

ARIOSTO, CERVANTES Y CALDERÓN: CÓDIGOS Y GÉNEROS DEL RENACIMIENTO AL BARROCO

ALFREDO RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ
Universidad de La Coruña

La influencia de Ariosto en la cultura europea del Renacimiento es amplísima, y ha sido suficientemente estudiada, especialmente en el caso de España y Francia. En todo caso podemos resumirla acudiendo a la estadística: el *Orlando Furioso*, editado por primera vez en 1516, alcanzó las 154 ediciones en el siglo XVI, y 24 más en los treinta primeros años del XVII. Este año de 1630 es especialmente interesante para la cultura española (que ha sucedido a la italiana como cultura dominante en Europa, antes de verse sustituida por la francesa), porque es el año en que Calderón escribe *La vida es sueño*, sin duda la obra más importante del repertorio teatral español. Ha pasado bastante desapercibido en cambio, el hecho de que ese mismo año Calderón escribe también la comedia *La puente de Mantible*, basada en un episodio del *Orlando*; la devoción ariostesca de Calderón va a continuar toda su vida: su última obra, *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, escrita el año de su muerte, 1681, vuelve a retomar otro personaje, Marfisa, procedente de la fantástica obra de Ariosto. Calderón es probablemente el último de los grandes escritores europeos en donde se puede detectar muy claramente la huella ariostesca, y en donde esa huella se nos aparece como generadora de contenidos estéticos de orden muy elevado. Al mismo tiempo Ariosto y su *Orlando* configuran un modo de organización de lo imaginario que condiciona la estética literaria del Renacimiento, y que llega hasta nuestra actual modernidad. Así P. Renucci apunta en un reciente estudio "la description traditionnellement mystificatrice des prodiges épiques, et à la "science fiction" qui transporte les aïeux de Superman ou de Barbarella, avec ou sans le secours du chaval ailé qu'est l'Hippogriffe, au-devant des monstres les plus inouïs ou au sein des plus extraordinaires séjours" (Renucci, 60). Parece, pues, importante, estudiar el *Orlando* como un "artefacto estético" que condiciona los códigos de producción y recepción de lo imaginario, y que, al mismo tiempo influye en la mentalidad y en la cultura europea de los dos siglos que suceden al Descubrimiento de América. Ariosto influye en los escritores del siglo XVI, y entra en la modernidad a través de Cervantes, fijando los códigos, por vía paródica y percepción realista, sobre los que se construye ese gran monumento que es el *Quijote*, y llega luego a los públicos europeos a través del teatro calderoniano.

Conviene precisar, de entrada, la importancia que tiene este paso de la poesía épico-caballeresca, a la novela moderna, y al gran medio de comunicación de masas que es el teatro en el siglo XVII. La media docena de obras que Calderón escribe a partir de los personajes ariostescos, ha tenido sin duda más público en la Europa del XVIII, que lectores en el XVI. La diferencia entre el género épico y el dramático es radical en el orden de la recep-

ción: para gustar a Ariosto hay que saber leer y tener una educación estética que permita el goce de las exquisitas octavas italianas; para gustar de las peripecias que el teatro ofrece basta con saber ver y oír. No es necesaria la alfabetización previa. Tenemos pues un primer principio crítico importante, relacionado con la Estética de la Recepción: el receptor de Ariosto en el Renacimiento es el lector culto, especialmente si es italiano o lee el toscano; dicho de otro modo, y parodiando a Blas de Otero: Ariosto escribe para la inmensa mayoría de los hombres de cultura europeos, y una parte de esa inmensa mayoría se convierte en el transmisor de la ideología y la estética ariostesca, a través de los distintos géneros literarios: todas las grandes epopeyas del XVI, desde la *Gerusalemme* del Tasso, en Italia, hasta la *Araucana* de Ercilla y la *Dragontea* de Lope o el *Montserrat* de Virués, se escriben y organizan según los códigos ariostescos. Los amores de Angélica y Medoro, los romances del ciclo ariostesco, los romances sobre Olimpia y el traidor Vireno, usan distintos códigos poéticos, bien heroicos, bien líricos, bien paródicos, todos ellos sucesores del *Orlando*. Lo maravilloso y lo cotidiano, lo místico y lo sensual, la crónica y la invención se organizan estéticamente de acuerdo con esos principios, y así tenemos obras como las *Elegías de claros varones de Indias*, de Juan de Castellanos, el *Bernardo* de Balbuena, o la *Cristiada* de Fray Diego de Hojeda, en donde la escritura culmina la empresa admirable de maridar lo real y lo imaginario, la crónica y la ficción. El Lope de Vega de *Fiestas de Denia* y el de *Los celos de Rodamonte* vienen ambos de Ariosto; el Cervantes del *Quijote* y el de *La casa de los celos*, también. Antes de pasar a los vehículos de transmisión, vale la pena detenerse en algunos elementos del texto que se transmite. Pensemos en dos géneros de muy distinto talante que coexisten en Ariosto: la picaresca heredada de Boccaccio, pero próxima a un antecesor español como el Arcipreste de Hita o a un coetáneo francés como Rabelais, y la historia maravillosa, que hunde sus raíces en el *Alexandreis* y en las novelas bizantinas, y prosigue con epígonos como Luis Vélez de Guevara o Cyrano de Bergerac. Me detendré en dos fragmentos del *Orlando*: la conocida (y en la España académica, muy evitada) historia de Fiametta y el episodio de la subida a la luna de Astolfo en su hipogrifo para rescatar el seso de Roldán, guardado en una redoma.

