UNA SUPUESTA COMEDIA CALDERONIANA ESCRITA EN COLABORACIÓN: *EL MONSTRUO DE LA FORTUNA, LA LAVANDERA DE NÁPOLES, FELIPA CATANEA*

JUAN MANUEL ESCUDERO BAZTÁN
UNIVERSIDAD DE NAVARRA – GRISO
jescudero@unav.es

Enviado: 21/10/2016
Aceptado: 8/11/2016
https://doi.org/10.14603/4K2017

RESUMEN: Este artículo estudia aspectos fundamentales de una comedia escrita en colaboración por Calderón, Rojas Zorrilla y Montalbán como los que atañen a las posibles fuentes literarias y las evidentes fallas en la estructuración de la comedia y en la construcción de los personajes femeninos protagonistas. Una muestra, sin duda de los problemas visibles en este tipo de comedias escritas entre varios manos.

PALABRAS CLAVE: comedias colaboradas; fuentes; cronología; estructura; caracteres femeninos; Calderón de la Barca

A POSSIBLY CALDERONIAN COMEDIA WRITTEN IN COLLABORATION: *EL MONSTRUO DE LA FORTUNA, LA LAVANDERA DE NÁPOLES, FELIPA CATÁNEA*

ABSTRACT: This paper focuses on key issues of a dramatic play written by three playwrights (Calderon, Rojas Zorrilla and Montalbán) and it establishes several lines of research about the possible literary sources and the obvious flaws in the structure of the comedy and the construction of the protagonists female characters. An undoubtedly sample of the typified problems in such comedies written among several hands.

KEYWORDS: collaborated comedies; sources; chronology; structure; female characters; Calderón de la Barca.

1. La capa historicista y anecdótica. Los vericuetos de una comedia poco estudiada

El monstruo de la fortuna, la lavandera de Nápoles, Felipa Catanea se publicó en la *Parte XXIV de comedias nuevas y escogidas de los mejores ingenios de España*, 1666[1], como de tres ingenios, uno de ellos identificado como Rojas Zorrilla y supuesto autor de la tercera jornada (pues esta concluye con los siguientes versos: «Y don Francisco de Rojas, / por el celo de serviros, / pide para tres ingenios, / con ser tres, no más que un vítor», fol. 22v)[2]. La Barrera en su catálogo identifica a los otros dos ingenios como Pedro Calderón de la Barca y Juan Pérez de Montalbán[3]. Según La Barrera, Calderón escribió la primera jornada y Montalbán la segunda. Es probable que la aseveración de la Barrera estuviera fundada en algún testimonio impreso o manuscrito perdido donde se consignase el nombre de cada dramaturgo por

[1] Madrid, por Mateo Fernández de Espinosa Arteaga, a costa de Juan de San Vicente, 1666.

[2] La bibliografía sobre las comedias escritas en colaboración ha aumentado considerablemente en los últimos años, lo que demuestra el interés de la crítica y la valoración de este tipo de obras dramáticas tenidas antes en poco. No viene al caso hacer un acopio exhaustivo. Remito al interesado a la página web del proyecto de la Universidad de León, dirigido por el profe- sor Matas Caballero, «La comedia escrita en colaboración en el Siglo de Oro», financiado por la Junta de Castilla y León, con referencia LE114A11-1 (<http://ulecec.unileon.es/>), donde se recoge una extensa bibliografía sobre el tema.

[3] Ver La Barrera, 1860: 696.

separado. No quedan vestigios evidentes, pues las sueltas conservadas, del siglo XVIII, son todas anónimas. En cuanto a las ediciones modernas, Hartzenbusch incluyó la obra en su colección de comedias de Calderón para la Biblioteca de Autores Españoles[4]. La única edición del siglo XX sigue siendo la que se incluye en el tomo de dramas de Calderón llevada a cabo por Luis Astrana Marín[5]. La reciente edición de Volpe es de 2006.

No se debe confundir, por otro lado, *El monstruo de la fortuna* con una obra de Lope de Vega que trata del mismo asunto histórico del siglo XV, es decir, el asesinato del marido de la reina Juana I de Nápoles, en la *Parte VII de comedias nuevas y escogidas* (Madrid, 1654[6]), donde se encuentra impresa *La reina Juana de Nápoles* escrita por Lope de Vega, atribuida a tres ingenios bajo el título de *Monstruo de la Fortuna*. Pero, como bien se sabe, para nada aparece en la obra lopiana el monstruo de la fortuna Felipa Catanea, heroína de la comedia colaborada. Cotarelo opina que el citado error de

[4] Ver Hartzenbusch, *Comedias de don Pedro Calderón de la Barca,* 1858, 2.ª ed., vol. IV: 449-470.

