

De ayer a hoy

Influencias clásicas en la literatura

**Aurora López, Andrés Pociña,
Maria de Fátima Silva (coords.)**

MITOS Y PARODIA EN UNA COMEDIA BURLESCA DE CALDERÓN DE LA BARCA

MARTA VILLARINO, GRACIELA FIADINO
Universidad Nacional de Mar del Plata

La comedia burlesca *Céfalo y Pocris* (c. 1660), cuyo genotexto lo constituye las *Metamorfosis* de Ovidio, se representó en el Palacio Real para Carnaval; la víspera se habrían representado *Celos, aun del aire matan* y *Auristela y Lisidante*, también de Calderón de la Barca. Esta pieza atípica parodia la totalidad del mundo escénico calderoniano; su tejido textual está sostenido por acciones y estrategias dramáticas de la ópera y de la comedia caballeresca conocidas previamente por el público.

El teatro cortesano del Siglo de Oro tuvo un vasto desarrollo en el siglo XVII español, sobre todo en el reinado de Felipe IV, conocido por su afición a las manifestaciones artísticas, particularmente a la pintura, la música y el teatro. Las representaciones realizadas en el Palacio del Buen Retiro, en los distintos espacios destinados a tal fin –el Coliseo, las habitaciones de la Reina, los jardines y el estanque – exigían a los dramaturgos de la época escribir textos adecuados a un público poseedor de una enciclopedia vasta e ilustrada. El autor preferido por el rey y la corte era don Pedro Calderón de la Barca, quien también fue director de representaciones, cuyo trabajo junto con los escenógrafos italianos Cosme Lotti y Baccio del Bianco fructificó en lucidas puestas en escena de comedias mitológicas y palatinas y el nacimiento en España de los géneros teatrales musicales como la ópera y la zarzuela¹.

Por otra parte, la diversidad de espacios escénicos y la disponibilidad de sumas importantes para las puestas en escena permitieron el incremento de obras complejas, donde el despliegue escenográfico y la música tenían un lugar relevante. Si bien muchas comedias luego se representaron en los corrales, con la subsiguiente simplificación de la tramoya y el *atrezzo*, el género que logró mejores frutos es la comedia mitológica², en la que se reescribieron mitos, leyendas y fábulas clásicas, cuya fuente principal es Ovidio.

¹ Sebastián Neumeister postula que el “traslado de los dioses paganos de la calle al teatro de corte” se produjo con el estreno de la comedia de Lope de Vega *El premio de la hermosa*, el 3 de noviembre de 1614 en el parque de Lerma, aún al aire libre, pero con decorados, tramoya e iluminación que anticipan el estilo de teatro de corte. El futuro Felipe IV, entonces de nueve años, desempeñó el rol de Cupido. A Lope también se atribuye el mérito de haber compuesto la primera obra íntegramente cantada, “cosa nueva en España”, estrenada en Madrid en 1629, la égloga *La selva sin amor*.

² No mencionamos los autos sacramentales, que requerían tanto o más aparato técnico que las comedias mitológicas por tratarse de teatro religioso, que tenía lugar solamente en festividades determinadas del año litúrgico y estaban destinadas al público heterogéneo de la villa y corte de Madrid.

Ya en el siglo XIV, Boccaccio en su *De genealogía deorum gentilium* había percibido que los dioses paganos permitían a los poetas más que la coordinación, la acumulación de argumentos, de manera que posibilitaba la escritura ficcional, ya que el mito, al manifestarse en diferentes narraciones y variantes, resultaba flexible y adaptable, afín a la práctica poética (Neumeister, 2000: 18). Por otra parte, no debemos olvidar que mientras la Iglesia disponía –y aún dispone– para celebrar sus fiestas de un corpus de figuras y signos utilizados durante siglos, el poder seglar acudía junto con los símbolos de la tradición feudal a la inagotable cantera de los mitos clásicos, para festejar otras fiestas, marcadas por un calendario donde constan onomásticos, acontecimientos dinásticos o de la actualidad. El año 1635 puede verse como una fecha significativa para la historia y posterior desarrollo del teatro mitológico en España; en primer lugar, muere Lope de Vega y se nombra a Calderón como dramaturgo principal de la Corte; por otra parte, se estrena su comedia *El mayor encanto, amor*, con escenografía de Cosme Lotti, cuyo enorme éxito sentó la base para este género, con más de una docena de obras hasta 1662³.

