

EL MITO DE ECO Y NARCISO EN CALDERÓN

ÁNGEL J. VALBUENA-BRIONES
University of Delaware

Eco y Narciso se representó el 12 de julio de 1661 en el Palacio del Retiro por la compañía de Escamilla para celebrar el décimo cumpleaños de la infanta Margarita. Calderón la incluyó en la *Cuarta parte de Comedias*, que vio la luz en Madrid en 1672, y que fue reimpresa con enmiendas e interpolaciones dos años más tarde (Lipman).

La acción se sitúa en Arcadia y algunos de los más hermosos versos de Calderón, de estilo gongorino, adornan la pintura de la flora y la fauna del lugar utópico, acertadamente presentado en la famosa novela híbrida de Jacobo Sanzaro, *Arcadia* (1504). El poeta napolitano había descrito el corazón de esta región fabulosa con refinados términos (ed. R. Nash, tr. Valbuena, 30). Este lugar de montañas, prados y corrientes cristalinas en el centro del Peloponeso es también el tema de la novela de Lope de Vega del mismo título. El español desarrolla con rasgos dinámicos la conocida fórmula de ocio frente a negocio y campo frente a ciudad (Lope de Vega, ed. Morby, 64).

Calderón, por su parte, sitúa la tragedia mitológica en el ámbito de la fantasía que los pastores Silvio y Febo retratan con noble y elevado verso, al comienzo de la obra (Calderón 51). La descripción resalta el monte cubierto de rosas, los bosques y los pájaros que lo pueblan, el verdor de la floresta, la continua primavera, los arroyos en donde beben los corderos. En esta utopía rústica se distingue la contraposición entre monte y valle con un significativo simbolismo. En el primero los pastores discuten de amor y de razones cortesanas; en el segundo se expresa la violencia y el misterio. La dicotomía responde a la duplicidad que se halla en el modelo de los jardines arcádicos o sea el paraíso terrenal del libro de *Génesis*. El cuadro pastoril expresa el anhelo del hombre de recuperar un edén perdido, la nostalgia por volver a la inocencia dorada, recreada nuevamente entre mirtos y laureles. La historia de la literatura indica que Teócrito creó este tipo de escenas campestres en los *Idilios*, y las situó en su querida Si-

cilia; que Virgilio, en las *Églogas*, las relocalizó en Arcadia, como ha puntualizado Panofsky (298-299). A su vez, Garcilaso de la Vega, en el Renacimiento, ubicaría las quejas de los pastores en Toledo. Calderón colocaría la acción de la nueva fábula en la Arcadia virgiliana, siguiendo el ejemplo de Lope de Vega. Edmond Cros llamó la atención de la crítica sobre el afortunado cambio que realizó nuestro autor al tratar el conocido mito que cuenta Ovidio en las *Metamorfosis* (lib. 3, 339-510). Según el poeta de Sulmo, las aventuras de Eco y Narciso habían ocurrido en Aonia, en la Beocia (339). La mutación geográfica confirió al dramaturgo español la oportunidad de utilizar un escenario fantástico de abolengo literario, el de la lamentación pastoril. Calderón, una vez más, nos sorprende con una original paradoja, cuando presenta el trauma y la destrucción de la personalidad de Narciso en un ámbito arcádico.

La relación entre Eco y Narciso acontece en un marco idílico, en el que se suceden los cambios de actitudes amorosas, propias de los *innamorati*. El tópicos de la pastora desdeñosa que no atiende a los pretendientes que la cortejan comienza la acción de la tragedia. Eco se incomoda ante los ofrecimientos cortesanos de Febo y las atenciones apremiantes de Silvio y ambos se quejan del desdén que sufren. Los pastores rinden homenaje a la hermosura de la inaccesible zagala celebrando el cumpleaños de la muchacha y cantando en loor suyo una letra en el principio de la acción (Calderón, 1674, 26b).

La imagen icónica del topos arcádico que se revitalizaría en el modernismo con las «ensoñaciones» de Rubén Darío en *Prosas profanas*, 1896 («Responso a Verlaine»), y que tendría también en este período un resurgimiento en las pinturas de paisajes, algunos fantástico-primitivos, como *El feliz cuarteto*, de Enrique Rousseau, había tenido un aparatoso impacto en el Barroco. *La gallina ciega*, de Dirk van der Lisse (1635), inspirada en una escena de *El Pastor Fido* o *Mirtilo coronando Amarilis*, de Anthony van Dyck, basada en la misma obra, constituyen ejemplos apropiados.