[5] Ver Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1945: 1285-1328. No se sabe si en el futuro volumen de comedias escritas en colaboración de la Biblioteca Castro de las partes de Calderón se va a incluir este *Monstruo de la Fortuna*.

[6] Que registra un título distinto: *Teatro poético en doce comedias nuevas*, Madrid, Domingo García y Morrás, 1654. Manejo un ejemplar de la Biblioteca Nazionale di Firenze, signatura: 11.6.103/7. Ver más detalles sobre las publicaciones seriadas de las comedias escritas en colaboración en Ulla Lorenzo, 2010.

la *Parte VII* provocó una segunda equivocación que fue la de suponer la colaboración de Rojas en dos comedias distintas con el mismo título y sobre el mismo asunto de la privanza de Felipa Catanea. Cotarelo menciona a Fajardo como el responsable directo de atribuir una comedia llamada *El monstruo de la fortuna* —distinta de la obra escrita por Calderón, Montalbán y Rojas— a Rojas, Luis Vélez de Guevara y Antonio Coello[7]. Pero en realidad Fajardo sí incluye una comedia con el título *Monstruo de la fortuna*, señalando a Calderón como autor de la primera jornada[8]. Medel registra, por su parte, dos *Monstruos de la fortuna* en su lista pero sin nombrar ninguno de sus autores[9]. Es en todo caso un error de Cotarelo, quien debió de referirse por error a Fajardo en lugar de la Barrera, pues este último sí incluye otra obra de igual título pero diferente escrita al alimón por Zorrilla, Vélez y Coello. Para mayor confusión Cejador declara que *El monstruo de la fortuna* escrito por Rojas, Coello y Vélez se publicó en una colección titulada *Ramillete de sainetes* en 1672[10]. Pero en esa antolo-

[7] Ver Cotarelo, 1911: 192.

[8] Ver Fajardo, 1717, fol. 36r.

[9] Ver Medel del Castillo, 1735.

[10] Ver Cejador y Frauca (1916: 223), en donde señala la existencia de la comedia en *Ramillete de entremeses* (1672), pero la de Guevara, Rojas y Coello, y distinta a la que se encuentra en las Partes VII y XXIV, que es la de Rojas, Montalbán Y Calderón. Todo un cúmulo de confusiones e inexactitudes.

gía no hay mención alguna de la comedia[11]. Como las fuentes que suministran estos datos son poco claras al respecto y no añaden otros datos más contundentes, creo que es difícil aceptar la hipótesis de la existencia de estas dos comedias. No obstante, este tema se aleja de nuestros propósitos identificadores. La verdad es que la autoría proporcionada por la Barrera es obviamente muy poco convincente. En este línea Spencer y Schevill ponen en duda la colaboración de Calderón y de Montalbán y creen más factible que fueran Coello, autor del primer acto, y Vélez, del segundo, los verdaderos ingenios que intervinieron en su concepción[12]. Con todo, sus conclusiones también son demasiado débiles y no sirven para rebatir, por ejemplo, la insistencia de Schaeffer y Bacon[13], junto con Cotarelo[14], en apoyar sin reparos la autoría calderoniana y montalbaniana de parte de la comedia.

En otro orden de cosas, en cuanto a la fecha de escritura, Cotarelo y Hartzenbusch piensan que *El monstruo de la Fortuna* de Calderón, Montalbán y Rojas se escribió antes de 1633, pues consideran la existencia de una alusión metalite-

[11] Manejo una edición moderna de García Valdés, 2012.

[12] Ver Spencer y Schevill, 1937: 385.

[13] Ver Schaeffer, 1890: vol. I, 285 y Bacon, 1912: 433.

[14] Ver Cotarelo, [1924] 2001: 146.

raria en la comedia tirsiana[15] *Del enemigo el primer consejo*, publicada en 1633, en la que se dice un verso que replica el título de la comedia en una intervención del gracioso Portillo contra Serafina: «a doña Calvina el moño, / al galán la bigotera, / a Pérez la lavandera». Resulta muy poco convincente, de todos modos, aunque no niega de raíz la hipótesis de que Montalbán escribiera la tercera jornada antes de fallecer en 1638. Por todo ello la fecha de 1633 no parece muy descabellada. También la acepta Cruickshank en su reciente biografía calderoniana[16]. A todo esto cabe sumar que el periodo de mayor actividad como colaborador de Rojas se extiende entre 1632 a 1637. Además, se conoce el dato de una obra teatral, *La lavandera de Italia*, que el autor Tomás Fernández[17] quería representar en Sevilla en 1637, y la compañía de Pedro de la Rosa representó una comedia titulada *El monstruo de la Fortuna* en Madrid en noviembre de 1636, volviendo a representarla en julio de 1637[18]. Lo que sí es seguro es que la obra conoció gran predicamento a lo largo del siglo XVIII como lo atestiguan las más de ochenta representaciones que hay a lo largo de la centuria, sobre todo en el Teatro de la Cruz, aun-

[15] Ver más datos en Mackenzie, 1976: 112.