Los escritores renacentistas y barrocos habían accedido a los mitos clásicos a través de traducciones como la de Jorge de Bustamante (1541), los textos mismos de Ovidio en su lengua original y de aquellos libros donde la mitología es leída desde su proyección moral, tal es el caso de la *Philosophia secreta* de Juan Pérez de Moya (1585) y *Theatro de los dioses de la gentilidad* de fray Baltasar de Vitoria (c. 1620).

Calderón usó estas fuentes en sus comedias mitológicas⁴ con mucha libertad, mezclando personajes de diferentes narraciones, modificando la cronología de los episodios o atribuyendo a un personaje las características o las hazañas de otros, quizás, debido a que este tipo de piezas dramáticas tenían en Calderón un componente alegórico vinculado a su alcance ideológico.

Teniendo en cuenta lo expuesto, pasamos a analizar dos acontecimientos teatrales de 1660, año en que se estrenaron en el Coliseo del Buen Retiro dos importantes obras musicales de Calderón: el 17 de enero *La púrpura de la rosa* y el 5 de diciembre la por entonces denominada comedia mitológica *Celos, aun del aire, matan*, que en realidad es una ópera, ya que los diálogos son cantados, con música del reconocido autor Juan Hidalgo, uno de los maestros

³ Integran ese corpus, entre otras, dos zarzuelas (*El golfo de las sirenas* y *El laurel de Apolo*), dos dramas musicales (*La púrpura de la rosa* y *Celos, aun del aire, matan*) y una comedia burlesca (*Céfalo y Pocris*); más tarde, otras tres obras maestras de Calderón: *Fiera afemina amor*, *Fineza contra fineza* y *La estatua de Prometeo*.

⁴ Podemos mencionar piezas tales como *La fuente de Mantible*, *El jardín de Falerina*, *El castillo de Lindabridis*, *Hado y divida de Leonido y Marfisa*, o las fábulas y fiestas musicales de *El hijo del sol*, *Factón*, *Fieras afemina amor*, *La fiera, el rayo y la piedra*, *El golfo de las sirenas*, *Los tres mayores prodigios*, *La púrpura de la rosa*...

compositores más reconocidos de la época. Según los datos, hasta la fecha seguros, el mismo día de diciembre se representó la comedia caballeresca *Auristela y Lisidante*, del mismo autor. Lo que resulta llamativo es que en el texto dramático de *Céfalo y Pocris*, la única comedia burlesca de Calderón⁵ que se representó el día 6, en una reflexión metateatral se introduce una enmienda respecto de la acción en las obras precedentes; leemos:

Antistes: En la comedia de ayer
 No se hizo.
 Rey: Que se haga en esta.
 ¿Hay más de pedir prestado
 Ese paso a otra comedia?

La comedia burlesca se ha convertido en objeto de estudio de la crítica desde hace unas pocas décadas; entre los principales investigadores podemos mencionar a Ignacio Arellano, Luciano García Lorenzo, Javier Huerta Calvo y al pionero Frédéric Serralta (1980). Existe un corpus muy escaso de estas piezas del siglo XVII, apenas unas cincuenta obras que recibían también el nombre de comedia de disparates, de chanza o de chistes. La mayoría data del reinado de Felipe IV, solían representarse en el Palacio Real durante fiestas cortesanas para Carnestolendas y por San Juan; muchas son anónimas, otras pertenecen a más de un ingenio o no son de dramaturgos de primera línea, salvo *Céfalo y Pocris*.