Al final del siglo XVI, en 1596, se representó en Crema (Italia), *El Pastor Fido*, de Juan Bautista Guarini, cuyo argumento se fija en la convencional Arcadia. Los fieles amores del pastor Mirtilo y Amarilis se oponen al casamiento de la ninfa con Silvio, según el compromiso acordado por el padre de éste. Silvio, a su vez, es amado por Dorinda, y él sólo se preocupa de la caza. Guarini trató en esta obra de superar el *Aminia* de Torcuato Tasso. El autor se propuso otorgar a la diversidad de relaciones de ninfas y pastor es una unidad dramática, así como también el resaltar el premio de la virtud ante las pasiones. En las dos obras italianas mencionadas amaga el peligro de la muerte en un lugar idílico, y ambas eran conocidas en la España de Calderón.

El *locus amoenus*, que espejea la felicidad del *topos uranos* en la que habitaban los dioses helénicos, refleja una amarga mueca ante la presencia de la violencia y la destrucción. La concordia y paz del recinto agreste se torna irónica ante la melancolía y la pasión frustrada del corazón humano. Por eso dijo Bár-

bara Mujica: «Arcadia masks an underlying disorder that periodically threatens to surface.» (Mujica 14). La fuerza de la sangre irrumpe aparatosamente y produce el infortunio y la desgracia. Las historias de los enamorados, que comienzan bajo un signo alegre se ofuscan. La privación conduce a las quejas de amor y a la confrontación. En el paisaje arcádico luchan fuerzas antagónicas. El mal existe junto al bien. Otra vez aparece como telón de fondo el icono del Paraíso Terrenal del *Génesis*. Javier Herrero ha indicado:

que bajo la multiplicidad de un número considerable de dramas calderonianos encontramos una misma historia (la de la caída del Hombre en el Paraíso Terrenal) y una serie de imágenes en la que esta historia se incorpora. (Herrero 59)

La paz de la Arcadia de *Eco y Narciso* se ve perturbada apenas comenzada la acción. La celebración del cumpleaños de la zagala se enturbia por el recuerdo de la hija perdida de Sileno. Los pastores desechan la noticia luctuosa para acompañar a Eco en su peregrinaje al templo de Júpiter en el monte, a pesar de que hay en las entrañas de la floresta un «terrible monstruo, que en él se esconde» (Calderón, 53b). El monstruo, nuevo trasunto de la serpiente bíblica, posee la connotación inquietante del relato religioso. La temida figura resulta ser Liríope, la hija perdida, cuya historia está relacionada con la caída del hombre y el pecado original. El aspecto luciferino del personaje ha sido rastreado por Cros, el cual ha señalado el orgullo que dirige sus actividades, pues quiere compararse con la sabiduría de Júpiter («s'egaler a Jupiter» 70) al ejercer las prácticas mágicas que le había enseñado el adivino Tiresias, actitud semejante a la de Cipriano en *El mágico prodigioso*. Aquella mujer vive retirada en una cueva, en donde tomó refugio tras el rapto y la violación, nueva Eva avergonzada de haber comido el fruto prohibido del Árbol del Bien y el Mal.

El público se entera *in medias res* de los antecedentes de Liríope. Céfiro, un «mancebo, hijo del viento» (Calderón 60) se sintió atraído por la bella zagala. Un día que estaba pastoreando «blancos corderillos» en el ejido, la requirió de amores, arrebatándola por los aires. La condujo a la cueva de Tiresias, en donde tras conseguir sus favores, la abandonó. Fruto de la unión fue Narciso, delito escondido, a quien mantiene encerrado en la cueva, debido al vaticinio que Tiresias declarararía a su compañera antes de morir:

Encinta estás. Un garzón
bellísimo has de parir;
una voz y una hermosura
solicitarán su fin,
amando y aborreciendo.
Guárdale de ver y oír.
(Calderón 61)

Como consecuencia de la profecía, Liríope retuvo recluido a su hijo en el lugar montañoso. Cuidó de él, pero no le permitió salir al exterior y lo mantuvo en una negligente ignorancia de la vida. Cuando las circunstancias la fuerzan a trasladarse al valle, ya que Anteo la ha llevado allí en contra de su voluntad, acepta lo inevitable, pero ejerce una estricta vigilancia sobre el hijo. Cuando advierte la inclinación de Narciso por Eco trata de oponerse a ella. Le advierte que la muchacha representa el peligro al que se refiere el vaticinio, y para asegurarse envenena a Eco, haciéndole perder el discurso racional, con lo que paradójicamente ayuda a que se cumpla la predicción que pesa sobre el mancebo.

