

EL CÉFALO Y POCRIS DE CALDERÓN
ENTRE REESCRITURA Y JUEGO META BURLESCO

Pietro Taravacci
Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici
Facoltà di Lettere e Filosofia
Università degli Studi di Trento
Via S. Croce 65
38100 Trento. Italia
pietro.taravacci@lett.unitn.it

[*Anuario calderoniano* (ISSN: 1888-8046), 3, 2010, pp. 349-370]

1

PREMISA SOBRE EL GÉNERO DE LA COMEDIA BURLESCA

La comedia burlesca es un fenómeno complejo de escritura *au second degré*, que hasta ahora se ha estudiado en su configuración morfológica, a través de descripciones muy detalladas de los recursos verbales y escénicos que parecen repetirse más o menos iguales en todo el *corpus* textual. Como mucho se han detectado las diferencias en la tendencia de cada autor en seguir una tipología de reescritura disparatada más bien que otra, o sea la particular preferencia de un tipo de procedimiento más bien que otro¹. Creo sin embargo que para en-

¹ Serralta, 1980.

tender tanto el subgénero burlesco como cada texto (y por ende la misma comedia *Céfalo y Pocris* de Calderón) hay que considerar varios factores:

la comedia burlesca no es sólo una degeneración de la comedia convencional, o seria, y para entender el género habrá que tener en cuenta la distinta relación entre texto y la naturaleza de su hipotexto;

el fenómeno dramático burlesco recoge sí un número limitado de piezas (en comparación con la producción dramática «seria», pero al mismo tiempo se coloca y se puede entender dentro de un marco de escritura cómica, satírico-burlesca (teatro, poesía y prosa) que caracteriza las letras españolas a partir por lo menos de las dos últimas décadas del siglo XVI, como en tiempos recientes nos han demostrado las investigaciones de Ignacio Arellano, Javier Huerta Calvo, Salvador Crespo Matellán, Luciano García Lorenzo, Antonio Pérez Lasheras, Blanca Perriñán, Frédéric Serralta, entre otras, dirigidas a los mecanismos fundamentales de la risa en el Siglo de Oro²;

en lo específico el teatro burlesco (que tuvo su auge en la época de Felipe IV) es manifestación de una forma de comunicación y una espectacularidad muy propia de una época que a menudo reflexiona sobre el arte y sobre el teatro en particular. En esta necesidad de *mise en abîme* se incluye también la reescritura dramático-burlesca;

la parodia dramática (como ha confirmado el corpus ya estudiado hasta aquí³) aprovecha y desarrolla modalidades espectaculares muy convencionales; pero, si es cierto que el paradigma expresivo en general uniforma el nivel artístico de las comedias burlescas, al mismo tiempo no se puede negar que hay textos, como el *Céfalo y Pocris*, que priman en el contexto del subgénero, por unas razones, como quiero demostrar, que pertenecen a la particular agudeza y al artificio compositivo del autor y a la mayor profundidad de su universo «poietico», es decir, creativo;

² Crespo Matellán, 1979; Perriñán, 1979; *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, (1980); García Lorenzo, 1988; Pérez Lasheras, 1994 y 1995; Huerta Calvo, 1995; Huerta Calvo, Peral Vega y Ponce Cárdenas, 2001; Arellano y Roncero, 2006.

³ La mayoría de las ediciones de comedias burlescas se ha llevado a cabo gracias al GRISO, dirigido por Ignacio Arellano.

el nivel receptivo de las comedias burlescas es fundamental aunque difícil de coger en su totalidad, en cuanto los espectáculos burlescos se dirigen a un público muy diferente al de hoy (que es público de lectores más que nada). El del siglo de Oro se encontraba en un contexto muy específico (debido al conocimiento técnico del teatro, a la relación más directa con el texto, el tema o el motivo parodiado). Era un público «profesional» por su «cultura teatral» o sea, acostumbrado al evento festivo, a la fiesta teatral o burlesca, y por eso capaz de una más inmediata comprensión del código comunicativo y espectacular burlesco;

a esto se añadirá un hecho importante: o sea, puesto que la reescritura burlesca, por su naturaleza paródica, implica siempre algo conocido por el público, habrá que tener en cuenta que la relación entre texto parodiado y parodia (entre hipotexto e hipertexto) es muy diferente de caso en caso (directo o indirecto, dramático o no, único o plural...). Algunas comedias se justifican en relación con un espectáculo teatral muy conocido e incluso recién representado, otras se ponen en relación con un tema, una historia conocida sobre todo a través del romancero o de otros géneros⁴;

por último y en términos generales y teóricos, a partir del planteamiento crítico de los *Palimpsestes* genettianos⁵, no habrá que confundir lo que es propiamente parodia de lo que es *travestissement* (como la mayoría de las comedias burlescas).

2

A partir de estas consideraciones generales, y apuntando hacia la comedia burlesca de Calderón son necesarias algunas consideraciones más específicas.

⁴ Ver las comedias burlescas sobre temas ariostescos (*Angélica y Medoro*, burlesca anónima) o bien de tema quijotesco, una de las cuales, *Don Quijote de la Mancha*, sería de Calderón de la Barca, aunque hoy desaparecida, representada en 1637, según Cotarelo (*Ensayo sobre la vida y obras de D. P. Calderón de la Barca*, 1924, pp. 183-184). Juan Matos Frago, Juan Bautista Diamante y Juan Vélez de Guevara son los tres autores de *El Hidalgo de la Mancha*, representada en 1673 y publicada por primera vez en 1982 (Matos Frago, Diamante, Vélez de Guevara, *El Hidalgo de la Mancha*, 1982).

⁵ Genette, 1982.

