

«MULTUM LEGENDUM»

ACTAS DEL XII CONGRESO INTERNACIONAL
JÓVENES INVESTIGADORES SIGLO DE ORO
(JISO 2022)

Carlos Mata Induráin, Ariel Núñez Sepúlveda y Miren Usunáriz Iribertegui (eds.)



ENAJENACIÓN Y RECTIFICACIÓN:
EL ROL DE LAS FIGURAS ALEGÓRICAS EN *LA CASA
DE LOS CELOS Y SELVAS DE ARDENIA*
DE MIGUEL DE CERVANTES

Manuel Funes

*Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas «Dr. Amado Alonso»
Universidad de Buenos Aires*

INTRODUCCIÓN

Si algo caracteriza a *La casa de los celos* es la multiplicidad. Tanto para Sabik¹ como para Fernández López², esta comedia presenta características propias del género cortesano, como lo son la mezcla de géneros literarios, la multiplicidad temática, la pluralidad de lugares de acción y una espectacular propuesta de realización escénica.

Cervantes utilizará como fuente el *Orlando Enamorado* de Boiardo y el *Orlando Furioso* de Ariosto, a los que añade otros personajes como el héroe castellano Bernardo del Carpio. Este cruce de ficciones se configura a partir de una estructura paralela y episódica con dos tramas principales: la caballeresca y la pastoril. A lo largo de este trabajo observaremos cómo los personajes del plano caballeresco,

¹ Sabik, 2003, p. 1712.

² Fernández López, 2015, p. 84.

Reinaldos y Roldán, quedan rebajados frente a Bernardo por su enajenación amorosa.

A partir del análisis de las distintas apariciones de las figuras alegóricas: la «casa de los celos» conjurada por Malgesí, el binomio Mala Fama-Buena Fama y Castilla, daremos cuenta de cómo la rectificación final de Bernardo y el retorno a sus obligaciones en defensa de su patria permite trazar de manera definitiva la diferencia entre este y los paladines franceses, quienes a penas «suspenden» la persecución de Angélica por orden de Carlomagno ante la amenaza musulmana.

Según Zimic³, Cervantes consideraba que los largos soliloquios ajustados a las exigencias de la retórica podrían vulnerar la idea de verosimilitud, a la vez que suponían un peligro potencial para el dinamismo teatral. Debido a esto, las figuras alegóricas brindan una alternativa para escenificar la experiencia interior de los personajes, pero debe destacarse que su existencia resulta independiente de los mismos a causa de que esta comedia se da en un espacio mágico y, muchas veces, explícitamente artificioso.

LOS PALADINES FRANCESES Y EL HÉROE CASTELLANO

Desde la primera escena de la primera jornada podemos leer elementos constitutivos de los personajes que serán desarrollados a lo largo de toda la obra. Reinaldos aparece como un personaje impulsivo y propenso a la ira. Por su parte, el mago Malgesí intenta aplacar la furia de Reinaldos, al igual que intentará curar el enamoramiento de su primo luego de la llegada de Angélica y del posterior desafío que tiene a ella y al reino de su padre como recompensa. Si bien Roldán se demostrará más virtuoso, su enajenación amorosa lo llevará al mismo desatino que a Reinaldos. Ante la visión de Angélica, ambos caen perdidamente enamorados, y la perseguirán a lo largo de toda la comedia sin tener en cuenta los deseos de la doncella.

Inmediatamente después aparece uno de los personajes más importantes de la obra: Bernardo del Carpio. Lázaro Niso⁴ da cuenta de cómo esta figura épica funcionó de «contrapeso» hispánico frente a los héroes franceses, particularmente de Roldán, con quien comparte un origen ilegítimo e incluso, en algunas versiones, es asesinado por el castellano en la mítica batalla de Roncesvalles. El vizcaíno, escude-

³ Zimic, 1992, p. 132.

⁴ Lázaro Niso, 2015, p. 79.

ro de Bernardo, expresa el yerro de su amo al buscar aventuras debido a que su patria está en peligro a causa de los moros, a lo que Bernardo responde con su interés por encontrar el padrón de Merlín. Una vez bajo el padrón, Bernardo se echa a dormir, y en su sueño el Espíritu de Merlín lo interpela mediante los elementos centrales de la leyenda del héroe castellano: su padre encarcelado, la intención del rey Alfonso II de entregar el reino a Carlomagno y su obligación de defender España de la amenaza musulmana (vv. 485-490). Luego del anticipo sobre su victoria en Roncesvalles (v. 494), Merlín ordena que abandone la búsqueda de aventuras: «¡Vuelve, vuelve, Bernardo, a do te llama / un inmortal renombre y clara fama!» (vv. 505-506). Como veremos más adelante, el motivo de la fama tendrá un eco en el encuentro de Bernardo (y Roldán) con el binomio alegórico Mala Fama-Buena Fama.