[16] Ver Cruickshank, 2009: 140-141, quien la considera probablemente escrita antes de 1636.

[17] Ver Sánchez Arjona, 1898.

[18] Ver Shergold y Varey, 1961: 282-283 y 286.

que con importante presencia en el del Príncipe, que desde una perspectiva numérica es la segunda obra de Rojas más representada en el siglo XVIII [19]. Ya en el siglo XIX decrece ostensiblemente el número de representaciones de la comedia [20]; desaparece por completo de las carteleras teatrales a lo largo de la última centuria.

2. Capas esenciales de la dermis. Las fuentes diversas

Se pueden establecer, sin duda, dos fuentes con bastante seguridad para *El monstruo de la fortuna*, una histórica y otra de carácter literario. La fuente histórica es la *Historia de la prosperidad infeliz de Felipa de Catanea*, escrita en francés por Pedro Mateo, y traducida al castellano más tarde por Juan Pablo Mártir Rizo en 1625. La lastimosa y trágica histo- ria de Felipa de Catánea gozó de gran popularidad en la Es- paña del Siglo de Oro y dejó profundas huellas en el teatro, gracias en primer lugar a la extraordinaria difusión de las obras latinas de Giovanni Boccaccio (que dedicó al tema el último capítulo del libro IX del *De casibus illustrium virorum*) y, en segundo lugar, al conocimiento de la *Histoire des prosperi- tez malheureuses d'une femme cathenoise* del historiador francés Pierre Matthieu, que tradujo al español, en 1625, el

[19] Número de representaciones recogidas por Andioc y Coulon en su *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII*. Ver García Lorenzo, 2007: 239.

[20] Ver García Lorenzo, 2007: 241.

amigo de Quevedo Juan Pablo Mártir Rizo [21], empeño en el que jugó probablemente un papel importante de inspirador el que antepuso al trabajo un prólogo o Juicio muy poco estudiado, el propio don Francisco [22].

La historia de Felipa de Catanea se inscribe en los sucesos dinásticos de la Italia meridional a partir de la muerte, en 1250, del gran emperador de la casa de Suevia Federico II y del ascenso al trono de Sicilia de su hijo natural Manfredo, situación de la que decidió aprovecharse el Papado, en la persona de Urbano IV, obedeciendo a una de las motivaciones constantes de su política, pues el Papa pensó en efecto reverdecer antiguos derechos feudales sobre los reinos del Sur de Italia, Nápoles y Sicilia, invistiendo en ellos a un sobe- rano europeo que fuera en condición de contrapesar el poder de Manfredo, el cual había mientras tanto extendido su esfera de influencia en el Norte y el Centro de la Península. Después de haber vanamente solicitado a numerosos monarcas, Ur- bano IV logró finalmente convencer, en 1265, a Carlos de Anjou, hermano menor del devoto, y por aquel entonces muy

[21] La traducción de Mártir Rizo, con prólogo de Francisco de Quevedo ha sido estudiada con profusión de detalles por Martinengo, 2015.

[22] La fortuna de Boccaccio en España ha sido prolijamente estudiada por Farinelli en el que se dedica al *De casibus* el capítulo así titulado, pp. 106-148, donde se precisa que la obra fue traducida al español, en su primera parte y antes de 1407, por el Canciller Pero López de Ayala. El *De Casibus* circuló en España habitualmente con el título de *Caydas,* según subraya el propio Meregalli. Ver Martinengo, 2015 para más detalles. Remito a sus notas para mayores precisiones bibliográficas.