Carlos Mata Induráin (2001) observa que su temática es variada –asuntos mitológicos, leyendas grecolatinas o temas extraídos del Romancero– con frecuencia son una parodia de comedias típicas; en ocasiones solo parodian la estructura y los detalles tópicos propios de la construcción dramática en los géneros serios. Suelen ser más breves que las otras comedias – la pieza que nos ocupa tiene unos 2.000 versos frente a los 3.000 habituales–, quizás, como postula Serralta, porque es muy difícil provocar y mantener la risa del público durante mucho tiempo. El crítico francés define los rasgos de la comedia burlesca teniendo en cuenta: la incoherencia cómica en que se basa la trama (venganzas grotescas, supresión o inversión del decoro, muertos que reviven, alegría y celebración festiva de las deshonras); sin embargo, a pesar de lo disparatado del enredo la intriga se mantiene unida mediante un “tenue hilo [...] capaz de enhebrar las situaciones jocosas, [...] que consiste en la condición paródica” (Mata Induráin, 2001: 2). Estas comedias, además de

⁵ Según Germán Vega García Luengos, en su conferencia “El Calderón que olvidó o repudió Calderón” (IX Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Université de Poitiers, 11-15 de julio de 2011) brindó un dato inesperado, al postular que la comedia *Céfalo y Pocris* debe considerarse atribuida a Calderón. No hemos podido recabar mayor información.

corroer los códigos propios del género, parodian también los motivos líricos como romances, canciones y coplas populares,

Los críticos que han estudiado este género han interpretado las inversiones (caballeros cobardes, reyes grotescos, hijos venales, aprobación de la deshonra) relacionándolas tanto con el valor satírico como con el meramente lúdico de este tipo de comedia. Serralta opta por una interpretación jocosa, en tanto que García Lorenzo prefiere hablar de valor crítico. Más recientemente Héctor Urzáiz se pregunta acerca de la función ideológica que cumplían estas comedias, puesto que daban cabida a fuertes ataques contra algunos principios de la monarquía de los Austrias; mostrando un creciente atrevimiento hacia el final de siglo, como burlarse de las deficiencias físicas del último de los Habsburgo. Por otra parte, se representaban solo ante la corte, ya que su contenido hacía que estuvieran vedadas al vulgo. En ese contexto, ¿se puede hablar de crítica al poder, a la sociedad, a la ideología dominante? Opinamos que si bien en alguna comedia burlesca pudiera existir alguna forma sutil de desaprobación, más bien se trata de mostrar mediante el distanciamiento burlesco de los mecanismos literarios y teatrales- también sometidos a la parodización- una crítica a la cristalización del modelo de los géneros serios.

La comicidad de estas obras es tanto verbal como escénica. La primera es la más abundante y utiliza todos los recursos verbales jocosos, tales como la acumulación de juegos de palabras, refranes, cuentos tradicionales, disparates, alusiones escatológicas y obscenas, expresiones basadas en la falta de lógica, metáforas cómicas, interpretaciones literales y perogrulladas, entre otras. La comicidad escénica se da sobre todo en el vestuario ridículo y en la gestualidad grotesca y exagerada, como sucede en la danza de matachines que da fin a la comedia de Calderón.

Gran parte de la jocosidad en *Céfalo y Pocris* está construida sobre la reescritura de un mito de base, abordado en tres ocasiones por Ovidio y sin duda conocido por el público culto de la corte, que durante las dos jornadas festivas identificaría fragmentos de las *Metamorfosis* (Libro séptimo) y del *Ars amandi* (Libro tercero), de los cuales Calderón toma casi la totalidad del primer texto ovidiano y solo la segunda parte de la secuencia narrativa del *Ars amandi*⁶.

La ópera *Celos, aun del aire matan* desarrolla el mito con cierta minuciosidad, aunque introduce nuevas *dramatis personae* así como situaciones cómicas generadas por los personajes secundarios, innovaciones que se producen en razón del nuevo género y para suavizar la tragicidad de la historia ovidiana, según se puede apreciar en la misma estructura de la fábula:

- 1) Pocris sirve a Diana y lleva ante su presencia a su amiga Aura, pues

⁶ También desarrolla este mito en los *Fastos*.

