

EL PARADIGMA DE LA CARICATURA QUIJOTESCO-CERVANTINA EN EL TEATRO DE CALDERÓN

ROSA ANA ESCALONILLA LÓPEZ
UNED. Madrid

RESUMEN

En este estudio se trata de establecer un paralelismo entre la parodia del estilo caballeresco que se produce en la obra de Cervantes, sobre todo en el *Quijote*, y el teatro de Calderón de la Barca. El paradigma es empleado por Calderón como reflejo de la admiración por su gran antecesor en las letras áureas españolas, pero también, como sucede en Cervantes, como mecanismo de transmisión ideológica y de transgresión de los estereotipos socio-sexuales de aquella sociedad. Don Quijote, el anti-héroe por excelencia de la creación cervantina, fue origen y principio de una labor desmitificadora que continuaron otros muchos. Calderón se erige en firme admirador de tal estilo, no sólo mediante la mención profusa del viejo hidalgo, sino también a través de la emulación que llevan a cabo sus personajes. La comicidad, el travestismo, la hipérbole, los juegos de palabras, la inadecuación intencionada entre forma y concepto, el paralelismo entre señor y criado, el remedo burlesco de la retórica caballeresca grandilocuente, ... son recursos empleados para reflejar la parodia a la manera quijotesco-cervantina en obras calderonianas como *La dama duende*, *El escondido y la tapada*, *El castillo de Lindabridis*, *El médico de su honra*, *El alcalde de Zalamea*, *La garrapiña*, etc.

Como sabemos, el paradigma del caballero cortés y solícito, extraído de otras épocas, pervivió ampliamente y estuvo de moda durante el siglo XVII. Antonio Regalado ¹, entre otros, se ha hecho eco de aquella tendencia al señalar el entusiasmo que existía en la corte de Felipe IV por las caballerías de antaño y por las formas arcaicas. Este gusto supuso el renacer de una ética de la gloria y de un estilo de amar asociados con las novelas de caballerías. Pero claro, las maneras de los caballeros andantes resultaban obsoletas y desmesuradas y fueron puestas de manifiesto y ridiculizadas por una gran parte de los dramaturgos del Siglo de Oro. Recordemos al anti-héroe por antonomasia a quien Cervantes dio vida: don Quijote, y tras él, muchos otros como Tirso o Calderón continuaron esa labor desmitificadora, aunque cada uno desde una perspectiva propia ².

Por otra parte, en la sociedad barroca, en todos sus niveles sociales, estaba muy presente el espíritu teatral y carnavalesco y ello conducía a la fiesta y a la diversión a través de la inversión de las categorías y estereotipos sociales y sexuales ³. Calderón recoge esos elementos populares y transgresores ⁴ y los transforma en materia teatral a través de recursos como la sátira, la parodia, la comicidad, la ironía y el travestismo ⁵. Así nace la subversión y caricatura del estilo caballeresco en todo su teatro ⁶. El quijotismo de los personajes caldero-

¹ ANTONIO REGALADO, *Calderón. Los orígenes de la modernidad*, Barcelona, Destino, 1995, II, p. 499.

² Vid. HEINZ-PETER ENDRESS, *Los ideales de Don Quijote en el cambio de valores desde la Edad Media hasta el Barroco. La utopía restaurativa de la Edad de Oro*, Anejos de RILCE n.º 32, Pamplona, Universidad de Navarra, 2000.

³ Vid., por ejemplo, JOHN VAREY, «La creación deliberada de la confusión: estudio de una diversión de Carnestolendas de 1623» en *Homenaje a William L. Fichter*, Madrid, Castalia, 1971, pp. 745-754.

⁴ Ana Suárez Miramón ha insistido en la dimensión cómica y carnavalesca del teatro de Calderón frente al tópico que frecuentemente le ha encasillado en el mundo culto de la Corte y en el universo teológico de los autos sacramentales, convirtiéndole en representante y portavoz de la cultura oficial (político-religiosa). Precisamente la risa fue aducida como planteamiento frente a los rigoristas que querían prohibir el teatro, aduciendo la necesidad que tenía el hombre de esparcimiento y diversión. La risa era parte esencial del valle de lágrimas («Ambivalencia de la plaza pública en Calderón» en *Bajtín y la literatura. Actas del IV Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*, Madrid, Visor, 1995, pp. 411-424).

⁵ Vid. ROSA ANA ESCALONILLA LÓPEZ, «Teatralidad y escenografía del recurso del travestismo en el teatro de Calderón de la Barca», en *Signa*, 9, UNED, 2000, pp. 477-508 y «Mujer y travestismo en el teatro de Calderón de la Barca», en *Revista de Literatura*, LXIII, n.º 125, CSIC, 2001, pp. 39-88.

⁶ Para la influencia de Cervantes en el teatro de Calderón, vid. Ana Suárez Miramón, «Cervantes en los autos sacramentales de Calderón», en *Anales cervantinos*, XXXV, Madrid, CSIC, Centro de Estudios Cervantinos, 1999, pp. 511-537 y José Carlos de Torres, «Enquijotóse mi amo, o el tema del caballero idealista en las comedias de Calderón» en *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (III-CINDAC)*, Universitat de les Illes Balears, 1998, pp. 619-629.

nianos, como veremos, se constituye en móvil del impulso fabulatorio del hombre y con ello Calderón se convierte en el auténtico heredero del universo de Cervantes, el que hace justicia al gran novelista ⁷.

