

LA REPRESENTACIÓN DE LA FORTUNA Y LOS CAMBIOS DE IDENTIDAD EN *EL LABERINTO DE AMOR* DE MIGUEL DE CERVANTES

ANA APARECIDA TEIXEIRA DE SOUZA

Universidade de São Paulo
anacruz.usp@gmail.com

Es muy común encontrar en el teatro de los siglos XVI y XVII referencias explícitas o implícitas al famoso tópico de la Fortuna, el cual suele ser utilizado por los dramaturgos de aquellos tiempos para aclarar o justificar las prosperidades y las adversidades de sus personajes. En la comedia titulada *El laberinto de amor*, publicada en la obra *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados* (1615), Miguel de Cervantes pone de relieve el problema de la identidad de sus personajes que asumen distintas máscaras, bajo el uso de un disfraz, con el fin de seguir el camino opuesto al impulsado por “la rueda de la Fortuna”. Según los textos de la época¹, dicha rueda se encuentra en constante movimiento, alterando los destinos de los individuos. El objetivo de este artículo es demostrar cómo se configuran, en esta comedia cervantina, los cambios de identidad de los personajes frente a la Fortuna y cuáles son las consecuencias que ello ocasiona en el desarrollo de la trama y, sobre todo, en su desenlace.

En primer lugar, es importante tener en cuenta que, a partir de los siglos XVI y XVII, la Fortuna alcanza una considerable popularidad, convirtiéndose en uno de los principales tópicos del arte, cuyo intento es exponer una «explicación de lo impredecible, dentro de la retórica de la mutabilidad del mundo» (Aracil 1998: 204). Debido a su fuerte presencia en el ámbito social e histórico, se suele representar emblemáticamente. Así lo aclara el italiano Cesare Ripa en su *Iconología*, cuando dice que la «Fortuna se mueve de continuo cambiando siempre de

¹ Pilar Alcalde Fernández-Loza (2004: 193) comenta que el tópico del laberinto está muy presente en las obras de los siglos XVI y XVII, citando como ejemplos: *Laberinto de fortuna*, de Juan de Mena; *Laberinto de Creta* y *La prueba de los ingenios*, de Lope de Vega; *Amor es más laberinto*, de Sor Juana Inés de la Cruz, y *El laberinto del mundo*, de Calderón de la Barca.

aspecto, pues a unos los alza y a otros los abate» (Ripa 1996: 441), evidenciando la noción de que la vida cambia a todo instante.

En el contexto español, muchos son los ejemplos acerca del influjo de la Fortuna en la vida del hombre, destacándose, entre ellos, las consideraciones que Juan de Mena hace en *Laberinto de Fortuna* (1505), en las cuales la presenta «como algo cuyas leyes y control escapan al entendimiento y fuerzas del hombre» (Aracil 1998: 204):

Mas bien acatada tu varia mudança,
por ley te gobiernas, maguer discrepante:
ca tu firmeza es non ser constante,
tu temperamento es destemperança,
tu más çierta orden es desordenança,
es la tu regla ser muy enorme,
tu conformidad es non ser conforme,
tú desesperas a toda esperança. (Mena 2003: en línea)

Por otro lado, la Fortuna también es «vista y entendida como algo caprichoso, que nos afecta, pero que no nos ata por completo; es decir, como algo a lo que podemos renunciar – elegir, por tanto – o incluso enfrentarnos» (Aracil 1998: 204). En esta concepción, Diego de San Pedro presenta, en *Desprecio de la Fortuna* (1496), al hombre enfrentando a los designios de la Fortuna:

Y entrestas cosas que siente,
Fortuna, que no relaxa,
siempre se muestra presente
burlando continuamente
de los que sube y abaxa. (San Pedro 1958: 241)

Y añade más adelante

Pues, Fortuna, yo revoco
cuanto en mí tu fuerça obró,
y notando lo que toco
tú me podrás tornar loco,
mas nunca vencido, no. (San Pedro 1958: 248)

Nicolás Maquiavelo, en su obra maestra *El Príncipe*, le dedica un capítulo específico² a exponer los mecanismos que uno puede utilizar para preservar su libre albedrío, pues afirma «que la Fortuna sea árbitro de la mitad de nuestro obrar,

² Se trata del capítulo XXV, «Cuál es el poder de la Fortuna en las cosas humanas y cómo se le puede hacer frente» (Maquiavelo 2011: 83).

pero que el gobierno de la otra mitad, o casi, lo deja para nosotros» (Maquiavelo 2011: 83), poniendo, de esta forma, al hombre como ser actuante de su propio destino, aunque la rueda siga girando.

En *El laberinto de amor* de Cervantes, la Fortuna se enmarca en los desafíos enfrentados por algunos jóvenes, pertenecientes a la nobleza italiana, que no tienen la libertad de escoger a sus cónyuges, una vez que dicha elección estaba a cargo de sus padres. Es dentro de un laberinto, en el sentido metafórico del término, que los jóvenes adoptan algunas estrategias, como el uso del disfraz, para asumir otra identidad y, con ello, salir a buscar a la persona amada.