Por último, Merlín encarga a Bernardo la tarea de poner paz entre Reinaldos y Roldán. De ambas obligaciones, el retorno a la patria y el mediar entre los paladines franceses, Bernardo cumplirá con la segunda, dejando en suspenso a la primera hasta la aparición, también en sueños, de la figura alegórica de Castilla.

REINALDOS Y LA CASA DE LOS CELOS

Luego de que Angélica se esconda entre los pastores y de un atribulado soliloquio de Reinaldos, el paladín se verá interrumpido por un ruido de «crujidos de cadenas, ayes y suspiros». Mediante una didascalía implícita, Cervantes configura la visión de una cueva que tiene forma de boca de sierpe y que vomita llamas, las cuales se corresponden tanto con la pasión amorosa como con el deseo caballeresco de Reinaldos por la aventura.

Según podemos leer en los diálogos, es Malgesí quien encarna al Horror, «portero de aquesta puerta» (v. 1263), y encargado de presentar a las figuras alegóricas de la cueva. Malgesí articula las figuras en función de una jerarquía, por ejemplo como vemos en el carácter del Horror de ser «ministro» de los Duelos y «embajador» de los Celos (vv. 1268-1269) o mediante metáforas de parentesco, un recurso consagrado por la tradición a la hora de ilustrar la dependencia mutua de los conceptos lógicos⁵.

⁵ Gombrich, 1986, p. 219.

La segunda figura en aparecer es el Temor, vestido «con una tuni-cela parda, ceñida de culebras». Siguiendo a Lanot⁶, el pardo es el color del trabajo, lo que podríamos asociar al desgaste producido por este sentimiento en quien vive constantemente temeroso. De este «Temor sospechoso» se afirma que aparece «engendrado por el ajeno interés», es decir, en pos de una voluntad subyugada, y es caracterizado como «impertinente curioso / que mira siempre al través» (v. 1285), un sintagma que remite a la novela intercalada en el *Quijote* y con clara valoración negativa. Quien mira bajo la influencia del Temor se admira de cualquier cosa, sea mala o buena, pero sobre todo la verdad le causa pena y tiembla ante la mentira (vv. 1291-1292).

La «infame Sospecha» es descrita en la didascalía usando «una tuni-cela de varios colores», lo que se conjuga con ser «toda de contrarios hecha» (v. 1295). A su vez, se plantea su carácter efímero: «Aquí nace y muere allí, / y torna a nacer aquí» (v. 1300). Este renacimiento continuo, acaso vinculable con la figura del fénix, da cuenta de cómo la sospecha del celoso puede surgir producto de casi cualquier cosa (v. 1301).

Por su parte, la «vana Curiosidad» aparece sin descripción en la didascalía pero es posible deducirla del propio diálogo: «con cien ojos en la frente / y los más con ceguedad» (v. 1304). Los cien ojos remiten inmediatamente al ser mitológico Argos Panoptes. Esta faceta de la Curiosidad implica su carácter negativo, ya que se asocia, mediante su relación con los celos, a la impertinencia. La idea de que «hace la guarda a una puerta / de muy difícil salida» (v. 1311) implica su relación «literal» con la morada de los celos, cumpliendo un rol similar al mencionado Argos.

La apariencia asignada en la didascalía para la Desesperación no podría ser más literal: «Con una soga a la garganta y una daga desenvainada en la mano, sale la Desesperación»⁷. Esta «espantosa figura» precede a la aparición de los Celos y de ella se afirma que «aunque es mala su hechura / es peor su condición» (v. 1315). Resulta interesante señalar que esta figura anticipa el fallido intento de suicidio de Reinaldos durante la jornada tercera, como consecuencia de un segundo artificio de Malgesí (vv. 2115-2130).

⁶ Lanot, 1994, p. 631.

⁷ Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 186.

Finalmente aparecen los Celos, «con una tunicela azul, pintada en ella sierpes y lagartos, con una cabellera blanca, negra y azul»⁸. Siguiendo a Lanot⁹, el azul es el color tradicional de los celos, debido a la homofonía entre *caelum* y *zelum*. Cabe destacar la importancia de la mirada, ya que en la literalidad de la apariencia de las figuras residen significados simbólicos que deben aprehenderse, pero también pueden funcionar como una lente, una forma de ver: «que cuanto con ellos miras / amenazan triste suerte, / ciertos y luengos pesares, / y, al fin, desdichada muerte» (vv. 1324-1327). Además, el poder de los celos hace de las figuras anteriores «una sombra» (v. 1330), lo que revela la naturaleza jerárquica del procedimiento alegórico pero también su carácter ilusorio, al ser sombras que se disiparán cuando se revele el artificio de Malgesí.