Así, por ejemplo, la aparición en la literatura de ciertas fórmulas como reflejo de las maneras cortesananas y solemnes del universo social se constata ya de forma previa a Calderón en el teatro de Cervantes: *El gallardo español*, *La casa de los celos*, *Los baños de Argel*, *El rufián dichoso*, *La gran sultana*, *El laberinto de amor*, *Pedro de Urdemalas*,... e incluso novelas como *La Galatea* y, por supuesto, el *Quijote* ⁸, en que hallamos el modelo paradigmático del caballero rendido a los pies de la dama, que servirá de ejemplo a don Quijote, cuya personalidad representa, por sí misma, la parodia de aquel estereotipo ya trasnochado:

Aquel caballero que allí ves de las armas jades, que trae en el escudo un león coronado, rendido a los pies de una doncella, es el valeroso Laurcalco, señor de la Puente de Plata ⁹ (Parte I, cap. XVIII, t. II, 372b)

La parodia la hallamos también en otras obras como *La entretenida*:

TORRENTE.

Muéveme ese santo a saña:
perderá Ocaña la vida.

CRISTINA.

Con sólo media docena
de palos que tú le des,
rendida vendré a tus pies.
(T. I, Jorn. II, 580b)

En *El escondido y la tapada* de Calderón también aparecen expresiones de este tipo entremezcladas en las que la solemnidad del caballero convive con el humor del gracioso:

⁷ ANTONIO REGALADO, *Calderón...*, p. 494.

⁸ Vid., por ejemplo, SANTIAGO ALFONSO LÓPEZ NAVIA, «El tratamiento paródico de la historia trascendente de la literatura caballeresca en el *Quijote*», en *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos en coedición con el Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid, 1993, pp. 251-263 y Svetlana Piskunova, «El *Quijote* y los libros de caballerías. Los límites de la parodia», en *Actas del Tercer Congreso...*, pp. 347-350.

⁹ Citamos para Cervantes por ÁNGEL VALBUENA PRAT, *Miguel de Cervantes Saavedra. Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1975, 2 vols. Primera edición de 1940.

CÉSAR.

Hasta llegar a tus brazos,
hermosa Celia, no sé
si tuve vida; y así,
pues que mis ojos te ven,
dame señora, a besar
todo el chapín de tus pies.

MOSQUITO.

Y a mí todo el ponleví
de tus zapatos, Inés¹⁰.
(T. I, I, 683a)

En esta comedia la comicidad se deriva principalmente de la ausencia de adecuación entre el receptor real y el ficticio del mensaje de don Diego, pues el gracioso Mosquito se viste con un traje femenino y don Diego cree que se está dirigiendo a una mujer que ha acudido previamente a él tapada en busca de protección de un supuesto hombre que la deshonrado y que la persigue. Honor y parodia entran en conexión a través de la risa propiciada por el gracioso. Por su parte, éste no conoce la existencia de esa dama y manifiesta su complacencia por facilitarle la coyuntura mediante el recurso del aparte. En estas palabras dirigidas al espectador se observa la existencia de la ironía y de los tópicos relativos a la galantería¹¹ externa del caballero hacia la dama.

¹⁰ Para las comedias calderonianas citamos por ÁNGEL VALBUENA BRIONES, *Calderón de la Barca. Obras completas. Tomo I, Comedias*, Madrid, Aguilar, 1987, consignando tomo, jornada y página.

¹¹ Las formas de galanteo del siglo XVII han suscitado el interés de múltiples investigadores debido a la enorme importancia de que gozaba este aspecto de la vida cotidiana en la sociedad barroca. Entre ellos mencionamos como ejemplo, a José Luis Canet, «La seducción a través del discurso misógino hispánico-medieval» en Elena Real Ramos, *El arte de la seducción en el mundo romántico medieval y renacentista*, Universidad de Valencia, 1995; Marcellin Defourneaux, *La vida cotidiana en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Vergara, 1983; F. Díaz-Plaja, *El amor en las letras españolas*, Madrid, Edit. Nacional, 1963; Alicia López de José, «Sobre el modo en que los caballeros han de galantear a las damas y entrar en Palacio y en el aposento de la Reina» en *La década de oro de la comedia española: 1630-1640. Actas de las XIX Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1997, pp. 213-228.; Néstor Luján, *La vida cotidiana en el Siglo de Oro español*, Barcelona, Planeta, 1988; M. H. Sánchez Ortega, «La mujer, el amor y la religión en el Antiguo Régimen» en M^a Ángeles Durán, ed., *La mujer en la historia de España (siglos XVI-XX)*. *Actas de las Terceras Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*, Madrid, Universidad Autónoma, 1984, pp. 35-58 y Mariló Vigil, *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Siglo XXI de España, 1986.

Por ello Mosquito desea vestirse eternamente con un traje de mujer:

MOSQUITO. (Aparte)
Lindamente me parece.
Si hay ángeles entrecanos,
el de mi guarda es aqueste.