La obra dramática se ambienta en algunos reinos de Italia³ y en un ambiente típicamente de corte, de modo que los conflictos, propios de los palacios, contribuyen a un desequilibrio entre los personajes. Dentro de este contexto, el cortesano es comparado, emblemáticamente, a un minotauro que vive encerrado en sí mismo y dentro de su propio espacio que es la corte que, a su vez, representa alegóricamente un laberinto (Rodríguez de la Flor 2005: 64). En *El laberinto de amor*, es Porcia quien pone en evidencia el significado del laberinto en el que los personajes se encuentran involucrados:

PORCIA Ya en el ciego laberinto
 te metió el amor crüel;
 ya no puedes salir dél
 por industria ni distinto. (Cervantes 1995: 576)

Es en este espacio simbólico donde los personajes adoptan algunas estrategias para relacionarse en un mundo de apariencias, en las palabras de Stanislav Zimic, por medio de la «falsificación de la verdad», ya que «todos los personajes están en constante confusión pues, habiendo recurrido a la mentira, se han construido ellos mismos un laberinto en que deambulan, perdidos» (Zimic 1992: 207). Dicha falsificación se da a través de la manipulación de la apariencia. La inconstancia de este mundo abre espacio para la representación dialéctica del “ser” y del “parecer ser” de estos personajes. El Ciudadano 2, que representa metafóricamente la voz del pueblo, es quien asume el papel de observador del desorden de este laberinto y dice que «es tanto del vestido diferente, / que uno muestra la lengua y otro el traje» (Cervantes 1995: 574). Y más adelante concluye:

CIUDADANO 2 Mudan los trajes trances de fortuna,
 y encubren lo que está más claro y llano.

³ Según Canavaggio, las «références topographiques mêlent à des lieux réels (Rosena, Utrino, Modène, Pavie, Novare), des cités imaginaires (Dorlán)» (Canavaggio 1977: 137). Para Aurelio González, «el espacio casi solamente tiene sentido en cuanto fija la representación de identidades, para que estas puedan funcionar en un espacio escénico» (González 1998: 120).

No sé yo si debajo de la luna
se ha visto lo que hemos visto. ¡Oh mundo insano,
cómo tus glorias son percederas,
pues vendes burlas, pregonando veras! (Cervantes 1995: 575)

Asimismo, de acuerdo con Zimic, el laberinto, de hecho, puede ser considerado a partir de una visión alegórica, sobre todo cuando se lleva en consideración que, a lo largo de la obra, los personajes caminan simbólicamente por «numerosos pasillos ciegos» (Zimic 1992: 216) muy confusos de sus propias realidades, siguiendo falsas apariencias. Y en este recorrido «unos personajes buscan la verdad, otros la falsean u ocultan» (Zimic 1992: 216).

Todo ello desencadena una serie de conflictos, como se ve en las primeras escenas en las que Dagoberto, príncipe de Utrino, acusa públicamente a Rosamira de mantener en secreto relaciones amorosas con un caballero, cuando dice: «un caballero está de ti contento; / copia de ti le haces en secreto» (Cervantes 1995: 571) y justifica esa declaración frente a todos como si fuera obra de la Fortuna.

DAGOBERTO Forzosa es la ocasión, forzoso el lance;
las riendas he soltado en la carrera:
imposible es parar hasta que diga
lo que una justa obligación me obliga. (Cervantes 1995: 569)

No hay lugar a dudas de que las acusaciones de Dagoberto contribuyen a «envolver toda la obra en un ‘misterio’» (Zimic 1992: 212). Según las prácticas de representación de los siglos XVI y XVII, se considera el secreto como un recurso que vela la intención y «encubre el sentido de la acción» (Rodríguez de la Flor 2005: 58). De esta manera, Dagoberto finge no tener ningún tipo de relación afectuosa con Rosamira y, con ello, oculta su verdadera intención de retrasar el matrimonio de su amada con Manfredo, duque de Rosena. A pesar de las buenas intenciones para con Rosamira, no se puede ignorar que su actitud es indecorosa, siendo considerada como censurable, tal como lo manifiestan Zimic (1992: 209) y Schevill y Bonilla (1920: 114-115), una vez que afecta directamente la honra de Rosamira y, como no podría ser de otra manera en esa sociedad enmarcada con algunos principios morales prefijados, de su padre.