El primer elemento de codificación respecto a un relato es quién se hace cargo de su narración. Como se sabe, en un género como el narrativo, es muy poco frecuente la perspectiva unitaria de la narración; el conjunto de historias que forman la trama suele repartirse entre diferentes narradores, de donde tenemos una *textura* compleja. En Ariosto, la historia de Fiametta, historia alegremente descocada, y cuya propuesta moral encaja en la visión libertina del sexo, el relato se confía vicariamente a un mesonero: "Pero en el otro canto decir quiero/ lo que dijera al moro el mesonero". El Archinarrador asume la historia al seleccionarla, y al tiempo se distancia de la moral que el narrador vicario propone. Extracto aquí el momento álgido del relato, resumiendo la situación: Fiametta duerme y cohabita con dos hombres, Jocundo y el rey, pero al descubrir a un antiguo criado suyo y observar su deseo, acepta al tercer amante, que ha de idear una treta para gozar de la dama entre sus rivales. Estas son las cinco octavas en la traducción de Jerónimo de Urrea:

La piadosa moza respondiendo:

"Amigo, creo que tanto lo deseo,
mas ni lugar ni tiempo comprendo,
tantos ojos en torno de mí veo."

El mozo dijo: "Yo me voy entendiendo,
que si al tercio cual yo me amas, creo

que esta noche tendrás lugar conmigo,
que huelgues algún poco, y yo contigo."

"—¿Cómo podré —responde— que no sientan
los que en medio me tienen juntamente?

Que ora el uno, ora el otro, me despiertan,
siempre con uno en brazos duermo ardiente."

"—Si mis obras —responde— te contentan,
bien quitarás el gran inconveniente:
y si quieres, saldrás del entremedio
y para que yo entre, darás medio."

Ella pensó un poquito, y que tornase
le dijo, cuando ya dormir los sienta;
y que muy paso a paso quedo entrase;
y del ir y venir le informa y cuenta.
Así lo hizo, sin que se errase;
cuando en casa dormían, tuvo cuenta;
la puerta abierta entró muy libremente,
tentando con los pies, prudentemente.

Da largos pasos, y en el pie postrero
se afirma, y mueve el otro, y quedo asienta
como quien teme en vidrio dar primero,
o los huevos pisar, sin que se sienta.
Tendido lleva el brazo delantero,
con cuidadosa mano el lecho tienta:
por do tenía las plantas, el amante
muy paso la cabeza entró delante.

Entre una y otra pierna de Fiameta,
que está de espaldas, poco a poco viene:
y cuando está a la par de ella, la aprieta,
y casi hasta la aurora así la tiene.
Cabalga bien, y no por estafeta,
porque mudar caballo no conviene:
que esta trota, y de suerte se acomoda,
que lo puede cargar la noche toda."

Conviene recordar que Ariosto, aunque famoso por su *Orlando*, es también hombre de teatro. Traductor de Plauto y de Terencio, su primera dedicación es el teatro. En sus años mozos escribe una *Tragedia de Tisbe*, hoy perdida, y en 1508 a los 33 años estrena *La Cassaria*, con gran éxito, y en los años siguientes *I suppositi*, que años después rehará en verso. Es importante señalar esto, porque la base de la codificación de géneros es que el género teatral desarrolla el diálogo, mientras el narrativo asume la voz o las voces que cuentan sin interlocución. En este fragmento del Canto XXVII tenemos una primera parte dialogada, y una segunda narrada en la voz del mesonero. En el diálogo el personaje es responsable de lo que dice; en el relato, lo es el narrador. Sabiendo que aquí el narrador es un mesonero, toda la maliciosa procacidad del relato, el color que adquiere por vía popular, usando

una metáfora sexual todavía hoy vigente, hace que el lector avisado capte el mecanismo que codifica la *ironía*. La ironía del narrador está dada por la distancia que se establece entre la narración general, heroica, épica, y la inserción de una voz antiheroica, popular, mostrenca. Ésta es también la base de la ironía cervantina, a través de la distancia que se establece con la invención de Cide Hamete Benengeli. En todo caso, la voz que asume el relato procaz y antiheroico es un componente de sentido esencial para los mecanismos de codificación. En este caso, la elección de un cuento procaz lleva pareja la selección de un narrador interpuesto que permite mantener el decoro literario. Pero, ¿qué pasa si la misma historia que se cuenta hay que representarla?

Calderón, en *La dama duende* (escrita en 1629, un año antes de *La puente de Mantible*) nos da un buen ejemplo de toda la riqueza de significados que el hecho teatral conlleva. Estamos en la tercera jornada, y el gracioso Cosme (papel que muy probablemente representó Cosme Pérez, el memorable creador de Juan Rana), se encuentra en una situación sorprendente. Tal se cree en una novela de caballerías ("¿Yo soy Cosme o Amadís?! ¿Soy Cosmico o Belianís?" III, 362-3), y a la vista de cómo todo se complica, decide hacer un aparte, donde en una tirada de quintillas asume un relato especialmente procaz, seguramente muy poco del agrado de la Inquisición:

Respeto no puede ser
sin ser espanto ni miedo,
porque al mismo Lucifer
temerle muy poco puedo
en hábito de mujer.

Alguna vez lo intentó,
y para el ardid que fragua,
cota y nagua se vistió
(que esto de cotilla y nagua
el demonio lo inventó).

En forma de una doncella
aseada, rica y bella
a un pastor se apareció,
y él, así como la vió,
se encendió en amores de ella.

Gozó a la diabla, y después
con su forma horrible y fea
le dijo a voces: "¿No ves,
mísero de ti, cuál sea,
desde el copete a los pies
la hermosura que has amado?"