DIEGO.
Venid conmigo, que yo
hasta donde vos quisieréis
iré con vos.

MOSQUITO. (Aparte)
Que me place.
Si esto ahora me sucede,
por un vestido inhumano
que a media pierna me viene,
yo juro de no traer
otro traje eternamente.
(T. I, II, 695a)

El silencio del disfrazado no despierta las sospechas de don Diego, sino más bien su compasión hacia el disgusto y la timidez que encuentra lógicos en una dama. Calderón nos presenta a través de la función cómica de este disfraz la imagen de la mujer como ser silencioso¹² y tímido propugnada por los moralistas retrógrados de la época y representada por el personaje de Mosquito. Don Diego se muestra durante toda la escena como el caballero dispuesto a defender a la dama simplemente por razón de su sexo y su aflicción:

DIEGO.
Callad,
no digáis más, que no deben
escuchar los caballeros
más razón a las mujeres
para ampararlas, que verlas
afligidas.

¹² Vid. los trabajos de MARIE-FRANÇOISE DÉODAT-KESSEDIAN, «Honor, amor y silencio. La mujer en algunas obras de Calderón» en Agustín de la Granja y Juan Antonio Martínez Berbel, eds., *Mira de Amescua en candelero. Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII*, Universidad de Granada, 1996, II, pp. 121-129 y *El silencio en el teatro de Calderón de la Barca*, Universidad de Navarra, 1999.

(Aparte)
 ¡Pobre señora!. Afligida,
 aún a hablarme no se atreve.
 (T. I, II, 694b)

La escena cómica del disfraz de Mosquito no evidencia ridiculez por parte del gracioso, sino que más bien parodia la actitud excesivamente caballerosa de don Diego con una mujer que en realidad no lo es. Se parte de una dimensión cómica en apariencia ridiculizadora del gracioso, para adentrarnos después de un análisis profundo, en una crítica solapada de las maneras obsoletas de ciertos hombres que se creían caballeros por guardar unas formas externas con respecto a las damas. Se nos presenta una conducta irracional desde premisas lógicas y socialmente aceptadas basadas en los dos grandes sistemas, código del duelo y código del galanteo, códigos que el espectador conoce y por ello puede participar en el juego de la comedia ¹³. Por otra parte, Don Diego encuentra su verdadera dimensión de parodia caballerescas en el aspecto quijotesco de su idiosincrasia presente en múltiples facetas. Su actitud ciega de defensa del honor de una dama, su ligereza para desenvainar la espada, sus reflexiones algo ridículas pero enternecedoras acerca de la silenciosa dama, todo ello nos recuerda ciertamente al personaje cervantino. Y como sucede en Cervantes, en ningún momento se desprende una sonrisa amarga, sino que la ironía se funde con una profunda ternura hacia su personaje por parte de Calderón. Observemos algunos deliciosos fragmentos del *Quijote* en que el caballero opina sobre la importancia y definición de la andante caballería y veamos la coincidencia con el espíritu rancieramente caballeresco de Don Diego:

Yo, señor Barbero, no soy Neptuno, el dios de la aguas, ni procuro que nadie me tenga por discreto no lo siendo; solo me fatigo por dar a entender al mundo en el error en que está en no renovar en sí el felicísimo tiempo donde campeaba el orden de la andante caballería. Pero no es merecedora la depravada edad nuestra de gozar tanto bien como el que gozaron las edades donde los andantes caballeros tomaron a su cargo y echaron sobre sus espaldas la defensa de los reinos, el amparo de las doncellas, el socorro de los huérfanos y pupilos, el castigo de los soberbios y el premio de los humildes (Parte II, cap. I).

...El remedio de las cuitas, el socorro de las necesidades, el amparo de las doncellas, el consuelo de las viudas, en ninguna suerte de

¹³ Aspecto señalado por JOSÉ MARÍA RUANO DE LA HAZA en su artículo «La comedia y lo cómico», en *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christian Faliu-Lacourt*, Kassel, Reichenberger, 1994, pp. 269-285. Cita en p. 280.

personas se halla mejor que en los caballeros andantes, y de serlo yo doy infinitas gracias al Cielo, y doy por muy bien empleado cualquier desmán y trabajo que en este tan honroso ejercicio pueda sucederme. Venga esta dueña, y pida lo que quisiere; que yo le libraré su remedio en la fuerza de mi brazo y en la intrépida resolución de mi animoso espíritu (Parte II, cap. XXXVI).