Ante la actitud pasiva de la hija, una vez que no niega y tampoco asume la culpa, el propio Duque la condena como culpable de aquella situación deshonorosa: «Culpada estáis, indicio es manifiesto / tu lengua muda, tu inclinado gesto» (Cervantes 1995: 571-572). De acuerdo con Agapita Jurado Santos (1996: 147), el silencio de Rosamira es fundamental para que el Duque pudiera tomar su decisión, pues asocia «el silencio y la culpa». Por ello, la duquesa es condenada a ir a la prisión en la torre del castillo, «hasta que alguna espada borre / la mancha que

en la honra lleva puesta» (Cervantes 1995: 572). En los siglos XVI y XVII, la honra, según Hansen (1996: 85), resulta de la opinión ajena. En este sentido, se puede comprender la preocupación y el triste lamento del Duque a la Fortuna, que está personificada en este contexto, con la deshonra que recibe a través de la acusación de Dagoberto:

DUQUE ¡Parte con Dios, y lleva mi deshonra
a los oídos de mi yerno honrados,
yerno con quien pensé aumentar la honra
que tan por tierra han puesto ya mis hados!
Mostrado me has, Fortuna, que quien honra
tus altares, en humo levantados,
por premio le has de dar infamia y mengua,
pues quita cien mil honras una lengua. (Cervantes 1995: 572)

En cuanto a lo de la honra, Felipe B. Pedraza Jiménez pone de manifiesto que la mujer, en este contexto, «es siempre depositaria de honor de un varón: el padre o el hermano, si es soltera; el marido, si es casada» (Pedraza 1981: 83). De esta manera, es posible entender con más detalles los infortunios del Duque, pues cuando se rompen las normas, surge «un grave problema social para el padre o marido a quienes la sociedad exige la inmediata venganza, si desean seguir siendo respetables» (Pedraza 1981: 83). Por este motivo, hay un cuidado por parte de la gente en «vivir en permanente tensión vigilante con todos los sentidos y ánimos atentos a la opinión ajena» (Ruiz Ramón 1971: 159), de modo a no caer en la murmuración. Cervantes metaforiza esta cuestión social al poner en boca de uno de sus personajes que «cuando está en opiniones / la honra, no hay tener honra» (1995: 597).

El Embajador se encarga de decirle a Manfredo el infortunio del Duque, describiéndole su reacción frente a lo sucedido con Rosamira: «ya rendido a su fortuna, / no quiso responderte cosa alguna» (Cervantes 1995: 583). Manfredo se lamenta ante lo hecho, pues también se siente deshonrado, una vez que estaba públicamente prometido como esposo de Rosamira:

MANFREDO Fortuna rigurosa,
¿qué es esto? ¿Quién soy yo, o qué pasos sigo
tan malos, que se extrema así tu furia
en hacerme una injuria y otra injuria?
¡Infamada mi esposa, y yo infamado,
y por lo menos de traición! ¿Qué es esto?
¡En tan triste sazón me tiene puesto! (Cervantes 1995: 586)

Por ello, acusa a la Fortuna como siendo la culpable de todo. Ante esta situación, el Embajador le dice a Manfredo que no tiene la culpa de lo de Rosamira, una vez que el casamiento no llegó a ser concretizado, así lo dice: «tu esposa aún no era tuya: estotra culpa / en tu pura verdad tiene disculpa» (Cervantes 1995: 586). De todos modos, Manfredo no deja de sentirse deshonrado, pues su nombre estará relacionado con el de Rosamira. Como si no fueran suficientes los infortunios en sus bodas matrimoniales, la Fortuna lo pone otra vez a prueba cuando lo acusan de robar a Julia y a Porcia de la corte de Dorlán, cuando en realidad las dos chicas dejaron el palacio por sus propias voluntades. Frente a la acusación, Manfredo es comparado metafóricamente «como el troyano huésped, olvidado / del hospedaje, con lascivo intento / su hija le robaste y su sobrina» (Cervantes 1995: 584). Frente a las acusaciones hechas por el representante del rey Dorlán, Manfredo le responde que no ha cometido dicho agravio y que es inocente, pues todo no pasa de una confusión hecha por la propia Fortuna:

MANFREDO Reprima mi inocencia en mí la ira
que alborota tu lengua licenciosa;
yo no sé qué responda a esa mentira;
solo sé que Fortuna, mentirosa,
debe o quiere probar con su insolencia
los quilates que tiene mi paciencia. (Cervantes 1995: 585)

Ante lo sucedido, Manfredo hace una serie de cuestionamientos⁴, como si estuviera interrogando a la propia Fortuna que sigue alternando su destino, dejándolo perdido en un laberinto sin salida.

MANFREDO ¡Válame Dios, qué miserable caso!
¿Dónde fabricas, mundo, estos vaivenes?
¿Daslo con luenga prevención o acaso?
¿O por qué antes de dallos no previenes? (Cervantes 1995: 583)

Los cuestionamientos de Manfredo son fundamentales para comprender la fuerza que tiene la Fortuna en los constantes cambios de los personajes en la jerarquía social, llevándolos a utilizar el disfraz como un medio de deambular en un mundo lleno de incertezas y apariencias. Es lo que sucede con Julia y Porcia, que, frente a sus infortunios amorosos, a lo largo de la trama utilizan distintos disfraces con el fin de ocultar sus verdaderas identidades, asumiendo los nombres de

⁴ El cuestionamiento de Manfredo se asemeja a lo dicho por Juan de Mena en el *Laberinto de Fortuna*: «¿Pues cómo, Fortuna, regir todas cosas / con ley absoluta, sin orden, te plaze? / ¡Tú non farías lo qu'el cielo faze, / e fazen los tempos, las plantas e rosas? / O muestra tus obras ser siempre dañosas, / o prósperas, buenas, durables, eternas: / non nos fatigues con vezes alternas, / alegres agora e agora enojosas» (Mena 2003: en línea).

