

**LA CASA DE LOS CELOS Y
SELVAS DE ARDENIA, DE
CERVANTES.**
Lectura activa, copia legible provisional

emiliosola@archivodelafrontera.com

Colección: Especial Cervantes
Fecha de Publicación: 23/09/2015
Número de páginas: 37
I.S.B.N. 978-84-690-5859-6

Archivo de la Frontera: Banco de recursos históricos.
Más documentos disponibles en www.archivodelafrontera.com



Licencia Reconocimiento – No Comercial 3.0 Unported.

El material creado por un artista puede ser distribuido, copiado y exhibido por terceros si se muestra en los créditos. No se puede obtener ningún beneficio comercial.

El *Archivo de la Frontera* es un proyecto del
**Centro Europeo para la Difusión de las Ciencias
Sociales (CEDCS)**, bajo la dirección del Dr. Emilio
Sola, con la colaboración tecnológica de **Alma
Comunicación Creativa**.

www.cedcs.org
info@cedcs.org
contacta@archivodelafrontera.com

www.miramistrabajos.com

Ante algunos problemas técnicos o automáticos que surgieron en la edición de este texto en el Archivo de la Frontera, cuyo enlace les recojo de todas formas en el grupo de trabajo, he aquí el texto completo de la nota de lectura sobre la obra de teatro de La casa de los celos y selvas de Ardenia, de Cervantes:

LA CASA DE LOS CELOS 1997-2004

COMEDIA FAMOSA DE LA CASA DE LOS CELOS Y SELVAS DE ARDENIA.

Introducción 2004:

A modo de un guión narrativo de esta “comedia famosa” de Cervantes, intenté hace tiempo una exposición comentada de “La casa de los celos...”, e incluso la utilicé en un par de cursos a pesar de su lectura aún provisional. Utilicé –y valga, de nuevo– la edición de Francisco Yndurain, de la Biblioteca de Autores Españoles Ribadeneira y tampoco sabía yo mucho de las sagas caballerescas del Ariosto. Luego cayó en mis manos –además de ediciones más recientes, sobre todo de Jean Canavaggio y de Sevilla Arroyo / Rey Hazas– un libro exquisito de Italo Calvino, Orlando furioso narrado en prosa del poema de Ludovico Ariosto (1979, Barcelona, 1984, Muchnik) y vi confirmada mi intuición de que era posible un “ensayo poemático” o, mejor, un “guión narrativo” –y hasta audiovisualizable–, y no solo posible sino deseable para hacer llegar un texto difícil a quien lo deseara, algunos de mis estudiantes en este caso, los menos por desgracia. Más tarde, en el III Decumano napolitano, al pie del torreón de Santa Chiara, Antonio Pedace, un librero de viejo calabrés originario de la zona de costa de donde era originario Alí Bajá, el magnífico Ochali el Tiñoso cervantino –a quien no conocía–, me regaló un “Orlando Furioso” en edición italiana para escolares. Pura nostalgia ya. De todo ello, espero que nazca una lectura más aguda que la primera, pura magia, en la que me apoyo muy literalmente, y a la que hago preceder en el cortejo resultante de una

INTRODUCCIÓN SOBRE EL ORLANDO DE (Ludovico Italo o) ARIOSTO CALVINO.

Si Ariosto es como es, la lectura de Ariosto hecha por Italo Calvino es la que es, y yo tengo dos dedos de enjundia de cristiano lector viejo, uno de los “corazones del libro”, en este caso del “Orlando furioso” (1516 y 1532), de Ludovico Ariosto (1474-1533) –uno de sus motores principales–, es la boda que impone el destino a Ruggiero –guerrero del rey mahometano de Africa, Agramante– y Bradamante –una bella guerrera cristiana, hija del duque Amone de Montalbano, y hermana de Reinaldo, guerrero cristiano de Carlomagno. Una suerte de matrimonio mixto de gran simbolismo, y del tipo de los que Cervantes echó mano más de una vez en su mundo literario, con su culminación en la Gran Sultana doña Catalina de Oviedo, en la que lleva al límite posible –aunque no por ello admisible, pudiera pensarse, casi hasta hoy mismo– el modelo literario típicamente fronterizo.

El marco general del Orlando –en el que se puede insertar en un primer nivel “La casa de los celos y selvas de Ardenia”– es el cerco de París por Agramante, el rey de Africa, su retirada posterior al campamento de Arlés y su embarque de regreso al sur que terminará en desastre final de los infieles sarracenos en la isla de Lampedusa. Y luego, las bodas de Ruggiero y Bradamante y la muerte del descomunal Rodomonte, el rey de Argel. Una acción mítica –un París como una Troya más occidental simbólicamente cristiana–, pero perfectamente anclada en la nueva realidad renacentista mediterránea y de más allá: no hay que olvidar que la bella Angélica es la hija del rey Galafrone de Catay, una princesa

china, y que trae loca –una suerte de peligro amarillo– a toda la caballería francesa en un momento de amenaza sarracena, africana, del sur.

Una refinada estilización literaria –como la llamada “novela bizantina” lo era de la realidad de una agitada frontera mediterránea– que pretendía abarcar el mundo todo. Italo Calvino lo expresa con justeza: “En realidad los son una entidad fantástica para la que ninguna referencia histórica o geográfica es válida. Pero no una entidad abstracta: al contrario, se diría que en el todo fuera más concreto, caracterizado, corpóreo...”

De esa estilización literaria global del Orlando, en “La casa de los celos...” Cervantes hace una primera y significativa variación geográfico-temporal, al situar la acción en el tiempo inmediatamente anterior a una batalla que bien podría ser la de Roncesvalles, en donde habían de morir los dos caballeros protagonistas de la acción, aquí Reinaldos y Roldán. La alusión a la batalla viene por boca del Espíritu de Merlín, que le dice a Bernardo de Carpio que deje de buscar por Francia “inútil guerra” y vuelva a su padre “el pensamiento”, “a do te llama / un inmortal renombre y clara fama”; pues “Tiempo vendrá que del francés valiente, / al margen de los montes Pireneos, / bajas la altiva y generosa frente / y goces de honrosísimos trofeos”. Un escenario geográfico-temporal más real que el del cerco de París por el rey de Africa Agramante, mito literario en principio sin engarce con la realidad histórica recordada.

Al final de la pieza, un Angel “en una nube volante” –tan cinematográfico–, anuncia a Carlomagno – “Préstame, Carlo, atento y grato oído...”– la llegada de los ejércitos hispano-africanos con Agramante al frente, que causará la dispersión del ejército cristiano francés :

Presto estos campos con marcial ruido
retumbarán, y con horror y espanto
volverá las espaldas la cristiana
a la gente agarena y africana. (2697-2700).

Lo mismo que el Angel de la pieza cervantina se corresponde con el Arcángel Miguel que acude en el cerco de París al auxilio de Carlomagno (Ariosto, XIV), el ejército hispano-sarraceno de Agramante, rey de Africa, es también el clásico, con Ferragut, que queda en Andalucía, Rodamonte –rey de Argelia–, el rey Marsilio de Zaragoza y el rey Sobrino, “tan prudente, que casi es adivino” –y que en la saga clásica terminará cristiano.

1.

En la edición de Francisco Yndurain (BAE, ed. Atlas, Madrid, 1962), éste dice en el prólogo: “Ni con la mejor voluntad hallamos rasgo que pueda salvar esta comedia de una repulsa total... Es inútil contar el argumento de la obra, que no lo tiene...” Es una tontería, muestra de la incompreensión del mundo cervantino por su parte, por lo menos, o del no haber comprendido el sentido de la pieza, que parece lo más posible.

Es un penúltimo eslabón de una cadena de opiniones negativas sobre esta pieza que recogen F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas en una de las últimas ediciones (Madrid, 1997, Alianza), y que parece revisarse ahora. Para estos críticos:

“La casa de los celos..., es una comedia perfectamente coherente, de sentido metaliterario, que pone en solfa las tradiciones caballerescas y pastoriles que utiliza, las parodia y se ríe de ellas, acentuando el tono

cómico con una serie de personajes, situaciones y juegos lingüísticos, conforme a las prácticas usuales en el teatro quinientista.” (p.XLII).

También se trató mucho sobre la complejidad de su composición –ese “espacio múltiple y maravilloso, mágico y encantado”, “espacio arcádico de las selvas de Ardenia” que dicen Sevilla/Rey–, que permite un desarrollo complejo de una acción que hoy se puede ver como desarrollo cinematográfico. La complejidad del uso de las tramoyas –los efectos especiales para un gran espectáculo– hace pensar a estos autores en un tipo de comedia cortesana, adelantada para su tiempo, de amplio desarrollo escénico. El resultado hoy se parecería mucho a una película de tono almodovariano, para entendernos.

Los personajes y situaciones tienen sus raíces en los de Ariosto y, sobre todo, de Matteo Maria Boiardo, conde de Scandiano (1441-1494) –el “Orlado innamorato”, fuente principal de la pieza–, con un eje central marcado por los celos entre los dos caballeros enamorados de Angélica, la princesa de Catay, Orlando o Roldán y Reinaldos, los dos mejores paladines de Carlomagno. Es el mago Malgesí, hermano y protector de Reinaldos, el que –al final de la acción– sugiere el desenlace fatal; cuando Carlomagno promete la mano de Angélica a aquel de los dos caballeros que “más daño hiciese en el contrario escuadrón”. Malgesí hace un importante papel a lo largo de la obra, como de “comentarista” o desvelador de apariencias. Y así, cuando Roldán responde con entusiasmo a la promesa imperial de la mano de Angélica:

“Morirán luego a mis manos
andaluces y africanos”,

comenta Malgesí, anticipatorio: “Vano saldrá vuestro intento”.

Y sigue Roldán: “¡Despedazaré a Agramante
y a su ejército en un punto!
Cuéntenle ya por difunto”,

mientras Malgesí sentencia: “No te alargues, arrogante,
que Dios dispone otra cosa,
como en efecto verás.”

Y termina Roldán: “¡Oh, Agramante! ¿Dónde estás?”

También Reinaldos responde con entusiasmo a la oferta del emperador, y se prepara para la batalla con entusiasmo y –“¡Por mía cuenta esta diosa!”– con convencimiento. Son las últimas palabras de la acción, las que preceden a los cuatro versos finales:

“Cuando con victoria vuelvas
crecerá tu gusto y fama,
que por ahora nos llama
fin suspenso a nuestras selvas”,

que deberían estar en boca del mismo Carlomagno. En el original vienen a continuación de las últimas de Reinaldo, y estas palabras es absurdo que se las dirija a Roldán dado su enfrentamiento o emulación; en boca de Malgesí no parecen adecuadas al haber mostrado ya su conocimiento del resultado negativo de

aquel enfrentamiento que nos hiciera pensar en Roncesvalles, a no ser que se consideraran dichas con tono irónico, un tanto macabro en estas circunstancias pues anunciarían un final de tragedia griega que –como en la Grecia clásica, la muerte del héroe Roldán– bien podía ser conocido por los espectadores.