Desespera, pues has sido
agresor de tal pecado".
Y él, menos arrepentido
que antes de haberla gozado
la dijo: "Si pretendiste,
¡oh sombra fingida y vana!,
que desesperase un triste,
vente por acá mañana

en la forma que trajiste;
verásme amante y cortés,
no menos que antes, después,
y aguárdate, en testimonio
de que aún horrible no es,
en traje de hembra, un demonio". (vv. III-386-420, ed. AVB)

Del mismo modo que Ariosto confiaba el texto procaz a un mesonero, Calderón se lo confiaba a un gracioso. Ahora bien; en la lectura, en el código escrito, la imaginación del lector reconstruye la escena narrada con los protagonistas; pero en el teatro hay un intermediario, el actor, que dispone, además del texto, del gesto, de la voz y del cuerpo. Nótese que este actor asume tres voces diferentes en esta reconstrucción del diálogo: la voz de Cosme, gracioso de *La Dama duende*; la voz del demonio mofándose del pastor, y la voz del pastor escéptico y dispuesto a gozar de nuevo sin problemas de conciencia. Pero en la parte inicial de la historia, la que se confiaba la voz, el actor tiene a su disposición recursos proxémicos y pragmáticos para representar corporalmente, gestualmente el texto narrativo "*se encendió de amores de ella. Gozó a la diabla y después...*". Puede asumir por mimo tanto el cuerpo del diablo mujer como el del pastor, y puede reconstruir los gestos esenciales ante el auditorio. En cualquier caso, la moral, muy poco acorde con la doctrina de Trento, queda asumida por el personaje que el actor representa.

Hay un elemento más cuya codificación modifica el texto, y que sólo podemos detectar por vía de erudición, conociendo el contexto y la época. Obviamente Calderón, por boca de Cosme está ridiculizando un código de la oratoria religiosa: el género *sermón*, aplicación del subgénero narrativo del *ejemplo*. La erudición, que sirve para situarnos en la pragmática de la representación, nos dice que *La dama duende* es de 1629; ése es el año en el que Calderón introduce en *El príncipe constante* la parodia del predicador barroco por excelencia, Fray Hortensio de Paravicino, lo que motiva la dolidá réplica de éste al rey. Dado que la construcción de este fragmento del gracioso corresponde al contenido y codificación clásica del sermón de Cuaresma, es probable que Calderón, a través del gracioso, y del actor Cosme Pérez, haya construido esta pequeña obra maestra de la sátira (en una línea claramente ariostesca) pensando en una representación actorial que imite la gestualización del predicador en la primera fase del fragmento, para oponer en la última la teatralización carnavalesca (por acudir al término propuesto por Bajtín) que ridiculiza al personaje expuesto por el actor. Y aquí sí que entramos plenamente en uno de los elementos de codificación del barroco: el *contraste*. En el tiempo de representación un actor asume dos textos, dos voces y dos sistemas de gestos. El modo de presentar este contraste en el orden temporal de la representación es lo que provoca la risa carnavalesca: el paso inmediato del terror religioso a la chanza festiva, sin gradación intermedia. El espíritu del pasaje es ariostesco, renacentista; la forma es calderoniana, barroca, y la vía de transmisión es el teatro popular. La transición del Renacimiento al Barroco, de Ferrara a Madrid, no es sólo temporal; no cambiamos de siglo, ni de intenciones; cambiamos de código y de receptor.

El segundo elemento ariostesco es el *vuelo maravilloso*, que está en la construcción de lo imaginario, asociado a ese heredero de Pegaso que es el Hipogrifo. El referente es la historia mítica de Pegaso y Belerofonte, y la actualización que practica Ariosto exige una recodificación de los elementos del personaje. En el mito griego el caballo, asociado a la velocidad en tierra, queda modificado por intervención divina con el añadido de unas alas, y pasa

a ejercer su función en el aire. Ariosto recodifica el origen, mezclando, en una fantástica operación, el *logos* de la Historia Natural (Plinio es el autor más citado en el Renacimiento) con el *mithos* transmitido culturalmente. De este modo, el "hipogrifo volador caballo" aparece como una mixtura similar a la que dan la yegua y el asno para producir el mulo. Sólo que en vez de asno, el progenitor es un Grifo:

Natural el caballo aquél traía
que de yegua y de grifo era nacido:
como el padre, la pluma y ala había,
brazos, cabeza y pico así torcido.
Lo demás, cual su madre lo tenía:
llamábanle Hipogrifo, y fue venido
de los montes Rifeos, y criado
muy mucho más allá del mar helado. (III, 18)

La parodia cervantina del vuelo de Clavileño, parodiada a su vez por Calderón en *El astrólogo fingido* (1625) actúa de forma distinta. El contraste entre la imaginación y la realidad parece un buen índice para reflexionar sobre los elementos culturales que el Barroco aporta: el primero de ellos, el desengaño. El Barroco hispánico opone por contraste, la creación de lo Imaginario al entorno de lo Real. La lección cervantina, retomada luego por Calderón, apunta a la coexistencia de ambos mundos en el ser humano. Don Quijote, fruto de la imaginación, engendrado por ella, actúa, obra, en el mundo real: lo imaginario le hace vivir, y su experiencia real, observada objetivamente por la corte de los duques, es reinterpretada subjetivamente a través de la memoria, de modo que, ridiculizado en el episodio teatral que los Duques han preparado, resulta a la vez victorioso en su propia construcción como ser de ficción. El vuelo a la luna de Astolfo no genera directamente un tipo de ficción asumible como modificador de la experiencia lectora; pero su heredero, el vuelo de Clavileño, sí genera multitud de elementos de reflexión debido al arte barroco de Cervantes. Y sin duda, el episodio del *Astrólogo fingido*, obra inmediatamente popularizada en Italia, Francia e Inglaterra, sí debía proponer elementos de reflexión en el espectador del siglo XVII.