En *El castillo de Lindabridis* y en *Hado y divisa de Leónido y Marfisa* hallamos también la conexión con el caballero andante, defensor de la justicia y del honor. Decorado, signos lingüísticos y kinesia de las disfrazadas reenvían a un discurso connotativo del peculiar código caballeresco. Pero no se trata sólo del reflejo de todo un estilo de vida, sino de la mención explícita de personajes presentes en el espíritu del *Quijote*¹⁴. Así, el caballero del Febo (que aparece también en *El castillo de Lindabridis*) se había constituido anteriormente en paradigma de actuación para don Quijote. La alusión más significativa es la del soneto que el caballero del Febo dirige a don Quijote de la Mancha en los Preliminares de la obra. En éste así mismo se nombra a la dama coincidente de ambas obras: Claridiana. También existe cierto paralelismo de construcción gramatical entre Gandalín, escudero de Amadís de Gaula, y Malandrín, escudero de Claridiana (*El castillo de Lindabridis*). Y este mismo vocablo, «mandrín», aparece de forma recurrente en el *Quijote* como adjetivo, sufriendo en esta comedia calderoniana una sustantivación. Por su parte, Marfisa, la protagonista de *Hado y divisa de Leónido y Marfisa*, es también el personaje femenino por excelencia de los poemas caballerescos italianos, como *Orlando enamorado* de Boyardo y *Orlando furioso* de Ariosto¹⁵.

Por otra parte, en *El castillo de Lindabridis* la parodia procede básicamente de la mirada crítica del gracioso Malandrín, quien desempeña el papel de escudero de la disfrazada Claridiana, del caballero del Febo y del Fauno. Así, en un momento determinado de la comedia se convierte en escudero de un «salvaje andante» (T. I, II, 2072), refiriéndose al Fauno, pues el comportamiento de éste supone un recuerdo de los rancios patrones de conducta del caballero andante: el ideal amoroso motiva sus actuaciones y cuenta con la compañía y colaboración de un escudero realista y crítico. A través de esta

¹⁴ Para los personajes históricos y literarios mencionados en las obras de Cervantes, vid. ARMANDO COTARELO VALLEDOR, *Padrón literario de Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid, Magisterio Español, 1948.

¹⁵ Acerca de este personaje femenino como origen italiano de otros posteriores caracterizados por el rasgo guerrero véase CARMEN BRAVO-VILLASANTE, *La mujer vestida de hombre en el teatro español*, Madrid, SGEL, 1976, pp. 11-30.

intervención el dramaturgo elabora un tipo de construcción en que «salvaje» y «caballero» entran en conexión paradigmática dentro de la cadena hablada, pero también compartiendo cierta similitud de contenido ideológico, oculto bajo la visión burlesca del gracioso. El término «salvaje» reenvía, por un lado, al significado denotativo del fauno como un «animal que en la Gentilidad fingió ser dios de los campos y selvas»¹⁶. Por otro, se encuentra presente la significación primitiva e incivilizada del salvaje¹⁷. Esta última establece irónicamente un paralelismo con la actuación arcaica y bárbara del caballero andante en nombre de su condición o de su causa.

Los tópicos empleados por el dramaturgo en *La dama duende* conectan de nuevo con la predilección del público por las formas caballerescas, como la carta que don Manuel escribe a doña Ángela y la recepción de la misma por la dama, muy al estilo del *Quijote*:

ÁNGELA.
 Digo, pues,
 que tan cortés y galante
 estilo no vi jamás,
 mezclando entre lo admirable
 del suceso, lo gracioso,
 imitando los andantes
 caballeros, a quien pasan
 aventuras semejantes.
 El papel, Beatriz, es éste:
 Holgaréme que te agrade.
 [Lee.] «Fermosa dueña, cualquier
 que vos seáis la condolida deste afa-
 nado caballero, y asaz piadosa mino-
 ráis sus cuitas, ruégovos me queráis
 facer sabidor del follón mezquino, o
 pagano malandrín, que en este encanto
 vos amancilla...
 El caballero de la Dama Duende.»
 (T. I, II, 250)

La imitación del estilo caballeresco del *Quijote* se aprecia, no sólo por las palabras de doña Ángela, que hacen mención de tal emulación, sino también en la estructura empleada —la carta— y en el lenguaje utilizado. «Fermosa due-

¹⁶ *Diccionario de Autoridades*, RAE, Madrid, Gredos, 1984.

¹⁷ *Diccionario de la lengua española*, RAE, Madrid, Espasa-Calpe, 1992.

ña», «malandrín», «encanto» y la estructura del seudónimo «caballero de la Dama Duende» nos reenvían al delicioso ámbito de la novela cervantina. «El caballero de la Dama Duende» es, en *El Quijote*, el caballero de la Triste Figura que, según don Quijote ha sido elegido por «el sabio, a cuyo cargo debe de estar el escribir la historia de mis hazañas... como lo tomaban todos los caballeros pasados: cuál se llamaba el de la Ardiente Espada, cuál el del Unicornio...» (Parte I, Cap. XIX). Es también el seudónimo con que firma la carta a su «soberana y alta señora Dulcinea» (Parte I, Cap. XXVIII). El calificativo arcaico «fermosa»¹⁸ lo hallamos, como sabemos, en repetidas ocasiones a lo largo del *Quijote*. Unas veces, como aparece en el parlamento de doña Ángela, acompañado de «dueña»¹⁹. En otras junto a «señora»²⁰ o a «doncella». La voz «malandrines»²¹ aparece profusamente utilizada tanto en la primera parte del *Quijote* como en la segunda, y lo hallamos, incluso, acompañado de «follones»²² como en la carta de don Manuel a doña Ángela.