descubre que tiene amores secretos con Eróstrato. 2) La diosa, ante la traición de Aura, la condena a morir atravesada por saetas que dispararán las ninfas y mortales de su séquito. 3) Céfalo, el extranjero procedente de Trinacria, intercede y cubre el cuerpo de la joven para evitar que la maten. Venus, como Aura ha tributado a su culto enamorándose, la transforma en aire y la arrebató a la cólera de Diana. 4) La diosa, presa de la ira, intenta castigar a Céfalo, pero pierde el venablo; el extranjero lo recoge sin conocer sus poderes ni saber a quién pertenece; Pocris lucha con Céfalo por el arma y resulta herida. 5) Eróstrato teme haber sido visto en el lugar y Rústico le cuenta lo sucedido con Aura. –Aquí se produce un intermedio cómico, en el que Rústico pasa a tener el aspecto de animales (león, tigre, jabalí, lobo, perro) por designio de Diana y nadie lo reconoce-. 6) Aura, invisible para todos, vuela en un carro y su dulce voz hace que Céfalo y Pocris se enamoren. 7) Se celebra un rito de homenaje a Diana en su templo de Lidia y los hombres, cuya presencia está vedada, permanecen en la floresta; Céfalo reconoce que no podrá irse de allí a causa del hado; Eróstrato afirma que la primacía entre las diosas la tiene Venus; Céfalo se hace ver con flores para Pocris; mientras tanto, Aura sobrevuela la escena e invita al amor. 8) Diana ve una traición en el atrevimiento del joven y enfurecida, desaparece. 9) Céfalo y Pocris descubren sus mutuos sentimientos, mientras Aura como en sueños, siempre invisible, canta una melodía de amor que ellos incorporan al diálogo. –Se vuelve a producir un intermedio cómico entre Floreta, Clarín y Rústico⁷-. 10) Eróstrato, sin consuelo por haber perdido a Aura provoca un incendio en el templo de Diana; Céfalo salva a Pocris de morir entre las llamas; Aura vaticina que Pocris se ha salvado del ardor del fuego, pero no podrá hacerlo del ardor amoroso. 11) Diana ordena a las Erinias castigar a los tres jóvenes que se rinden a Venus: con celos a Pocris, con dolor y miedo irracional a Eróstrato, con el uso del venablo a Céfalo. 12) Céfalo y Pocris son marido y mujer, pero la joven pide a Clarín que siga a Céfalo y observe con quién se encuentra porque el gracioso le ha oído nombrar a “Laura”; Alecto, invisible, azuza los celos de Pocris dando el nombre de Aura; Pocris teme la venganza de Venus y Amor; Eróstrato sufre por celos y vaga temeroso por el bosque. 13) Céfalo, mientras Pocris lo observa oculta tras el follaje, confiesa a Clarín que Aura en sueños le ha proporcionado alivio a sus pesares; el joven convoca a Aura, quien al ver los celos de Pocris siente que su desgracia ha sido vengada. 14) Eróstrato busca altas peñas para arrojarse al mar. 15) Tesífone perturba los sentidos de Céfalo. 16) Pocris intenta salvar

⁷ Las *Metamorfosis* incluye, interrumpiendo la secuencia del mito, el relato que hace Céfalo acerca de la fiera que asola Tebas, atacando ovejas y seres humanos. Le ponen redes pero la zorra siempre escapa. Le piden a su perro (Lélaps, que le había regalado Procris) para perseguirla. El can la persigue de cerca, pero no logra apresarla y, cuando Céfalo va a usar su jabalina, ambos animales son convertidos en estatuas de mármol, quizá por algún dios.

a Céfalo, pero el joven al ver movimientos en el follaje cree ver un animal y dispara el venablo hiriendo a su esposa; Pocris confiesa su dolor por la presunta traición, pero Céfalo revela que solo la ama a ella antes de que Pocris muera. 17) Diana llama a sus fieles pues se ha castigado de la traición. 18) Aura eleva a Céfalo y Pocris en su carro: Venus los transforma a ella en una estrella y a él en el Céfiro, en una apoteosis del amor.

Entre las mayores licencias reescriturales de Calderón, creemos que está la transformación del perro Lélaps, regalo de Aura a Céfalo, en la metamorfosis temporal de Rústico, que lejos de realizar las misiones descriptas en el mito, debe seguir a Clarín, nuevo galán de Floreta, para saciar el hambre y vigilar la conducta de su mujer. Otro cambio importante es la inclusión de las Erinias que deben cumplir las tareas impuestas por Diana.

La comedia burlesca *Céfalo y Pocris* reescribe el mito desarrollado en la comedia anterior, aunque Calderón solo toma los mitemas que conservan el hilo narrativo ovidiano y a la vez parodian la ópera. Veamos, pues.