El mundo de la magia, derechamente relacionado con el caballeresco a través de Merlín y Malgesí, es otro punto de contacto entre lo ficticio y lo imaginario. La relación entre estos dos conceptos, detalladamente estudiada por W. Iser, presenta en el trayecto que va de Ariosto a Cervantes, una buena cantidad de elementos de análisis. El primero atiende a un elemento de código que es básico: el uso de la octava real. En primer lugar, su elección como forma respecto a un género, y en segundo, su funcionalidad dentro del género. Ya hemos visto que esta forma estrófica es la típica del género épico, y en este sentido es configuradora de género. En principio, la selección de octavas reales apunta al género épico. Sin embargo, encontramos también la forma en el teatro; si rastreamos en Calderón, momento en que está ya definitivamente configurado, con leves variantes individuales, el sistema estrófico que usa la comunicación teatral, tenemos que la octava se usa habitualmente para escenas de polílogo en que los personajes suelen ser dignatarios de la nobleza. La extensión habitual de estas escenas suele fluctuar entre las nueve y las quince octavas. La atracción del código caballeresco y del género épico hace que el molde se use para situaciones escénicas de gravedad. Un buen ejemplo de este uso lo tenemos en el comienzo de *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario*, obra de Calderón editada en 1637, que comienza en octavas teniendo como protagonista de la escena al rey Recisundo. Este pasaje inicial dura

nueve octavas. Otro ejemplo de época, lo da *El burlador de Sevilla o Convidado de piedra*, donde la octava real identifica diálogos entre el Rey de Castilla y su privado, Diego Tenorio o el Duque Octavio. Pero si nos retrotraemos a un teatro prelopesco, como es el de Cervantes, vemos hasta qué punto la forma *octava* condiciona el discurso teatral. En *La casa de los celos*, publicada en 1615, y formalmente escrita como obra en tres actos, aunque, de acuerdo con su factura técnica, probablemente escrita en cuatro actos hacia 1590, tenemos un episodio procedente del *Orlando*, donde aparecen como protagonista el mago Malgesí, Reinaldos y Roldán. La jornada primera comienza en octavas, y esta forma se mantiene a lo largo de doscientos versos, es decir 25 octavas. Los interlocutores son primero Reinaldos y Malgesí, a los que se añaden más tarde el Emperador Carlomagno, Galalón y un Paje. Cuando aparezca Angélica la escena cambiará a sextina quebrada. Es un buen ejemplo de cómo el género épico caballeresco codifica una forma estrófica, la octava. Esta forma reaparece después en los discursos de la Mala Fama y la Buena Fama, personajes del segundo acto. Al no haber diálogo, sus parlamentos cubren sólo cinco y cuatro octavas. Otro tanto sucederá en el tercer acto, con la aparición del Ángel sobre una nube volante, que dice un parlamento de otras cuatro octavas. Esta obra cervantina, que se ha topado con la incompreensión de la crítica ("burda amalgama, desaliño dramático y disparatado asunto", anotan Sevilla Arroyo y Rey Hazas, sin muchas ganas de entender el texto) tiene muy interesantes aspectos de exploración escénica. Uno de ellos, la propuesta de traducir de un código a otro. En la narración ariostesca, la mera enunciación confía al lector el proceso de construcción de lo imaginario. La acotación de la segunda escena nos muestra una disposición teatral que desarrolla en el espacio escénico el relato del paje:

REINALDOS: Donoso ha estado el paje.

PAJE: Yo lo juro
por vida de mi padre. Trae delante
una diosa del cielo dos salvajes
que sirven de escuderos y de pajes;
una que debe ser su bisabuela
viene detrás, sobre una mula puesta.
Digo que es cosa de admirar. Mas hela
do asoma; ved si viene bien compuesta.

MALGESÍ: ¿Si viene con mixtura de cautela
tan grande novedad?

EMPERADOR: Poco te cuesta
saberlo, si tu libro traes a mano.

MALGESÍ: Aquí le tengo y el saberlo es llano.

Apártase MALGESÍ a un lado del teatro, saca un libro pequeño, pónese a leer en él, y luego sale una figura de demonio por lo hueco del teatro y pónese al lado de MALGESÍ; y han de haber comenzado a entrar por el patio ANGÉLICA la bella, sobre un palafrén, embozada y la más ricamente vestida que ser pudiese; traen la rienda dos salvajes vestidos de yedra o cáñamo teñido de verde; detrás viene una DUEÑA sobre una mula con gualdrapa; trae delante de sí un rico cofrecillo y una perrilla de falda; en dando una vuelta al patio, la apean los salvajes y va donde está el EMPERADOR, el cual como le vee, dice:

EMPERADOR: Digo que trae gallarda compostura
y que es gallardo el traje y peregrino,

- y que si llega al brío la hermosura,
que pasa de lo humano a lo divino.
- MALGESÍ: ¿Aventura es aquesta? Es desventura.
- EMPERADOR: ¿Qué dices, Malgesí?
- MALGESÍ: No determino
aún bien lo que es.
- EMPERADOR: Pues mira más atento.
- MALGESÍ: Ya procuro cumplir tu mandamiento. (I, 173-192)

La falta de interés que ponen Sevilla Arroyo y Rey Hazas por analizar los códigos teatrales de la obra les lleva a omitir una cuestión esencial de la *representación*. Como se ve muy claramente en el texto, Malgesí, Carlomagno y los demás personajes están *a un lado del teatro*, mientras *por lo hueco* sale un demonio. Coincidiendo con el *tiempo de lectura* del libro de Malgesí, *han de haber comenzado a entrar por el patio* Angélica, la Dueña y los salvajes. Mientras Malgesí y el Emperador están hablando, esta procesión se va acercando y cuando el Emperador le pregunta a Malgesí por la continuación de la historia, éste le responde: "Aún no sé el resto; escúchala, que yo lo sabré presto". Tras ello, la acotación escénica precisa: *Entra en el teatro ANGÉLICA con los salvajes y la DUEÑA, acompañada de REINALDOS; ROLDÁN y GALALÓN*.