Camilo y Rutilio, respectivamente. Sobre dicha acción, Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana* aclara que el concepto de disfraz significa «el hábito y vestido que un hombre toma para disimularse y poder ir con más libertad» (2006: 719). Dicha aclaración es importante para comprender la actitud de las dos damas, pues a través del disfraz masculino tienen más libertad de resguardar sus intenciones durante sus peregrinaciones. El primer disfraz utilizado por ellas es un «hábito de pastorcillos, con pellicos» (Cervantes 1995: 575). Lo que pasa es que la Fortuna les cobra un precio por el cambio de apariencia, ya que pierden con ello sus verdaderas identidades y la seguridad de vivir bajo la protección de sus padres:

JULIA Suspéndenme los cuidados
de nuestras trocadas vidas;
y no es bien que así te asombre
ver mi memoria perdida:
que, quien de su ser se olvida,
no es mucho olvide su nombre. (Cervantes 1995: 575)

De todas maneras, Julia le revela a Porcia su temor ante al uso del disfraz de pastorcillos: «Témome destes pellicos / que nos han de descubrir» (Cervantes 1995: 578). A partir de la revelación de Julia, Porcia le orienta el modo de comportarse, bajo la máscara de un pastor, con el fin de garantizar la verosimilitud de aquella representación fingida:

PORCIA Muestra ser varón en todo,
no te descuides acaso,
algo más alarga el paso,
y huella de aqueste modo;
a la voz da más aliento,
no salga tan delicada;
no estés encogida en nada,
espárcete en tu contento;
y, si fuere menester
disparar un arcabuz
¡juro a Dios y a esta que es cruz,
que lo tenéis de hacer! (Cervantes 1995: 576-577).

Como son damas de la corte, seguramente es muy difícil representar el papel de pastor, a través del disfraz varonil⁵, considerando que no solo deberían com-

⁵ Sobre el uso del disfraz varonil, es importante aclarar que se trata de un precepto dramático muy defendido por Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias*, una vez que les permite a los dramaturgos componer escenas con muchos equívocos, lo que seguramente contribuye al deleite

portarse como hombres, sino como «individuos de un nivel social inferior» (González 1998: 121). La dificultad de apropiarse de «una apariencia distinta a la que corresponde socialmente» (González 1998: 121) se evidencia cuando Manfredo las cuestiona acerca de sus indumentarias. Además le parece raro el modo de comportarse socialmente, ya que demuestran tener estilos típicamente de los que viven en la ciudad, distanciándose de los hábitos campestres:

MANFREDO En verdad,
que parecen de ciudad
vuestros nombres y el estilo,
y que en ellos, y aun en él,
poco es, mentís villanía. (Cervantes 1995: 581)

No se puede olvidar, aquí, que las ropas desempeñan un papel muy importante en aquella época, una vez que representan el papel que ocupan las personas dentro del rango social, y se les reconocerá socialmente a través del tipo de ropa. Por ello, «nadie se puede permitir que su esencia coincida con su apariencia, en aquella España del Siglo de Oro, en la que la mirada del otro constituye el factor esencial de la propia identidad» (Martín Morán 2000: 216). Baltasar Gracián, en su *Oráculo manual y arte de prudencia*, sintetiza la percepción que se tiene en relación con la apariencia en oposición a la esencia: «Las cosas no pasan por lo que son, sino por lo que parecen. Son raros los que miran por dentro, y muchos de los que se pagan de lo aparente» (Gracián 2005: 156). De hecho, los personajes cervantinos de dicha comedia no dudan en manipular la apariencia para deambular en un laberinto lleno de incertezas.

La ironía cervantina queda evidente cuando Manfredo, tras censurar los cambios promovidos por la rueda de la Fortuna, se deja engañar por la apariencia de estos dos “pastorcillos”, ya que no observa lo que realmente son:

MANFREDO Y en esto no me hagas más instancia,
que la mudable rueda en desvaríos
tiene encerrada a veces la ganancia.
Y estos dos pastorcillos, que en sus bríos
muestran más sencillez que no arrogancia,
si dello gustan, quedarán conmigo. (Cervantes 1995: 587)

La escena se convierte en algo cómico, puesto que no se trata de pastores pertenecientes al mundo bucólico, como los que se solían representar en las novelas pastoriles y bizantinas, sino que se trata de dos chicas que caminan con sus

del público: «Las damas no desdigan de su nombre / y si mudaren traje, sea de modo / que pueda perdonarse, porque suele / el disfraz varonil agrandar mucho» (Vega 2006: 146).

identidades ocultadas a través del disfraz varonil, lo cual resulta en un juego dialéctico entre el “ser” y el “parecer ser”.

