

Poéticas calderonianas en las comedias colaboradas: el caso de *El monstruo de la fortuna, la lavandera de Nápoles, Felipa Catanea*

Juan Manuel Escudero Baztán
(Universidad de La Rioja)
(TESORO^{TEMT}. Teatro Español desde la Modernidad Temprana)

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*, de 1666 (Madrid, por Mateo Fernández de Espinosa Arteaga, a costa de Juan de San Vicente), como de tres ingenios, uno de ellos identificado como Rojas Zorrilla y, *a priori*, 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 vitor”, fol. 22v).¹ La atribución de la primera jornada a Calderón está documentada por primera vez en 1682, en la lista de obras auténticas del poeta, incluida por Vera Tassis en la *Verdadera Quinta Parte* de sus comedias (ver Vega García-Luengos y Coenen²). La Barrera (1860, 696) en su catálogo identifica, además de Calderón, a Juan Pérez de Montalbán como autor de la segunda jornada. En cuanto a las ediciones modernas, Hartzenbusch incluyó la obra en su colección de comedias de Calderón para la Biblioteca de Autores Españoles (1858, vol. IV, 449-470), considerando a los tres dramaturgos mencionados por la Barrera como autores. La misma atribución se repite en el tomo de dramas de Calderón sacado a la luz por Luis Astrana Marín (1945, 1285-1328),³ y en la edición de Volpe de 2006.

La autoría proporcionada por la Barrera es, como se ha visto, muy poco convincente. Al hilo de su argumentación, Spencer y Schevill (1937, 385) 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 escritura. Pero sus conclusiones también son demasiado débiles y no sirven para rebatir, por ejemplo, la insistencia de Schaeffer (1890, vol. I, 285) y Bacon (1912, 433), junto con Cotarelo (2001, 146), en apoyar sin reparos la autoría calderoniana y montalbaniana de parte de la comedia.

Pues bien, los análisis estilométricos de las tres jornadas respaldan a Calderón y Rojas como autores de las jornadas primera y tercera, pero no a Montalbán para la segunda (ver Vega García-Luengos 2023, 287-290).⁴ Coenen (2017, 422 y ss.) apunta la posible autoría de Antonio Coello, a través de la existencia de un pasaje paralelo al inicio de *Yerros de Naturaleza y aciertos de la Fortuna* (ver Rogers 1989). A este respecto, Vega García-Luengos, *magister, dixit*:

¹ 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 profesor 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.

² Como afirma Coenen (2017, 420-421) los motivos estilísticos que pudieron llevar a Vera Tassis a defender la autoría calderoniana son evidentes. Y cita unas conocidas décimas en las que la protagonista se queja de su nacimiento pobre, “y que parecen salidas del mismo molde que las célebres décimas en las que Segismundo se queja de su nacimiento sin libertad” (420).

³ 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*.

⁴ En concreto la tabla 2 donde se consignan los datos estilométricos.

En la tabla de distancia correspondiente a este acto se puede comprobar que, si es cierto que las atribuciones de los veinticinco textos de usos léxicos más próximos no apoyan a Montalbán, tampoco lo hacen a Coello. Sin embargo [...] la experiencia con ESTO nos ha mostrado que esto es algo que se repite en todos los casos en que hemos analizado piezas del dramaturgo.

Y para mayor abundamiento, el propio Vega García-Luengos ha detectado la existencia de otro pasaje paralelo también en la segunda jornada de la comedia de Coello *El jardín de Falerina* (más detalles en Vega García-Luengos 2023, 289 y n. 20).

Conclusión evidente: se tiene evidencias casi definitivas para hablar sin reparos de la coautoría de Calderón, Coello y Rojas Zorrilla.

Por otro lado, no se debe confundir *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, como ocurre efectivamente en la *Parte VII de comedias nuevas y escogidas* (Madrid, 1654⁵), 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 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, Coello y Rojas— a Rojas, Luis Vélez de Guevara y Antonio Coello (ver Cotarelo 1911, 192). Pero en realidad Fajardo no incluye más que un título sin aludir a ninguno de sus posibles autores (ver Fajardo 1717). Medel sí registra dos *Monstruos de la fortuna* en su lista, pero sin nombrar ninguno de sus autores (ver Medel del Castillo 1735). Es, en todo caso, un error de Cotarelo, pues debió de referirse por equivocación 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* de 1672.⁶ Pero en esa antología no hay mención alguna de la comedia.⁷ Como las fuentes que suministran estos datos son poco claras al respecto y no añaden otros datos más concluyentes, creo que es difícil aceptar finalmente la hipótesis de la existencia de estas dos comedias.