2. (PARÍS, PALACIO O CORTE DE CARLOMAGNO)

ESCENA PRIMERA.

“La casa de los celos...” es tan cervantina que emociona. La mayoría de sus claves están en una línea de reflexión cervantina muy marcada y que no dejó de ser desarrollada en otros textos suyos. El arranque de la pieza teatral es contundente:

“Sin duda que el ser pobre es causa desto”,

en boca de Reinaldos, enojadísimo –“rabio de enojo”, “muero de despecho”, “revienta de ira el pecho”– tanto con Roldán como con el cobarde cortesano Galaón por sospechar que los dos se reían hablando sobre él –“de ver mi pobre arreo”, piensa Reinaldos–, en el palacio de Carlomagno. De Galaón, “cobarde y necio”, no hacía “cuenta ninguna”. Pero de Roldán sí, “pues me conoce y no me tiene en precio”; su amistad, además, es grande, y Roldán lo dirá casi a continuación: “Siempre fui tu amigo, pues de mi voluntad tienes la llave”, antes de llamarle “oh primo amado”.

Sólo “el respeto al señor mío” (Carlomagno) impidió a Reinaldos “que le sacara en su presencia el alma” a Galaón –“bastardo, mal nacido, arrogante, hablador, antojadizo, más de soberbia que de honor vestido” y al que jura “que le mate y le guise y me lo coma”, en arranque furioso de valentón, figura también muy cervantina–, y en esa evocación de un duelo en el recinto del palacio real tal vez pudiera encontrarse una evocación sutil de otro situación similar de duelo a causa de la que un tal Cervantes veinteañero debió dejar la Corte precipitadamente para terminar en Italia para que no le cortaran una mano, castigo para ese tipo de delito.

Ya frente a frente con Roldán, comienza a aclararse todo y en boca de Reinaldos, en sonoros endecasílabos, se trata sobre la pobreza:

“Dime, ¿puede, por dicha, la pobreza
quitar lo que nos da naturaleza
Que yo trujera con anillos de oro
adornadas mis manos y trujera
con pompa, a modo de real decoro,
mi persona compuesta; ¿adondequiera
rindiera yo con esto al fuerte moro
o al gallardo español, que nos espera?
No; que no dan costosos atavíos
fuerza a los brazos y a los pechos bríos.”

La fama de valentía de Reinaldos, además, va

“diciendo quién soy yo; y así, tu burla
contra toda razón de mi se burla”.

Roldán tranquiliza a Reinaldos y alaba su valentía:

“Esta disculpa baste, ¡oh primo amado!,
para templar vuestra no vista furia;
que no es costumbre de mi pecho honrado
hacer a nadie semejante injuria.
Y más a vos que solo habéis ganado
más oro que tendrá y tiene Liguria,
si es que la honra vale más que el oro
que en Tibar cierne el mal vestido moro”.

La llegada de Carlomagno, traído por el ruín Galaón, el malo en esta pieza teatral, termina de pacificar a los dos amigos, para cuya valentía desea “más honrosas ocasiones” (v.160) que esas disputas. Es precisamente en la batalla que se avecina –que se nos antoja Roncesvalles–, en donde les espera el “fuerte moro” y el “gallardo español” que dijera Reinaldos, en donde Carlomagno desea que sus dos caballeros más valientes se esfuercen al margen de esos enfretamientos por motivos banales que los debilita, como el arranque de ira de Reinaldos resentido contra Roldán por un malentendido sobre un asunto de honra.

3.

La llegada de Angélica la Bella, princesa de Catay, con un aparatoso y simbólico acompañamiento –un palafrén, dos salvajes, una dueña, un cofrecillo, un perro–, volverá a encender la disputa entre Reinaldos y Roldán, esta vez relacionada con los celos, otro de los asuntos cervantinos siempre reiterados.

Narra Angélica –una suerte de embajada ante Carlomagno– que es hija del rey Galafrón y que su persona y el reino de su padre pasarán a manos de quien venza a su hermano pequeño, Argalia, en combate singular en el que no se usará la espada, sino sólo la lanza. Tanto Roldán como Reinaldos, enamorados de Angélica, volverán a disputar por querer ser cada uno el único pretendiente y se van a la busca de Argalia.

Es el mago Malgesí el que va a glosar la situación: el rey Galafrón, en realidad, pretende hacerse con los doce pares de Francia, uno a uno, incitándoles –con el anzuelo de la belleza de su hija Angélica– a pelear con Argalia, cuya lanza de oro encantada los vencerá fácilmente; una vez haya dejado a Carlomagno sin sus hombres más valiosos, conquistará Francia. Carlomagno se muestra escéptico ante la interpretación del mago, pero le encarga que solucione el problema. “Haré cuanto mi industria y ciencia pueda”, concluye el mago Malgesí.

“Mi hermano (Reinaldos) va enojado
Con Roldán; estorbar quiero su daño.
En laberinto he entrado
que apenas saldré dél. ¡Oh ciego engaño,
oh fuerza poderosa
de la mujer que es, sobre falsa, hermosa!”

Para Malgesí, Angélica puede ser la perdición del reino y de sus hombres, de ahí que la considere “maga”, “deshonesta”, “hechicera” y que considere, más que “aventura”, “desventura” lo que pueda suceder.

La presentación de los primeros personajes se ha completado: el caballero Reinaldos, su hermano y protector el mago Malgesí, su primo Roldán, el ruín Galaón, el emperador Carlomagno, la princesa del Catay Angélica y su hermano Argalia, en el bosque con una lanza mágica a la espera de caballeros para combatir, han trazado el marco general de la pieza dramática, que a partir de ahora va a comenzar a desplegarse en una serie de escenas de gran riqueza tramoyística, verdaderamente cinematográficas por su variedad.

4. (BOSQUE O SELVAS DE ARDENIA Y PADRÓN / SEPULCRO DE MERLÍN)

El escenario pasa a ser a continuación el interior del bosque, pues, la “selva”, y en él aparecerán sucesivamente los personajes del drama, como dijimos, en una sucesión de escenas de exteriores cinematográficas, con abundancia de indicaciones para tramoyas a fin de crear ambientes fantásticos, con espíritus, dioses mitológicos y figuras morales.

En el bosque aparece primero Bernardo del Carpio, con su escudero vizcaíno Blas, al que Cervantes hace hablar con muchas faltas y con los verbos en infinitivo –como los indios de las películas del oeste americano–, gracioso y listo –“soy vizcaíno, burro no”–, que recomienda a su amo que vuelva a España, en donde hay suficientes aventuras y guerra con los moros como para querer ir a meterse en “tierra extraña”. Es una interferencia cervantina en el mundo caballeresco –de la saga italiana de Orlando, en cuyo marco se inserta–, y tiene un reconocible perfil quijotesco también la pareja, este Bernardo en busca de aventuras y su escudero Blas, gracioso y listo.

Bernardo de Carpio anda en busca de algo bien concreto, aventuras caballerescas:

“Dicen que estas selvas son
donde se halla de contino,
por cualquier senda o camino,
venturas de admiración,
y que en la mitad o al fin,
o al principio, o no sé dónde,
entre unos árboles se esconde
el gran padrón de Merlín,
aquel gran encantador
que fue su padre el demonio” (371-380).

Mientras se prepara para descansar, Bernardo envía a su escudero vizcaíno a buscar a Ferraguto, moro que les acompañaba y que se quedó rezagado. Y a continuación, tras un canto a la “dura y detestable guerra”, que compara a una droga,

“...a un cierto beleño
que, entre cuidados y enojos,
ofreces siempre a los ojos
blando aunque forzoso sueño” (399-402),

y guerra a la que considera “madre de la diligencia, / madrastra de ociosidad”, se tumba a descansar sobre la tierra precisamente con el “padrón de Merlín” como almohada y se queda dormido.

5.

En otro lugar del escenario / selva se encuentran Argalia –“armado y con una lanza dorada”– y su hermana Angélica, quien va a contar a su hermano el desarrollo de la embajada que había llevado al emperador a su corte parisina, a unos “pabellones” de campaña, podría decirse, en donde están instalados. Lo gracioso / grotesco de la breve escena son las protestas de la dueña que acompaña a Angélica, harta de vagar

“deste monte en aquel monte,
de un lugar a otro lugar”,

y que sueña con sus “redomillas”, sus “afeites” y la tranquilidad de la casa,

“que traigo esta cara hecha
una suela de zapato”

y

“que de la madre me aprieta
un gran dolor de verdad
(...) deste andar a la jineta” (479-482).

6.

Cuando se van Angélica, Argalia y su séquito, se queda solo en escena Bernardo, dormido al pie del padrón del mago Merlín: “Suene música de flautas tristes; despierta Bernardo, ábrese el padrón, pare una figura de muerto, y dice:” El Espíritu del mago recitará un largo poema, a modo de intermedio entre escenas de acción, sin que Bernardo hable palabra alguna. El poema, que no carece de belleza – “Valeroso español, cuyo alto intento / de tu patria y amigos te destierra...”–, cumple la misión de advertir sobre lo que vendrá, como antes había sucedido con el mago Malgesí. El Espíritu de Merlín le dice a Bernardo que vuelva a su tierra, al lado de su padre prisionero –“Vuelve a tu amado padre el pensamiento / a quien larga prisión y oscura encierra”–, y que su fama será clara y su renombre inmortal, pues

“Tiempo vendrá que del francés valiente,
al margen de los montes Pireneos,
bajes la altiva y generosa frente
y goces de honrosísimos trofeos.” (491-494).

7.

Desaparecido el espectro o Espíritu de Merlín y Bernardo oculto en el mismo padrón –“Ciérrase el padrón, éntrese en él Bernardo sin hablar palabra, y luego sale Reinaldos”, dice la acotación escénica–, Reinaldos y Roldán van a entrar en escena sucesivamente, con sus discursos de enamorados, y en escena disputarán a causa de los celos hasta que Bernardo los separe, convirtiéndose en instrumento del mago Merlín, y evite así el enfrentamiento final entre ambos caballeros. Muchas de las sentencias cervantinas sobre los celos aparecen aquí, en particular sobre la fuerza de los celos, “porque el amor y el reinar /

nunca admiten compañía” (v.645-646). Roldán llega a preocuparse muy seriamente por la amenaza de esa fuerza que lo posee y pervierte:

“Estoy por dejar de ser
quien soy. ¡Acudid al punto,
respetos, que está difunto
mi acertado proceder!
¡Ansias que me consumís,
sospechas que me cansáis,
recelos que me acabáis,
celos que me pervertís!” (687-694).