Julia y Porcia, dentro de este laberinto, también se disfrazan de «estudiantes de camino» y con estas indumentarias se encuentran con Tácito y Andronio, «estudiantes capigorristas», que se representan cómicamente en la obra, tanto en el modo de comportarse como en la forma de hablar. En la escena en la que dialogan con estos dos personajes cómicos, utilizan el recurso, oriundo de la comedia lopesca, de «engañar con la verdad»⁶, cuando ellos las cuestionan acerca de sus posiciones dentro de la jerarquía social:

ANDRONIO Pues, ya que se escusan desto,
dígannos, y luego, y presto
de dónde son, y sus nombres,
qué estudian, la edad que tienen,
si es rico o pobre su padre,
la estatura de su madre
dónde van y de a dó vienen. (Cervantes 1995: 593)

Antes de contestar a cualquier pregunta, acuerdan entre sí que «en tal traje nos vemos, / que a la misma verdad engañaremos» (Cervantes 1995: 592). En esta escena entremesil, las duquesas, disfrazadas de estudiantes, se burlan de Tácito y Andronio, diciéndoles la verdad, «ni aun de nada somos hombres» (Cervantes 1995: 593), es decir, que son mujeres. Sin embargo, los dos personajes no creen en lo que ellas dicen, pues, debido a la manera como están vestidas, no las consideran como damas, sino como «hombres de palacio» (Cervantes 1995: 593).

Porcia otra vez utiliza el disfraz varonil, asumiendo ahora la identidad de un labrador. Como si no fuera suficiente, en la simulación de labrador finge representar, a pedido de Anastasio, el papel de una labradora, con el propósito de llevarle una carta a Rosamira, con este disfraz. El ocultamiento conlleva un rebajamiento de la duquesa que se convierte en pastora, distanciándose de su apariencia cortesana. La representación de una identidad bajo otra se queda evidente cuando Porcia le explica al duque:

PORCIA No digo de mujer; pero vestirme
de diablo lo haré, pues que te agrada,
con prompta voluntad y ánimo firme. (Cervantes 1995: 615)

⁶ En el *Arte Nuevo*, Lope comenta que: «El engañar con la verdad es cosa / que ha parecido bien, como lo usaba / en todas sus comedias Miguel Sánchez, / digno por la invención de esta memoria» (Vega 2006: 48).

Debido a este tipo de comportamiento, Cervantes compone en esta escena un efecto espectacular del texto dramático que se mira a sí mismo, multiplicando, de esta forma, los fingimientos de identidad de la dama.

Ahora, cuando Julia simula ser un paje, disimula sus afectos y sus intenciones de declarársele en persona a Manfredo, de quien se enamoró cuando aún vivía, «encerrada do el Sol entraba apenas» (Cervantes 1995: 618), bajo la vigilancia constante de su padre celoso. Es interesante observar que Julia, por medio de la identidad de Camilo, le cuenta a Manfredo, utilizando el discurso en tercera persona, sus afectos amorosos por él. En otra ocasión, Julia se viste de mujer y se presenta ante Manfredo, lo cual así queda explicitado en esta acotación: «entra Julia muy bien aderezada de mujer, cubierta con su manto hasta los ojos, y pónese de rodillas ante Manfredo» (Cervantes 1995: 652). Al asumir su verdadera identidad, Julia le confiesa al duque que fingió ser Camilo con el objetivo de aproximarse a él.

Algo muy similar pasa con Porcia, que al vestirse de varón aprovecha la oportunidad para decirle a Anastasio que está enamorada de él. Para Martín Morán el travestir «masculino proporciona la libertad de movimientos y control sobre sí requeridos para convertirse en protagonista de una historia» (2000: 199). De hecho, las dos doncellas se convierten, cuando están disfrazadas, en protagonistas de sus destinos: Julia tiene la posibilidad de libertarse de los dominios de su padre y, a la vez, revelar su amor a Manfredo; mientras que Porcia, con su identidad ocultada, peregrina por el laberinto con la intención de buscar a Anastasio. Sin embargo, hay que reconocer que el encuentro con sus destinos sucede de manera irónica, pues todas sus acciones acontecen «por medio de la actuación y el disfraz» (Alcalde 2004: 196).