La admiración de Calderón por el *Quijote* le lleva una vez más a convertir el elemento caballeresco en motivo recurrente pero calidoscópico de su teatro. La belleza de la dama que don Quijote erige como sublime ideal y como razón de una apasionada defensa aparece en la siguiente comedia llevada al extremo. Una errónea y cómica concepción de la cortesía masculina conduce a Enrique en *La banda y la flor* a convertirse en caballero defensor de los posibles agravios a la hermosura de la aurora por ser femenina. Es Nise, verdadero artífice de la creatividad enredadora e ingeniosa de la obra, quien otorga a Enrique el seudónimo de «don Quijote de la aurora». El estilo del caballero remeda el del viejo hidalgo. Escuchemos sus palabras:

ENRIQUE.

No hagáis, señora,
ese desprecio al aurora,
que es dama, y soy muy cortés,
y no dejaré agraviar
una hermosura, a quien deben

¹⁸ El uso antiguo de esta palabra queda registrado en el *Diccionario de Autoridades* al señalar que «hermoso viene del latino formosus, y en lo antiguo se decía fermoso».

¹⁹ «Dueña» es «lo mismo que señora y en lo antiguo significó mujer principal, puesta en estado de matrimonio» (*Aut.*).

²⁰ «fermosa señora» es una «expresión cortesana» (*Aut.*).

²¹ «Tómase regularmente por malhechor, ruin y bellaco» (*Aut.*).

²² «Follón»: «se toma también por pícaro, ruin, cobarde y de viles operaciones» (*Aut.*). También: «insulto que se lee frecuentemente, por ejemplo en el *Quijote*, con distintos significados» (*Diccionario de uso del español*, María Moliner, Madrid, Gredos, 1992).

todo cuanto aliento beben
el clavel, jazmín y azahar...

NISE. [Ap. A Clori.]
Don Quijote de la aurora,
...¿Qué importa el saber que dora
montes, ni el ver que derrama
perlas que la tierra ama
y después el sol enjuga,
si dama en fin que madruga,
no debe de ser muy dama?
(T. I, I, 426a)

El imperativo de segunda personal plural usado con funcionalidad de súplica cortés «no hagáis» en relación sintagmática con el vocativo «señora» halla su correlación en múltiples pasajes del *Quijote*: «Plegaos, señora, de membraros deste vuestro sujeto corazón...» (cap. II); «Acorredeme, señora mía, en esta mi primera afrenta» (cap. III); «Haga vuestra merced, señora,...» (cap. XVI); «Deteneos, señora... (cap. XXVIII), etc.

En *El alcalde de Zalamea* emplea Calderón el tópico dual, caballeresco y cervantino de la pareja formada por don Quijote y Sancho ²³ a través del personaje de don Mendo y de su criado Nuño. Don Mendo es el vivo retrato del viejo aventurero. Las concomitancias entre don Mendo y don Quijote van más allá del parecido físico. Ambos son hidalgos y pasan hambre. También es paralela la relación didáctica entre amo y criado y la doble dimensión representada por los dos personajes, insertos, a su vez, en sendos planos, real e ideal. Así, por ejemplo, don Mendo vive en el mundo ideal de la hidalguía, mientras que Nuño se ocupa en la muy real y acuciante necesidad de comer. Este último muestra también en común con el escudero cervantino la naturaleza refranera, que su amo reprende. Don Mendo es denominado por otros personajes del drama, «caballero andante» ²⁴ (T. II, I, 544) y, finalmente, no podía faltarle a don Mendo una dama a la que cortejar, que en realidad no es dama sino labradora,

²³ Acerca de la pareja amo-criado en las comedias de enredo de Calderón como reviviscencia de los paradigmáticos don Quijote y Sancho, vid. Antonio Regalado, *Calderón...*, p. 501 y ss. Los personajes cervantinos, como ha señalado Ana Suárez Miramón («Cervantes en los autos de Calderón», p. 521), casi nunca van solos en su peregrinación por el difícil viaje de la vida. Don Quijote y Sancho, así como Persiles y Sigismunda se convirtieron en modelos simbólicos para otros muchos personajes calderonianos, tanto de comedias y dramas como de autos sacramentales. Recordemos como ejemplo representativo la pareja compuesta por Rosaura y Clarín en *La vida es sueño*.

²⁴ Para los dramas citamos por Ángel Valbuena Briones, *Calderón de la Barca. Obras completas. Tomo II, Dramas*, Madrid, Aguilar, 1991.

aunque en verdad no pretenda casarse con ella. Isabel, como respuesta, le otorga su indiferencia y su condescendencia. Su actitud bondadosa frente a ella despierta ternura y cariño hacia el hidalgo.

En el ámbito entremesil calderoniano la parodia se centra, frecuentemente, en la desmitificación²⁵ de los parámetros del galanteo entre dama y galán. En la mojiganga *La garapiña*, el dramaturgo pone de manifiesto la absurda figura del caballero de aquella época que ha de satisfacer, durante el galanteo, todos y cada uno de los deseos de su dama. En este caso, doña Blasa exige a don Gil que le traiga flatos, pues no conoce realmente el significado del término, aunque sí sabe que están de moda entre las damas más refinadas y populares, pues todas ellas presumen de tenerlos. Él trata de explicarla, pero ella no atiende a sus razones. Sólo desea poseer aquello que la convertirá en una dama esnob. Él, como caballero que se considera, resuelve el dilema comprando una mezcla de bebidas altamente indigestas, que de seguro le proporcionarán flatos.