Se ha ido repitiendo que *Céfalo y Pocris* parodia las dos comedias convencionales del propio autor, *Celos aun del aire matan* y *Auristela y Lisidante*, mitológica la primera, caballeresca la segunda, y al mismo tiempo se ha puesto en tela de juicio una relación directa con ellas. Comparto con Arellano la idea que es imposible hablar de una parodia directa de las dos piezas, sin embargo queda en pie el hecho de que Calderón aprovecha el tema mitológico ovidiano y lo traslada al ambiente caballeresco. Queda asimismo fuera de duda que la autoparodia se aplica a aspectos más generales de la dramaturgia de Calderón, es decir a temas fundamentales, cuales son la figura del rey, el tema del conflicto padre-hijo; el tema de la gruta; el del caballo desbocado y del jinete despeñado, etc⁶. Examinando un texto complejo y estratificado como la comedia burlesca de Calderón habrá que distinguir entre diferentes categorías de escrituras cómicas, o sea:

- la escritura verdaderamente paródica,
- la que pertenece a la comicidad tradicional,
- la que apunta a una comicidad puramente disparatada.

De la distinta combinación de estas depende el particular carácter del *Céfalo y Pocris*, más allá, creo, de las dos tipologías, culta y popular, delineadas por Serralta⁷ para ilustrar el género dramático burlesco. A partir de esta misma convicción, no voy a dedicarme a un análisis descriptivo porque ya se hizo con esmero por parte de los críticos que acabo de citar⁸, y sobre todo porque para el fin de mi estudio resulta más útil destacar el juego metateatral como elemento determinante de una reescritura calderoniana que implica y subtiende funciones ineludibles, que considero centrales en la pieza, es decir, la apologética, la crítico-literaria y la metaburlesca. En esta última reconocemos la capacidad por parte del *Céfalo y Pocris* de proponer un modelo burles-

⁶ Ver la *Introducción* a la edición del texto, por Navarro González (Calderón de la Barca, 1979); Sánchez Martínez, 2002; o los artículos de Di Pinto (1998 y 2002); Pinillos, 2002; sin hablar de las descripciones del texto por parte de Arellano (1999) y del sistemático análisis de las modalidades de la risa (actividades *propiciatorias*; recursos verbales y escénicos) que lleva a cabo Serralta, con profusión de ejemplos sacados del *Céfalo y Pocris* (Serralta, 1980).

⁷ Serralta, 1980, p. 111.

⁸ A esos hay que añadir García Valdés, 2001.

co que nos lleve hacia una justificación del espectáculo paródico burlesco y hasta el límite extremo de su cuestionamiento.

La primera manifestación del juego metateatral, se encuentra donde los personajes aluden, actuando, al hecho que son actores de una compañía teatral. Es muy explícito el ejemplo del diálogo entre Pastel y Tabaco, éste criado de Céfalo, aquel de Rosicler:

TABACO	Ven, Pastel.
PASTEL	¿Mi nombre sabes?
TABACO	Desde ayer.
PASTEL	No me acordaba de que ayer fuimos los mismos ⁹ .

El plano ficticio y el real se confunden de forma risible. Sin embargo el juego es más sutil de lo que parece, debido al hecho de que se alude probablemente al papel que los dos actores desempeñaban el día anterior en la comedia seria *Celos aun del aire matan*. Concediendo algo más a lo que pone en movimiento esta superposición de los distintos niveles, real y ficticio, se observará que Calderón juega con la relación intertextual, por lo visto confirmada en otra parte de la comedia, donde el Rey, hablando con su privado Antistes advierte que a la comedia que están representando se le puede añadir una escena (o sea la de dar una «fraterna» a Aura) no incluida en la del día anterior:

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? ¹⁰

Son numerosos los lugares donde se hace referencia, con sensibilidad metateatral, al ambiente real del teatro y a los rasgos estilísticos típicos de Calderón: Aura habla de las dos hijas del rey (Filis y Pocris)

⁹ De aquí en adelante las citas textuales de *Céfalo y Pocris* se harán por la edición de Arellano, García Valdés, Mata, Pinillos, 1999, *Jornada I*, vv. 263-265.

¹⁰ *Jornada II*, vv. 134-136.

Muy espectacular el final de la *Jornada I*, en el signo de una sustancial ilusión dramática en la que realidad y fantasía se enfrentan: las exclamaciones patéticas de Pocris (vv. 835-846) que aprovechan el mismo artificio usado por Calderón en sus comedias «serias», nos dibujen la mujer que no sabe si ha visto realmente la sombra de un hombre o si se entrega totalmente a una visión proléptica de su muerte por mano de la sombra de Céfalo. Este es un ejemplo más de cómo Calderón no desarrolla su burlesca al hilo del puro disparate, sino que tiende, aunque desde una perspectiva seguramente cómica, a realizar los mecanismos básicos de la imaginación espectacular dramática.

El elemento metateatral se asoma a lo largo de la pieza, con una frecuencia de la cual aquí no podemos dar cuenta sistemáticamente. Veamos tan sólo unos ejemplos:

AURA Es mentira
 (y aquí la coartada entra)
 (*Jornada II*, vv. 932-933)

Poco después el Rey pide a los interlocutores que vuelvan «a la maraña», o sea a la trama (v. 942). Unos pocos versos después el mismo Rey invita a los demás a que lo sigan «dejando suspenso / esta acción para después» (*Jornada II*, vv. 969-970). En la gustosísima escena en que Aura bebe todo el frasco de veneno que su padre Antistes le da (vv. 1050-1085), cuando éste observa «Y pues / hemos llegado a esta selva...», Aura contesta «¿A qué selva? ¿No quedamos / en palacio, y esa puerta / cerraste?» (vv. 1066-1070).