poderoso, rey de Francia Luis IX, para que viniera a apoderarse del reino de Manfredo: proyecto que tuvo éxito, logrando Carlos vencer a este último, quien murió en la batalla de Benevento, en 1266. La guerra se prolongó durante algún tiempo: por un lado, los nobles y el pueblo sicilianos consideraron su soberano a Federico de Aragón, que el rey Pedro III, su padre, había antes de morir designado para el trono de Sicilia; por el otro, los franceses de Carlos de Anjou no renunciaron al dominio de la isla (aunque habían trasladado ya el centro de su poder a Nápoles), organizando varias expediciones de reconquista. Pues bien, durante una de estas, alrededor de 1300, empieza la historia de Felipa, puesto que Carlos había enviado a su hijo Roberto, duque de Calabria (es decir heredero del trono), a sitiar la ciudad de Trapani. A Roberto le había acompañado su esposa Violante, y Violante, al parir en esas circunstancias a su segundo hijo, teniendo necesidad de una nodriza, la encontró precisamente en esta mujer, «iuvenis [según Boccaccio] forma et statura decens, et ob pauperiem alienarum vestium lotrix, quae forte paucis ante diebus ex viro piscatore enixa filium fuerat».

La joven, guapa, inteligente y extremadamente ambiciosa, logró conquistar primero el afecto y la confianza de Violante, más tarde —tras la muerte de esta y de su pequeño hijo— la confianza también de la segunda esposa de Roberto, convirtiéndose poco a poco, ya asentada en Nápoles y durante todo el reinado del propio Roberto, en aya de varias prin-

cesas reales y finalmente consejera todopoderosa de la reina Juana I, sucesora de Roberto: resultado de todo ello fue un ascenso social totalmente inesperado en una mujer de origen tan humilde como Felipa; pero al final, dando la Fortuna una repentina vuelta de tuerca, todo fue a parar en una espeluznante tragedia, fruto del mal gobierno, de encontradas ambiciones y de intrigas internacionales.

El primero en dar forma literaria, basándose en recuerdos personales, a los sucesos concernientes a Felipa fue, como he anticipado, Giovanni Boccaccio, el cual durante su estancia juvenil en la corte de Nápoles a mediados del siglo XIV los había oído comentar a algunos gentilhombres, como nos lo cuenta en el *De casibus*, libro redactado entre 1357 y 1362, aunque terminado más tarde y divulgado des- pués de la obra gemela, merecedora de igual fama en toda Europa, el *De mulieribus claris*.

Una comparación del drama con la *Historia* de Mateo revela más sustancia coincidente que el origen del título de *El monstruo de la fortuna*. Indica por ejemplo la influencia de la *Historia* en los personajes de la obra: sobre todo en la presentación y el diseño de Felipa en la supuesta primera jornada escrita por Calderón. Siguiendo los designios de muchos de sus personajes femeninos, tanto la fuente como el dramaturgo caracterizan al personaje por su desmesurada ambición y su habilidad para cultivarla (como una Semíramis o una Ana Bolena) sin caer en el excesivo moralismo de Mateo que ve

sin duda la catástrofe final como castigo divino a sus desmanes. El retrato del personaje se encuentra en las siguientes jornadas algo atemperado y funcionando en contraste con el diseño de la reina, cada vez menos víctima y más verdugo, pero que no debe de extrañar pues la tragicidad de los personajes descansa en su ambivalencia moral porque si no resultarían poco aptos para la tragedia. Pero esto merece un comentario más detallado más adelante. Esto llega directamente a la consideración de que la fuente literaria no es otra que la comedia de Lope *La reina Juana de Nápoles*[23]. Hay algunos elementos textuales poco casuales que señalan creo esta proximidad textual. En la tercera jornada de la comedia de Lope la reina Juana oye una canción que le da el consejo siguiente: «si te quiere matar / algún enemigo fiero, / madruga y mata primero». La canción vuelve a repetirse un poco más adelante: «Y si te ha de matar / algún enemigo fiero, / madruga y mata primero». Así se da indirecta expresión a la idea de que la reina, por el miedo que tiene a su marido, llega a pensar en matarle. En la escena final de la segunda jornada de *El monstruo de la fortuna*, la reina le dice con mucha insistencia a Felipa como el rey quiere matarle a ella misma, su mujer; y, rechazando todos los tibios consejos de la lavandera, consigue que esta le dé por fin el que quiere

[23] La comedia cuenta con una valiosa edición crítica de Trambaioli, dentro del proyecto Prolope. La *Parte VI* es de 2005. Trambaioli le dedica también a la comedia un útil estudio (1997).

escuchar: «pues que te quiere matar, / madruga y mata primero». La inclusión de la misma cancioncilla[24] derivada de un conocido refrán («Quien te quisiere matar, madruga y mátalo») no es en absoluto fortuita y responde a las motivaciones de mejora de toda reescritura, sobre todo en los dramaturgos más tardíos con respecto a obras anteriores. Es posible que Calderón, Rojas y Montalbán vislumbrasen las posibilidades dramáticas de una espléndida comedia de privanza en lo que para Lope era simplemente un drama histórico de hechos extranjeros[25].