Don Gil representa la parodia del caballero capaz de realizar cualquier acción por satisfacer a su dama. Claro que en este caso, la dama no se comporta como tal, pues le da a elegir entre la satisfacción de sus anhelos o el abandono y no le da opción a posibles explicaciones. Él, por su parte, tampoco actúa muy refinadamente, pues en lugar de guiarse por el sentido común, proporcionará a su dama una mezcla que seguramente resultará enfermiza. Y es que las exigencias de aquella sociedad conservadora también eran injustas para con los hombres²⁶, obligados en muchas ocasiones, por mantener su reputación de caballeros, a realizar acciones ingratas también para ellos, aunque se tratara de boberías. Y es que, como reconoce el propio don Gil: «Cortesanías/ son desempeños de las boberías»²⁷ (Pág. 390, vv. 84 y 85).

Por último hemos de señalar como un elemento más de la influencia quijotesco-cervantina en el teatro de Calderón la expresión de la duplicidad con-

²⁵ Este rasgo desmitificador o transmutador de las piezas breves calderonianas con respecto a los parámetros presentes en su teatro serio ha sido observado en repetidas ocasiones por Evangelina Rodríguez Cuadros y recogido, por ejemplo, en su artículo «El arte calderoniano del entremés» en *Pedro Calderón de la Barca. El teatro como representación y fusión de las artes. Revista Anthropos*, extra 1, 1997, pp. 126-131.

²⁶ Estas exigencias sociales que los hombres debían soportar como defensores del honor es reflejado en otras obras desde el punto de vista trágico, como por ejemplo en *El pintor de su deshonra*, en que don Juan se queja, mediante un doloroso alegato, de la obligación social a que le condena la sociedad y expresa el violento rechazo de las leyes que le conducen al crimen aun en contra de su voluntad bajo la excusa de defender el patrimonio del honor a cualquier precio. Vid. T. II, III, 897a.

²⁷ Citamos por la edición de Evangelina Rodríguez Cuadros y Antonio Tordera, *Pedro Calderón de la Barca. Entremeses, jácaras y mojigangas*, Madrid, Castalia, 1982.

ceptual sobre la concepción de la mujer en aquella época: ensalzada y tratada como una deidad por los parámetros del amor cortés; disminuida, impedida y reprimida por los mecanismos preminentemente masculinos de la época²⁸. Recordemos la sublime dimensión de la enamorada creada por la imaginación de «loco» de don Quijote. A la personalidad real de la rústica campesina Aldonza Lorenzo, se le superpone la gracia, la belleza y la delicadeza de la Dulcinea ideal. Porque al fin y al cabo, como señaló hace años Concha Espina «¿qué importa a los verdaderos poetas, a los grandes enamorados, la apariencia mortal de sus Lauras y Beatrices, si ellas son, más que mujeres vivas, de carne y hueso, motivos ideales, vislumbres de la eterna belleza, símbolos y enigmas de la gloria?»²⁹. Y añade categóricamente: «a fuerza de encumbrar a la dama se pierde la mujer»³⁰. Dulcinea representa el ideal femenino imaginado por el héroe cervantino con el objeto de otorgar un sentido coherente a sus aventuras y desventuras como andante caballero. Le son adjudicados rasgos como el aristocrático, culto, refinado, hermoso y honesto. Aldonza Lorenzo representa el extremo opuesto de la antitética dualidad. Sancho la califica como una labradora zafia, vulgar, villana, hombruna y poco casta: «moza de chapa, hecha y derecha, y de pelo en pecho, y que puede sacar la barba del lodo a cualquier caballero andante, o por andar, que la tuviere por señora! ¡Oh hideputa, qué re-jo³¹ que tiene, y qué voz! (cap. XXV del *Quijote*). Esta ironía sutil hacia la falsificación del ideal de mujer es retomada por Calderón en sus dramas y comedias. Veamos, por ejemplo, *El acaso y el error*, en que Gileta se transforma en dama gracias a un vestido de Diana que ésta le regala. Ella no entiende bien la causa por la que los demás personajes la tratan de forma diferente, pero disfruta de su recién adquirida elegancia y del trato cortés que todos la dispensan bajo su nueva personalidad de Diana en la corte de Módena:

GILETA.

¡Yo mosicas y yo galas!
 ¡Yo dorados paramentos!
 ¡Yo damas! Si bien me acuerdo,
 parece quiere este paso
 algo de «La vida es sueño»;

²⁸ Para análisis y bibliografía sobre este tema en el teatro de Calderón véase nuestro trabajo sobre «Mujer y travestismo...», pp. 64-66, en que se observa el mismo desde la perspectiva presentada en la comedia *El José de las mujeres*.

²⁹ CONCHA ESPINA, *Al amor de las estrellas (Mujeres del Quijote)*, Madrid, Renacimiento, 1916, p. 44.