Lo que ha hecho aquí Cervantes es resolver en el espacio escénico de la representación, el problema de hacer ver al espectador la intrusión de lo Imaginario en lo Real por medio de un proceso de *teatralización*. En la pragmática de la representación Cervantes está asumiendo la realidad del tiempo y el espacio de la representación, la consciencia del espectáculo, de modo que tenemos aquí un ejemplo de colusión entre un tipo de metateatro y un modo de representación de lo imaginario. El hueco del teatro por donde aparece el demonio corresponde al imaginario provocado por la lectura del libro, y la intrusión en el patio de los personajes que van a entrar en el teatro, corresponde a la vivencia del *teatro del mundo*, concepto muy desarrollado por el barroco y que alcanzará su formulación más alta y precisa en el auto sacramental de Calderón. El teatro genera su propio sistema de codificación, distinto del que delimita la lectura. Y la consciencia de lo imaginario genera un concepto esencialmente barroco: el desengaño producido por la coexistencia de dos grandes desconfianzas: la vida es un sueño y el mundo es un teatro.

La impronta del mundo cervantino en el teatro de Calderón, sobre todo en el teatro escrito en el período 1627-1630, es inequívoca. Ya Valbuena Briones apuntó que Calderón es el único dramaturgo de su siglo que tiene una visión moderna de lo que representa *Don Quijote*, a diferencia de Lope, que toda su vida consideró a Cervantes un autor de menor rango. Pero nos interesa sobre todo el tratamiento intertextual que le sirve a Calderón para trasladar, a códigos teatrales, lo que en Cervantes aparece con códigos narrativos o poéticos. Un ejemplo espléndido nos lo da el comienzo del segundo acto de *Saber del mal y del bien*, obra que Calderón incluyó en su *Primera parte* de Comedias, de 1636, y que representó Roque de Figueroa el 28 de marzo de 1628. No transcribo aquí, por ser harto conocido, el hipotexto cervantino que usa Calderón, el célebre soneto "Al túmulo de Felipe II", que comienza "Un valentón de espátula y gregüesco...". Cervantes satiriza una actitud chulesca, resumiendo en el gesto final la vacuidad del valentón. Está claro que para un dramaturgo, aquí hay material cómico de buen rango. Calderón traslada esa pintura cervantina a un lugar privilegiado: el comienzo del segundo acto, justo tras el entremés cómico que sigue al primer acto. Tenemos

en escena a los dos graciosos, García y Julio, a cual más fanfarrón y más cobarde. El breve diálogo que abre el segundo acto es una pinclada satírica perfecta, una caricatura magistral:

JULIO: Venga en buen hora el señor
García. ¿Cómo le va?
Más gordo y más lucio está
después que es gorra.
Mejor vida debe de pasar
ahora en la Corte que cuando
se andaba briboneando,
que otros *le* llaman tunar. (OC, vol. I, p. 121a)

Para mejor comprensión de lo que este formidable insultador dice, podemos acudir a Cobarruvias, que aclara: "Solemos decir Fulano se hizo gorra o es gorrón [...] así que hacerse uno gorra, es disimular y no darse por entendido de que los demás que están en la conversación desean echarle de ella, y para más encarecerlo le llaman gorrón. Para notar a uno de cornudo suelen usar de un término en dialogismo, diciendo uno de la conversación, quando el cornudo passa por delante: "Ponte su gorra"; y responde el otro: "Más quiero andar en chamorra". Gorrón, gorra grande." (Cob. p.650). Así pues, el valiente ofensor tilda a su antagonista directamente de gorrón, e indirectamente de cornudo. El código del drama, y las expectativas del público, apuntan al desafío de honor. Pero lo que sigue es una breve escena de antología del figurón, homenaje explícito a Cervantes:

GARCÍA: ¡Que aquesto tengo de oír
de un lacayo!¿Qué he de hacer?
JULIO: Callar, que en fin, por comer,
todo se pude sufrir.
GARCÍA: García, ¿que esto consientes?
¡Paje!
JULIO: ¡Gorra!
GARCÍA: ¡Que me corra
este pringonazo!
JULIO: Gorra!
GARCÍA: Eres un potaje, y mientes.

Ya hemos visto que *gorra* tiene una lectura oculta de "cornudo", lo que resulta transparente en la alusión de Julio a que "por comer *todo* se puede *sufrir*"; el marido *sufrido* es el *consentidor*, como el Lázaro de Tormes que comparte a su mujer con el Arcipreste de San Salvador. Esto pone furioso a García, que lo llama *potaje*, fácil de aproximar fonéticamente a *putaje*, cuya raíz está muy clara en Cobarruvias, aunque dicha en latín, por decoro: "Puto. *Notae significationis et nefandae*". El uno le llama al otro cornudo consintiendo, y a su vez él es tildado de bujarrón o chapero. El código del honor exige una reparación inmediata:

JULIO: Ya toca aquesto en honor.
¡Saca la espada!
GARCÍA: Sí haré,
y con ella te diré

mi sentimiento mejor,
porque en sacando la espada,
y con gran desembarazo,
revuelta la capa al brazo,
calo el sombrero, voyme y no hago nada. Vase.

Nótese el homenaje intertextual, hecho a través de la transgresión del verso: como cierre de la redondilla, Calderón, introduce, adaptado, el endecasílabo del soneto cervantino. La estupefacción del público ante la burla al código del honor, todavía puede verse reforzada por el siguiente *aparte* del triunfador del desafío:

JULIO: Por la mano me ganó
en esta fuga ligera;
pues si un poquito se espera
y él no huye, huyera yo.