Los duques también adoptan disfraces para ocultar sus identidades y, con ello, ponen en práctica sus propósitos. Manfredo se disfraza de «estudiante de camino» y simula ser otra persona, ocultando su intención de descubrir la verdad sobre la acusación que le habían hecho a Rosamira. Mientras que Anastasio, heredero de Dorlán, aparece en escena vestido en traje de villano, con el propósito de peregrinar, hasta buscar los argumentos que le permiten defender públicamente a Rosamira que, en la prisión, finge dolor, entre «lágrimas» y «amargo sentimiento», según el relato del Carcelero que es quien resume el comportamiento de la dama:

CARCELERO

Negro luto

cubre su faz, y, sola en su aposento,
al suelo da de lágrimas tributo
con doloroso, amargo sentimiento. (Cervantes 1995: 598)

Para que su fingimiento sea verosímil en estas circunstancias, Rosamira incorpora un disfraz de color negro, porque se trata de un «color infausto y triste»

(Covarrubias 2006: 1309). Según lo aclarado por Rodríguez de la Flor (2005: 161), el control del cuerpo es muy importante para sobrevivir en una sociedad de apariencias, considerando que cuando uno expresa ciertos afectos, denuncia al otro aquello que pretendía mantener encubierto. Al ocultar su rostro, Rosamira les oculta a los demás personajes sus verdaderos afectos por Dagoberto, en la escena en la que hace un discurso enigmático acerca de la identidad de su amado:

ROSAMIRA Quien me deshonra ha de ser
el mismo que me ha de honrar,
y esto me hace callar
y culpada parecer. (Cervantes 1995: 628)

De todos los disfraces asumidos por los personajes de *El laberinto de amor*, sobresalen los de la escena en la que Porcia y Rosamira cambian simultáneamente de identidad, lo cual queda así explicado por el dramaturgo alcalaíno en esta acotación: «Sale Rosamira con el vestido y rebozo de Porcia, y Porcia sale con el de Rosamira, con el manto hasta cubrirse todo el rostro» (Cervantes 1995: 633). La actitud de las damas resulta en confusión⁷ para los demás personajes, que no las reconocen o que están engañados. Los personajes dicen, a lo largo de la comedia, que se quedan confusos ante la situación en la que se encuentran. Aquí es importante tener en cuenta que el término “confusión”, que representa «la perturbación y la mala orden» (Covarrubias 2006: 594), corrobora la idea de la Fortuna en la obra dramática, ya que en el laberinto todos siguen confusos en espera de la resolución de estos vaivenes por acción de la Fortuna:

PORCIA ¡En gran confusión me veo!
Ingenio, cielos, ayuda:
que no es posible estar muda
con tan parlero deseo. (Cervantes 1995: 643)

Como se ve, Porcia sabe que asumir la posición de Rosamira no es fácil, pues todas las miradas están dirigidas hacia ella. Sin embargo, cuando asume la identidad de la otra dama, Porcia aprovecha la oportunidad para declarársele a Anastasio, que, a pesar de estar confuso ante dicha revelación, la recibe por esposa, imaginando que se trataba de Rosamira, la dama de quien está enamorado.

En la escena en la que se juzga públicamente la culpabilidad o inocencia de la hija del duque de Novara, los seis jóvenes entran en escena disfrazados, tras

⁷ Eso ocurre, por ejemplo, cuando Anastasio y su criado hablan con Rutilio y no lo reconocen, pues el traje es el mismo pero no la forma de hablar. Anastasio le comenta a su criado: «No es de Rutilio la habla. / ¡Mal mi negocio se entabla! / ¿Pues quién sois? ¿Adónde vais? / O ¿quién os dio este vestido? / Porque le conozco yo». (Cervantes 1995: 636).

peregrinar por un confuso y enigmático laberinto, con el fin de lograr sus intentos amorosos:

Sale Porcia cubierta con el manto que le dio el Carcelero, [...], con la mitad del acompañamiento enlutado y la otra mitad de fiesta; [...] entran asimismo Dagoberto y Rosamira, como peregrinos embozados [...]. Entran Anastasio, y Cornelio por padrino, y Anastasio viene cubierto el rostro con un tafetán [...]. Entra Manfredo con un tafetán por el rostro; trae a Julia por padrino, que asimismo viene embozada. (Cervantes 1995: 655-656)

Cuando estos jóvenes ocultan sus fisionomías, juegan según la ocasión y, justamente «en el momento en el que la Fortuna empieza a considerarse ingobernable, aparece ante el hombre como único remedio la figura de la Ocasión», que es para aprovechar la oportunidad como «su única estrategia posible ante el azar de lo imprevisible» (Aracil, 1998: 206). Así, se puede interpretar el disfraz de los personajes como una oportunidad frente a la inconstancia, como una especie de juego frente a aquella confusa situación amorosa. Sobre ello, señala Baltasar Gracián: «El más plático saber consiste en saber disimular. Lleva riesgo de perder el que juega descubierto» (Gracián 2005: 155).