Tanto Blue, como O'Connor, y antes Edmond Cros, habían observado la complejidad de este carácter femenino. El personaje no puede reducirse a ser simplemente «la terrible madre» del arquetipo junguiano, como había indicado Hesse. Edward Blue posee un atinado comentario a este respecto en el que subraya la dualidad del personaje (Blue 109). La figura de la madre manifiesta una connotación de peligro y de intransigencia que penetra y traspasa la acción. Por su parte, Eco, la zagala desdeñosa que no atiende a sus pretendientes (Febo y Silvio), actúa diplomáticamente cuando resuelve el lance de la caída de la cinta de color o listón.

Eco se siente atraída por el misterio que rodea la vida de Narciso y no puede menos de admirar al lindo rapaz. La atracción se torna en pasión y la muchacha se percata de un sentimiento nuevo que alberga en su corazón. El cambio de actitud de la zagala despierta los celos de los pastores y el desprecio de Narciso. El discreto Febo, que había cifrado la esperanza amorosa en el concepto de que en la vida todo cambia («Quién mayor tormento alcanza...?», 67-68) expresa los celos ante la floresta, las alimañas que viven en ella, los pastores y sus ganados y las aguas cristalinas («Flores de este ameno valle», 72). Por su parte, el audaz Silvio siente la afición de Eco como un agravio realizado contra su persona, apela a las leyes del honor, y desea la venganza. Por eso, Cros, al juzgar las acciones de ambos, afirmó que Febo es el amante que demuestra afectos más delicados y profundos. Las reacciones de los pastores frente a Narciso convencen a Liríope de que Eco sea el peligro que acecha a su hijo.

Los conceptos cortesanos, en un juego cuidadosamente preparado, han llevado a Cascardi, siguiendo la antigua tesis de Lucien Paul Thomas para los autos, a considerar a los pastores despersonalizados, como en la presentación de un ballet en el que «the characters are props who speak their own captions» (Cascardi 140). Una primera lectura del texto puede conducirnos a esta defensa de la artificiosidad de la obra, pero ella no explica el desarrollo psicológico de los personajes centrales en donde Calderón manifiesta una vez más su profunda originalidad y sentido moderno.

La relación entre Eco y Narciso se sitúa en el marco pastoril de los *innamorati*, pero el pasatiempo intrascendental del *si/no* amorosos conduce a una pro-

blemática más honda en la que tiene lugar la ruptura de la personalidad y el desvío anómalo del protagonista hacia la fantasía.

Cuando Narciso se encontró por vez primera con la bella pastora, atraído por la voz que le llama, la reacción psicológica es consecuente. La dulce tonada lo guía hasta la muchacha y siente hacia ella una poderosa atracción. El proceso cognoscitivo del oído a la vista es ordenado. Las impresiones se realizan profundamente en la inocencia del muchacho de doce años. Más adelante, Liríope le advierte el riesgo de estas emociones, y Narciso acepta la interpretación materna (68).

Así en el segundo encuentro los resultados son distintos. Narciso escucha nuevamente al armonioso canto de la zagala («Pues el sol y el aire...», 70) y al contemplarla pastoreando los blancos armiños (gongorismo por corderillos) pierde el gobierno de sus sentidos, pero juzga que esta pasión se debe a un «encanto», un «hechizo» (70), y aunque percibe la felicidad que tal compañía puede ofrecerle, ya que compara el ejido con el Elísio o morada de los dioses, identifica a la pastora con el daño anunciado por la profecía y se ausenta atemorizado. Comienza la turbamulta interior de Narciso, que tan amargas consecuencias va a tener. Eco desdeñada, herida en su amor propio, se percata del interés que siente por el rapaz y analiza, con razones amorosas tomadas del cancionero, su sentimiento (71). Narciso vuelve por la zagala incapaz de mantener la separación, y al verle volver, Eco le declara cantando su mal de amor. Templado el desasosiego de Narciso, éste, ahora, se siente más seguro, y termina rechazando a la pastora. Eco, que muda el semblante como un «camaleón de amor», imagina una industria para atraer al inexperto mozo. Lo saluda con ceremonia, escondiendo su emoción y fingiendo indiferencia, pero seguidamente, y a breve distancia, canta una letra popular que glosa un conocido refrán, recogido por Gonzalo Correas, «Fuego de Dios en el bien querer, amén, amén» (219), con la que se refiere al padecimiento del amor. Narciso se marcha de caza para olvidar esta peligrosa fe.