En los años anteriores a la redacción de *La vida es sueño*. Calderón está explorando el mundo cervantino, el de Ariosto y las novelas de caballerías, como se deduce de sus citas textuales. Así en *Casa con dos puertas, mala es de guardar*, impresa también en la *Primera parte*, de 1636, Lisardo precisa: "pero importa haberlo dicho, para que de aquí se enlace la más extraña novela de amor, que escribió Cervantes". Se refiere Calderón a la novela del Curioso impertinente, inserta en la Primera Parte del Quijote; en *Peor está que estaba*, representada en marzo de 1630 por la compañía de José de Salazar, el gracioso Camacho parodia, en la línea de Cervantes, las aventuras y el habla arcaizante de las novelas de caballerías:

CAMACHO: ¿Qué te espanta,
si ya se vive con malicia tanta?
Y la primera vez no vino acaso
si no a espiarnos, porque fuera paso
de caballero andante,
entrar las dos asaz de mal talante,
huyendo de algún fiero
malandrín, demandando al caballero
la mampare en su cuita
maguer que fuese noble. Quita, quita
esto del pensamiento,
que es lástima sacar aquesta cuento
de una selva encantada,
donde fabló la infanta mesurada
mil famosos requiebros
a Esplandián, Belianís y Beltenebros.

La parodia es no sólo textual, sino evidentemente, gestual. Mientras adopta el habla o la fabla del caballero andante, Camacho (nombre claramente cervantino) está mimando la situación en escena, y asumiendo los gestos despavoridos de la doncella, del malandrín y del caballero andante. Podríamos considerar esto como una conjetura, pero la revisión de un par de entremeses nos confirma que existe un código de representación actorial muy preciso para

asumir voz y gesto de cada *figura*. Por un lado, en el entremés *Las Carnestolendas*, probablemente escrito en 1630, ya que se menciona precisamente la comedia *Peor está que estaba* (no me parece aventurado pensar que tal vez era precisamente el entremés que se representaba tras el primer acto de la comedia), detalla la indumentaria y el repertorio textual y gestual de los distintos papeles que podía asumir un gracioso. La escena central es un auténtico catálogo de papeles cómicos:

GRACIOSO: Sale un vejete arrugado
con barbilla y gorra chata,
tan temblona la cabeza
como papanduja el habla,
y dice a dos hijas suyas:
"Por San Lesmes, por la lanza
de Longinos, que esta fiesta
las retoza a las muchachas
en el cuerpo, y de cosquillas
se concome la criada".

VEJETE: Esta habla es muy oscura.

GRACIOSO: ¿Tiénela vusté más clara?
Agora sale un negrilla,
requebrando a aquestas damas,
con su cara de morcilla
y su bonete de grana:
"¿Quelémole, vuesarcé,
que le demos colasione,
que aquí la tlaemo gualdada?
Mucha de la cagamuesa,
mucha de la cagancaña,
cagalón e chocolate,
calamierdos, merdaelada.
Turo para vuesancé."

En el relato del gracioso se precisa el atuendo, caracterización y voz de los personajes que va a interpretar: "barbilla y gorra chata", "bonete de grana", "temblona la cabeza", "cara de morcilla" "papanduja el habla", y en el texto parodiado se concentran los signos lingüísticos de cada *figura*: menciones a extraños santos, alusiones escatológicas, rotacismos, etc. Lo mismo se hará poco después con el habla del militar alemán "un flinflón o tudesco de la guarda, hablando mucho y apriesa, y sin pronunciar palabra". Es un código de representación que funciona dentro de un código de recepción marcado por el emisor (Calderón), el mediador (el actor) y el receptor (el público). Pero ese código de la imitación permite un nuevo juego paródico intertextual, y así nos encontramos con un entremés, *La maestra de gracias*, que utiliza como hipotexto *Las Carnestolendas*. Conocemos incluso a los actores que representan esta obra: Bernardo de Medrano para el papel de don Carnal y Juan Bezón para el papel de Doña Cuaresma; ambos se enzarzan en una fiera discusión sobre el arte de representar los papeles cómicos, de modo que requieren a un juez, en este caso, jueza, la maestra de gracias, es decir, la experta en comicidades, Beatricilla, que corresponde a la actriz cómica Beatriz de Velasco, que dirime la querrela explicando una teoría de la comici-

dad, o del papel de gracioso. Manifiestamente esto se hace usando un referente inmediato, el entremés anterior ya célebre:

BEATRIZ: Los graciosos han de ser
generales en las gracias,
que llamárselo no puede
quien las tiene limitadas.
Si se ofrece hacer vejete
con su barba y gorra chata,
tan temblona la cabeza
como papanduja el habla,
ha de decir de esta suerte: (*Habla de Vejete*)
"Por San Lesmes, por la lanza
de Longinos, que la boda
le retoza a la muchacha
en el cuerpo, y me hace a mí
cosquillas dentro del alma." (vv. 119-132)

Finalmente Calderón, heredero del espíritu cervantino y atento al mundo de Ariosto, afronta la transcodificación de un fragmento célebre del *Orlando*: el episodio del gigante Rodamonte, fiero guardián del puente. El espíritu burlón y sarcástico del dramaturgo madrileño elige el procedimiento de la *contaminatio* para escenificarlo. Al heroico Roldán se le hace acompañar de un pícaro escudero, Guarín, ilustre precursor de Terry Gilliam en *Los caballeros de la Tabla Cuadrada y sus locos seguidores*. Guarín, puesto en el brete de afrontar al terrible Galafre, aplica un desvergonzado engaño, que más tarde le permitirá ufanarse ante un asombrado Roldán. El referente cómico es, como en el célebre episodio de los criados Julio y García en *Peor está que estaba*, la tendencia equívoca de un gigante moro de apetito bisexual. El paladín Orlando, Roldán, cumple un poco heroico papel en este episodio, más preocupado de escabullir su persona que de ser fiel a la leyenda. Es comprensible que la Ortodoxia y el Dogma hayan velado por evitar que estos desenfadados textos calderonianos se mantuvieran fuera de los escenarios. Este es el festivo pasaje:

GUARÍN: ¡Lance terrible!
ROLDÁN; Sube y no temas, Guarín
que ya estamos dentro, en fin,
de la puente de Mantible.
GALAFRE: Tente tú.
GUARÍN: Ya estoy tenido.
ROLDÁN: ¿Qué es esto?
GALAFRE: Quede el criado
en el rescate empeñado.
GUARÍN: Mejor dijeras vendido.
ROLDÁN: Norabuena. Allá te espero.
Menos Guarín importó
que dejar de pasar yo. *Vase.*
GALAFRE: Si no vienen, escudero,
hoy mi manjar has de ser.