³⁰ *Ibid.* p. 19.

³¹ Robustez o fortaleza (*Aut.*)

más dure lo que durare,
Diana soy mientras despierto.
(T. I, III, 745b)

Ante la presencia de Flor, la rústica mujer es celebrada y requebrada por Carlos como si de una dama se tratara:

CARLOS. [Aparte.]
(Dar a entender que a ésta quiero
mientras está Flor delante,
es fuerza.) El más fino amante,
que con amor verdadero,
lisonjero
tu esplendor sigue; testigo
cuanto digo
es, que tu luz soberana
rendido idolatro, hermosa Diana.
(t. I, III, 748a)

Pero pronto, al quedarse a solas con Carlos y Diana, conocedores de su auténtica identidad, regresa el trato de villana. La clave de humor predomina en su discurso:

CARLOS.
¿Fuése Flor?

DIANA.
Sí, ya se fue.

CARLOS.
Pues apártate, villana.

DIANA.
Pues ¿por qué se ha de apartar?

CARLOS.
Para que puedan mis ansias
hablar sin testigo.

DIANA.
A mí
no tienes que hablarme nada.

CARLOS. [A Diana]
Sí tengo. Aparta. [A Gileta.]

DIANA.
No apartes.

GILETA.
¡Oigan, y cómo me tratan,
en yéndose de aquí Flor!
(T. I, III, 748b)

La propia Gileta, cansada del trato ambivalente que le dispensan, expresa sus quejas ante la presencia de Flor y de Clotaldo, pero es tomada por loca y digna de lástima:

GILETA.
¿Qué ingenio o salú? Unas veces
so duquesa, otras villana,
unas monstruo, otras mi dueño.
¿So acaso vuestra pendanga
que del palo que queréis,
me hacéis con vuesas barajas?
(T. I, III, 749b)

Dentro del mensaje verbal de Gileta se observan dos niveles paralelos pero contrapuestos y entrecruzados desde el punto de vista de la cadena hablada, caracterizados por su pertenencia a campos asociativos antitéticos: uno de connotaciones claramente positivas, referente al plano de la dama; otro negativo, relativo al de la villana. En el primero hallamos términos como «duquesa³²» y «dueño³³». En el segundo: «villana³⁴» y «monstruo³⁵». Duquesa y dueño remiten a la idea de grandeza y de dominio. Villana y monstruo reenvían al espectador a connotaciones de fealdad, rustiquez y descortesía. Por otra parte, la

³² Los que poseían el título de duque o duquesa eran considerados Grandes de España: «El que posee la dignidad deste nombre, a la cual está annexo en Castilla el honor de Grande de España» (*Aut.*).

³³ Dueño se define en el Diccionario de Autoridades como «el señor propietario que tiene dominio sobre alguna cosa: y también se suele llamar assí a la muger y a las demás cosas del género femenino que tienen dominio en algo, por no llamarlas Dueñas, voz que ya comunmente se entien-de de las dueñas de honor»

³⁴ Según el Diccionario de Autoridades, «se toma assimismo por rústico o descortés».

³⁵ Diccionario de Autoridades: «por translación se llama lo que es sumamente feo».

ambivalencia del trato que conceden a Gileta de acuerdo con las conveniencias externas queda reflejado mediante el término «pendanga» que, según el Diccionario de Autoridades, «llaman en el juego de quínoles a la sota de oros, porque tiene el privilegio de poderla hacer, el que la tiene, del palo o carta que quiere o le conviene». Gileta representa en la comedia de Calderón las dos caras de la dicotomía femenina. Según la conveniencia de Carlos y Diana es tratada como dama idealizada o como villana grosera, como Dulcinea o como Aldonza.

Queremos concluir este análisis del reflejo quijotesco-cervantino en el teatro de Calderón con una frase de Azorín que conecta indirectamente los universos vivenciales y literarios de ambos escritores: «Cervantes, deambulador perdurable, tiene el alma abierta a todas las comprensiones: la del paisaje, la del dolor ajeno, la de los ajenos extraviados, la del ensueño futuro, la de la idealidad inefable y generosa»³⁶. Y añadimos nosotros que don Quijote también y con él toda la descendencia directa de este personaje en los personajes de Calderón.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BRAVO-VILLASANTE, CARMEN (1976), *La mujer vestida de hombre en el teatro español*, Madrid, SGEL.
- CANET, JOSÉ LUIS (1995), «La seducción a través del discurso misógino hispánico-medieval» en Elena, Real Ramos, *El arte de la seducción en el mundo romántico medieval y renacentista*, Universidad de Valencia.
- COTARELO VALLEDOR, ARMANDO (1948), *Padrón literario de Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid, Magisterio Español.
- DEFOURNEAUX, MARCELLIN (1983), *La vida cotidiana en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Vergara.
- DÉODAT-KESSEDIJIAN, MARIE-FRANÇOISE (1996), «Honor, amor y silencio. La mujer en algunas obras de Calderón» en Agustín de la Granja y Juan Antonio Martínez Berbel, eds., *Mira de Amescua en candelero. Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII*, Universidad de Granada, 1996, II, págs. 121-129.
- (1999), *El silencio en el teatro de Calderón de la Barca*, Universidad de Navarra.
- DÍAZ-PLAJA, F. (1963), *El amor en las letras españolas*, Madrid, Edit. Nacional.