Cuando los dos primos y héroes enamorados están a punto de luchar con sus espadas, pelea que los magos hacen imposible con sus encantamientos, Bernardo sale del padrón inducido por Merlín y se presenta: “Por dicha, soy español” (v.756). En la porfía, Reinaldos se siente atosigado, “que siempre aquesta nación / fue arrogante y porfiada”, y Rodán, enfadado por el empeño del español en no dejarlos pelear, le llamará “español marrano”, lo que enfada –“¡Mientes, infame villano!” (v.785)– a Bernardo, al que Reinaldos tildará de insolente. Y, así, entre encantamientos que hacen imposible que los tres caballeros se lleguen a herir verdaderamente, salen Roldán perseguido por Bernardo y éste por Reinaldos y se pierden por el bosque / selva.

8.

El desarrollo de la acción en el bosque hace que puedan entrar y salir personajes diversos y combinados en el mismo espacio / laberinto. Mientras salen los tres caballeros persiguiéndose unos a otros, un nuevo personaje entra en el número de los que vagan por allí, esta vez una mujer, Marfisa, “armada ricamente”. Luego sabremos que, como Bernardo, anda en busca de aventuras y retando a los caballeros a combate. Marfisa, en el Orlando clásico, es la hermana gemela de Ruggiero, y como él pertenece al ejército de Agramante, prototipo de mujer guerrera como la prometida de su hermano Ruggiero, Bradamante; aunque en la pieza cervantina no aparecen ni Ruggiero ni Bradamante –es otra rama amorosa diferente de la historia–, sí aparece Marfisa formando pareja caballerescas con Bernardo al final de la jornada.

Una vez sale de escena Marfisa tras los tres caballeros, surge la escena final de la primera jornada, con el regreso de todos los personajes –salvo Carlomagno mismo y el ruin Galaón– que han participado en la jornada primera, los magos a través de sus encantamientos que imposibilitan un enfrentamiento real entre los protagonistas.

9.

Es el momento culminante de la acción.

Bernardo y los caballeros franceses Roldán y Reinaldos vuelven a escena, en su imposible persecución y enfrentamiento, pues como dice Reinaldos

“si hechizos no hubiera
nunca mi primo atrás el pie volviera”,

refiriéndose a Roldán frente a Bernardo.

El criado vizcaíno de Bernardo, Blas, en su jerga casi ininteligible, entra narrando la muerte del hermano de Angélica, Argalia, a manos del moro amigo de Bernardo, Ferraguto, quien había echado al río al joven caballero del Catay que con su arma encantada debía enfrentarse al pretendiente de su hermana y al que todos buscaban para ese singular combate. La bella Angélica entra también en escena llorando la muerte de su hermano, y en su lamento llama español también al moro Ferraguto:

“Un español ha muerto
a mi querido hermano, y es un moro
que no guardó el concierto
debido a la milicia y su decoro,
y arrojóle en un río. (833-837).

Cuando Roldán pregunta: “¿Quién es el moro?”, le responde Bernardo: “Es un amigo mío” (v.838). Frente a los franceses, pues, el héroe cristiano Bernardo y el moro Ferraguto –a quien el escudero vizcaíno Blas relaciona con Granada: “¡Tienes Granada, bravo Ferraguto!” (828)– son “amigos”, y Roldán los aúna en la responsabilidad de la muerte del hermano de Angélica:

“¿Amigo tuyo? ¡Oh perro,
tú llevarás de su maldad la pena!” (839-840).

El esquema simbólico –Roldán / Reinaldos, franceses, contra Bernardo / Ferraguto / Vizcaíno Blas / Marfisa, españoles– queda definido, como telón de fondo de ese enfrentamiento pirenaico de Roncesvalles. El no haber usado el moro las reglas del combate caballeresco acordadas –“el concierto”– que pactaba el hermano de Angélica –el no desenvainar la espada, sino usar sólo la lanza, lo que daba ventaja a su lanza encantada– había sido la causa de la facilidad con que Ferraguto pudo matar al hermano de la “bella huidora”.

Angélica se lamenta de la desdichada muerte de su hermano Argalia, y se interna en la selva huyendo, pues

“A esta selva oscura
quiero entregar ya mis ligeras plantas,
mi guarda y mi ventura” (845-847).

La pelea –siempre a punto de estallar, imposible– de Roldán y Reinaldos por un lado y Bernardo por otro, es interrumpida por Marfisa, y luego Roldán y Reinaldo, discutiendo entre sí por los celos mutuos, se adentran en el bosque en persecución de Angélica, la bella fugitiva.

10.

Quedan solos Marfisa, vestida de caballero, Bernardo y el criado Vizcaíno, contrapunto cómico con sus palabras y frases mal construidas, que deciden continuar juntos por el bosque y reunirse con Ferraguto; según informa Blas el Vizcaíno, a pregunta de Bernardo –“Dime, ¿Ferraguto quedó herido?”–, Ferraguto está “Bueno, puto, y qué sano”. La descripción de la batalla por Blas es significativa de narración paródica, con perfiles casi surreales:

“Batalla con hermano
de bella huidora, y pobre, y muerto, y triste,
de moro enojo, brío
teniendo, dio con él todo en el río,
y queda aquí aguardando
espaldas de montaña.”

Marfisa decide acompañar a Bernardo:

“Iréte acompañando,
que quiero saber más de tus hazañas;
que descubro en ti muestras
que muestran que eres más de lo que muestras”. (883-886).

Cuando en las escenas sucesivas desaparezca Blas el escudero vizcaíno –y ya que Ferraguto no sale a escena–, Bernardo y Marfisa aparecen como otra pareja caballeresca en la línea de Quijote y Sancho; Bernardo / Blas, Bernardo / Ferraguto o Bernardo / Marfisa, parejas paradójicas de alguna manera.

Y así termina la jornada primera.

11.

JORNADA SEGUNDA.

Si toda la Jornada Primera se desarrolló en un ambiente caballeresco y fantástico, el inicio de la Jornada Segunda marca un cambio espectacular: es un ambiente pastoril. Como los caballeros Roldán y Reinaldos, enamorados de la misma mujer, Angélica, los pastores Lauso y Corinto también están enamorados de la misma chica, la pastora Clori que, a su vez, los ignora por el rico pastor Rústico. Las primeras escenas, pues, desarrollan la problemática de estos amores cruzados en evocadores versos de raigambre garcilasiana y con canciones intercaladas –los pastores llevan sus guitarras– al gusto más puro de la literatura pastoril.

Cuidadosos versos introducen a Lauso y a Corinto, cada uno por diferentes caminos de una colina; ya juntos, se lamentan de la pobreza –al igual que Reinaldos en el arranque de la jornada anterior– como un inconveniente para alcanzar el amor de su amada. Dice Corinto para introducir el asunto:

“Pesado contrapeso es la pobreza
para volar de amor, oh Lauso, al cielo
aunque tengas cien alas de firmeza” (917-919).

Pues

“Granjería común amor se ha hecho,
y dél hay feria franca dondequiera,
do cada cual atiende a su provecho” (923-925).

Esta es la tesis de estas escenas pastoriles, verdadera caricatura de ese amor “platónico” que se afirma que es el verdadero protagonista de los asuntos literarios pastoriles. Con machaconería repetido, es un guiño irónico de Cervantes sin duda. Como otra vez en boca de Corinto:

“Vuélvese el oro más cendrado en cobre,
y el ingenio más claro en tonta ciencia,
si le toca o le tiene el hombre pobre,
y desto buen testigo es la experiencia” (932-935).

Lauso lamenta, en fin, que Clori no se canse del poco ingenio de Rústico, aludiendo a ella como destinataria de estos lamentos a causa de la pobreza.

12.

La llegada de Clori, al más puro estilo pastoril –“Canta Clori en la montaña y sale cogiendo flores”, anota Cervantes–, cantando una hermosa cancioncilla cuyo estribillo –“la justicia os prenderá”– Corinto “trastocará” en una ingeniosa improvisación –“el amor me vengará”–, permite a los pastores ahondar en la tesis expuesta, a saber, la importancia del dinero para triunfar o disfrutar del amor. Así, al preguntarle Corinto a Clori por su rústico y “bronco” galán / pastor, Clori le dice con franqueza:

“Con él tengo, Corinto, más ganancia
que contigo, con Lauso o con Riselo,
que vendéis discreción con arrogancia.
Rústica el alma y rústico es el velo
que al alma cubre, y Rústico es el nombre
del pastor que me tiene por su cielo.
Mas, por rústico que es, en fin es hombre
que de sus manos llueve plata y oro...

....

“El rústico, si es rico, satisface
aún a los ojos del entendimiento,
y el más sabio, si es pobre, en nada aplace...” (991-998, 1015-1017).

Los pastores, lamentando que Clori sea como todas las mujeres –“Es gusto de mujeres ordinario... ser su ingenio vario”– le proponen que presencie una prueba del poco ingenio de su pastor Rústico, que se acerca a donde están Lauso, Clori y Corinto.

13.

La aparición de Rústico en escena es una ostentación de su riqueza. Da órdenes a otros pastores – Coridón, Cloanto, Compo, Francenio, Partenio...– y por la enumeración de los diversos rebaños que han de ir a las diversas majadas, muestra todo su poder. Clori se manifiesta satisfecha de su galán Rústico a los otros dos pastores enamorados, aunque accede a esconderse y presenciar una prueba de ingenio a que le van a someter Lauso y Corinto a su amante Rústico.

La prueba es un paréntesis cómico unitario en que los pastores hacen creer a Rústico que un papagayo real –“que viene del camino de las Indias” (v.1081), aclara Corinto, anacronismo de tiempo histórico tan

caro al mundo literario caballeresco sincretizador de espacios y tiempos–, de colorido plumaje y que sabe hablar, anda escondido por uno de los árboles del bosque, lo tienen localizado y pueden atraparlo. Pensando en el improbable papagayo como un regalo para su amada pastora Clori, por el que se muestra dispuesto a pagar sumas enormes, el pastor Rústico acepta entrar en el plan del juego de Corinto y Lauso. Accede a que le aten las manos y los pies y a que Corinto suba sobre sus hombros – “¡Vive Dios, que me brumas las costillas!” (1108), protesta Rústico por el peso– y se deja engañar oyendo a Corinto hablar como si fuera el papagayo real, obsesionado por el bello presente que le hará a su amada Clori:

“¿Como estás, loro, di?” (v.1116)

pregunta Corinto ya en el árbol, y con voz fingida contesta él mismo:

“¿Cómo? Cautivo”.

Rústico interviene entusiasmado:

“¡Hi de puta, qué pieza! Di otra cosa”.

Corinto, con fingida voz de loro, contesta:

“¡Daca la barca, hao, daca la barca!”

Rústico vuelve a preguntar:

“Y aqueso, ¿quién lo dijo?”

Corinto responde con su voz no fingida: “El papagayo”.