3

Frente a toda la impresionante cantidad de recursos cómicos, tantos escénicos como lingüísticos presentes en *Céfalo* y *Pocris*, los críticos siempre han hablado de parodia. Sin embargo «parodia» resulta una *vox media*, o, como observa Genette «lugar de una confusión muy onerosa»¹¹, que no revela la verdadera y última *intentio operis*, o tan sólo una parte. Los aspectos canónicos de la parodia (dependencia de

¹¹ Genette, 1989, p. 37.

un modelo preexistente y la conservación de elementos formales reconocibles, a los que se añaden otros incongruentes) sin duda son los que Calderón comparte con la convención dramático burlesca de su época. Sin embargo, frente a la alta calidad de la burlesca calderoniana personalmente advierto cierta resistencia a suponer que el objetivo de Calderón es idéntico al de los demás dramaturgos burlescos.

Pues, lo que me parece importante notar es que en el *Céfalo y Pocris* se llega a menudo a un punto donde el artificio cómico casi sistemáticamente pone en movimiento cierta sensibilidad o conciencia meta-teatral en los personajes. O sea, la más profunda comicidad se desencadena en el mismo momento en que el personaje se asoma a su artificiosidad, a su doble naturaleza. Doble naturaleza en cuanto:

por un lado los personajes advierten que su identidad está ya determinada por su precedente literariedad, su anterior vida en otros textos, e, inclusive en la memoria del autor y del espectador. Como ya he subrayado en otras ocasiones¹², los personajes de comedia burlesca saben que son fruto de re-escritura. Véase por ejemplo, en el *Céfalo y Pocris* la conciencia que ellos tienen de que ciertos acontecimientos les son impuestos por el propio Ovidio, una especie de profeta de su misma existencia escénica;

por otro lado el personaje, haciendo hincapié en una lógica elemental, básica y burda, que prescinde intencionalmente de cualquier perspectiva histórica, literaria y de cualquier contexto, es como si solicitara y experimentara cada vez una nueva libertad, la libertad de autodeterminarse fuera de la Historia, de escapar de su modelo convencional, incluso del modelo burlesco.

Allí es donde el personaje pierde el equilibrio predeterminado, y cae de su altura modélica y literaria (de su dimensión mitológica, en este caso). A partir del momento en que cada elemento de la parodia burlesca pierde su vínculo necesario con lo que le daba un pleno sentido artístico en su modelo, se coloca en un espacio paralelo. Allí, en aquel *parà-odèin*, empiezan a desarrollarse fenómenos de distanciaci3n cuyo resultado más inmediato es una fundamental extrañeza de los personajes a la historia que representan. Una historia que, los actores,

¹² Cáncer y Vélez de Guevara, 1999, pp. 57-73; Taravacci, 2001, pp. 1262-1265.

por faltarles el convencional automatismo del pacto ficcional, tienen que imaginar y «figurarse» en cada momento. El mayor encanto que estos personajes metamorfoseados y degradados nos suscitan (y suscitaban en el refinado público cortesano del XVII) consiste y consistía no sólo y no tanto en una zafia y chabacana comicidad, sino en aquella suspensión entre su destino ya celebrado y el presente escénico, la circunstancia inmediata, donde se descubren como descolocados. La experiencia lúdica que Calderón propone a su público supone la visión del personaje que queda dividido entre la plenitud semántica de su dimensión literaria (construida en el tiempo y en el espacio de la memoria colectiva) y su naturaleza de hombre común sin historia, sin tiempo, sin lugar propio. En esta metamorfosis en acto el personaje experimenta una búsqueda, desafortada e inconciente, pero algo «pirandelliana», de su identidad de ente de ficción.

Ahora bien, aquel espacio, inmediatamente ocupado por la hilaridad (espacio subrayado por una nueva gestualidad hipertrófica, por objetos, vestuario, música, que se imagina disonante, espacio caracterizado por todos los recursos sobre los cuales la crítica ha apuntado su específica atención), de hecho, es un espacio en que, sobre todo en la burlesca de Calderón, se mueve una nueva imaginación poética, que, sin embargo y pese al «régimen» lúdico de la reescritura, no se aleja demasiado de su universo espectacular de siempre.

No parece inoportuno considerar que el personaje paródico, por su misma naturaleza sumergido en una dimensión a la que no pertenece plenamente y remite a otro lugar y a otro orden, lega a ser, una vez más vez, *figura* del calderoniano hombre arrastrado por el disonante contraste entre macrocosmos y microcosmos. Dicho de otra forma, hasta en el territorio burlesco Calderón (aunque a través de personajes muy atípicos con respecto a sus personajes «serios» o convencionales) hace experiencia de la lucha que el hombre-personaje del drama emprende para autodeterminarse, para elegir su camino. A pesar de que en la comedia burlesca la lucha no conduzca a una verdadera construcción humana y ética, sin embargo queda la traza de aquella sustancia, de aquella hipóstasis del personaje calderoniano. Lo cual equivale a admitir, en mi opinión, que el autor utiliza un mismo mecanismo poético en dos contextos aparentemente opuestos, como el dramático-trágico y el dramático-burlesco.

A partir de esta consideración mi intento es el de mostrar a un Calderón que en su única comedia burlesca no se limita a reírse de sí mismo ni siquiera cuando autoparodia sus motivos y detalles escénicos, sino que más bien confirma su estructura artística. Y al mismo tiempo Calderón, con su insistencia en lo metateatral, parece mofarse del mismo modelo burlesco que está utilizando. En efecto el aspecto más llamativo se encuentra en la capacidad del dramaturgo de atribuir una función metatextual, aunque cómica, al juego intertextual, ya señalado por Arellano cuando observa que la «acumulación de referencias textuales... convierten *Céfalo y Pocris* en una comedia-cen-tón», que incluye romancero y cancionero tanto en su vertiente tradicional como en la culta, Lope y Góngora sobre todo, y repertorio paremiológico. Todo eso manipulado mediante un artificio formal de primera calidad.