La ruptura psicológica del joven se está produciendo. Las imágenes de la excursión de caza ilustran el derrumbamiento interior ocasionado por la represión de la prohibición materna. Calderón adorna con poéticas metáforas la tradición mística del trauma por el que pasa el joven amante. El corzo herido que persigue y que va derramando su sangre sobre el césped, constituye el emblema del dolor causado por la negación del amor. Reposa de la caza junto al arroyo, en donde quisiera pronunciar las quejas de amor. Entonces descubre la fuente con su escondido remanso. La sed que padece ilustra el deseo de amar que vibra por todo su ser. La lucha interior entre anhelo y represión lo ha dejado postrado, pero su energía sensual se despierta nuevamente al ver la supuesta ninfa que habita esas aguas.

El lugar es un recinto escondido en lo intrincado del monte. Está rodeado de arbustos y plantas que se espejean en el remanso de las aguas, y que hacen

difícil su acceso. El líquido es frío y contrasta con el ardor del cazador. Es en vano que Eco trata de revelarle la verdad de su apurada situación. La confusión del muchacho no le permite atender a explicaciones, y al ver reflejada también la figura de Eco, se obstina en que la pastora, que está a su lado, le enseñe el secreto para entrar en la dimensión misteriosa de cristal. En este momento dramático se altera la facultad racional del discurso de Eco, ya que el veneno de Liríope empieza a producir su efecto, con lo que Narciso pierde entonces la posibilidad de comunicarse con su amiga. La historia clínica del mancebo puede diagnosticarse; ha seguido los pasos de una psicosis. La reclusión en la niñez, la represión en la adolescencia, los miedos inferidos por su madre en sus primeras experiencias eróticas, y el trauma psíquico que sumerge finalmente a Narciso en el caos emocional. Los sentidos del oído y de la vista comienzan a pervertir sus funciones correspondientes, desajustándose y lidiando en oposición. El escape compensatorio anímico es el túnel de la fantasía.

Eco en un *aparte* se dirige al espectador y le explica la tribulación que ella siente. Sufrir vergüenza por el impedimento de no poder exponer sus ideas y quiere esconderse en las grutas de las montañas. La repetición de las últimas palabras del discurso de Narciso que ella vocaliza manifiesta la ruptura del ver y oír que se opera en ambos personajes. Narciso rechaza la imagen de Eco, aunque escucha su voz, pero acepta la relación visual con la ninfa de las aguas, aunque se comunica con ella solamente por falsas señas. En ambos casos los sentidos luchan en el caos y la confusión.

Liríope declara a su hijo la trampa del espejo que le ha llevado a enamorarse de su propia imagen. Narciso se percató entonces que una hermosura —su propio retrato— y una voz —la de Eco— lo han matado (Calderón 87). Eco furiosa y Narciso deprimido componen el emblema del caos sentimental de estos personajes. La salida de su miseria la contemplan en el suicidio. En este momento dramático intervienen los dioses y ocurre la transformación de Eco en aire y Narciso en flor:

pues ruina de entrambas fueron
una voz y una hermosura
aire y flor entrambos siendo.
(Calderón 1674, 46)

La magia esconde la destrucción de los desafortunados amantes. El suicidio al que acudían desesperados se convierte en el hecho portentoso de la transfiguración. El mundo mítico invade la realidad y no permite —a pesar de la explicación del profesor O'Connor— que se autodestruyan. Por eso, el gracioso Bato dice: «y habrá bobos que lo crean» (89), porque se trata de una fabulosa histo-

ria, una fantasía. Sin embargo, estas invenciones contienen una verdad, un mensaje del que se puede aprender.

La paradoja de la fábula de Ovidio ha alcanzado en Calderón una metódica y paulatina reelaboración. Según el poeta de Sulmo, la profecía del destino de Narciso anunciaba que este joven alcanzaría larga y madura senectud si no llegaba a conocerse («si se non noverit» 348). Aserto en apariencia sorprendente, pues se opone al proverbio tradicional en el que se basa la moral griega de «conócete a ti mismo», pronunciado en el oratorio de Apolo en Delfos; guía filosófica de la conducta humana para obtener la felicidad mediante el ejercicio de la razón. La historia del mozo ofrece la oportunidad de interpretar *conocerse* en el sentido de *relacionarse*. Cuando ve su imagen se enamora de su propia sombra, y fallece de los golpes que se infiere al no lograr su imposible amor y también por la desnutrición que sufre al no querer apartarse de la fuente. Cuando acuden a hacerle las honras funerarias no encuentran su cuerpo y en su lugar hallan una flor.