Y cuando el papagayo real, por boca de Corinto, dice o canta: “Clorí, clorí, clorí, clorí, clorí” –y hay que pronunciar clorí, acentuada aguda, para que salga el endecasílabo, lo que nos da más indicios de la comicidad del posible tono–, Rústico pregunta:

“¿Es todavía el papagayo aqueso?”

y le responde el Corinto / papagayo:

“¿Pues quién había de ser?” (1123).

14.

Después de haber ofrecido por él un alto precio –cuatro novillos primero, y luego hasta cien mil florines–, viene el desencanto y el bochorno de Rústico por la broma recibida al no haber tal papagayo real, y más al aparecer Clori en escena y darse cuenta el amante pastor de que lo había presenciado todo.

“Por ti la burla siento”, le dice Rústico, pero Clori le tranquiliza con sus palabras, al no tener en cuenta su rusticidad:

“Calla, que para aquello que me sirves,
más vales que trescientos Salomones” (1152-1153).

E insinúa que Lauso y Corinto, con todo su ingenio, no son capaces de regalarle al día siguiente “una patena y unos ricos corales”, como de Rústico espera, al cual regalo el ricachón pastor promete añadir “dos sartas de perlas hermosísimas”. Ante aquella promesa de rico regalo, Clori exclama encantada:

“¿Compárase con esto algún soneto,
Lauso? Y dime, Corinto: ¿habrá sonada,
aunque se cante a tres, ni aún a trescientos,
que a la patena y sartas se compare? (1161-1164).

Los pastores enamorados y pobres, Lauso y Corinto, achacan ese comportamiento de Clori a su ser mujer:

“Eres mujer y sigues tu costumbre”.

A lo que Clori contesta rotunda:

“Sigo lo que es razón.”

Y el pobre pastor se ratifica en lo dicho:

“Será milagro
hallarla (la razón) en las mujeres”.

Clori, desdeñosa a su vez, remata diciendo que quien no tiene razones que decir es “la lengua que se mueve guiada del desdén y de los celos”, como la de los dos pastores pobres e ingeniosos.

15.

La bella Angélica irrumpe entonces en el espacio escénico del bosque en el que están los pastores, huyendo de sus perseguidores enamorados, los caballeros franceses, “dos bravos enemigos”, según sus palabras de mujer acosada. Cuando le responden los pastores que ellos son tres hombres, ella responde aterrada:

“Ni aún a tres mil no temerán los otros.
Llevadme a vuestras chozas,
mudadme este vestido;
amigos, escondedme” (1196-1199).

Al pánico de la bella princesa de Catay, el pastor enamorado y pobre que es Lauso le dice que no se preocupe, que está en un mundo –no olvidemos que pastoril, arcádico– en el que hasta a los más temibles gigantes, como “Montalbanes y Aglantes, se tienen aquí en nada”, pues es fácil “que los compre a dinero” (1206), en una nueva insistencia cervantina sobre la venalidad generalizada.

Cuando Lauso lleva consigo a la bella Angélica hacia las chozas de los pastores para esconderla y disfrazarla, el trío de Rústico, Clori y Corinto se dicen algunas indirectas o puyas –sobre todo Corinto a Clori, quien termina diciéndole: “Siempre tus burlas para mí son buenas” (1221)–, que pueden hacer pensar en ese clásico de la comedia italiana de Pantalón, Arlequín y Colombina como perfil reconocible.

16.

El bosque / escena vuelve a ser ocupado por los personajes caballerescos y la maquinaria teatral de Cervantes vuelve a tornarse compleja, casi cinematográfica, con vuelos al mundo del sueño, la mitología, el más allá o lo explícitamente simbólico, lo que él llama las “figuras morales”.

Sale Reinaldos primero, en una escala más de su persecución “a la bella fugitiva”, por aquellas

“¡Oh selvas de encantos llenas,
do jamás se ha visto apenas
cosa en su ser verdadero...” (1128-1130).

Y una prodigiosa aparición comienza a manifestarse con “crujidos de cadenas, ayes y suspiros dentro”, ante el susto de Reinaldos:

“¿Estoy despierto o dormido?
¿Engañome o no me engaño?” (1245-1246).

Por la boca de una serpiente –“Acógeme allá en tu centro, porque por tus ruegos entro a tu estómago de azufre”, le recita el caballero Reinaldos–, aparece el mago Malgesí, hermano y protector del caballero francés, empeñado en sacarle de su locura causada por los celos. Malgesí quiere sanar a Reinaldos desplegándole una especie de “auto sacramental” de la “cueva de los celos” –podría titularse así–, en el que personifica y presenta al Horror, el Temor, la Sospecha, la Curiosidad, la Desesperación y los Celos.

17.

Habría que estudiar con detalle el plantel de símbolos que pudiera encerrar la elección de personalizaciones escénicas tales como “el embajador de los Celos”, el Horror, y portero de la cueva de los Celos, el “Temor sospechoso que enjendra ajeno interés”, “la infame Sospecha,

de los celos muy parienta,
toda de contrarios hecha,
siempre de saber sedienta
lo que menos le aprovecha” (1294-1297).

O “la vana Curiosidad”

“hija de la Liviandad,
con cien ojos en la frente
y los más con ceguedad”

que “hace guardia a una puerta de muy difícil salida”. O la “espantosa figura” que es la Desesperación, presentada “con una soga a la garganta y una daga desenvainada en la mano”.

La figura central, que culmina la simbología, son los Celos, presentada su figura “con una tunicela azul, pintada en ella sierpes y lagartos, con una cabellera blanca, negra y azul”, todo ello amenaza de mala suerte, pesares “y, al fin, desdichada muerte”. Si te alcanzan los celos, quedas en un estado “diferente del que estás”, de tal manera “que no puedas ni quieras ya querer más”.

Sería interesante comparar estas formulaciones simbólicas con las formulaciones de la emblemática o de los no escasos idearios políticos del momento, para sopesar su posible alcance crítico o expositivo. El

magos Malgesi, artífice de aquel discurso moral ilustrado con figuras, se muestra contrariado con el resultado de la prueba a la que ha sometido a su protegido Reinaldos, y es entonces cuando el mago Merlín le expulsa de la escena para que lo deje a él iniciar un nuevo ensayo de “auto sacramental” peculiar, esta vez con dioses del Olimpo antiguo.

18.

En un carro de fuego tirado por leones de la montaña –tal la fuente de la Cibeles, que es lástima que no estuviera ya en la época de Cervantes–, sale a escena la diosa Venus. Acude convocada por el mago Merlín para ayudar al caballero Reinaldos en su desvarío amoroso.

La diosa Venus se lamenta, sin embargo, de que no haya convocado también a su hijo el Amor, pues sin él será difícil la misión; la imprevisión de Merlín, hace que la diosa critique su método:

“Merlín ha errado este lance,
que a veces yerra el saber” (1386-1387).

Venus parece que ha tenido que dejar la compañía de Adonis, su amado, para acudir a la convocatoria de Merlín, pero dice que le deja “casi de mi grado”, pues estaba algo desganado o frío Adonis, al parecer, y la diosa Venus espera que al regreso a su lado “amor resuelva tu brío, que no le alabo”. El perfil paródico es espléndido.

Así, pues, Venus reclama la presencia de su hijo el Amor, y éste acude a la llamada de su madre para ver qué quiere de él: “¿Qué quieres, madre querida, que con tal priesa me llamas?” (1403-1404). El Amor, acompañado de música de “chirimías”, sale a escena en una nube y en figura de un Cupido vestido de cortesano y no desnudo, sin venda en los ojos y con el arco y la aljaba de las flechas desarmados o desmontados, deshechos.

19.

De entrada, la diosa y madre Venus no se interesa por su apariencia nueva, por su “nueva imagen”, y le relata la misión que deben realizar: curar al caballero Reinaldos, en la escena dormido en un aparte todo este tiempo, pues tiene “en peligro la vida” a causa de los celos, “que en opinión están que tus hijos son”. El Amor, como padre de los celos, por lo tanto, debe resolver el problema del caballero enamorado y devolverle / volverle “en su antigua libertad” (v.1415). Los celos como cautiverio o esclavitud –lo mismo en la mente de un ex-cautivo como Cervantes–, debe adquirir su significado profundo.

Una droga que provoque el olvido o lo facilite es la única solución, una agua mágica de una cálida fuente encantada trocará el amor de Reinaldos por Angélica en aborrecimiento de similar intensidad y fuerza, hasta el punto de que

“si agora por vella muere,
ha de morir por no vella” (1426-1427).

Amor envía a Reinaldos en busca de su remedio, aunque no quiere decirle que ha de pasar antes por trances “que callarlos quiero, pues decillos no conviene”. Y Reinaldos abandona la escena reafirmando en su mal:

“Aquel que celos no tiene,
no tiene amor verdadero” (1436-1437).

20.

Una vez ido Reinaldos, la diosa y madre Venus, ahora ya sí, se encara con la pinta de su hijo el Amor, ese “andar en un traje no usado y el arco roto y deshecho”. Le recrimina maternalmente:

“¿Quién te lo rompió? ¿Y quién pudo
cubrir tu cuerpo desnudo,
que su libertad mostraba?
¿Quién te ha quitado el aljaba
y la venda? Dí: ¿estás mudo?” (1443-1447).

A la pregunta de su madre, el dios Amor elabora un discurso en verso que no tiene desperdicio, sobre la nueva concepción del amor que se lleva en la “Corte donde he estado”, a remolque del interés y del dinero, esta vez con una lectura posible claramente política ya, en la onda quevediana pero más sutil aún, menos burda que las de los delirios de Quevedo.

“Has de saber, madre mía,
que en la corte donde he estado
no hay amor sin granjería,
y el interés se ha usurpado
mi reino y mi monarquía..
Yo, viendo que mi poder
poco me podía valer,
usé de astucia y vestíme,
y con él entremetíme,
y todo fue menester.
Quité a mis alas el pelo,
y en su lugar me dispuse,
a volar con terciopelo;
y, al instante que lo puse,
sentí aligerar mi vuelo.
Del carcaj hice bolsón,
y del dorado harpón
de cada flecha un escudo;
y con esto, y no ir desnudo,
alcancé mi pretensión.
Hallé entradas en los pechos
que a la vista parecían
de acero o de mármol hechos;
pero luego se rendían
al golpe de mis provechos.
No valen en nuestros días

las antiguas bizarrías
de Heros ni de Leandros,
y valen dos Alejandros
más que doscientos Macías” (1448-1477).

El triunfo del dinero, que hace al dios Amor disfrazarse con otras galas de mayor apariencia y más ricas, así como fundir las puntas de sus flechas para hacer monedas de oro, el triunfo del interés económico sobre los sentimientos platónicos y las “bizarrías” caballerescas, hace que el enamorado y poeta Macías no valgo ni el uno por ciento que un hombre de acción como el conquistador Alejandro.

21.