3. Andamios transversales. La estructura unitaria

La comedia es un buen ejemplo de progresión lineal, en el sentido de una línea ascendente de acontecimientos sin bruscos sobresaltos. Es cierto que a pesar de ser una colaborada, con el lastre constructivo que suele acarrear este tipo

[24] La cancioncilla aparece repetidamente en Calderón, por lo menos en *El mayor monstruo los celos* (versión manuscrita, ed. Hesse, vv. 3391-3393); *El conde Lucanor*, *El escondido y la tapada* y *Hado y divisa de Leonido y Marfisa* (ver Wilson y Sage, 1964, núm. 154: 122-123). Hilborn, 1938, fecha *El mayor monstruo del mundo* hacia 1634 (pero la versión manuscrita pare- ce más tardía), y *El escondido y la tapada* fue con toda seguridad escrita antes de 1636. Un dato más para apoyar la posible autoría de Calderón de parte de la comedia.

[25] Hay que señalar de paso que la *Historia* de Mateo no fue traducida al castellano por Mártir Rizo unos veinte años después de la composición de *La reina Juana de Nápoles*. Según Morley y Bruerton, 1968, Lope compuso su comedia entre 1597 y 1603. Volpe señala algunos de estos asuntos al estudiar esta comedia colaborada (2014).

de comedias, los supuestos autores de las jornadas segunda y tercera acatan y siguen con acierto el tempo de acción marcado por Calderón. Sin mayores precisiones, la primera jornada es muy calderoniana en el sentido en que el plano constructivo se sustenta mediante dos agüeros que aparecen señalados en escena: el asesinato de Andrés y la consiguiente ejecución de Felipa. Es interesante porque este tipo de comedia, de fuente histórica de carácter cruento, desvía su plano constructivo desde el desenlace final a la expectativa de la consecución de ese desenlace conocido. La atención estriba no en el final sorprendente, de sobra familiar, sino en la materialización inexorable del agüero formulado. Ahí radica su tensión emocional y su interés. Así, en la última escena de la primera jornada, la reina da a Andrés su mano como espo- sa, tal como está, bañada en la sangre de Felipa. El significa- do profético de esto se revela de manera clara por la reacción consecutiva de Andrés, que se pone melancólico en el mismo momento de su triunfo, y de Felipa, quien a pesar de gozar ahora del alto favor de la reina, se siente amenazada y declara: «que fortuna con sangre empieza / se acabe en muerte». La primera jornada, sí se considera calderoniana, pues guarda mucha semejanza con los procesos de construcción dramática del dramaturgo, es importante porque traza no sólo el curso del argumento, sino porque delimita a la perfección el camino del tempo lento de la estructura, lento porque hay que identificarlo con lo inevitable y con el cumplimiento del hado

que cae sobre Felipa. Calderón diseña su jornada en un círculo cerrado, que tanto Montalbán como Rojas amplifican en una clara estructura tripartita que es la usual en los conflic- tos en los que media la voluble fortuna y los casos de ambi- ción desmedida en las comedias de privanza. Porque a la manera de una comedia de santos, la vida del protagonista, de la protagonista en este caso, sirve como un ejemplo alec- cionador no en positivo, sino en negativo, de cómo la ambi- ción del privado, no sujetada por la razón de estado, lleva a su destrucción absoluta. Se trata de una estructura con tres momentos muy marcados que corren en paralelo, pero ahon- dando en la significación negativa de lo que va ocurriendo en escena. Calderón presenta al personaje femenino, y lo carac- teriza sicológicamente de una ambición primigenia que so- brepasa al mismo personaje, incapaz de racionalizar su pro- pio discurso (fol. 5v, col. a[26]):

> Y pues mi suerte me obliga
> a abatir nobles alientos,
> lleven mis voces los vientos,
> y mis lágrimas el mar;
> corazón, no has de lograr
> tan altivos pensamientos.