Calderón construye una «nueva historia» (66) sobre esta fábula. Ambienta la acción en Arcadia en una convención literaria fijada, pero con el caso anómalo de que el joven mancebo, cuatro años menor que el personaje ovidiano, desprecie a una bella desdeñosa y termina enamorándose de sí mismo. Calderón subvierte el mito para subrayar la falta de comunicación y de educación que conduce al desastrado fin del protagonista. La falla moral de Narciso estriba en conceder a la experiencia y a la forma su total interés, sin averiguar lo que esa bella sombra es. Ficino en el *Comentario al Convivio*, de Platón, explica que una persona entregada al goce de los sentidos ha errado en su conocimiento, pues en vez de seguir una manera de ser digna, por la que puede elevarse de su condición sensorial hacia la belleza universal, ha perdido su norte, oponiéndose a la armonía que brota del orden cósmico. Los que se dejan llevar por la concupiscencia de un cuerpo bello van —dice Ficino— tras «la sombra de una imagen perecedera» (Ficino IV, 1323). El engreimiento de Narciso por la figura que ve reflejada en la fuente es un caso *ad hoc* como ejemplo de este error filosófico. El espectador cuando comprende esta lección participa en una epifanía espiritual, pues ha aprendido una verdad con la historia trágica de Narciso. La vida de una flor es efímera y vuelve a la tierra sin dejar rastro. El mancebo ha perdido su espíritu. La muerte se lo ha llevado. *Et in Arcadia, ego* como dijo Poussin.

BIBLIOGRAFÍA

- William R. BLUE, «Dualities in Calderon's *Eco* y *Narciso*», *Revista Hispánica Moderna*, 39 (1976-1977), p. 109-118.
- Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *Eco y Narciso. Cuarta Parte de Comedias*, Madrid, Juan de Calatayud Montenegro, 1674, fol. 25b-46a.

- Eco y Narciso. Cuarta Parte de Comedias*, Madrid, Antonio de la Fuente, 1672, p. 50-89.
- Anthony J. CASCARDI, «The Exit from Arcadia; Reevaluation of the Pastoral in Virgil, Garcilaso and Góngora», *Journal of Hispanic Philology*, 4 (1980), p. 121-141.
- The Limits of Illusion: A Critical Study of Calderón*, Cambridge, England, University Press, 1984.
- Edmond CROS, «Paganisme et Christianisme dans *Eco y Narciso* de Calderón», *Revue des Langues Romanes*, LXXV (1962), p. 39-74.
- Gonzalo CORREAS, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, Madrid, Revista de Archivos Bibliotecas y Museos, 1924.
- Marsilio FICINO, *Opera Omnia*, Vol. II, Basilea, Frobeniana, 1561.
- Javier HERRERO, «El volcán en el Paraíso. El sistema icónico del teatro de Calderón», *Calderón: Códigos, Monstruo, Icones, Co-Textes* 3 (1982), p. 59-107.
- William J. KENNEDY, *Jacopo Sannazaro and the Uses of Pastoral*, Hanover y Londres, University Press of New England, 1983.
- Stephen H. LIPMAN, «Sobre las interpolaciones en el *Eco y Narciso* de 1674», *Segismundo* 14 (1978), p. 181-193.
- Catherine LARSON, «Playing for Time and Playing with Time in Calderon's *Eco y Narciso*», *Bulletin of the Comediantes*, 39 (1987), p. 115-126.
- Bárbara MUJICA, *Iberian Pastoral Characters*, Washington, D.C. Scripta Humanistica, 1986.
- Thomas A. O'CONNOR, «On Love and the Human Condition: A prolegomenon to Calderon's Mythological Plays», *Calderón de la Barca at the Tercentenary Comparative Views* (Eds. Wendell M. Aycock and Sidney P. Cravens), Lubbock, Texas, Texas Tech Press, 1982, p. 119-134.
- Publio OVIDIO NASO, *Metamorphoses* (trad. inglesa de Frank J. Miller), Vol. I Cambridge, Mass. and London, England, Harvard University Press and W. Heinemann, 1960.
- Erwin PANOFKY, «Et in Arcadio ego: Poussin and the Elegiac Tradition», *Meaning in the Visual Arts*, Chicago, University of Chicago Press, 1982, p. 295-320.
- Jacopo SANNAZARO, *Arcadia and Piscatorial Eclogues* (trad. Ralph Nash), Detroit, Michigan, Wayne State University Press, 1966.
- Lucien Paul THOMAS, «Les jeux de scene et l'architecture des idées dans le théâtre allégorique de Calderón», *Homenaje a Menéndez Pidal* 2 (1925), p. 501-530.
- Félix LOPE DE VEGA, *La Arcadia* (Ed. Edwin S. Borby), Madrid, Castalia, 1975.