El discurso sobre el amor y el dinero –o el interés / ganancia– sigue siendo el protagonista principal de esta Segunda Jornada, y sigue la continuidad con la irrupción en escena de los pastores Lauso, Corinto, Rústico y Clori, así como Angélica en traje de pastora. Mayor continuidad, incluso, al enlazar con la escena del papagayo real. Rústico, el más gracioso del grupo, confunde al dios Amor vestido de cortesano con otro papagayo, o al menos con un “paxaro pinto”, y entra en escena el primero:

“Lauso, acude; y tú, Corinto,
acude, que, a lo que creo,
otro papagayo veo,
o si no, pájaro pinto” (1478-1481).

Lauso reconoce al dios Amor, y Rústico se disculpa:

“Como con alas le vi
entendí que era alcotán”.

Corinto, más refinado y discreto, como Lauso, aparta al bruto de Rústico para reverenciar al dios niño, y Rústico se asombra de que diga que es niño: “¿Niño es éste?” “Y es gigante”, añade Corinto, aunque Rústico insiste en su asombro:

“Niñazo le llamo yo,
pues ya le apunta el bigote” (1498-1499).

El dios Amor, animado por su madre Venus, les agradece a los pastores la voluntad que le muestran, pero les ruega que no le reverencien y les promete decir “la ventura que os espera”, o sea, adivinarles el porvenir, con la intención, dictada por Venus, de “que den vado a sus penas”. La adivinación de Amor para Lauso es que “jamás serás desechado ni admitido”; para Corinto, que olvidará su pretensión “desde hoy más”; para Rústico, que “mientras tuviere riquezas, tendrá contento”; para Clori, que el bien que poseyere “mudará cada momento”. Todas, previsiones de gran ambigüedad. Para la pastora disfrazada, o sea, para Angélica, prevee que “suplicará a quien la ruega”, que es lo mismo que decir que se convertirá en perseguidora despechada del caballero que hoy la persigue enamorado.

Con ello, el dios Amor da por terminada la “jornada” de su montaje teatral particular y, mientras se van retirando las máquinas y tramoyas del carro tirado por leones de Venus y la nube de Amor, cantan los pastores una canción en honor del dios que los ha visitado,

“venga norabuena
Cupido a nuestras selvas,
norabuena venga” (1530-1532).

Lauso al final, antes de salir de escena todos, remata al decir que si lo pronosticado por Cupido –que es que se queden más o menos como están– no satisface plenamente sus anhelos, tampoco pasa nada:

“¡Y si aquello que desea
cada cual no ha sucedido,
pues el Amor lo ha querido,
decid: ¡Norabuena sea!” (1551-1554).

22.

Una vez más, el escenario / selva vuelve a poblarse de personajes caballerescos. Entran Bernardo del Carpio y su escudero, que en esta ocasión ya parece haber olvidado su condición de vizcaíno y gracioso, y se expresa ya correctamente. Comenta el valor y la fama de Marfisa, que se ha rezagado, decidida a ir a París para retar a los Doce Pares de Francia, y a la que Bernardo ha prometido acompañar, deseoso de aventuras y también para ver “do llegar puede el valor de aquesta dama”.

El escudero también da noticias de Ferraguto, que anda por otro lugar del bosque, con tintes admirativos:

“Siempre, en cuando hacía aquel moro,
le vi guardar un decoro
arrojado y resolutivo.
Después que mató a Argalia,
y en el río le arrojó,
al momento se partió” (1580-1585).

Para Bernardo, sin embargo, Ferraguto “tiene loca fantasía”.

23.

La llegada de un Roldán agobiado por sus ansias de amor –“¡Qué pensativo que viene!”–, comenta Bernardo–, anima la escena. El escudero de Bernardo lo explica:

“Todo el sentido le ofusca
amor que en el pecho tiene”.

Roldán, obsesionado por su amada fugitiva –“¡Oh Angélica!, ¿dónde estás?”–, ni siquiera reconoce a Bernardo cuando éste le llama, y el escudero aprovecha para teorizar sobre el amor que aprisiona y que hace perder la identidad del yo, tal la locura:

“Él es de amor prisionero.
Haré yo una buena puesta
que está puesto en tal abismo,
que no sabe de si mismo (1610-1613).

Cuando Bernardo le pregunta: “¿No eres Roldán?”, el caballero francés le responde: “Creo que sí”, y eso confirma al escudero en su sospecha:

“En ‘creo’ pone si es él;
¿cuál le tiene Amor esquivo!” (1619-1620).

Al no reaccionar Roldán, a causa del amor “desdicha” y “extraño embelesamiento”, del amor “tormento”, el escudero sugiere a Bernardo que le desafíe, aunque el caballero español prefiere en esas circunstancias buscarle algún remedio.

24.

Nuevos encantamientos provocados por Malgesi van a dar lugar a la aparición en escena de la Mala Fama en primer lugar, y luego de la Buena Fama, para intentar curar del mal de amores a Roldán.

Por la tramoya giratoria aparece primero Angélica, que hace decir a Roldán palabras encendidas –“¿No es aquel mi cielo, cielos? El es; pero ya se encubre”–, antes de desaparecer de nuevo y dejar en su lugar a la Mala Fama, vestida “con una tunicela negra, una trompeta negra en la mano, y alas negras y cabellera negra”.

La Mala Fama recrimina a Roldán su “proceder liviano” que le hará perder su buena fama –“tu clara fama para siempre obscura”– y que le hará figurar en un libro negro, en donde apunta “las torpezas de excelentes hombres... cuando de amor la vana ley siguieron”, de manera que condenan a “perpetua afrenta y a viva muerte sus subidos nombres”. Y le pone ejemplos notables como a Alcides, mujeril hilando a los pies de Dayanira, al rey Salomón o a aquel triunviro (Marco Antonio) entregado a “la nueva Angélica egipcia” (Cleopatra).

Finalmente, le dice que aunque tiene el libro abarrotado de “renglones tan estrechos” en sus negras hojas de aquellos “que su nombre y fama atierran”, hará espacio para escribir el de Roldán para que, así, “en infamia eterna viva”. Tras el parlamento, la Mala Fama desaparece al girar la tramoya.

25.

Roldán, de momento, parece curado:

“Yo mudaré parecer,
a pesar de lo que quiero” (1695-1696).

Y hasta parece reconocer a Bernardo:

“¿Pues no os he de reconocer?
Bien sé que sois español
y que Bernardo os llamáis.”

Roldán explica su esfuerzo por curarse en términos de honra:

“siendo una joya la honra
que no se puede estimar”.

Y Bernardo le puntualiza el razonamiento:

“Verdad es; mas por amar
no se adquiere la deshonra”

Roldán, a pesar de que va a mantener su deseo de “sanar” de su “llaga”, opina que

“No hay amador que no haga
mil disparates, si es fino” (1711-1712).

Amor como locura que saca al hombre de si mismo y le hace disparatar, cual un quijote singular.

26.

La llegada de Marfisa, como siempre con su atuendo guerrero, es un breve compás de espera –Marfisa le confiesa a Bernardo, al reconocer a Roldán, su deseo de “probar con él mi fuerza”– para mostrar a Roldán de nuevo dominado por su obsesión amorosa. Cuando exclama:

“¡No hay, cual Angélica, alguna
en todo nuestro hemisferio!”

todos se dan cuenta de que “ha vuelto al tema”, y es el propio Roldán el que lo reconoce:

“Falsa fue aquella visión,
y de nuevo el corazón
parece que se me quema.”

La recaída de Roldán justifica una nueva aparición mágica por la tramoya, para que el caballero cambie de actitud. Nuevamente es una figura de Angélica la que sirve para atraer la atención de Roldán, que se convierte en la figura de la Buena Fama, “vestida de blanco, con una corona en la cabeza, alas pintadas de varios colores y una trompeta”. Todos los presentes, Bernardo y su escudero, Marfisa y Roldán, escuchan el discurso con atención.

“Pues temor de la infamia no ha podido
tus deseos volver a mejor parte,
vuélvalos el amor de ser tenido
en todo el orbe por segundo Marte” (1739-1742).

Comienza con halagos a Roldán, y le informa de que en su libro de oro tiene escrito su nombre, al lado de mil esforzados caballeros como “aquel gran caballero Macabeo”, amigo del pueblo de Dios, o el de aquel otro

“...batallador que fue enemigo
de la pereza infame, del que, en suma,
puso en igual balanza lanza y pluma” (1752-1754),

en alusión a Garcilaso pudiera ser, si no en alusión a Cervantes mismo, nuevo guiño cervantino.

La Buena Fama, pues, anima a Roldán a seguir a Marte –que “a un nombre sin igual te llama”– y dejar a Amor –que le lleva a un nombre “abatido”–, le anima a dejar de seguir “al niño ciego, la blandura y el regalo y dulce fuego”, antes de augurarle la muerte si no huye de Angélica.

27.

Roldán –“Bien sé que de Malgesí son todas estas visiones”– admite que no se cura:

“digo que no hay mar que baste
templar el fuego en que ardo” (1785-1786)

y continuará vagando por el bosque en persecución de Angélica, mientras Marfisa, incrédula ante lo que ha presenciado, Bernardo y su escudero se disponen a continuar su camino hacia París. La Jornada Segunda termina con Marfisa apiadada del caballero francés: “¡Pensativo iba Roldán!”

28.

JORNADA TERCERA.

La escena, en el mismo bosque de las Ardenas, se vuelve pastoril. Se inicia con un soneto, en boca de Lauso, que comienza:

“En el silencio de la noche, cuando
ocupa el dulce sueño a los mortales...” (1803-1804),

de tono contenido y gesticulante aire romántico al mismo tiempo, lamento a un “cielo sordo” y una “Clori sin oídos” para el llanto y los gemidos del pobre pastor enamorado.

Corinto, ya con “el corazón negro” por los desdenes de Clori, dice al amigo Lauso que deje las lamentaciones –“¿Para qué tantas endechas?”– y que vaya con él a recibir a Clori y a Angélica, que se acercan cantando. Pues,

“que tanto llorar es vicio
si bien lo consideramos” (1831-1832).

Con las dos chicas viene el pastor Rústico, a quien Lauso envidia por ello –“¡Ah pastor afortunado!”–, y Corinto convence a su amigo para que se quede y cante: “canta por amor a mí”.

29.

A la canción que viene cantando Clori, pues, responde Lauso, respetando el estribillo:

“¡Bien haya quien hizo
cadenitas, cadenas,
bien haya quien hizo
cadenas de amor”,

aunque con mensajes diferentes, pues en el de Clori se incluye “el dinero” en el “amor verdadero” –y ahí el “cadenitas, cadenas”, que pudieran ser de oro, podría sonar hartamente irónico–, mientras Lauso arguye que quien mantiene constante su amor a pesar de “vaivenes, iras y desdenes”,

“Este se adelante
al rico mayor”. (1857-1858).