La fecha de escritura de la comedia parece apuntar hacia 1633. Así la consigna Cruickshank en su biografía calderoniana (2009, 140-141).⁸ A lo que hay que 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 (ver Sánchez Arjona 1898) 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 (ver Shergold y Varey 1961, 282-283 y 286). 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,

⁵ Que registra un título distinto: *Teatro poético en doce comedias nuevas*, Madrid, Domingo García y Morras, 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.

⁶ Ver Cejador y Frauca, *Historia de la lengua y literatura castellana*, Madrid, Tipografía de la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1916, vol. IV, p. 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.

⁷ Manejo una edición moderna de García Valdés 2012.

⁸ Cruickshank considera la comedia escrita probablemente antes de 1636.

aunque con importante presencia en el del Príncipe, que desde una perspectiva numérica es la segunda obra de Rojas más representada en el siglo XVIII.⁹ Ya en el siglo XIX decrece ostensiblemente el número de representaciones de la comedia (ver García Lorenzo 2007, 241). Y desaparece por completo de las carteleras teatrales a lo largo del siglo XX.

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 *Histoire des prosperitez malheureuses d'une femme catenoise* del historiador francés Pierre Matthieu, traducida al castellano más tarde con el título *Historia de la prosperidad infeliz de Felipa de Catanea* por el amigo de Quevedo Juan Pablo Mártir Rizo en 1625, empeño en el que jugó probablemente un papel importante de inspirador don Francisco, quien antepuso a la citada traducción un prólogo o Juicio poco estudiado.¹⁰ Con respecto a la fuente literaria, cabe señalar de antemano que la lastimosa y trágica historia de Felipa de Catánea fue muy conocida en la España del Siglo de Oro dejando 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*.

La historia de Felipa de Catanea se inscribe, pues, 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 ascender al trono de Sicilia 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 soberano 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, Urbano IV logró finalmente convencer, en 1265, a Carlos de Anjou, hermano menor del devoto, y por aquel entonces muy 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 (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.¹¹

La joven, además de guapa, inteligente y extremadamente ambiciosa, logró conquistar primero el afecto y la confianza de Violante, y 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 princesas reales y finalmente consejera todopoderosa de la reina Juana I, sucesora de Roberto: resultado de todo ello fue un ascenso social totalmente

⁹ Número de representaciones recogidas por Andioc y Coulon en su *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII*. Ver García Lorenzo 2007, p. 239.

¹⁰ La fortuna de Boccaccio en España ha sido prolijamente estudiada por Farinelli en el que se dedica al *De casibus* el capítulo así titulado, 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 y después por Alonso de Cartagena en 1422. 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.

¹¹ Según Boccaccio: ‘una joven, de bellas formas y estatura, y debido a la pobreza de la ropa, lavandera, que unos días antes había dado a luz al hijo de un pescador’ (“iuvenis forma et statura decens, et ob pauperiem alienarum vestium lotrix, quae forte paucis ante diebus ex viro piscatore enixa filium fuerat”).

inesperado en una mujer de origen tan humilde como Felipa; pero al final, dando la Fortuna un cruel vuelco de tuerca, todo fue a parar en una espeluznante tragedia, fruto del mal gobierno, de encontradas ambiciones y de intrigas, incluso internacionales.

El primero en dar forma literaria, basándose en recuerdos personales, a los sucesos concernientes a Felipa fue, como he apuntado arriba, 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 después de la obra gemela, merecedora de igual fama en toda Europa, el *De mulieribus claris*.

Una comparación de la comedia con la *Historia* de Pierre Matthieu traducida por Mártir Rizo revela coincidencias muy significativas. 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 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 más tarde 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 descansan en su ambivalencia moral porque si no resultarían poco aptos para la tragedia, como se verá más adelante. No obstante, todo apunta a que la fuente literaria precisa no es otra que la comedia de Lope *La reina Juana de Nápoles*.¹² Hay algunos elementos textuales poco casuales que confirman, creo, esta proximidad textual. En la tercera jornada de la comedia de Lope la reina Juana oye una canción que encierra el siguiente consejo: “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 confiesa con mucha insistencia a Felipa como el rey quiere matarla. Al rechazar de plano al principio todos los tibios consejos de la lavandera, consigue que esta le dé por fin el que quiere escuchar: “pues que te quiere matar, / madruga y mata primero”. La inclusión de la misma cancioncilla¹³ derivada de un conocido refrán (“Quien te quisiera matar, madruga y mátaló”) no parece fortuita y puede responder a las motivaciones de mejora de toda reescritura, sobre todo en los dramaturgos más tardíos con respecto a obras anteriores. Es posible que Calderón, Coello y Rojas vislumbrasen las posibilidades dramáticas de una espléndida comedia de privanza que para Lope era simplemente un drama histórico de hechos extranjeros.¹⁴