No es un caso que para su burlesca Calderón haya elegido, como ya dijimos, un tema sacado del ámbito de las comedias mitológicas, integrado y contaminado mediante evidentes elementos del ámbito caballeresco¹³. En los hipotextos los dos ámbitos suelen ser caracterizados por una escenografía particularmente suntuosas, por la música, y el matiz lírico reservado al tema. Calderón parte de un ámbito temático, el mitológico ovidiano, que le permita remitir a un juego hiper-escenográfico y espectacular-fantástico; al mismo tiempo, por contraste, para realizar su parodia burlesca, quita tanto lo propiamente lírico y lo universal —sustancial al mito— como todo aparato de tramoyas, sustituidas, sin embargo, por una continua atención de los personajes a su identidad real de actores. Y finalmente traslada el mito clásico a lo medieval y caballeresco para tener la oportunidad, de vaciar el modelo también de los valores heroicos y caballerescos de virtud, valor, honor...

En otras palabras, no es irrelevante notar que la burlesca de Calderón parece realizarse a lo largo de un proceso de reescritura que nos lleva desde un espacio de plena espectacularización a otro, el de un espectáculo todavía en ciernes, donde el juego principal es descolocar, decontextualizar todos aquellos elementos que, en su relación recíproca, daban plenitud semántica al tema y creaban una perfecta

¹³ Carmen Pinillos habla de «medievalización o caballerización» del mito (Pinillos, 2002, pp. 1109-1110).

ilusión escénica. Todo lo que en los dos hipotextos se veía y se escuchaba en un espacio espectacular «operístico» integrado, aquí es mayoritariamente aludido a través de la palabra. Los personajes de la parodia y sus palabras ya no pertenecen al sistema integrado de la ópera y a la palabra, así descolocada e «impertinente» se le encarga una potencialidad figurativa y espectacular especial, una nueva potencia «poiética», una inédita libertad inventiva.

Se puede ver que en la estructura inventiva de su comedia burlesca Calderón supera la de la mayoría de ellas en cuanto confecciona su hipertexto con una variedad y una riqueza inusual. De por sí, este resultado desvela a un Calderón burlesco en polémica con la tendencia de quienes, como Cáncer o Monteses por ejemplo, siguen mucho más de cerca y con continuidad al texto de referencia o la traza de su fábula¹⁴. Sin embargo, pienso que la mayor riqueza de la comedia burlesca calderoniana frente a las demás, no la transforma exactamente en «un ejemplo arquetípico de la mejor calidad dentro del género», según indica Arellano, por la simple razón que el *Céfalo y Pocris* es más bien una *summa* de las virtualidades del género, una especie de *unicum*, ejemplo ideal (logrado tarde y casi *a posteriori*) de lo que hubiera podido ser una comedia burlesca, a condición de mantener la tensión necesaria con el vasto universo hipotextual. Prueba de eso es también la mayor dimensión de esta pieza burlesca, que diversamente de lo que pasa en la mayoría de los casos puede mantener largamente la hilaridad de los espectadores gracias a la agudeza y el artificio verbal y la mayor densidad de la operación paródica.

La diferencia sustancial entre las demás burlescas y la de Calderón es que en aquellas se aplica un proceso meiótico o de ridiculización casi únicamente al tema, y a la acción, que padecen un *travestissement* (en terminos genettianos) más bien que una verdadera parodia; en Calderón, en cambio, los recursos mínimos, los efectos paraverbales de *reductio* a lo cómico y disparatado, se comprenden dentro de una reseña sustancial de las convenciones dramáticas áureas¹⁵, vistas en una refinada perspectiva metateatral en el cual el espectáculo barroco juega a mirarse desde fuera, a figurarse como «en pañales», obedeciendo,

¹⁴ Ver *El caballero de Olmedo*, de Monteses; *La muerte de Baldovinos* y *Los siete infantes de Lara*, de Cáncer; *Darlo todo y no dar nada*, de Lanini; *Los amantes de Teruel*, de Suárez de Deza; y también la anónima *La ventura sin buscarla*.

¹⁵ Ver Pinillos, 2002, p. 1110.

con eso a algo muy típico en la parodia de los misterios paganos, donde, según nos recuerda Agamben¹⁶ aparecían *puerilia ludicria*, o sea aquellos juguetes que nos inducen a considerar la íntima solidaridad que vincula la ritualidad sagrada del misterio y del drama con su parodia. La comedia burlesca, pues, puede ser, ya no ocasionalmente, sino más bien sustancialmente, la otra cara del drama calderoniano.

4

Haciendo hincapié en lo que se ha observado asta aquí, me atrevería a decir que el mecanismo burlesco, antes que parodiar temas serios de Calderón, los retoma, los alude, cogiendo de cada uno su aspecto problemático, en un mecanismo comunicativo que en efecto logra hiperespectacularizar el drama calderoniano, y lo recupera a través de un código muy específico, como el burlesco, bien conocido y compartido por el público de corte.

Calderón demostró particular atención al tema de Céfalo y Pocris, asistiendo a los ensayos de *Celos aun del aire matan*, «fiesta toda cantada», entre los días 23 de noviembre y 5 de diciembre del año 1660, según señala Matías de los Santos en sus cartas, conservadas en el Archivo Municipal de Madrid, y recientemente publicadas por Krzysztof Sliwa¹⁷. Habrá que añadir que siendo el *Céfalo y Pocris* la sola comedia burlesca que nos queda de Calderón (el cual sin embargo había magistralmente frecuentado los géneros del teatro breve) caracterizada por una fuerte conciencia meta-literaria, no podemos hacer menos de reconocer a este *unicum* un sentido artístico y una carga experimental especiales, y será oportuno verlo no como concesión del autor a una moda, sino como una ocasión que el dramaturgo aprovecha para confirmar —en una época ya madura y con distintos instrumentos— su visión del mundo, su idea del arte y su universo espectacular que había manifestado en las obras maestras. La fuerte conexión entre el drama calderoniano y la burlesca se confirma con destacar en esta el mismo artificio retórico, la misma agudeza y la misma raíz espectacular que le conocemos al Calderón «serio». Es

¹⁶ Ver el ensayo titulado *Parodia*, en Agamben, 2005, p. 44.

