hidalgos de apellido rancio comportarse en el escenario con tanta desfachatez, ¿no reaccionarían con indignación o escándalo? No he encontrado hasta ahora evidencias de tales reacciones.

Por otro lado, la libertad relativa del poeta-'hacedor' sobre el historiador le permite mudar, según el neo-aristotélico López Pinciano, los tiempos y, en menor grado, los lugares:

Imaginad que un autor compone un volumen, en España, de obra y acción que en el tiempo que ella haze y finge suceda realmente en la Persia o en la India. ¿Cómo diréys a tal obra, historia o poema? ... De aquí consta que una misma acción y acaescimiento puede ser fábula y historia; como lo sería la sobredicha, que el que la escribiese en la España, sería poeta, y el que en la India, o adonde aconteció, histórico. (2:10-11)

Así como los autores de *novelle* italianas y sus traductores transferían sus historias a otras regiones, con tal de conservar el núcleo del caso ridículo o asombroso, del mismo modo hay que invocar la posibilidad, aunque no la certeza, de que Calderón emplee Italia en vez de los escenarios originales de ciertas anécdotas-fuente.

Si los resultados de nuestra búsqueda de lo histórico han sido pobres hasta ahora, se abre otra vía más prometedora: la de los patrones legendarios, en la que los personajes inventados repiten, con variaciones, un *exemplum* del pasado o del mito. Las comedias mencionadas al comienzo del presente estudio acusan claramente la influencia del episodio de Alejandro Magno, Campaspe y el pintor Apeles. Plinio, en su *Historia natural*, lo trae a cuento como ejemplo de la magnanimidad del conquistador: al darse cuenta éste de que el pintor Apeles ama a su concubina

Campaspe, se la cede, tal vez como recompensa del enorme talento artístico de aquél. Calderón dramatiza el episodio en *Darlo todo y no dar nada*, escrita alrededor de 1657 y, por lo tanto, posterior a las comedias palaciegas donde figuran los 'Alejandros' italianos. En este drama serio, la intriga amorosa sirve como breve paréntesis de las conquistas que forman su pre-historia y su epílogo, de manera que la renuncia al amorío pasajero la celebran los consejeros de Alejandro como retorno a la verdadera carrera del príncipe. De hecho, durante toda la obra el emperador macedonio está comprometido a casarse por conveniencia con Rojana, una princesa que viaja por mar en aquellos momentos para reunirse con su prometido. Al final de la obra, publicada la noticia de que Rojana ha perecido, Alejandro se casa con Estatira, una de las hijas de Darío, por razones bien calculadas. El haber entablado relaciones formales con Campaspe, a pesar de que en Calderón es hidalga (no esclava ni amancebada), habría sido un disparate político-militar.

Tres príncipes italianos se enfrentan con un dilema semejante en los desenlaces de sus comedias respectivas: los dos Alejandros ya estudiados, y la Flérida, duquesa de Parma, de *El secreto a voces*, una comedia palaciega bastante tardía. El dilema de Flérida no se presenta explícitamente hasta el final de la Jornada III, donde, tras larga búsqueda, descubre quién es la rival de su amor por el secretario Federico. Al saber que es Laura, su dama predilecta, murmura: «Muriéndome voy de celos». Pocos segundos después, manda retirarse a Laura y dice aparte: «Mostraré al mundo que soy / quien soy» (2:1242b). Dada su réplica anterior, se podría ver aquí una resolución de venganza, pero en la última escena insiste en que se casen Federico y Laura, de manera que, al repetir Flérida su réplica, nos damos plena cuenta de lo que significa:

FLÉRIDA	Que le deis la mano de esposo a Laura; que yo valgo más que yo ...
ARMESTO Y LISARDO	¿Qué dices?
FLÉRIDA	Que soy quien soy. [...]
FLÉRIDA	... porque vea el mundo que mi templanza es mayor que mi pasión.

(2:1244)

Aunque constituya un elemento muy secundario de la trama y, como afirma Anthony Cascardi, "Flérida's change is sudden; it is a reversal of her ways, a recantation, not a real enrichment" (54), es evidente que aquí Flérida, al casarse con Enrique, duque de Mantua, y así unir dos principados, imita la renuncia de Alejandro Magno.