Por su parte, Montalbán se explaya en presentarnos a Felipa en la cumbre de su buena fortuna, y Rojas Zorrilla re-

[26] Cito siempre por la *Parte 24 de comedias nuevas y escogidas*..., seña- lando el folio y columna (si procede). Y consulto también la edición de Vol- pe de 2006.

crea la caída en desgracia de la protegida de la reina. Pero, claro, tanto la ascensión y la caída ya se encuentran en claro germen en Calderón, y Montalbán y Rojas recurren al procedimiento de retrotraerse con escogidas formulaciones a lo ya escrito por Calderón, porque de nuevo lo interesante no radica en el final funesto de Felipa sino en la constatación inexorable del cumplimiento del hado articulado por la fortuna. Sobre este sentido es patente que la unidad de la comedia está bien lograda, y articulada en una estructura tripartita aleccionadora dentro de la línea de otras comedias que ejemplifican a los malos gobernantes. Pero hay más espacio para la estructura tripartita, pues Calderón incluso organiza los materiales de su jornada en un ajustado equilibrio entre tres pilares argumentales: el de Juana y el ejército que pelea en su defensa, el de Felipa y su estatus de representación de las clases populares napolitanas y el del germen invasor, Andrés y su ejército destructivo; todas llegan a un estado conclusivo final y relacional que dan la impresión de una especie de comedia en miniatura de acción terminada, donde los anhelos y deseos de Juana, Felipa y Andrés se ven cumplidos, si no fuera por la ausencia de un pequeño detalle, importantísimo, como es el efecto desestabilizador (destructor en este caso) de la fortuna (que precisamente da título de la comedia). Pero esta perfecta estructura de tres tiempos desaparece en Rojas y Montalbán. A Rojas le cabe posiblemente la parte más fácil, la caída y la ejecución en el cadalso de la heroína. La cum-

plimentación efectiva del hado y los agüeros de la primera jornada y la consecución de los errores y culpabilidades de Felipa cometidos en su uso arbitrario del poder durante la segunda jornada, e incluso en los inicios de la tercera. Cuando escribe a Luis, hermano del rey muerto, y habla a Octavio sobre el asesinato de Andrés revelando su propia participación en su muerte. A Rojas sólo le queda la plasmación escénica de la ejecución de la protagonista. Montalbán (o quien fuera), por contra, adolece de insertar diferentes escenas que o repiten elementos ya mencionados en la primera —Juana pronuncia un largo monólogo en el que repite elementos ya señalados como el testamento de su padre, su amor por un vasallo, la guerra que le hizo Andrés y el resultado de esa guerra— o inician acciones argumentales demasiado alejadas del núcleo principal de la obra: a saber, la activa participación de Felipa en el asesinato de Andrés —los amores en los que interviene desacertadamente la reina entre Carlos y Felipa.

4. Más andamios transversales. Las inarmónicas sicologías de los personajes femeninos

Señala con acierto Mackenzie que[27]:

> la acción interior o sicológica de la comedia da en conjunto la impresión muy diferente de fragmentación. Ya se indicó

[27] Ver Mackenzie, 1976, cita en página 119.

> arriba tratando de las fuentes de la comedia el que Calderón dio a la heroína un carácter muy distinto del que le dan Montalbán y Rojas en los actos suyos. Ahora veremos como Calderón le dio un carácter tan distinto que no es posible unir la sicología de Felipa en el acto de Calderón con la de ella en los otros dos actos para formar una sola persona creíble. Por otra parte, hay que decir que un aná- lisis de las diferentes jornadas individualmente revela que cada uno tiene entre sí una valedera y coherente acción sicológica.

Efectivamente, de nuevo es Calderón el encargado de trazar las líneas maestras en la delimitación de los caracteres de Felipa y la reina Juana. Configurados ambos personajes femeninos como complejos duales totalmente perfilados, se percibe en Calderón, como forma habitual de su poética, una composición contrastiva. Felipa atesora cualidades típicas de las heroínas calderonianas que adoptan un rol fuertemente masculinizado que implica una amalgama de cualidades tanto femeninas como varoniles. Se revela así como mujer de extraordinarias capacidades, consciente de las trabas de suponen su condición sexual y su baja extracción social, pero capaz del análisis y medios de acción para levantarse a esferas más altas donde dar rienda suelta a su desmedida ambición. Una inteligencia fuera de lo común, capaz incluso de atisbar, que no de dominar o renunciar, a las consecuencias de su ambición, que es otra de las características calderonianas de sus heroínas varoniles, que caen de lleno en el pecado capital de la imprudencia en el dominio de sus emociones, como