GUARÍN: Aunque andes conmigo franco
no seré tu manjar blanco;
pero conviene saber
si es que los gigantes son
moros.

GALAFRE: Sí.

GUARÍN: Pues no podré
ser yo tu manjar.

GALAFRE: ¿Por qué?

GUARÍN: Porque yo soy un lechón. (OC, T. I, p. 1867a)

El diálogo es equívoco, porque *manjar* vale indistintamente para *todo* tipo de apetito. Guarín alega que él es lechón joven, o, en palabras de Cobarruvias "puerquecillo en tanto que es de leche". Y siendo puerco, la religión de Mahoma impide saciar en él ese apetito. A cambio, Guarín ofrece una alternativa:

Mas deja que a mi señor
hable, que trae dos doncellas,
e importa saber cuál de ellas
se te ha de dar.

GALAFRE: La mejor.

En eso no hay que dudar.

GUARÍN: En toda mi vida he hallado
gigante más despejado.
Pues déjame preguntar
cuál esclavo te daré
de dos que vienen allí.

GALAFRE: El que me agradare a mí.

GUARÍN: Ha buen gusto, en buena fe.

Finalmente los enredos de Guarín, que pacta su salvación a cambio de dos doncellas, una para Galafre y otra para su hermano Fierabrás, le permiten salir con bien del paso y reunirse con el invencible Roldán. Como se ve, el código caballeresco, contaminado por el de la picaresca, han permitido un cruce de géneros: la épica en cuanto a argumento, la narrativa picaresca en cuanto al personaje que fundamenta la *contaminatio*, y la dramática en su organización estética. Heredero de Cervantes, Calderón ha ofrecido aquí una filigrana de la pareja Don Quijote y Sancho, con una pareja surgida del deterioro del caballero andante Roldán, acompañado de un desvergonzado pícaro. El episodio heroico del *Orlando* está tratado en la escena con un calculado desenfado, que procede sin duda de la diferencia entre el receptor noble del *Orlando* del Renacimiento y el receptor plebeyo, procaz y festivo de los corrales españoles. Los mismos códigos de composición en el nivel métrico han variado: de la altiva octava real hemos pasado a la llana redondilla; y del relato pausado a la veloz articulación de réplicas del diálogo cómico, salpicada por continuos chistes y juegos de palabras más o menos salaces y salados.

Falta por dilucidar si, además del código cómico de la picaresca, Calderón no habrá utilizado también un componente estético de primer orden para la construcción de su obra

maestra *La vida es sueño*, escrita el mismo año de 1630 que *La puente de Mantible*. Hay dos conceptos estéticos que apuntan a esto, y que convergen con las bases de esta aproximación, tanto documentales como teóricas.

El primero está explícito en un pasaje clave del *Orlando*, que enlaza con el tema del *retablo de las maravillas* cervantino. Está en el Canto XXXII y es el vívido relato del retablo del pasado y el futuro pintado por los demonios, que el huésped relata a Bradamante. Terminado el relato, la doncella guerrera duda si lo que habrá visto no será verdad o sueño:

Lo que me plugo es falso sueño, y esto,
cuitada, es el velar, que da el tormento;
el bien fue sueño, a deshacerse presto;
mas no es sueño el martirio que en mí siento.
¿Por qué no ve el sentido todo aquesto
que así ver le parece al pensamiento?
¿A qué condición, ojos, sois llegados,
que el mal, abiertos, veis, y el bien, cerrados?

El dulce sueño paz me ha prometido,
mas amargo velar la torna en guerra:
el dulce sueño vano me ha salido:
mas amargo velar, al mal no yerra.
Si deleite lo falso da, cumplido,
no oiga o vea más lo cierto en tierra.
Si el sueño es gozo, y el velar enojos,
puedan sin despetar, dormir mis ojos.

Oh dichoso animal, que un sueño fuerte,
sin los ojos abrir, seis meses tiene:
que semeje tan buen sueño a la muerte
tal velar a la vida no conviene.
Tan contraria de todas es mi suerte:
muerte al velar y *vida al sueño* viene:
mas si a tal sueño muerte se parece
ven muerte, y los ojos me adormece." (XXXII, 62-64)

El concepto de la dificultad de distinguir entre la vida y el sueño está, como vemos, en Ariosto; aunque en el *Orlando* no es un motivo central, sí está relacionado con el poder de lo Imaginario, y asociado a Bradamante, figura femenina en la que la crítica siempre ha visto -creo que atinadamente- una prefiguración de la Rosaura de *La vida es sueño*. El segundo concepto es de índole léxica.