Tras la música, una nueva escena jocosa. Rústico se lamenta de no saber cantar, y Corinto inicia con él una nueva broma que le deje en mal lugar ante las dos muchachas. Primero le convence de que el no poder cantar –“ni contralto ni tenor”, se lamenta Rústico– puede ser a causa de que tenga “agallas”. Rústico se presta a que le mire dentro de la boca para comprobarlo, lo que hace Corinto entre bromas e imprecaciones –“...mal hayas tú y el padre que te enjendró”–, y Corinto le dice que tiene agallas. Rústico le pide que se las saque, si con ello puede cantar. Clori se da cuenta de la burla, pero dice que le contenta:

“que, puesto que bien le quiero,
que le burlen me da gusto” (1877-1878).

Toda la escena será una ingeniosa burla; Corinto le dice que elija entre “triple, contralto o tenor”, y Rústico elige “contrabajo”, a lo que comenta Corinto que “Ese no te ha de faltar / mientras trates conmigo”. Rústico le presta su “ligapierna” para que pueda sacarle las agallas, e incluso le da algunas indicaciones como “hacia esta parte las siento”, y le promete pagarle bien, con “un novillo”. La broma llega a hacer daño a Rústico –“¡Que me ahogas, enemigo!” o “¡Ladrón, ¿quiéresme ahogar?”–, hasta que la misma Clori ruega que acabe la burla: “¡Acabe, la burla baste!”.

Corinto canta una copla con el estribillo

“Corrido va el abad
por el cañaveral” (1923-1924),

con el mensaje claro de que

“Confiado en que es muy rico,
no ha caído en que es borrico” (1932-1933)

en clara alusión a la rusticidad de Rústico. Cuando Lauso está comentando que la broma fue “como al sujeto conviene”, la llegada de Reinaldos provoca una nueva huida de Angélica, y con ella todo el grupo salvo Corinto.

30.

La reacción de Angélica al ver a Reinaldos a lo lejos, antes de huir, es de pánico:

“¡Otra vez mi muerte viene!
¡Abrid, tierra, vuestros senos
y encerradme en ellos luego!” (1939-1941).

Tras ella salen todos los pastores menos Corinto, que quiere saber quién es aquel “paladín francés”. Reinaldos recita un soneto bien construido que comienza:

“O le falta al Amor conocimiento
o le sobra crueldad...” (1953ss.).

Corinto comprende que “de amor viene herido”, y se convierte en interlocutor de sus lamentos –“¿Has visto, pastor, acaso...”– de enamorado. El poema que sigue es la pregunta al pastor si ha visto pasar “por entre aquesta espesura / un milagro de hermosura”, que es Angélica. En dicho poema aparecen todos los

tópicos retóricos de la poesía amorosa al uso: ojos como estrellas, cabellos de oro, frente de perlas, labios de coral, garganta marmórea, pecho de yelo y manos de marfil, en fin,

“un compuesto que es el blanco
do Amor despunta sus flechas” (1993-1994).

La belleza femenina expresada a la manera clásica de la literatura caballeresca y pastoril, con la alusión final a ese dios del Amor, Cupido, que antes había presentado en escena vestido de cortesano, con cambio de imagen y métodos de trabajo, pudiera decirse, es una ironía que anuncia el discurso chusco y de contrapunto gracioso / grosero que sigue, en boca de Corinto:

“¿Tiene, por dicha, señor,
ombbligo aquesa quimera...

....

Porque, a decirte verdad,
no he visto en estas montañas
cosas tan ricas y extrañas
y de tanta calidad...

....

Que una espaciosa ribera,
dos estrellas y un tesoro
de cabellos, que son oro,
¿dónde esconderse pudiera?

La burla se colma cuando le dice que ha hallado algo, y ante el interés de Reinaldo le dice que ese algo es

“Tres pies de puerco
y unas manos de carnero” (2018-2019).

Reinaldos se enfurece con el pastor ante la chusqueza, y Corinto tiene que salir corriendo de la escena, plenamente grotesca toda en su sentido.

31.

Al quedarse Reinaldo solo, un nuevo espectáculo de espectros y figuraciones producidas por la magia de Malgesi se va a desarrollar; el hecho de no saber hasta el final que son figuras mágicas puede también confundir a los espectadores al principio, y hacerles pasar –puro suspense cinematográfico– por el trance por el que pasa Reinaldos; sin saber que la muerte de Angélica representada es figurada, está a punto de suicidarse al no poder ir en su auxilio por no haber podido despegar los pies del suelo, como en una pesadilla. Antes que aparezcan los personajes en la escena, es la voz de Angélica la que oye Reinaldos:

“¡Socorredme, Reinaldos, que me matan!
¡Mira que soy la sin ventura Angélica!” (2023-2024).

Reinaldos se enreda en un parlamento en endecasílabos, lleno de efectos retóricos y literarios –“La triste barca del barquero horrendo pasará por hallarte...” o “¿Qué camino he de hacer, amada mía?”–, ante la desesperación de Angélica que no cesa de gritar: “¡Moriré si te tardas; date prisa!”.

Tras estas voces y recitativos, irrumpen en escena “dos sátiros que traen a Angélica como arrastrando, con un cordel a la garganta”. Es el momento en el que Reinaldos descubre que no puede despegar los pies de la tierra y tiene que asistir sin poder actuar a la muerte de Angélica a manos de los dos “sátiros lascivos”, entre lamentos y maldiciones del paladín francés y las descripciones de lo que se está desarrollando en la escena. Cuando al fin puede moverse y acercarse al cadáver de Angélica, recita un largo lamento con final de frenesí suicida:

“¿Es posible que ante mí
te mataron, dulce amiga?
¿Y es posible que se diga
que yo no te socorrí? (2068-2071)

...

“Otra sepultura esquiva
abriréis, daga, en mi pecho.

...

“Ea, cobarde francés,
morid con bríos ufanos,
que no os ataron las manos
como os ligaron los pies.” (2131).

32.

Dice la acotación escénica: “Vase a dar Reinaldos con la daga, sale Malgesí en su misma figura y detiéndole el brazo diciendo:

“No hagas tal, hermano amado;
porque, en este desconcierto,
antes que no verte muerto
quiero verte enamorado.” (2131-2135).

Luego le explica cómo todo era fingido y no la realidad:

“Para volverte a tu ser,
hice aquesta semejanza;
que el amor sin esperanza
no suele permanecer.”

Ante el enfado de Reinaldos por haberle tratado así, el mago Malgesí le promete que “pondréte en la mano a Angélica, y no fingida”, con lo que Reinaldos se pone muy contento y los dos abandonan la escena.

33. CORTE DE CARLOMAGNO, PUEDE SER PALACIO DE PARÍS.

La escena vuelve a ser plenamente cortesana, pudiera ser en el palacio de Carlomagno de nuevo, en donde se había iniciado la pieza teatral. Un toque de trompeta lejana inaugura la recta final de la acción con la entrada en escena de Carlomagno y el cobarde Galaón, el anti-héroe de la historia.

Carlomagno se lamenta de la desventura que predijera el mago Malgesí en las escenas iniciales, cuando Angélica había rendido enamorados a los dos mejores caballeros de la Corte, predicción a la que no había dado crédito y que se está confirmando. Un paje anuncia la llegada, por San Dionís, de

“dos apuestos caballeros
que parecen forasteros,
pero de esfuerzo sobrado:
uno mayor y robusto,
otro mancebo y galán” (2173-2177).

Son Bernardo del Carpio y Marfisa, que llegan sin duda para el desafío caballeresco a los Doce pares de Francia, y Carlomagno se lamenta de la ausencia de Roldán, aunque Galaón le dice que hay otros en la Corte iguales en valor al ausente.

34.

Y Marfisa, la valerosa mujer que desea batirse con un caballero francés, recita su desafío en un romance de raigambre castellana, cuyo centro teórico / retórico es la formulación de una que pudiéramos llamar “ley de la caballería” previa y al margen de las “leyes” pagana, cristiana o mahometana.

“Escuchadme, Carlomagno,
que yo hablaré como alcance
mi voz hasta tus orejas,
por más que estemos distantes;
y denme también oídos
tus famosos Doce Pares,
que yo les daré mis manos
cada y cuando que gustaren.
Una mujer soy que encierra
deseos en sí tan grandes,
que compiten con el cielo,
porque en la tierra no caben.
Soy más varón en las obras
que mujer en el semblante;
ciño espada y traigo escudo,
huigo a Venus, sigo a Marte;
poco me curo de Cristo;
de Mahoma no hay hablarme;
es mi dios mi brazo solo,
y mis obras, mis Penates.
Fama quiero y honra busco,
no entre bailes ni cantares,
sin entre acerados petos,
entre lanzas y entre alfanges.
Y es fama que las que vibran

y las que ciñen tus Pares,
vuelan y cortan más que otras
regidas de brazos tales.
Por probar si esto es verdad,
vivos deseos me traen,
y a todos los desafío,
pero a singular certamen;
y para que no se afrenten
de una mujer que esto hace,
mi nombre quiero decilles:
soy Marfisa, y esto baste” (2192-2227).

Bernardo completa el desafío diciendo el lugar, en el padrón de Merlín, y el tiempo de espera, tres días. En el caso en el que se presentaran muchos caballeros, Bernardo se ofrece –“Soy caballero español / de prendas y de linaje”– como ayudante de Marfisa para aquel trance.

Marfisa recomienda a Carlomagno que haga volver a Roldán, anulado como caballero por sus “amorosos disparates”, y se va de inmediato hacia el lugar de la cita, ya que está algo lejos de allí, despidiéndose con un displicente: “El Dios que adoráis os guarde”.

35.

Carlomagno se lamenta del abandono de París por sus principales caballeros, a causa de Angélica, a la que maldice:

“¡Oh, mal hubiese Angélica,
que tantos males me haces!
Colgados de tu hermosura,
todos mis valientes traes;
solo han dejado a París,
solo, por ir a buscarte” (2258-2263).

Galaón pide licencia para acudir él al desafío y para ir a armarse de inmediato, licencia que Carlomagno le dice que no necesita pedir puesto que es uno de los Doce Pares de Francia.

36. BOSQUE O SELVA, PADRÓN DE MERLÍN.

La escena vuelve al bosque, de nuevo, y se van a suceder diversos episodios autónomos que llegarán en suspenso peculiar al final de la obra. Episodios en ocasiones muy breves, como el que sigue, entre Roldán y Ferraguto, “riñendo con las espadas desnudas”, a causa de la muerte del hermano de Angélica, Argalia. Dice Roldán:

“Tú le mataste, y fue alevosamente,
moro español, sin fe y sin Dios nacido” (1272-1273).

Ferraguto se defiende también airado, y le dice que no fue maldad su acto, pues

“...muy bien puede del vencido
hacer el vencedor lo que quisiere”.