¹⁷ Ver *Cartas, documentos y escrituras de Pedro Calderón de la Barca*, 2008, pp. 184-185; ya en Pérez Pastor, 1905, pp. 277-279.

decir que, retomando el título del presente Coloquio, en búsqueda del otro, encontramos al mismo Calderón.

Pero hay algo más que vale la pena poner de relieve: o sea que en su *unicum* burlesco Calderón no sólo se auto-parodia y no sólo se auto-celebra —según un código cómico convencional y en parte experimentado en sus entremeses, jácaras y mojigangas— sino que:

por un lado, si acercamos ésta a las demás piezas burlescas, nos parece que Calderón aprovecha la ocasión para observar (y tal vez poner en solfa) el mismo teatro disparatado, o sea jugar con los mismos recursos de la comedia burlesca, para criticarlo desde dentro con sólo enseñar la superioridad de su escritura;

por otro lado (y en una dimensión menos contextual y sin embargo esencial para la hermenéutica del texto y la comprensión de su calidad artística) Calderón, a través de la burlesca reafirma su visión cosmogónica en que se basa su teatro convencional, en cuanto traslada, y casi desparrama en la superficie jocosa y espectacular lo que está en la profundidad de sus dramas. El dramaturgo confirma así su necesidad de extraer el asunto artístico de su visión cosmogónica y teológica, aunque lo ponga en perspectiva totalmente irreverente y cómica. De esta forma el drama disparatado deja de ser vacuo ejercicio retórico y cuanto más guiña el ojo al drama serio y enseña su función meta-artística, tanto más pide atención crítica al espectador cómplice.

Pero ¿dónde se establece esta relación entre la profundidad y la superficie disparatada? La línea que va del hipotexto al hipertexto disparatado (desde las fiestas musicales a la comedia burlesca con música) es una línea meta-espectacular. La escena teatral española, en la segunda mitad del xvii, ya saturada de sus historias, motivos, recursos y modalidades, se vuelve hacia atrás para representarlos de varios modos: reescribiendo historias ya representadas, las mismas fábulas pero con distinta acción; concentrándolas en espacios y tiempos cada vez más formalizados teatralmente; caricaturizando temas que fueron casi desmesuradamente presentes en la literatura áurea (en otras palabras se explotan por vía cómica los asuntos ya trillados y manidos: en esto el papel de Calderón es de primer plano); vistiendo, por así decir, las locuciones y los parlamentos de formas líricas de raigambre culterana gongorina; juntando todos los recursos de una vez (lo cual tiene mucho que ver con el proceso de «condensación y desplazamiento» al

que se refiere Maria Grazia Profeti¹⁸); poniéndolos en solfa mediante códigos expresivos y escénicos especializados, como son los burlescos, que aprovechan una ya larga tradición literaria satírico burlesca presente en todos los géneros literarios ya a partir del las últimas décadas del siglo xvi¹⁹.

Lo que padece la mayor transformación (tal vez lo que entra mayormente en el juego burlesco metateatral) son los elementos esenciales de la escena calderoniana, lo que llega a ser imagen dotada de un poder simbólico, su icono fundamental. El resultado, como se ha dicho, es el de un espectáculo barroco que se vuelve a proponer bajo la forma del disfraz, que se mira desde fuera y al mismo tiempo se vuelve a gozar desde dentro en tanto que se autoexamina, se ridiculiza volviendo a proponer, aunque en clave cómica y chistosa, los mismos ingenios y artificios, las mismas agudezas de siempre. No es un caso, sino más bien una confirma de lo que acabamos de decir, que la pieza de *Céfalo y Pocris*, en cuanto parodia desprovista de un lugar propio, se ambienta en el teatro mismo; su escenario es el propio salón de palacio, al que los personajes, concientes de su naturaleza de entes de ficción, a menudo hacen referencia.

Como es sabido cada «operación» metaliteraria, y en especial el meta-teatro, tiene una innegable función apologética. Este rasgo se ha estudiado mucho en relación con los más famosos dramas calderonianos, comedias y autos sacramentales, de indudable carácter meta-teatral y meta-artístico, que es el ámbito donde se materializa el concepto de *Theatrum mundi* y la visión teocéntrica en que se fundamenta el universo dramático calderoniano²⁰.

¿Se podría suponer entonces que una de las verdaderas conexiones entre el teatro convencional calderoniano (sobre todo sus obras mitológicas palatinas y su producción operística) y la burlesca es la voluntad apologética del teatro mismo, como acontecimiento y forma de arte en sí? ¿Se podría afirmar tal, a pesar de la superficial ridiculización que el teatro padece? Creo que sí. Lo que parece llamar la atención de Calderón, en esta reescritura burlesca es sobre todo la reivindicación del poder de la imaginación ínsito en el acto teatral —en la

¹⁸ Profeti, 1980.

¹⁹ Ver sobre todo Pérez Lasheras, 1994, pp. 166-169.

²⁰ Curtius, 1989, cap. VII.

concreta dimensión del teatro como espacio mimético de la realidad— inclusive, o tanto más, cuando presenta un argumento ya muy conocido y trillado. A través de la insistencia en lo intertextual y lo metateatral, el dramaturgo muestra ser especialmente interesado y casi obsesionado por jugar con la obviedad del mecanismo manipulador propio del código burlesco en relación a temas e imágenes que el público ya ha visto. Y me atrevo a decir que se trata no sólo de habilidad retórica sino más bien de un interés filosófico-artístico antes que escénico, que deriva de su profunda cultura figurativa y en particular pictórica.