le ocurre a Ana Bolena, incapaz de erradicar los rescoldos amorosos que siente por Carlos, embajador de Francia, que es el principio y raíz de su desgracia. Mackenzie [28] habla del sentimiento melancólico que «refleja inicialmente el temor de parte de una atrevidísima mujer de no tener la oportunidad de atreverse a una esfera elevada; y refleja al final del acto su incredulidad supersticiosa de ella ante lo tremendo y los súbito de su subida»; creo que es algo más simple que la visión melancólica de su propio vértigo; tiene que ver con la perspicacia de su inteligencia al entrever los límites fatales de su pasión que la domina por completo como personaje. De la misma manera, y de forma contrastiva, la reina Juana es un falso espíritu independiente, timorato en el fondo y carente de la fuerza extraordinaria de la lavandera. En el fondo, un personaje que guarda poco decoro, por ausencia de prendas heroicas, en su condición regia. En el fondo, el dibujo de ambos caracteres presagia frente al receptor un desequilibrio en la preponderancia de los caracteres femeninos porque resulta mecanismo esencial para la derrota trágica que había elegido Calderón para escribir su parte de la comedia. Pero llega Montalbán y altera el plan inicial. Desde la primera escena se asiste a un cambio en los papeles de ambas mujeres. Felipa adopta una alteridad sorprendente no en el plano político, pues la suplantación del cuerpo político de la reina por el vali-

[28] Ver Mackenzie, 1976, cita en página 120.

do era una consecuencia obvia del planteamiento de Calderón, sino en el plano vital donde Felipa pierde sus virtudes rectoras para dejarse dominar por la reina. Pese a su nombramiento como duquesa de Amalfi, nunca deja de ser una criada de la reina, a quien esta impone al principio de la segunda jornada silencio y promesa de ayuda sin condiciones, y termina por convertirse fatalmente en instrumento de la venganza de la reina. Este cambio radical creo que es a todas luces inverosímil, no porque atente contra la valoración de la obra, sino porque —*resetea*— restablece un nuevo inicio que quiebra el sentido de la parte calderoniana. Esta nueva derrota continúa hasta el final de la obra, y Felipa muere ajusticiada por ese extraño y poco justificado encantamiento —desde una perspectiva de verosimilitud dramática— que cercena sus dotes extraordinarias y su perspicacia. Y todo a pesar de que Rojas parece haberse percatado de la perspectiva desviada que había tomado la comedia desde el inicio de la segunda jornada; y que intenta corregir haciendo que la reina Juana intente salvar a Felipa confesando la verdad. Pero desde la percepción trágica es demasiado tarde, y el arrepentimiento *in extremis* de la reina no puede detener la rueda de la fortu- na. Posiblemente intencionadamente tardío. Pues es muy tentadora la interpretación que hace Mackenzie[29] de ese momento:

[29] Ver Mackenzie, 1976, cita en página 123.

No confiesa cuando Felipa está todavía en la seguridad de la cárcel, sino después de su salida, precipitada por la misma reina, donde el patíbulo. Juana confiesa, pues, cuando ya no queda más que la mínima posibilidad de impedir la eje- cución; y degollada Felipa como víctima propiciatoria, la con- fesión en sí no le pone a la reina en peligro.

5. A modo de conclusión

Termina así una comedia que tiene visos de haber intervenido en su escritura tanto Calderón como Rojas Zorrilla; la autoría de Montalbán creo que es un poco más discutible. Es posible que la lectura de la traducción de Mártir Rizo hubiera despertado el interés por reescribir la comedia lopiana desde la perspectiva nueva de un personaje tan atractivo como la lavandera Felipa Catanea, desplazando el interés relativo de una comedia de historia extranjera, una más, al atractivo tema, sin duda, de las veleidades caprichosas de la fortuna, y los límites del poder de los validos, usurpadores, a su pesar muchas veces, del verdadero papel de los reyes legítimos.

Quedan muchos puntos por estudiar: la duplicidad de dos personajes graciosos, la epidermis retórica y emblemática, la pervivencia de los símbolos trágicos, la pintura visual de su escenificación, o los cambios, más o menos sutiles, de la fuente literaria de *La reina Juana de Nápoles* de Lope de

Vega, los cuales quizá sería interesante examinar más en profundidad[30]. Pero todo quede para más adelante.

OBRAS CITADAS

BACON, George William, «The life and dramatic works of Doctor Juan Pérez de Montalbán (1602-1638)», *Revue Hispanique*, 26, 1912, págs. 1-474.

CALDERÓN DE LA BARCA, P., *El mayor monstruo los celos*, ed. de Everett. W. Hesse, Madison, University of Wisconsin Press, 1955.

—, *El monstruo de la Fortuna, la lavandera de Nápoles Felipa Catanea*, en *Obras completas. Dramas*, ed. de Luis Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1945, págs. 1285-1318.

—; ROJAS, Francisco de, y PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan, *El monstruo de la fortuna. La lavandera de Nápoles*, ed. de Germana Volpe, Napoli, Università degli Studi L'Orientale, 2006.