³⁶ Azorín (José Martínez Ruiz), «Cervantes y sus coetáneos» en *Clásicos y Modernos. Recogido en Obras escogidas. II, Ensayos*, Coordinador Miguel Ángel Lozano Marco, Madrid, Espasa Calpe, 1998, p. 900.

- ENDRESS, HEINZ-PETER (2000), *Los ideales de Don Quijote en el cambio de valores desde la Edad Media hasta el Barroco. La utopía restaurativa de la Edad de Oro*, Anejos de RILCE nº 32, Pamplona, Universidad de Navarra.
- ESCALONILLA LÓPEZ, ROSA ANA (2000), «Teatralidad y escenografía del recurso del travestismo en el teatro de Calderón de la Barca», en *Signa*, 9, UNED, págs. 477-508.
- (2001), «Mujer y travestismo en el teatro de Calderón de la Barca», en *Revista de Literatura*, LXIII, nº 125, CSIC, págs. 39-88.
- ESPINA, CONCHA (1916), *Al amor de las estrellas (Mujeres del Quijote)*, Madrid, Renacimiento.
- LÓPEZ DE JOSÉ, ALICIA (1997), «Sobre el modo en que los caballeros han de galantear a las damas y entrar en Palacio y en el aposento de la Reina» en *La década de oro de la comedia española: 1630-1640. Actas de las XIX Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, págs. 213-228.
- LÓPEZ NAVIA, SANTIAGO ALFONSO (1993), «El tratamiento paródico de la historia trascendente de la literatura caballeresca en el *Quijote*», en *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos en coedición con el Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid, págs. 251-263.
- LUJÁN, NÉSTOR (1988), *La vida cotidiana en el Siglo de Oro español*, Barcelona, Planeta.
- MARTÍNEZ RUIZ, JOSÉ (AZORÍN) (1998), *Obras escogidas, II, Ensayos*, coordinador Miguel Ángel Lozano Marco, Madrid, Espasa Calpe.
- MOLINER, MARÍA (1992), *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos.
- PISKUNOVA, SVETLANA (1998), «El *Quijote* y los libros de caballerías. Los límites de la parodia», en *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (III-CINDAC)*, Universitat de les Illes Balears, págs. 347-350.
- REGALADO, ANTONIO (1995), *Calderón. Los orígenes de la modernidad*, Barcelona, Destino.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de Autoridades*, Madrid, Gredos, 1984.
- (1992), *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992.
- REAL RAMOS, ELENA, *El arte de la seducción en el mundo romántico medieval y renacentista*, Universidad de Valencia, 1995.
- RODRÍGUEZ CUADROS, EVANGELINA (1982), en colaboración con Antonio Tordera, *Pedro Calderón de la Barca. Entremeses, jácaras y mojigangas*, Madrid, Castalia.
- «El arte calderoniano del entremés» en *Pedro Calderón de la Barca. El teatro como representación y fusión de las artes*. *Revista Anthropos*, extra 1, págs. 126-131.
- RUANO DE LA HAZA, JOSÉ MARÍA (1994), «La comedia y lo cómico», en *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christian Faliu-La-court*, Kassel, Reichenberger, págs. 269-285.

- SÁNCHEZ ORTEGA, M. H. (1984), «La mujer, el amor y la religión en el Antiguo Régimen» en M^a Ángeles Durán, ed., *La mujer en la historia de España (siglos XVI-XX)*. *Actas de las Terceras Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*, Madrid, Universidad Autónoma, págs. 35-58.
- SUÁREZ MIRAMÓN, ANA (1995), «Ambivalencia de la plaza pública en Calderón» en *Bajtín y la literatura. Actas del IV Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*, Madrid, Visor, págs. 411-424.
- (1999) «Cervantes en los autos sacramentales de Calderón», en *Anales cervantinos*, XXXV, Madrid, CSIC, Centro de Estudios Cervantinos, págs. 511-537.
- TORRES, JOSÉ CARLOS DE (1998), «Enquijotóse mi amo, o el tema del caballero idealista en las comedias de Calderón» en *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (III-CINDAC)*, Universitat de les Illes Balears, págs. 619-629.
- VALBUENA BRIONES, ÁNGEL (1987), *Calderón de la Barca. Obras completas. Tomo I, Comedias*, Madrid, Aguilar (segunda reimpresión de la edición de 1960).
- (1991), *Calderón de la Barca. Obras completas. Tomo II, Dramas*, Madrid, Aguilar (tercera reimpresión de la edición de 1969).
- VALBUENA PRAT, ÁNGEL (1975), *Miguel de Cervantes Saavedra. Obras completas*, Madrid, Aguilar, 2 vols. Primera edición de 1940.
- VAREY, JOHN E. (1971), «La creación deliberada de la confusión: estudio de una diversión de Carnestolendas de 1623» en *Homenaje a William L. Fichter*, Madrid, Castalia, págs. 745-754.
- VIGIL, MARILÓ (1986), *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Siglo XXI de España.