El deseo de pelear de los dos, sin embargo, no se puede realizar por encantamientos que incapacitan a Ferraguto para luchar:

“Por Mahoma te juro, y Trivigante,
que no sé quién me impele y me desvía
de tu presencia, ¡oh paladín gallardo!” (2284-2286).

En ese momento, ante el ataque de Roldán, Ferraguto desaparece por la tramoya –ese padrón de Merlín, en las proximidades del cual parece desarrollarse toda la acción en el bosque– y en su lugar aparece Angélica. Roldán se echa a los pies de la bella, pero la tramoya gira y vuelve a jugar una mala pasada al caballero al sustituir la figura de Angélica por uno de los Sátiros, a los pies del cual termina abrazado Roldán.

Roldán se lamenta de aquellos “milagros” y engaños:

“De ámbar pensé, mas no es sino de azufre
el olor que despiden estas plantas.
¿Adonde tanto engaño, amor, se sufre,
o quién puede formar visiones tantas?”

37.

Cuando Roldán quiere atacar a la tramoya misma con su espada, aparece en ella Malgesí en su “forma” y da a entender a Roldán que todos los prodigios que ha hecho son para “espantarlo” y “enmendarlo”, cosa que Roldán duda que pueda ser; pues aunque su “ciencia” para estos encantamientos es manifiesta, su “estilo” no puede convencer pues “ni le cree ni le admite el hombre cuerdo” (2307).

Malgesí, que le llama “primo”, como Roldán a él, le promete que le dará nuevas “de su bien, por su mal”, es decir, que le llevará hasta Angélica. Para hacer el encantamiento, le pide:

“Arrima las espaldas a la caña,
los ojos cierra, y de Jesús olvida”,

“grave cosa”, en opinión de Roldán, aunque acepta la aventura y con un “Jesús me valga, aunque jamás con esta empresa salga”, desaparece con el mago por la tramoya.

38.

La escena vuelve a ser ocupada por Bernardo y Marfisa, pues es el lugar de la cita para el desafío hecho a los caballeros franceses, junto al “padrón de Merlín”, por lo tanto. La trompeta anuncia la llegada de algún caballero para la “refriega”, que resulta ser Galaón, armadísimo “con peto y espaldar”.

Su salutación,

“Sálveos Dios, copia dichosa,
tan bella como valiente” (2330-2331)

no gusta a Marfisa, que la considera “salutación enfadosa”, pues sólo desea que la “salve” su brazo y su fuerza.

Tras las presentaciones pertinentes, con alguna alusión de Galaón al género femenino –como ahora se dice– que hacen suponer que el cobarde Galaón se ha ofrecido a acudir al desafío por esa razón, Bernardo y Marfisa comentan la mala fama de aquel Par de Francia. Dice Marfisa que “la fama por todo el mundo derrama” que Galaón es “un saco de traiciones”,

“malsín sobre los malsines,
mentiroso y desleal,
y, sobre todo, cobarde” (2370).

Galaón, para confirmar su mala fama, comienza ofreciendo un trato de cobarde:

“...si queréis iros
sin comenzar esta empresa,
yo os juro y hago promesa
de eternamente serviros
y de no desenvainar
en contra vuestra mi espada” (2379).

Cobardía manifiesta al traicionar a los suyos para no enfrentarse en combate con el contrario, lo que parece poco caballeresco. Marfisa finge aceptar el pacto y, al darle la mano para aceptarlo como amigo, se la aprieta de tal manera que el dolorido y cobarde Galaón grita:

“¡Cuerpo de quien me parió,
que los huesos me quebrantas!”

Marfisa sigue apretando, entre bromas sobre el hecho de que sea una mujer, además, y airadas protestas del “desdichado francés” que termina por desmayarse de dolor, pues, como dice Marfisa, “la mano le hice pedazos”.

Una vez más, en esta pieza, se confirma uno de sus perfiles claves: la imposibilidad de la acción caballeresca en la pieza, por circunstancias normales o encantamientos, de alguna manera, la imposibilidad de la acción que protagonizaba la saga épica clásica y que aquí queda reducida al deseo imposible de esa acción heroica.

39.

Cuando Marfisa está intentando despojar de la armadura al caballero francés desvanecido, para colgarla de un árbol como trofeo, con “un mote que su fama / descubra, como deseo” –o sea, con una publicación de su cobardía–, el mago Malgesí desde dentro les ofrece a Bernardo y a ella “los instrumentos” que le faltaban para organizar el trofeo; ante el asombro de ambos, unos sátiros se llevan el cuerpo de Galaón; éste, a su vez, vuelto en sí, se queja a Malgesí –“Dí, ¿no hallaste para mi / otro coche y otras andas?” (2424-2425)– de lo poco honorable y habitual de aquella manera de quitarle de enmedio, y confirmaba así su humillada dignidad de caballero, todo desde una bufonesca puesta en escena.

Bernardo y Marfisa terminan de organizar su trofeo, cuyo mote Bernardo lee a Marfisa:

“Estar tan limpio y terso aqueste acero,
con la entereza que por todo alcanza,
nos dice que es, y es dicho verdadero,
del señor de la casa de Maganza” (2430-2433).

Guenes, de la tradición francesa, Gano di Maganza o Ganellone era traidor, frente a Roland, de los franceses, y he aquí como Italo Calvino resume su función: tras la paz con el rey Marsilio de Zaragoza, con la condición de que los franceses abandonen España, el traidor de la casa de Maganza “se pone de acuerdo con Marsilio para que el ejército sarraceno viole la paz y Marsilio se descargue en Roncesvalles sobre la retaguardia franca conducida por Roland” (p.10). A ese representa Galaón en el mundo caballeresco, al anti-héroe, al traidor.

Llegada la noche, Bernardo y Marfisa se echan a dormir en aquel lugar del bosque, junto al padrón de Merlín, con intención de quedarse allí los tres días de plazo del desafío.

40.

Dormida la pareja caballeresca, cada uno por su lado, comienza una nueva aparición, esta vez de la mismísima “Castilla, con un león en una mano y en la otra un castillo”. En la primera parte de su discurso –que pudiera tildarse de patriótico, pues le habla de su “amada patria”–, se dirige a Bernardo: “¿Duermes, Bernardo amigo...?” Le pide que vuelva a Castilla porque hay peligro

“de que un extraño dueño
tu amada patria sin razón herede” (2458-2459).

Su tío, el rey de Castilla, temeroso de que a su muerte los moros conquisten Castilla –y sin tener en cuenta el ánimo y la valentía que heredaron de Pelayo ni la fortaleza del propio Bernardo del Carpio–,

“Quiere entregarme a Francia”.

Castilla viene a ofrecerle a Bernardo del Carpio el traslado “al patrio suelo”, junto con su escudero – “por oculto camino / del centro de la tierra”, de manera mágica, como lo hará–, para infundir “un nuevo corazón en los pechos desmayados” y para curar la “dolencia” del rey castellano que hace que tenga “vanos cuidados”. La razón es que Castilla considera que su entrega a Francia es

“tan en deshonra mía,
que si tu no me acorres
y luego me socorres,
huiré la luz del sol, huiré del día,
y en noche eterna oscura
lloraré sin cesar mi desventura” (1487-2492).

El tono patético de la primera parte del discurso de Castilla, en la segunda parte en el que se dirige a Marfisa, cambia –“Y tú, sin par, que aspiras a divina...”– y aparece otro tono más chulesco –o arrabalero, casi cheli en detalles– que en una lectura anterior me pareció un discurso dedicado a Francia, más que a Marfisa, o tono de mujer celosa incluso, como si Marfisa para Bernardo significara lo

mismo que Angélica para Roldán, una distracción del cumplimiento de sus deberes caballerescos. Merece la pena reproducirlo:

“Y tú, sin par, que aspiras a divina,
procura otras empresas
que es poco lo que en éstas interesas.
Nadie en esta querella
batallará contigo,
que tras sí se los lleva la hermosura
de Angélica la bella,
común fiero enemigo
de los que en esto ponen su ventura.
Y está cierta y segura
que dentro en pocos años
verás estrañas cosas,
amargas y gustosas,
engaños falsos, falsos desengaños.
Y, en tanto, en paz te queda,
y así cual lo deseo te suceda” (2503-2518).

Después de esto, “éntrase Castilla con Bernardo por lo hueco del teatro”.

41.

Marfisa sola, cuando despierta debe de estar el escenario lleno de sombras y de efectos especiales, pues Marfisa alucina mucho en el duermevela y así lo muestra con un recitativo muy elocuente:

“Selvas de encantos llenas,
¿qué es aquesto que veo?
¿Qué figuras son éstas que se ofrecen?
¿Son malas o son buenas?
Entre creo y no creo
me tienen estas sombras que parecen:
admiraciones crecen
en mí, no ningún miedo.
Lleváronme a Bernardo,
y aquí sin causa aguardo.
Ir quiero a do mostrar mi esfuerzo quiero.
Vuelto me he en un instante;
derecha voy al campo de Agramante” (2519.2541).

En unos versos de Marfisa:

“Lleváronme a Bernardo,
y aquí sin causa aguardo”,

pudiera esconderse una historia de amor caballeresco, plena también de simbolismo. En mi primera lectura me pareció sugerir una de las más bellas, plenamente cervantina también por su simbología; Marfisa es la hermana de Ruggiero –en la saga clásica que traza Ariosto–, a su vez prometido de una dama batalladora que vence en combate a muchos caballeros, Bradamante de Montalbano, y que vimos en la introducción como unión mixta de alguna manera, sarraceno-cristiana, al final cristianada con la conversión de Ruggiero. También Marfisa es del campo de Agramante y con Bernardo forma una pareja de frontera clásica, pudiera decirse.

Todo el parlamento de Marfisa es muy sugestivo.

“Entre creo y no creo
me tienen estas sombras que (a)parecen”

puede bien sugerir un manifiesto casi científico y de escepticismo de raigambre erasmiana – contemporáneo de Kepler y Galileo en su formulación–, completado con otra formulación que puede bien sugerir optimismo científico, o en lo que luego se llamará “progreso” o “revolución”:

“admiraciones crecen
en mí, no ningún miedo”.

Es uno de los tonos cervantinos más modernos. En el final –“Ir quiero a do mostrar mi esfuerzo... derecha voy al campo de Agramante”– también se pudiera glosar la complejidad del bando hispano antifrancés, acorde con la tradición orlandesca en todo momento, con la interpolación de la figura de Bernardo. El “¿qué es aquesto que veo?” de Marfisa, tras la que se encamina hacia el escenario de Roncesvalles entre apuntes de escepticismo científico y optimismo moderno en el porvenir, pudiera leerse en clave de sutil manifiesto cervantino.