Cuando todos están frente al duque de Novara y al Juez, todas las burlas se convierten en verdades, ya que los personajes, tras las acusaciones y defensas, revelan sus verdaderas identidades. Cervantes convierte, en las palabras de Casaldueiro (1996: 151), «el desorden en orden»⁸, a través de las parejas que se forman con el matrimonio, según los deseos de los propios enamorados: Rosamira y Dagoberto, Porcia y Anastasio, Julia y Manfredo. Para Zimic, estos casamientos pueden ser interpretados como una metáfora «de la armonía restablecida por medio de la verdad sobre el caos de la mentira y de la ignorancia» (1992: 218). De todos modos, se puede afirmar que el equilibrio es finalmente restaurado cuando el Duque, autoridad máxima de la comedia, reconoce los «desposorios honrosos» de las tres parejas, adoptándolos como sus hijos.

Tras este análisis de *El laberinto de amor*, es posible decir que Cervantes no pone a sus personajes totalmente a cargo de la rueda de la Fortuna, una vez que deja implícita la idea del libre albedrío, cuando se observa que estos personajes siguen el camino contrario al determinado por la predestinación. Dicha relación se confirma en las palabras de Porcia, cuando le dice a su compañera: «y mira que está en tu mano / el perderte o el ganarte» (Cervantes 1995: 601). Como los personajes tienen la posibilidad de alterar sus destinos, optan por deambular dentro de un laberinto inestable, con sus identidades disfrazadas, para buscar formas de

⁸ Por ello, Jean Canavaggio resume la obra de Cervantes en una «confusión ordonné» (Canavaggio 1977: 115).

defender la libertad en la elección de sus cónyuges. En este sentido, se puede pensar que el disfraz es utilizado por los personajes como una forma de burlarse de la fuerza de la rueda de la Fortuna. Es lo que sucede, por ejemplo, con las damas Julia y Porcia que deambulan, bajo un disfraz varonil, en un laberinto incierto, sujetas a las adversidades de la Fortuna, con el fin de buscar a sus verdaderos amores. Se destaca, asimismo, el disfraz asumido por Manfredo y Anastasio, utilizado en función del infortunio de Rosamira, que estaba con su honra en riesgo, debido a su amor secreto. En suma, se puede afirmar que Miguel de Cervantes, a lo largo de *El laberinto de amor*, pone en escena la famosa metáfora del “gran teatro del mundo”, cuando tiene en consideración que la Fortuna altera a cada momento la posición de alguien dentro de la jerarquía social, mostrándole al espectador la idea de que la vida es una eterna inconstancia.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCALDE FERNÁNDEZ-LOZA, Pilar (2004). «La verdad y la mentira en el teatro de Cervantes: el caso del *Laberinto de amor*». En María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito (coord.), *Memoria de la palabra: actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, pp. 193-99.
- ARACIL, Alfredo (1998). «Juego, teatro, laberintos». En *Juego y artificio. Autómatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración*. Madrid: Ediciones Cátedra, pp. 197-254.
- CANNAVAGIO, Jean (1997). *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître*. Paris: Presses Universitaires de France.
- CASALDUERO, Joaquín (1996). *Sentido y forma del teatro de Cervantes*. Madrid: Editorial Gredos.
- CERVANTES, Miguel de (1995). *Obra completa. Ocho comedias y ocho entremeses. El trato de Argel. La Numancia. Viaje del Parnaso. Poesías Sueltas*. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas (eds.). Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de (2006). *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*. Ignacio Arellano y Rafael Zafra (eds.). Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert.
- GONZÁLEZ, Aurelio (1998). «*El laberinto de amor* de Cervantes. Identidad y espacio». [En línea]. *El escritor y la escena VI: estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*. México: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, pp. 117-26. <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bm-c223g3>> [consulta: 09-03-2015]
- GRACIÁN, Baltasar (2005). *Oráculo manual y arte de prudencia*. Emilio Blanco (ed.). Madrid: Cátedra.

- HANSEN, João Adolfo (1996). «O Discreto». En Aduino Novaes (coord.), *Libertinos libertários*. São Paulo: MIC-FUNARTE-Companhia das Letras, pp. 77-102.
- JURADO SANTOS, Agapita (1999). «Silencio / Palabra: estrategias de algunas mujeres cervantinas para realizar el deseo». *Cervantes*, 19.2, pp. 140-153.
- MAQUIAVELO, Nicolás (2011). *El Príncipe*. Juan Manuel Forte Monge (ed.). Madrid: Editorial Gredos.
- MARTÍN MORÁN, José Manuel (2000). «Los velos de la identidad en el *Quijote*». En Donatella Pini y J. Pérez Navarro (eds.), *Atti della VI Giornata Cervantina*. Padova: Unipress, pp. 197-217.
- MENA, Juan de (2003). *Laberinto de Fortuna*. [En línea]. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc639m6>> [Consulta: 20-01-2016]
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe, y RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros (1981). *Manual de literatura española. IV. Barroco: teatro*. Navarra: Cénlit Ediciones.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando (2005). *Pasiones frías. Secreto y disimulación en el Barroco hispano*. Madrid: Marcial Pons Historia.
- RIPA, Cesare (1996). *Iconología. Tomo I*. Juan Barja, Yago Barja, Rosa María Mariño Sánchez-Elvira y Fernando García Romero (trad.). Madrid: Ediciones Akal.
- RUIZ RAMÓN, Francisco (1971). *Historia del teatro español I (Desde sus orígenes hasta 1900)*. Madrid: Alianza Editorial.
- SAN PEDRO, Diego de (1958). *Desprecio de la fortuna*. En *Obras*. Samuel Gil y Gaya (ed.). Madrid: Espasa-Calpe, pp. 233-249.
- SCHEVILL, Rodolfo, y BONILLA Y SAN MARTÍN, Adolfo (1920). «El teatro de Cervantes (Introducción)». En *Obras completas de Miguel de Cervantes Saavedra. Comedias y entremeses. Tomo VI*. Madrid: Gráficas Reunidas, pp. 5-190.
- VEGA, Lope de (2006). *Arte nuevo de hacer comedias*. Enrique García Santo-Tomás (ed.). Madrid: Ediciones Cátedra.
- ZIMIC, Stanislav (1992). *El teatro de Cervantes*. Madrid: Editorial Castalia.