1) Polidoro, hijo del rey Tebaldo sale del palacio donde se ha encontrado con Aura, hija de Antistes, por una gruta. 2) Llegan Céfalo, rey de Picardía y Rosicler, rey de Trapobana, al reino de Trinacria donde los recibe el gigante que guarda el palacio. 3) Pocris expulsa del palacio a Aura; la joven relata el mito y su significado en el nuevo contexto, sus amores con Polidoro (Pollo de Oro) y la delación que la puso en evidencia, así como presenta a las dos hermanas Pocris y Filis. 4) La justicia apresa a los dos extranjeros y a Aura, a quienes se lleva enmascarados; Céfalo huye por un escotillón. 5) Las hermanas disputan por cualquier nimiedad, quizás a causa del encierro en que viven. 6) Céfalo conoce a Filis que se espulga en el jardín y se enamora de ella, pero cuando ve a Pocris, queda deslumbrado; las dos hermanas tienen experimentan sentimientos por el extranjero, Filis lo acosa y Pocris lo rechaza, a la vez que anticipa su propio fin trágico. 7) El rey descubre a los prisioneros; Aura confiesa la causa por la que Pocris la ha desterrado del palacio. 8) El rey ordena castigar a Aura; el padre la arroja al vacío, pero la joven desaparece en el aire; el gigante declara que la noche anterior ha matado al príncipe con su maza. 9) El rey descubre a Céfalo que juega a la gallina ciega con las dueñas, Pocris y Filis, quienes conocen de donde proviene. 10) El rey revela el agüero por el que sus hijas no pueden ver un hombre; ordena dar muerte a Céfalo y a Rosicler mientras las hermanas siguen dando cuenta de sus diferencias. 11) El rey pide a Céfalo que escoja una de sus hijas para casarse; Céfalo duda y no sabe a quién elegir; las hermanas pelean groseramente. 12) Céfalo elige a Pocris, aunque gustoso se casaría con ambas; Rosicler, enamorado de Filis le pide se la ceda pero terminan jugándola a la taba; Aura, invisible, arrebatada el roído hueso y los príncipes sospechan la presencia de deidades. 13) El rey apresura la decisión de Céfalo que prefiere a Pocris por su desprecio; Filis, a

su vez, desdeña a Rosicler. 14) Los esposos mantienen un diálogo ridículo; Aura se lleva a Céfalo; Pocris por primera vez experimenta celos, causa por la rabia su hermana. 15) Céfalo y Aura dialogan en secreto; ella solicita a Céfalo que con la ballesta de bodoques que le envía Diana mate una fiera. 16) Pocris, celosa, se esconde tras de un jazmín para observar a Céfalo quien al descubrirla apunta la ballesta y tira a matar. 17) Pocris muere y tarde para arrepentimientos, Céfalo lamenta la pérdida de su mujer. 18) El rey perdona a Céfalo, pide mojiganga y para ello requiere la guitarra que cuelga de un árbol como las ofrendas a los dioses. Baile general.

La comedia burlesca introduce personajes y situaciones de *Auristela y Lisidante* (el príncipe que muere, las dos hermanas y sus disputas por el poder, la situación del reino ante la muerte del heredero), pero lo más notable –y cómico a la vez– es la degradación de los héroes (Céfalo ensucia sus calzas por el miedo que le inspira el gigante, el rey imparte justicia ridículamente, el padre deshonrado toma la situación de su hija como un juego más en el que finge envenenarla para protegerla del castigo real), la modificación o el reemplazo de los nombres (Eróstrato por Rosicler, Pollo de Oro por Polidoro), la estrategia de transformar el palacio en una especie de aparato digestivo que devora y expulsa a quien ingresa a su interior. Los celos llevan a las hermanas a luchar como dos mozas rústicas, con las uñas y arrancándose los moños; Pocris muere de un modo ridículo e indigno de su estirpe, a causa de “¡Un bodocazo fatal / veintidoseno! Porque / ya delante y ya detrás, / Veinte y dos heridas tengo, / Que cada una es mortal”.