El Alejandro Farnesio de *Nadie fie su secreto* es más explícito con respecto a su ejemplar antiguo: al arreglar sigilosamente el matrimonio entre su secretario y la dama amada, le declara a su consejero «que hoy a Alejandro en grandeza, / como en el nombre, le imito» (2:124a). Enterados los futuros novios del acto generoso del príncipe, a renglón seguido anuncia Alejandro su intención de partir a la guerra para servir 'al gran Filipino', referencia doble a Felipe II e, indirectamente, al rey Filipo de Macedonia, padre de Alejandro Magno.

En *Amigo, amante y leal*, el joven protagonista don Félix, enamorado de Aurora, se enfrenta con dos rivales, el soberano Alejandro, nuevamente príncipe de Parma, y el amigo don Arias. De manera que la renuncia del príncipe sirve sólo como primer elemento de un desenlace tripartito. Reviste no tanto el carácter de dádiva generosa como de recompensa por los sacrificios del súbdito, quien había arreglado él mismo varias entrevistas amorosas entre Alejandro y su propia dama. El soberano pecará de cruel si «esta acción la pag[a] con una injuria» (2:382a). Habiéndole otorgado a Félix la mano de su amada, se va Alejandro, dejando paso a la segunda etapa del desenlace, que se inicia de manera explícita: «FÉLIX: Mas supuesto que ha cumplido / venturosa mi fortuna / la parte de leal, ahora / la de amistad y amor cumpla» (382a). Habiendo recibido la renuncia del amigo Arias, expresada en las mismas palabras que la del príncipe («Aurora es tuya»), Félix confronta a la enemiga tal vez más terrible de los tres, a Aurora misma, furiosa a causa de la entrega que se ha hecho de su persona al príncipe. El sí de ella, no tanto el permiso del soberano, da la clave para el matrimonio final.

Nos enfrentamos, pues, con unos dramas de aspectos contradictorios. A fin de cuentas, la búsqueda de la historicidad choca contra las convenciones del sub-género cómico-palaciego con su sustrato de "fantasía", es decir, contra la voluntaria imprecisión que practica Calderón con respecto a las circunstancias temporales y contra los enredos pre-establecidos que se repiten, aunque sea con variaciones interesantísimas, de un drama en otro. Sin embargo, estas piezas "formulistas" mantienen vínculos ineluctables o con la historia italiana o con las principales leyendas de la tradición occidental. Por lo tanto, la recepción de dichos "casos asombrosos", en forma de lectura o de espectáculo, ha de evidenciar dos facetas: por una parte, el deleite ante los ligeros enredos escapistas; por otra, la maravilla ante la conducta notable de los soberanos y de sus cortesanos.

## Bibliografía citada

BLUE, William R., *Spanish Comedy and Historical Contexts in the 1620s*, Pennsylvania State University Press, 1996.

- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Obras completas*, Ed. Ángel Valbuena Briones, 5ª edición, Madrid, Aguilar, 1966.
- CASCARDI, Anthony, *The Limits of Illusion: A Critical Study of Calderón*, Cambridge University Press, 1984.
- DÍEZ BORQUE, José María, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1976.
- HEIPLE, Daniel, *Garcilaso de la Vega and the Italian Renaissance*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1994.
- LAUER, A. Robert, «The Comedia and Its Modes», *Hispanic Review*, Spring, 63(2) 1995, p. 157-178.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso, *Philosophía Antigua Poética*, Ed. Alfredo Carballo Picazo, 1ª reimpresión, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1973.
- TYLER, Richard W. y ELIZONDO, Sergio D., *The Characters, Plots, and Settings of Calderon's Comedias*, Lincoln, Neb., Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1981.
- VAREY, John, «Casa con dos puertas: Towards a Definition of Calderón's View of Comedy», *Modern Language Review*, 67, 1972, p. 83-94.
- VITSE, Marc, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle*, Toulouse, Presses Universitaire du Mirail, 1990.
- WARDROPPER, Bruce, «Calderón's Comedy and his Serious Sense of Life», *Hispanic Studies in Honor of Nicholson B. Adams*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1966, p. 179-193.