En efecto ya queda demostrada la cultura pictórica de Calderón, que viene confirmada hasta los mismos títulos y argumentos de sus dramas, como *Darlo todo y no dar nada*²¹, o los dos textos, drama y auto sacramental, titulados *El pintor de su deshonra*. Además, haciendo hincapié en el *Tratado defendiendo la nobleza de la pintura*²², queda asentado que la teoría artística del dramaturgo, su teoría y filosofía de la imitación se basa en una primacía de la pintura sobre todas las artes liberales.

De la imagen, de matiz cabalístico, de una Nada en la que surge el Todo, Calderón desprende su idea de la pintura como una segunda Nada, o sea de una forma de arte que nace, como cuenta el autor en su deposición, de un juego de dos niños que en la arena de una playa vacía crean el Todo del arte:

²¹ Se recordará que de la comedia calderoniana Lanini sacó una burlesca, del mismo título, editada en la *Parte 36 de comedias escritas por los memore ingenios de España*, Madrid, 1671, pp. 441-473. Ver la reciente edición en Arellano, García Valdés, Mata, Pinillos, 1999.

²² Éste es el título con el cual las bibliografías calderonianas registran un breve texto del propio Calderón de la Barca impreso por primera vez en *Cajón de sastrer literato*... En Madrid, En la Imprenta de Miguel Escribano, Año de 1781, publicación relegada «en un lugar recóndito», según asegura Curtius (1989, pp. 776-790) que lo imprime por segunda vez, en su artículo titulado «Calderón und die Malerei», con traducción alemana y amplio comentario en la revista *Romanische Forschungen* (Curtius, 1936). Se trata de una *Deposición... en favor de los Profesores de la Pintura, en el pleito con el Procurador General*... de la corte, depositada en Madrid el día 8 de julio de 1677, aunque «no llegó a estado de sentencia», según relata Eugenio García Coronel, que la recoge.

traviesamente jugando, empezó uno a seguir con el dedo los perfiles de la sombra del otro. Viendo cuán imitada dejaba su estatura, porfiando a cuál mejor, prosiguieron en contrahacerse los unos a los otros [...] Complacido de ver que no dejaba de darles un algo más vivo, entró en esperanza de que podría su desvelo mejorar dibujos a costa de borrones; y así, siguiendo, a porfiadas instancias de su idea en repetidas líneas las grabadas señas del informe embrión, que le ofreció la playa, lo fue perfeccionando hasta lograrle parecido; y como es fácil hallar la senda, que hay desde lo inventado a lo añadido, siguieron otros su dictamen...

Esta idea, basada en el principio de la pintura como imitación de las obras de Dios y emulación de la Naturaleza, confirma el poder *poimático* del arte pictórico-figurativo según Calderón y en Calderón. Ahora bien, resulta inevitable proyectar sobre el teatro del propio autor esta teoría o visión genético-artística, presentada a través de la metáfora de una superficie vacía en la que la Naturaleza —en su conjunto y combinación de elementos naturales (luz, sombra, arena) y elementos humanos (los dos muchachos y el dedo de la mano de uno de ellos)— juega para reproducir artísticamente el creado.

La estrecha relación entre teatro y pintura, típica de Calderón (basada en la idea del *deus pictor*, según la cual la sabiduría divina necesita manifestarse en *figura* al hombre) tiene particular sentido en los espacios metateatrales de Calderón, incluso en los de la comedia burlesca, por su carácter de dramaturgia que continuamente reflexiona sobre sí misma, sobre su espacio cuyas tablas son *atelier* y *tabla* en que se dibuja miméticamente el mundo, donde los actores, con sus palabras capaces de evocar luz, espacios, hechos, acontecimientos y elementos ausentes, y con sus gestos llegan a ser «esbozos» y «pinceles» y paleta del artista.

En otras palabras, la metáfora usada por Calderón en defensa de la pintura como arte de las artes, se puede acoger como metáfora del mismo teatro, sobre todo si asumimos éste en su profunda naturaleza iconográfica (de *Imago mundi*). Lo que Calderón añade, en el mismo *Tratado* pictórico, en relación a la música, pues, parece confirmar el paralelo entre la pintura y el teatro como artes superiores en cuanto capaces de recoger y sumar todas las demás, puesto que la misma voz de los actores es música, así como en todo el teatro que estamos tomando en consideración (o sea tanto en *Celos, aun del aire matan*, como en *Auristela* y *Lisidante* y por fin en *Céfalo y Pocris*) la componente sono-

ra tiene un potencial semántico esencial. Aquí podemos solamente aludir que la sustancia paródica del *Céfalo y Pocris* se hará más cierta una vez que se haya estudiado más de cerca (no tanto en términos de pura contingencia textual, cuanto más bien en términos de tipologías dramáticas y espectaculares) la verdadera relación entre el teatro musical y la comedia disparatada de Calderón. Aunque de momento no pasa de ser una simple sugerencia, creo que es importante detectar todos los efectismos rítmicos que producen las citas de romances y refranes dentro de los parlamentos de la burlesca. Además del dialogismo disparatado que el texto establece con la 'enciclopedia' de la memoria de los espectadores, no se puede no advertir el efecto de *contrapunto* disonante que se realiza en el texto burlesco insertando a menudo unas famosas parejas de versos que chocan con lo que los personajes intentan decir. Reconocer la continua ruptura del nexo natural entre palabra y sentido, entre música y lenguaje, música y *logos* (resultado que el dramaturgo logra mediante un sutil manejo del juego «mnéstico» entre las palabras) será lo que permite reconocer plenamente el proyecto paródico y la relevancia artística de la comedia disparatada de Calderón. Mientras tanto, si queremos seguir, y de momento terminar con la extensión metafórica del apólogo pictórico al arte teatral burlesco, habrá que considerar que la música, aun siendo elemento semántico determinante en este tipo de teatro, es tan sólo parte de un sistema espectacular que apunta al difícil equilibrio o imposible entre *logos* y *figura*.