Recibido: 12/10/2017

Aceptado: 25/11/2017



LA REPRESENTACIÓN DE LA FORTUNA Y LOS CAMBIOS DE IDENTIDAD
EN *EL LABERINTO DE AMOR* DE MIGUEL DE CERVANTES

RESUMEN: El objetivo de este artículo es examinar cómo se configuran en la obra dramática *El laberinto de amor*, de Miguel de Cervantes, los cambios de identidad de los personajes a partir del influjo de la Fortuna y cuáles son las consecuencias que ello ocasiona en el desarrollo de la trama y, sobre todo, en su desenlace.

PALABRAS CLAVE: Cervantes, *El laberinto de amor*, fortuna, identidad.

*THE REPRESENTATION OF FORTUNE AND THE IDENTITY CHANGES
IN EL LABERINTO DE AMOR OF MIGUEL DE CERVANTES*

ABSTRACT: *The aim of this article is to examine how are configured in the play El laberinto de amor, of Miguel de Cervantes, the identity changes of the characters from the influence of Fortune and what are the consequences that this changes result in the development of the plot and, especially, in its outcome.*

KEYWORDS: *Cervantes, El laberinto de amor, fortune, identity.*

EDAD DE ORO
REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

XXXVI





Edad de Oro. Revista de Filología Hispánica

ISSN: 0212-0429

Dirección:

Teodosio Fernández

Secretaría y edición:

José Ramón Trujillo

Consejo de redacción:

Manuel Piqueras
Blanca Santos

Admisión de originales:

María Jesús Zamora
Edad de Oro
Departamento de Filología Española
Universidad Autónoma de Madrid
28049 Madrid (España)
Tfno.: +0034 91 497 4090
correo: mariajesus.zamora@uam.es

Distribución, suscripción y venta:

Servicio de Publicaciones de la UAM
Universidad Autónoma de Madrid
28049 Madrid (España)

Intercambio de publicaciones:

Biblioteca de la Facultad de Filosofía y
Letras (UAM)
Universidad Autónoma de Madrid
28049 Madrid (España)

Comité científico internacional:

Carlos Alvar (Univ. de Ginebra)
Ignacio Arellano (Univ. de Navarra)
Javier Blasco (Univ. de Valladolid)
Alberto Bledua (UAB)
Jean Canavaggio (Univ. de París X)
Laura Dolfi (Univ. de Turín)
Aurora Egido (Univ. de Zaragoza)
Víctor García de la Concha (RAE)
Luciano García Lorenzo (CSIC)
Joaquín González Cuenca (Univ. de
Castilla-La Mancha)
Agustín de La Granja (Univ. de Granada)
Begoña López Bueno (Univ. de Sevilla)
Michel Moner (Univ. de Toulouse III)
Joan Oleza (Univ. de Valencia)
Alfonso Rey (Univ. de Santiago)
Lina Rodríguez Cacho (Univ. de Sala-
manca)
Leonardo Romero Tobar (Univ. de Zara-
goza)
Aldo Ruffinatto (Univ. de Turín)
Lía Schwartz (City University of New
York)

Han colaborado en este volumen:

Departamento de Filología Española (UAM)
Facultad de Filosofía y Letras (UAM)

Edad de Oro se recoge, entre otras, en las siguientes bases de datos: SCOPUS, MLA Database, HLAS, Latindex, PIO-Periodical Content Index, ISOC, Dialnet, MIAR, ERIH Plus, DICE, Sumaris CBUC, Ulrich's. Se encuentra evaluada en CIRC: A; MIAR difusión ICDS live 2016: 10.0; INRECH; SCImago Journal & Country Rank: H Index 3, SJR SCImago Journal & Country Rank 0,1, Q4; RESH índice de impacto: 0.041; ERIH: A INT1; Carhus Plus+ 2014: C.