CEJADOR Y FRAUCA, Julio, *Historia de la lengua y literatura castellana*, vol. IV, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1916.

[30] Lo hace con solvencia Volpe en un trabajo de 2007, donde se repasan los elementos esenciales de contacto de ambas comedias.

COTARELO Y MORI, Emilio, *Don Francisco de Rojas Zorrilla. Noticias biográficas y bibliográficas*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1911.

—, *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca* [1924], edición facsímil al cuidado de I. Arellano y J. M. Escudero, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2001.

CRUICKSHANK, Don W., *Don Calderón de la Barca*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

FAJARDO, Juan Isidro, *Títulos de todas las comedias que en verso español y portugués se han impreso hasta el año de 1716*, Madrid, 1717. Manuscrito original de la Biblioteca Nacional de España.

GARCÍA LORENZO, Luciano, «De la fortuna escénica de Rojas Zorrilla en los teatros de Madrid», *Revista de Literatura*, 69, núm. 137, 2007, págs. 235-247.

HARTZENBUSCH, Juan Eugenio, *El monstruo de la Fortuna, la lavandera de Nápoles Felipa Catanea*, en *Comedias de don Pedro Calderón de la Barca. Colección más completa que todas las anteriores*, Madrid, Rivadeneyra, BAE, 1858, 2.ª ed., vol. IV, págs. 449-470.

HILBORN, H. W., *A Chronology of the Plays of don Pedro Calderón de la Barca*, Toronto, University of Toronto, 1938.

LA BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde*

sus orígenes hasta mediado el siglo XVIII, Madrid, Rivadeneyra, 1860.

MACKENZIE, Ann, «Examen de *El monstruo de la fortuna*: comedia compuesta por Calderón (I), Pérez de Montalbán (II) y Rojas Zorrilla (III)», en *Tercer coloquio anglogermano, Londres 1973*, ed. de Hans Flasche, Berlín-Nueva York, Walter de Gruyter, 1976, págs. 110-125.

MARTINENGO, Alessandro, «Felipa de Catánea. La novela ejemplar que Quevedo no escribió», *Al margen de Quevedo. Paisajes naturales. Paisajes textuales*, New York, IDEA (Instituto de Estudios Auriseculares), 2015, págs. 85-100.

MEDEL DEL CASTILLO, Francisco, *Índice general alfabético de todos los títulos de comedias que se han escrito por varios autores, antiguos y modernos*, Madrid, Imprenta de Alfonso Mora, 1735. Editado más tarde por John M. Hill, *Revue Hispanique,* 75, 1929, págs. 144-369.

MORLEY, Sylvanus Griswold y Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.

Ramillete de Sainetes, ed. de Celsa Carmen García Valdés, Madrid, Fundamentos, 2012.

SÁNCHEZ ARJONA, José, *Noticias referentes a los anales del teatro de Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII*, Sevilla, Imprenta de E. Rasco, 1898.

SCHAEFFER, Adolf, *Geschichte des spanischen Nationaldrama*, Leipzig, Brockhaus, 1890, 2 vols.

SHERGOLD, Nigel D. y John E. VAREY, «Some Early Calderón Dates», *Bulletin of Hispanic Studies*, 38, 1961, págs. 274-286.

SPENCER, Forrest Eugene y Rudolph SCHEVILL, *The Dramatic Works of Luis Vélez de Guevara*, Berkeley, University of California Press, 1937.

Teatro poético en doce comedias nuevas, Madrid, Domingo García y Morrás, 1654.

TRAMBAIOLI, Marcela, «*La reina Juana de Nápoles*: un drama histórico-novelesco del primer Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, 3, 1997, págs. 181-195.

ULLA LORENZO, Alejandra, «Las comedias escritas en colaboración y su publicación en las *Partes*», *Criticón*, 108, 2010, págs. 79-98.

VEGA, Lope de, *La reina Juana de Nápoles*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VI*, ed. de Marcela Trambaioli, Lérida, Milenio, 2005, vol. II, págs. 905-1030.

VOLPE, Germana, «Juana I de Nápoles en dos comedias españolas del siglo XVII», *Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli. Sezione romanza*, 2, 2007, págs. 411-423.

—, «La escritura en colaboración entre Calderón, Montalbán y Rojas Zorrilla en *El Monstruo de la Fortuna*», en *¿Quo vadis, Romanistica?*, ed. de Bohdan Ulašin Bratislava,

Universidad Comenius de Bratislava, 2014, págs. 270-278.