Esta hipóstasis iconográfica, reconocida al teatro calderoniano, funciona aún más, aunque parezca paradójico, en una teatralidad como la burlesca, que insiste muy explícitamente, aunque desafortadamente, en el paralelismo macrocosmos-microcosmos. O sea funciona en relación a una *techne* burlesca que reproduce un arte, el drama convencional, que a su vez reproduce la Naturaleza y las obras de Dios. Por lo tanto el *Tratado defendiendo la nobleza de la pintura*, que sondea metafóricamente este proceso imitativo, nos ayuda a entender más profundamente cómo y por qué Calderón se dedica con tanto éxito y con un tan grande empeño formal a la reescritura burlesca. El tratado contribuye a entender el juego artístico del autor, incluso en sus aspectos más mecánicos y en sus ripios aparentemente menos significativos, porque nos hacen entender como tanta comicidad insensata, tantos disparates son muestras de una desarmonía que remite, por contraste

paródico a la alta vocación *poiética*, creativa y representativa, que el teatro comparte con la pintura, compartiendo asimismo con ella, en virtud de su carácter icónico, figurativo, la primacía que Calderón atribuye a la pintura, es decir su dominio de todas las demás artes liberales.

Mas lo que da sustancia a la misma reescritura burlesca y la pone en relación con la noción genética del arte es la componente lúdica de la que ambas artes proceden, la misma juvenil travesura del caso, a la que alude el *Tratado*, que hizo que un muchacho con su dedo trazara en la arena de la playa la sombra proyectada por el otro. En otras palabras, el dictamen calderoniano establece la centralidad y la importancia del juego como resorte artístico y poético.

Asociado a la pintura (*ut pictura poesis*) el teatro calderoniano, y aún más el disparatado, subraya continuamente su capacidad de ser prodigio del mundo, por ser el arte en que se suma y se retrata y se representa (por una fuerza originaria de la *fictio*) el conjunto de los bienes inventados por el hombre. La complejidad de la visión del mundo en Calderón, y por ende la complejidad de su visión estética llega a las zonas más extremas de su arte, las que quedan más lejos de su canon dramático. Dicho de otra manera, el paralelismo entre macrocosmos y microcosmos, que domina la visión del mundo del dramaturgo, se extiende hasta la escritura disparatada, es decir hasta donde su ruptura lo hace más visible. Porque allí todo lo que acontece y se representa, en el momento en que, en el desequilibrio, se «libera un *pará*»²³, otro espacio paralelo y contrario al espacio alto del drama, allí todo se relaciona con una fundamental virginidad racional que conecta con el origen, con el estado de naturaleza en que las cosas se manifiestan por primera vez, como en la lejana playa donde nació la pintura.

En esta perspectiva, no se puede evitar de poner en relación toda evidente anomalía de los personajes burlescos con los defectos del Alejandro Magno de *Darlo todo y no dar nada* o de la Semíramis de *La hija del aire*, defectos que se tornan elementos positivos en el arte del retratista y del dramaturgo. Al retratista-dramaturgo burlesco Calderón se le entiende tan sólo si se comprende que en el disparate rompe intencionalmente, y de forma intencional y experimental, los nexos básicos de su arte, o sea el equilibrio entre *imitatio* y *decorum*,

²³ Agamben, 2005, p. 42.

entre la concepción naturalista del arte y la idealista. El disparate enseña y delata lo que el pintor Apeles había escondido y disimulado. En su reescritura burlesca Calderón realiza una verdadera *imitatio* que se pone en relación emulativa con el modelo que él mismo había perfeccionado en su dramaturgia. Por consiguiente no se puede pensar que Calderón se adapte sin más (o tan sólo superficialmente) a la moda de un subgénero teatral sin ‘metabolizarlo’ en su *Weltanschauung*, sin amoldarlo al conjunto de su teoría artística. A esto se debe, como intentamos decir, que en el tejido textual burlesco aparezcan varias ocasiones de crítica metateatral y hasta metaburlesca cuya función última es la de volver al origen del arte mimético.

5

En conclusión, nos parece apropiado ver la comedia burlesca de Calderón como una oportunidad de entrar dentro de su laboratorio teatral. Entre todos, el aspecto más importante en *Céfalo y Pocris* es la que Arellano, en su estudio de la comicidad calderoniana, llama «ruptura grotesca, o humorística de la ilusión escénica», o sea la constante introducción de aquel elemento que obliga a ver cualquier acción dramática como desde fuera y de una nueva distancia. El espectador tiene la impresión de asistir a unos ensayos que se interrumpen por la intervención de varios accidentes ocasionales y personales de los actores, según una dinámica que en nuestros tiempos Alonso de Santos, en *¡Viva el duque, nuestro dueño!* (su primera obra, acto único, decididamente meta-teatral), recupera representando lo que imagina entre bastidores de una compañía teatral de la segunda mitad del xvii). De esta forma (que produce segura hilaridad) el argumento y la misma acción teatral de la burlesca de Calderón se ponen en una perspectiva lúdica y aparentemente escéptica, y a la vez aprovechan la ocasión para celebrar, con un fastuoso despliegue de artificio e ingenio literario, el teatro mismo.

Así que, aunque de forma un poco atrevida, se puede apoyar la idea que lo metateatral de la comedia burlesca de Calderón es retrato y metáfora sustancial de su arte dramático, en tanto que sondea, pese a la actitud burlesca, en los mecanismos del arte, en el perpetuo corresponderse de lo fingido y verdadero, de las *burlas* y de las *veras*.