42. BOSQUE O SELVA.

La escena se torna pastoril, de nuevo, con Corinto y Angélica vestida de pastora, planeando una fuga juntos. Y aquí el mundo caballeresco del Orlando se vulnera y se exalta a la vez. El plan de huida – Corinto dice saber también de marino– parte de Marsella, bordea la “rica y bella” España, pasa el Estrecho y llega hasta el Catay, la ruta de los portugueses, la nueva ruta de las especias. El pastor Corinto parece que se mueve por el interés, pues Angélica le ofrece financiar el viaje –“tengo joyas que son de valor y parecer”– y él muestra espíritu de comerciante, pues pregunta: “Y ¿adónde se han de vender?” (2542). También parece conocer las leyes del mercado y se considera “un buen ingenio cursado”:

“...cuando hay necesidad,
es punto de habilidad
dar la cosa a menos precio”.

Cuando Corinto planea entusiasmado partir de inmediato y no esperar al día siguiente, aparece Reinaldos y todo el plan se viene abajo, pues el pastor huye ante el caballero. El mundo pastoril no idealizado por la literatura o la pintura podía tener estas debilidades, y la despedida de Corinto es significativa, casi grotesca :

“¡Adiós, pastora mía,
que está mi vida en mis pies!” (2582-2583).

43.

Antes de reconocerla, Reinaldos confunde a Angélica con una pastora y le pregunta por “un rostro, donaire y talle... divino”, mas cuando la reconoce la persigue, enojado además porque huya, como un valentón acosador:

“... Pues, ¡vive Dios!,
ingrata, que he de ir tras vos
hasta que al infierno baje,
o hasta que al cielo me encumbre,
si allá os pensáis esconder;
que el tino no he de perder,
pues va delante tal lumbre” (2597-2603).

Cuando sale Angélica huyendo y Reinaldos en su persecución por una puerta del escenario / lugar del bosque, entra Roldán por otro lado y se encuentra con ellos cuando vuelven a entrar en escena en plena huida. Roldán atrapa el primero a Angélica:

“De mi dolor conmovido,
te ha puesto el cielo en mis brazos”.

El “encuentra con ella” de la anotación escénica quiere decir que Roldán ha agarrado a Angélica y Reinaldos se enfada muchísimo:

“¡Suelta, que te haré pedazos,
amante descomedido”,

y le dice que está haciendo una “grosería”. Roldán no sabe muy bien si aquello es realidad o encantamiento, pero reacciona con tono airado frente a Reinaldos:

“¿No ves que esta prenda es mía
de razón y de derecho?”.

Atrapada entre los dos amantes, Angélica se lamenta –“¡Suerte airada, estrella impía!”–, pero aún agarrada por Roldán, que no la suelta:

“¿Hay hembra tan sin ventura
como yo? Dúdolo, cierto.
¡Suelta, cruel, que me has muerto
a manos de tu locura” (2624-2627).

Cuando Reinaldos dice, “¡Suéltala, digo!”, Roldán responde “¡No quiero!”, y siguen porfiando como valentones. Es entonces cuando Angélica propone una especie de monstruosidad o asunto a tres poco delicadamente formulado:

“Divididme en dos pedazos,
y repartid por mitad”.

Pero Roldán no acepta la partida:

“No parto yo la beldad
que tengo puesta en mis brazos”.

Tampoco Reinaldos acepta el reparto:

“Dejarla tienes entera,
o la vida en estas manos”.

Mientras que Angélica, al no dar resultado la propuesta, se queda ronca gritando:

“¡Oh hambrientos lobos tiranos,
cuál tenéis esta cordera!”

Finalmente, mientras Roldán y Reinaldos están cada vez más enervados, Angélica acaba por pronunciar una especie de fórmula fatídica, pues se hace realidad fantásticamente:

“El cielo se viene abajo
de mi angustia conmovido” (2640-2641).

Y así sucede: “Descuélgase una nube y cubre a todos tres”. Salen así de escena, pero han de volver más adelante de la misma manera, sin haber podido pacificarse.

44. BOSQUE O SELVA, CORTE O REAL DE CARLOMAGNO.

La entrada de Carlomagno y el mal caballero Galalón abre las escenas finales, que pueden seguir perfectamente en el bosque. Galalón trae “la mano en una banda, lastimada cuando se la apretó Marfisa”, pero viene fanfarroneando con Carlomagno y engañándole al decirle que había vencido a Marfisa y al español, aunque había quedado herido de una mano

“de un bravo golpe de espada,
de que quedó magullada
porque fue el golpe de llano”.

La mentira queda al descubierto con la venida del mago Malgesí con el escudo de Galalón, en donde viene escrito que es “del señor de la casa de Maganza”, lo que denuncia la cobardía del futuro traidor, que sale avergonzado y planeando venganza. Pudiera pensarse que la venganza del cobarde es la traición.

45

Cuando Carlomagno le pregunta a Malgesí por sus paladines, el mago se los presenta –“míralos, de la manera que están”– haciéndolos salir de nuevo de la nube que los había cubierto, en total discordia todavía, y Angélica negándoles todo heroísmo:

“¡Cobardes como arrogantes,
de tal modo me tratáis,
que no es posible seáis
ni caballeros ni amantes!” (2684-2687).

46.

Un ángel –“el genio de París”, anuncia Malgesi–, “en una nube volante”, se aparece al emperador Carlomagno en ese momento y le profetiza como designio divino la derrota –con esa ambigüedad aquí entre el cerco de París de la fábula y la derrota de Roncesvalles de la tradición histórica franco-hispana–, como evocáramos al principio. El aviso es que aunque pierda en esa batalla, la ayuda divina hará que “del moro español y el africano / serás el miedo y la total ruina” (2719-2720).

47.

Ido el ángel o genio de París, Roldán y Reinaldos siguen con su disputa amorosa, al margen de lo que está sucediendo:

“Pues ella cayó en mi red,
gozalla, sin duda, pienso” (2727-2728)

dice Roldán, ante el asombro de Reinaldos: “¿Todavía estás en eso?”, y Roldán le replica de la misma manera: “¿Y tú en eso todavía?” (2730).

Carlomagno encuentra la solución para evitar la disputa de sus dos paladines a causa de Angélica, poniendo a ésta bajo custodia y protección del duque de Baviera, y prometiendo su mano a aquel de los dos caballeros que mejor pelee en la batalla que se avecina contra Agramante. La obra termina entre las fanfarronadas de los dos caballeros sobre los males que van a causar al ejército enemigo, con el comentario de Malgesi de que no habrá tal victoria pues “Dios dispone otra cosa”. Y así, “fin suspenso” (2756, final), se termina la pieza de teatro.

FINAL:

“La casa de los celos...” es un ensayo literario “mayor” de Cervantes –no “menor”, para mi gusto–, de marco global y estilizado, en el que con naturalidad surge una formulación fronteriza superadora de la dicotomía cristiano / infiel musulmán, sobre todo por boca de Marfisa:

“...Sigo a Marte;
poco me curo de Cristo,
de Mahoma no hay hablarme” (2207-2209).

Con esa irrupción potente de la individualidad personal consciente y plenamente moderna, renaciente:

“...es mi dios mi brazo sólo...
fama quiero y honra busco...
entre lanzas y entre alfanges...
Soy Marfisa, y esto baste (2228).

Y con ese remate final que alude a que cada uno debe enfrentarse con su ley y creencias –pudiéramos decir, allá tú con tu ley y creencias–,

“El Dios que adoráis os guarde” (2251).

Tan próximo al “–Tu Mahoma, Alí, te guarde / –Tu Cristo vaya contigo” de la despedida entre un caballero moro y otro cristiano en “El gallardo español”.

Una ley de la caballería –caballeresca– por encima de las leyes enfrentadas, global y similar a esas otras leyes formuladas en los discursos de la Edad de Oro del Quijote y de El trato de Argel, la ley de la naturaleza o la ley de la razón, todas ellas más allá de la luz de la fe, en un ámbito global –modelo / sistema– diferente. Ley superadora de la barbarie, capaz de estructurar ese nuevo mundo de relaciones que está estallando protagonizado por el hombre económico moderno, obsesionado por la pobreza y el dinero. En El trato de Argel (II,1335-1336) definido con cruda sobriedad: una suerte de nuevo mundo bárbaro, “del robo, de la fraude y del engaño, / del cambio injusto y trato con maraña”. Uno de los hondonces –corazones, motores– del discurso cervantino, siempre coherente, rico de sugerencias y abierto a interpretaciones.

La obra es de un Cervantes en el inicio de la madurez, recién cuarentón. “Escrita seguramente hacia 1587-1588, como dice Canavaggio”, confirman F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas en una edición reciente (1997, Alianza Ed.). Hay que abordarla una vez más, sin duda, para quitarle esa Mala Fama que comenzó a darle Menéndez y Pelayo al tacharla de “extravagante disparate”. La figura de Bernardo del Carpio hay que glosarla más; en 1585 Agustín Alonso sacaba a luz “Las hazañas de Bernardo”, poco antes de esa fecha de redacción de la pieza cervantina; Daniel Eisemberg se interesó en ello, lo mismo que M. Chevalier –“L’Arioste en Espagne (1530-1650)”, en Recherches sur l’influence du , Burdeos, 1966–, pero un buen glosador cervantino como Stanislav Zimic –El teatro de Cervantes, Madrid, 1992, Castalia– pasa por encima de este extremo sin mencionarlo apenas.

Finalmente, también es interesante la lectura de Canavaggio, como siempre –Cervantes dramaturge. Un théâtre à naitre (París, PUF, 1977)–, aunque creo que matizaría su calificativo de “dramaturgia arcaica”, o al menos lo consideraría un elogio al manifestar una insatisfacción cervantina con los márgenes que permitía el teatro de su tiempo para una creación literaria de altura; de manera que lo que pudiera captar Canavaggio como “arcaísmo” –tal vez la sucesión de escenas en un escenario neutro como la “selva de Ardenia” (los bosques de Francia), al lado de la difícil utilización de la tramoya para aquel tiempo–, pudiera ser germen de algo mucho más actual, un guión cinematográfico y, como añadido, de enredo post-moderno con tintes que hoy podrían ser enfatizados como almodovarianos.

BIBLIOGRAFÍA MÍNIMA:

- Calvino, I. (1984), Orlando furioso narrado en prosa del poema de Ludovico Ariosto, Barcelona, Muchick.
- Canavaggio, J. (1977), Cervantes dramaturge. Un théâtre à naitre, París, PUF.
- Cervantes, M. (1999), Obras completas, edic. F. Sevilla, Madrid, Castalia.
- Chevalier, M. (1966), “L’Arioste en Espagne (1530-1650)”, en Recherches sur l’influence du , Burdeos.
- Sevilla Arroyo, F. y Rey Hazas, edit. de “La casa de los celos...” (1997), Madrid, Alianza.
- Zimic, S. (1992). El teatro de Cervantes, Madrid, Castalia.

Emilio Sola,
Alcalá, 5 de junio de 2004.