El hecho de que en su primera intervención Rosaura remita de forma inequívoca al mundo de Ariosto, al llamar a su caballo *Hipogrifo violento*, no parece nada casual. De hecho, este uso léxico permite fechar con bastante exactitud el momento de creación de *La vida es sueño*, problema que hasta ahora ha venido dando quebraderos de cabeza a la crítica calderoniana, dividida entre quienes piensan, siguiendo a Sloman, que ha debido escribirse después de mayo de 1634, considerando que su fuente es *Yerros de naturaleza*, y quienes la retrotraen, como Ruano, hasta el período 1627-1629. Por un lado podemos descartar que *Yerros de naturaleza* sea fuente de *La vida es sueño* por una sólida razón documental, que

hasta ahora ha escapado a la sagacidad de la crítica calderoniana. La razón es que la primera edición fechable de la obra (una *suelta* atribuida por el impresor a Lope de Vega), como ha demostrado Cruickshank, corresponde tipográficamente al período 1632-34, en Sevilla. Ahora bien, esa *suelta* precisa que la obra la representó Cristóbal de Avendaño, que según J.M Ruano "murió en 1635 o algo antes". Pues bien. En mayo de 1634, según la documentación de la tesis doctoral de Jean Sentaurens, Salvador de Lara está representando en Sevilla. El dato concuerda con la información de la *Genealogía* en la que se precisa que Salvador de Lara fue director de compañía por la muerte de Avendaño. El cruce de datos de Sentaurens y la *Genealogía* confirma esta fecha y descarta que *Yerros de naturaleza*, escrita en mayo de 1634 pueda ser fuente de *La vida es sueño*. Al mismo tiempo, el análisis léxico de *La puente de Mantible*, representada en junio de 1630 muestra una identidad notable con el léxico de *La vida es sueño*. *La puente de Mantible* es la primera obra fechable en donde aparece el término *hipogrifo*. En todas las anteriores, desde *Amor, honor y poder*, de 1623, hasta *El príncipe constante*, de 1629, cuando un personaje cae de un caballo nunca se alude a un hipogrifo, que es marca de estilo ariostesca. Podemos pues, fechar con mucha exactitud la redacción de *La vida es sueño* en el mismo año en que Calderón escribe *La puente de Mantible*, y esto nos permite reforzar por una doble vía, documental, y crítica, la influencia que Ariosto tiene en el segundo estilo calderoniano, tanto en el léxico como en las configuraciones imaginarias de los personajes. En Ariosto, Bradamante es prima de Astolfo, mientras en Calderón la prima de Astolfo es Estrella, que al final desposará a Segismundo, mientras Astolfo se casará con esa Rosaura homóloga de Bradamante. La misma Brandamante de quien procede la reflexión sobre el sueño en el Canto XXXII del *Orlando*.

Hemos pasado de 1516 a 1630, del Renacimiento italiano al Barroco español, y del género épico al dramático. Pero las bases de lo Imaginario son las mismas; es el uso de los códigos lo que se ha ido transformando. El cambio sociológico que conlleva la diferencia en el destinatario del mensaje, su receptor, hace que los grandes elementos de lo Imaginario, el caballero artúrico, el episodio que prueba su heroicidad, la Doncella Guerrera, el pequeño y astuto gracioso (cuyo arquetipo primordial debe de ser el recién nacido Hermes robando en la cuna el rebaño de su hermano Apolo), se recodifiquen para seguir vigentes con el cambio en las expectativas del público receptor.

Todo ello conlleva presupuestos importantes para elaborar una didáctica de la Literatura. el primero de ellos, la reconstrucción del universo receptor en que las obras se producen; el segundo, el análisis de cómo se producen esos cambios y en qué medida la intertextualidad actúa como un ámbito estético que permite la reelaboración de historias a partir de la recodificación según los diferentes géneros. La Didáctica de la Literatura no puede basarse en el añejo procedimiento que la Didáctica general (muy ajena en esto al espíritu innovador de Comenius) ha venido inculcando en las mentes organizadas filológicamente. Es decir, en aliñar una enseñanza basada en la veneración del Texto por medio de un tratamiento retórico puesto al día. Antes, y muy al contrario, se trata de entender cómo son los procesos que permiten transmitir informaciones estéticas, morales y cognoscitivas, a través de obras que la cultura de una sociedad o de un país ha preservado porque sus receptores así lo han decidido.

NOTAS

- Ariosto, L. (1988) *Orlando furioso*. Trad. Jerónimo de Urrea. Pról. Pere Gimferrer. Barcelona: Planeta.
- Bergman, Hannah E. (1970) *Ramillete de entremeses y bailes nuevamente recogidos de los poetas de España. Siglo XVII*. Madrid: Castalia. (Incluye *La maestra de gracias*, pp. 155-163)

- Calderón, P. (1956) *Obras completas*. Ed. A. Valbuena Briones. Tomo I, *Comedias*. Tomo II, *Dramas*. Madrid: Aguilar.
- (1962) *Comedias de capa y espada. La dama duende. Casa con dos puertas, mala es de guardar*. Madrid: Espasa-Calpe, A. Valbuena Briones, ed.
- (1986) *El príncipe constante*. Ed. F. Cantalapiedra y A. Rodríguez López-Vázquez. Madrid: Cátedra.
- Cervantes, M. (1996) *El rufián dichoso. El rufián viudo*. Ed. Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Kassel: Reichenberger Edition.
- Dictionnaire des Genres et notions littéraires*. (1997) Paris: Encyclopedia Universalis/Albin Michel.
- Genealogía y origen de los comediantes en España* (1985). N.D. Shergold y J.E. Varey eds. London: Tamesis Books.
- Renucci, P. (1998) Artículo "Ariosto", en el *Dictionnaire de la Renaissance*, París: Encyclopaedia Universalis/ Albin Michel. pp. 52-62.
- Rodríguez López-Vázquez, A. (1978) *Tres estudios sobre Calderón*. Rennes: Université de Haute-Bretagne.
- (2000) "Las Carnestolendas: problemas de atribución y fijación textual", en *Calderón. Protagonista eminente del Barroco europeo*. Vol. I. pp. 447-498. Incluye texto del entremés. Kassel: Reichenberger.
- (2000) "La fecha de creación y estreno de *La vida es sueño* y el entremés *La maestra de gracias*: 1630-31, por la compañía de Cristóbal de Avendaño", en *Calderón. Protagonista eminente del Barroco europeo*. Vol. II. Kassel: Reichenberger.
- Sentaurens, J. (1983) *Le Théâtre à Séville aux siècles XVI-XVII*. Bordeaux: Presses Univ. de Bordeaux.