En fin, al hilo de la metáfora pictórica, dentro de la cual hemos buscado dar coherencia a las reiteradas reflexiones figurativas y metateatrales presentes en el drama Calderoniano, se podría retomar el auto sacramental de *El pintor de su deshonra*, metáfora de la Creación, notando que así como la Naturaleza —aparecida después de que ha caído el cuadro pintado por su Pintor, el Hijo del Todoperoso— se deja corromper por la serpiente y su autor quiere borrar su pintura con la «bronquedad de la brocha», pero al final el Mundo y la Naturaleza se salvan porque el Pintor-Hijo del Todoperoso les ha lanzado una «tabla» a las olas; por analogía en el «naufragio burlesco» de un dramaturgia «al óleo» transformada en la más frágil y borrosa pintura «al temple»²⁴, que parece casi haberse pintado con una brocha, el acto dramático se salva gracias a la misma tabla que su Pintor-Autor Calderón le arroja, dejando intacto, detrás de lo disparatado, su valor artístico, su médula, sobre todo por la capacidad de auto-representarse, de autorretratarse, además que por su capacidad de representar, desde lejos, la Naturaleza, que ha huido de las tablas.

²⁴ Recordaremos que en la destrucción se emplea también el diluvio que puede destruir la pintura, puesto que el Albedrío ha convertido la pintura «al óleo» en pintura «al temple».

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, G., *Profanazioni*, Roma, Nottetempo, 2005.
- ARELLANO, I. (ed.), *Calderón 2000, Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*, Kassel, Reichenberger, 2002, 2 vols.
- y V. RONCERO (eds.), *Demócrito aureo. Los códigos de la risa en el Siglo de Oro*, Sevilla, Renacimiento, 2006.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P., *Céfalo y Pocris*, ed. A. Navarro González, Salamanca, Ediciones Almar, 1979.
- *Céfalo y Pocris*, en *Comedias burlescas del Siglo de Oro*, ed. I. Arellano, C. C. García Valdés, C. Mata, M. C. Pinillos, Madrid, Espasa Calpe, 1999.
- CÁNCER, J. de y J. VÉLEZ DE GUEVARA, *Los siete infantes de Lara*, ed. P. Taravacci, Viareggio / Lucca, Mauro Baroni Editore, 1999.
- CRESPO MATELLÁN, S., *La parodia dramática en la literatura española (Esbozo de una historia de la parodia dramática en la literatura española y análisis de «Los amantes de Teruel», comedia burlesca de Vicente Suárez de Deza)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1979.
- CURTIUS, E. R., «Calderón und die Malerei», *Romanische Forschungen*, 50, 1936, pp. 89-136.
- *Literatura europea y Edad Media latina*, México, FCE, 1989.
- DI PINTO, E., *La otra cara de Calderón: Céfalo y Pocris (comedia burlesca)*, Madrid, s. e., 1998.
- «Los mecanismos de la risa: de *Auristela y Lisidante* y *Celos, aun del aire, matan a Céfalo y Pocris*», en *Calderón 2000, Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*, ed. I. Arellano, Kassel, Reichenberger, 2002, pp. 997-1006.
- GARCÍA LORENZO, L. (ed.), *Los géneros menores en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1988.
- GARCÍA VALDÉS, C. C., «Técnicas escénicas y verbales en *Céfalo y Pocris*», en *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas. XXIII Jornadas de Teatro Clásico*, ed. F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal, E. Marcelo, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 253-269.
- GENETTE, G., *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982; ed. española, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. C. Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1989.
- HUERTA CALVO, J. (ed.), *El nuevo mundo de la risa. Estudios sobre el teatro breve y la comicidad de los Siglos de Oro*, Palma de Mallorca, José de Olañeta, 1995.
- E. PERAL VEGA y J. PONCE CÁRDENAS (eds.), *Tiempos de burlas. En torno a la literatura burlesca del Siglo de Oro*, Madrid, Verbum, 2001.

- MATOS FRAGOSO, J., J. B. DIAMANTE y J. VÉLEZ DE GUEVARA, *El Hidalgo de la Mancha*, ed. M. García Martín, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1982.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B., R. GONZÁLEZ CAÑAL, y E. MARCELO (eds.), *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas. XXIII Jornadas de Teatro Clásico*, Almagro, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2001.
- PÉREZ LASERAS, A., *Fustigat mores. Hacia el concepto de la sátira en el siglo XVII*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1994.
- *Más a lo moderno: sátira, burla y poesía en la época de Góngora*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1995.
- PERIÑÁN, B., *Poeta ludens. Disparate, perqué y chiste en los siglos XVI y XVII. Estudio y textos*, Pisa, Giardini Editori, 1979.
- PINILLOS, M. C., «Intertextualidad y reescritura paródica en la comedia burlesca: *Céfalo y Pocris* de Calderón», en *Calderón 2000, Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*, ed. I. Arellano, Kassel, Reichenberger, 2002, pp. 1107-1116.
- PROFETI, M. G., «Condensación y desplazamiento: la comicidad en los géneros menores en el teatro del Siglo de Oro», en *Los géneros menores en el teatro español del Siglo de Oro*, ed. L. García Lorenzo, Madrid, Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1988, pp. 33-46.
- Risa y sociedad en el teatro español del siglo de Oro*, Paris, CNRS, 1980.
- SÁNCHEZ MARTÍNEZ, R., «*Céfalo y Pocris*: Calderón parodia a Calderón», en *Calderón 2000, Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*, ed. I. Arellano, Kassel, Reichenberger, 2002, pp. 1129-1139.
- SERRALTA, F., «La comedia burlesca: datos y orientaciones», en *Risa y sociedad en el teatro español del siglo de Oro*, Paris, CNRS, 1980, pp. 99-125.
- TARAVACCI, P., «Sobre *El comendador de Ocaña*, comedia burlesca», en *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, ed. C. Strosetzki, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2001, pp. 1254-1265.