La comedia es un buen ejemplo de progresión de la *vis* trágica, en forma de una línea sostenida y ascendente de acontecimientos. Es cierto, que a pesar de ser una colaborada, con la complejidad constructiva que suele acarrear este tipo de comedias, los autores de las jornadas segunda y tercera acatan y siguen con acierto el tempo de acción

¹² 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).

¹³ 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 parece 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.

¹⁴ Hay que señalar de paso, que la *Historia* de Mateo 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).

marcado por Calderón. Sin mayores precisiones por ahora, la primera jornada se aproxima bastante a la poética dramática calderoniana, dado que el plano constructivo se articula a partir de dos agujeros que aparecen verbalizados en escena, el asesinato de Andrés y la consiguiente ejecución de Felipa. Es interesante porque este tipo de comedias, de fuente histórica de carácter cruento, desvía su plano constructivo desde el desenlace a la expectativa de la consecución de ese desenlace conocido. La atención estriba no en el final sorprendente, de sobra conocido, sino en la materialización inexorable del agujero 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 esposa, tal como está, bañada en la sangre de Felipa. El significado profético cobra relevancia en escena 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”. El desarrollo de esta primera jornada cobra importancia porque traza no solo el camino 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 habría diseñado su jornada como un círculo cerrado, que tanto Coello y Rojas amplifican en una clara estructura tripartita que es la usual en los conflictos en los que media la voluble fortuna y los casos de ambición 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 aleccionador no en positivo, sino en negativo, de como la ambición del privado, no sujeta por la razón de estado, lleva a su destrucción absoluta. Estructura, pues, de tres momentos muy marcados que corren en paralelo, pero ahondando en la significación negativa de lo que va aconteciendo en escena. Calderón presenta al personaje femenino, y lo caracteriza psicológicamente de una ambición primigenia que sobrepasa al mismo personaje, incapaz de racionalizar su propio discurso (fol. 5v, col. a¹⁵):

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.

Mientras que Coello se explaya en presentarnos a Felipa en la cumbre de su buena fortuna, y Rojas Zorrilla recrea 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 Coello y Rojas recurren al procedimiento de retrotraerse con escogidas formulaciones a lo ya pergeñado 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. En este sentido, se puede defender 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 incluso trazas de una subdivisión 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, la 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

¹⁵ Cito siempre por la *Parte 24 de comedias nuevas y escogidas...*, señalando el folio y columna (si procede). Y consulto también la edición de Volpe de 2006.

desestabilizador (aniquilador en este caso) de la fortuna (que precisamente da título de la comedia). Pero esta perfecta estructura de tres tiempos desaparece en Rojas y Coello. A Rojas le cabe quizá la parte más fácil: la caída y la ejecución en el cadalso de la heroína. Es decir, el acopio del cumplimiento inexorable del hado, 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. Coello, 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.

En este denso entramado de causalidades y culpabilidades, señala con acierto Mackenzie (1976, 119) que:

la acción interior o psicológica de la comedia da en conjunto la impresión muy diferente de fragmentación. Ya se indicó arriba tratando de las fuentes de la comedia el que Calderón dio a la heroína un carácter muy distinto del que le dan Montalbán [*sic*] y Rojas en los actos suyos. Ahora veremos como Calderón le dio un carácter tan distinto que no es posible unir la psicología 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 análisis de las diferentes jornadas individualmente revela que cada uno tiene entre sí una valedera y coherente acción psicológica.

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 actantes bipolares, perfilados con trazo grueso, 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 personaje de extraordinarias capacidades, consciente de las trabas que suponen su condición de mujer y su baja extracción social, pero capaz de articular lo necesario para elevarse 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 masculinizadas, 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 (1976, 120) 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 que se presuponen a su condición regia. En el fondo, el dibujo de ambos caracteres presagia frente al receptor un desequilibrio de cualidades y

funciones de los caracteres femeninos que resulta ser mecanismo esencial para la derrota trágica elegida por Calderón en lo que tocaba a su parte. Pero llega Coello 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 valido 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, terminando 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 inicial calderoniana. Este nuevo rumbo 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 el funesto mecanismo de la rueda de la fortuna. Posiblemente intencionadamente tardío. Pues es muy tentadora la interpretación que hace Mackenzie (1976, 123) de ese momento:

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 ejecución; y degollada Felipa como víctima propiciatoria la confesión en sí no le pone a la reina en peligro.