En este sucinto análisis de sólo un aspecto de estas piezas innovadoras, se puede apreciar sin embargo que la parodia subvierte el espacio en el que habitan dioses y humanos, la ficción se pone en primer plano, tanto cuando se reflexiona sobre la escritura y la práctica teatral como cuando los personajes declaran su verdadero nombre o aluden a representaciones precedentes. Calderón ha creado un mundo al revés, más propio del carnaval que de una fiesta cortesana; la ruptura del decoro y el innegable motivo de risa, aun para sus Majestades, da cuenta de una lucha de poder entre los nobles ambiciosos que no solo agasajaban a sus señores con espectáculos en los que realizaban una exhibición de su riqueza, sino que también eran capaces de dirigir la forma de entretenimiento de la familia real.

BIBLIOGRAFÍA

- Arellano, Ignacio, 1995, *Historia del teatro español en el siglo XVII*, Madrid, Cátedra.
- Aubrun, Charles V., 1976, “Estructura y significación de las comedias mitológicas de Calderón”, en *Hacia Calderón. Tercer Coloquio Anglogermánico*, Berlín, Nueva Cork, pp. 148-155.
- Brown J. y Elliott, John, 1988, *Un palacio para el rey: el Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, Alianza.
- Calderón de la Barca, Pedro, 1945, *Céfalo y Pocris*, Madrid, BAE, Tomo tercero, pp. 489-506.
- Calderón de la Barca, Pedro, 1945, *Celos, aun del aire, matan*, Madrid, BAE, Tomo tercero, pp. 474-488.
- Calderón de la Barca, Pedro, 194, *Auristela y Lisidante*, Madrid, BAE, Tomo tercero, pp. 628-656.
- Chapman, W. C., 1954, “Las comedias mitológicas de Calderón”, *Revista de Literatura*, 5, pp. 35-67.
- Di Pinto, Elena, 2003, “Los mecanismos de la risa: de *Auristela y Lisidante y Celos, aun del aire matan a Céfflo y Pocris*”, en *Giornate calderoniane Calderón 2000. Atti del Convegno internazionale. Palermo, 14 al 17 de dicembre 2000*, ed. Enrica Cancelliere, Palermo, Flaccovio Ed., pp. 997-1006.
- García Lorenzo, Luciano, 1994, “Procedimientos cómicos en la comedia burlesca”, en I. Arellano et al. (eds.), *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christiane Faliu-Lacourt*, Kasse-Reichenberger, pp. 89-113.
- Greer, M. y Varey, J., 1997, *El teatro palaciego en Madrid. 1586-1787. Estudio y documentos*, London, Tamesis.
- Huerta Calvo, Javier, 1986, “Anatomía de una fiesta teatral burlesca del siglo XVII. Reyes como bufones”, en J. M. Díez Borque (ed.), *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*, Barcelona, Serbal, pp. 115-136.
- Mata Induráin, Carlos, 2001, “La comedia burlesca del Siglo de Oro: *La mayor hazaña de Carlos VI* de Manuel de Pina”, *Revista Signos* 34 (49-50), Valparaíso, pp. 67-87.
- Neumeister, Sebastián, 1998, “La mitología”, en *El teatro cortesano en la España de los Austrias*, Cuadernos de Teatro Clásico 10, Madrid, CNTC, pp. 233-243.

- . 2000. “Los dramas mitológicos de Calderón”, en *Calderón en el 2000*, *Ínsula*, N° 644-645, pp. 18-20.
- Pérez de Moya, Juan, 1995, *Philosophía secreta*, edición de Carlos Clavería, Madrid, Cátedra.
- Publio Ovidio Nasón, 1999, *Metamorfosis*, 21ª ed., Madrid, Ed. Espasa – Calpe.
- Serralta, Frédéric, 1980, “La comedia burlesca: datos y orientaciones”, en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, Toulouse, CNRS, pp. 99-114.
- Sabik, Kazimierz, “Mitología, alegorismo y magia en el teatro cortesano español del siglo de oro”
cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/11/11_129.pdf -
- Urzáiz, Héctor, s/d. “El desvergonzado en palacio: los graciosos de la comedia mitológica”
www.resad.com/acotaciones/acotaciones17/17hector.pdf -