Termina así una comedia cuya autoría parece no ofrecer dudas. Y en la que es posible que la lectura de la traducción de Mártir Rizo habría 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, que quizá sería interesante examinar más en profundidad.¹⁶

¹⁶ Lo hace con solvencia Volpe (2007) donde se repasan los elementos esenciales de contacto de ambas comedias.

Obras citadas

- Bacon, George William. "The life and dramatic works of Doctor Juan Pérez de Montalbán (1602-1638)." *Revue Hispanique* 26 (1912): 1-474.
- Calderón de la Barca, Pedro. *El mayor monstruo los celos*. Ed. Everett. W. Hesse. Madison: University of Wisconsin Press, 1955.
- *El monstruo de la Fortuna, la lavandera de Nápoles Felipa Catanea. Obras completas. Dramas*. Ed. Luis Astrana Marín. Madrid: Aguilar, 1945. 1285-1318.
- Rojas, Francisco de, y Pérez de Montalbán, Juan. *El monstruo de la fortuna. La lavandera de Nápoles*. Ed. Germana Volpe. Napoli: Università degli Studi L'Orientale, 2006.
- Cejador y Frauca, Julio. *Historia de la lengua y literatura castellana*. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1916. Vol. IV.
- Coenen, Erik. "En los entresijos de una lista de comedias de Calderón." *Revista de Filología Española* 89 (2009): 29-56.
- "Antonio Coello, coautor de *El monstruo de la Fortuna*." *Revista de Literatura* 79, 158 (2017): 417-433.
- 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]. Ed. Ignacio Arellano y Juan Manuel Escudero Baztán. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2001.
- Cruikshank, Don W. *Don Calderón de la Barca*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- Cuéllar, Álvaro y Germán Vega García-Luengos. *ESTO: estilometría aplicada al teatro del Siglo de Oro. 2017-2023*. Recurso web: <<https://etso.es>>.
- 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, 137 (2007): 235-247.
- Hartzenbusch, Juan Eugenio. *El monstruo de la Fortuna, la lavandera de Nápoles Felipa Catanea. Comedias de don Pedro Calderón de la Barca. Colección más completa que todas las anteriores*. Madrid: Rivadeneyra, BAE, 1858, 2.^a ed. Vol. IV. 449-470.
- Hilborn, Howard 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 Hans Flasche ed. *Tercer coloquio anglogermano, Londres 1973*. Berlín/Nueva York: Walter de Gruyter, 1976. 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. 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): 144-369.
- Morley, Sylvanus Griswold y Courtney Bruerton. *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Madrid: Gredos, 1968.
- Rogers, Daniel. "Dos notas sobre *Yerros de Naturaleza y aciertos de la Fortuna*." En José María Ruano de la Haza ed. *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro. Ensayos dedicados a John E. Varey*. Ottawa: Dovehouse Editions, 1989. 361-372.
- Ramillete de Sainetes*, ed. 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): 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): 181-195.
- Ulla Lorenzo, Alejandra. "Las comedias escritas en colaboración y su publicación en las *Partes*." *Criticón* 108 (2010): 79-98.
- Vega García-Luengo, Germán. "Consideraciones sobre la configuración del legado de Calderón." *Criticón* 103-104 (2008): 249-271.
- "Nuevos indicios y propuestas para fijar el repertorio de comedias colaboradas de Calderón.", En Juan Manuel Escudero Baztán ed. *Bajo la égida calderoniana: Calderón y los dramaturgos de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2023. 279-313.
- Vega, Lope de. *La reina Juana de Nápoles. Comedias de Lope de Vega. Parte VI*. Ed. Marcela Trambaioli. Lérida: Milenio, 2005. Vol. II. 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): 411-423.
- "La escritura en colaboración entre Calderón, Montalbán y Rojas Zorrilla en *El Monstruo de la Fortuna*." En Bohdan Ulašin ed. *¿Quo vadis, Romanistica?* Bratislava: Universidad Comenius de Bratislava, 2014. 270-278.