Los Celos se diferencian de las otras figuras debido a que tienen la posibilidad de hacer contacto físico con Reinaldos: «toca su mano y verás / en el estado que quedas, / diferente del que estás, / y tal quedas que no puedas / ni quieras ya querer más» (vv. 1333-1335). Nuevamente el modo de ver juega un rol clave ya que, de funcionar el artificio del mago, Reinaldos podría verse a sí mismo y salir de su enajenamiento amoroso. Sin embargo, en lugar de generar en Reinaldos la conciencia de su condición, los celos artificiales de Malgesí solo reavivan los celos auténticos del paladín, agravados por el recuerdo de su rival Roldán. El propio mago reconoce su fracaso y, luego de la recriminación de Merlín, envía a las figuras «feas y tristes» al lugar por donde vinieron (v. 1363).

LA MALA FAMA Y LA BUENA FAMA

Una vez finalizado el episodio pastoril de Venus y Amor, podemos leer cómo Bernardo y su escudero conversan acerca de las intenciones de Marfisa de desafiar a los Doce Pares de Francia y la promesa del héroe castellano de acompañarla en dicha empresa (vv. 1566-1567). Al divisar a Roldán, Bernardo quiere desafiarlo, pero rápidamente comprende que algo no está bien en el paladín francés: «¡Qué pensativo que viene! (v. 1595), a lo que el Escudero responde: «Todo el sentido le ofusca / amor que en el pecho tiene» (v. 1597-1598). Roldán, que no reconoce a Bernardo pese a haberlo visto

⁸ Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 186.

⁹ Lanot, 1994, p. 631.

anteriormente, ante la pregunta por su propia identidad apenas se reconoce a sí mismo (vv. 1617-1620). Pese al consejo de su escudero de desafiarse (vv. 1635-1636), Bernardo se niega, probablemente debido a que no es honorable enfrentar así a Roldán, lo que expresa un comportamiento virtuoso por su parte.

Mediante la tramoya, Cervantes hace aparecer a Angélica, lo que causa que Roldán vaya tras ella, pero la doncella intercambia su lugar por la figura alegórica de la Mala Fama. Tanto la aparición de la Mala Fama como la de la Buena Fama son precedidas por estas fugaces apariciones de Angélica, lo cual afecta profundamente a Roldán. Al mismo tiempo, Bernardo y su escudero contemplan la aparición de la Mala Fama y se llenan de admiración: «De aventuras están llenas / estas selvas, según veo» (vv. 1651-1652).

La Mala Fama aparece vestida «con una tunicela negra, con una trompeta negra en la mano, alas y cabellera negras»¹⁰, y nos enteraremos en su monólogo que porta un libro negro. El color negro tiene aquí el valor tradicional del luto y la muerte¹¹, mientras que dicha figura alegórica comparte con la Mala Fama de la *Iconología* de Ripa¹² la trompa, que simboliza la capacidad de difundir el renombre de la persona en cuestión, y las alas negras, que según el italiano mostraban la «oscuridad y sordidez de las acciones que comete».

La Mala Fama se dirige a Roldán y afirma que persistir en la búsqueda de Angélica le provocará una «grave desventura» y hará que su fama quede «para siempre obscura» (v. 1660). En su libro negro, esta figura asienta las «torpezas de excelentes hombres» (v. 1664), que siguieron la «vana ley del amor», lo que provoca «la viva muerte de sus subidos nombres» (v. 1666). Los ejemplos de Alcides (Hércules), Salomón y Marco Antonio son los destacados entre el infinito número que encierran los renglones del libro, que aún posee un lugar para Roldán si es que éste continúa en su enajenación amorosa.

La aparición de esta figura alegórica hace que Roldán afirme: «Yo mudaré de parecer / a pesar de lo que quiero» (vv. 1695-1696). Al volver en sí, Roldán reconoce a Bernardo, y pregunta al castellano si él también fue testigo de este «caso de admiración».

¹⁰ Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 199.

¹¹ Lanot, 1994, p. 631.

¹² Ripa, *Iconología*, p. 397.

A partir de la idea de la honra como joya (v. 1707), resulta interesante señalar la diferencia entre las concepciones del amor de ambos personajes, ya que mientras Bernardo afirma que «mas por amar / no se adquiere la deshonra» (v. 1709), Roldán afirma de manera tajante que «no hay amador que no haga / mil disparates, si es fino» (vv. 1712-1713), lo que plasma el carácter hiperbólico del francés, que pasa de la enajenación amorosa a la incredulidad absoluta. Podemos leer en esta diferencia la sensatez de Bernardo frente al hiperbólico Roldán. Sin embargo, la aparición de Marfisa hace que el paladín recupere su obsesión por Angélica y denuncie la supuesta falsedad de la visión (v. 1728). Los vaivenes del raciocinio de Roldán revelan a un personaje inconstante, en contraposición a la firmeza de los principios de Bernardo.

Luego de la amenaza ya vista de la Mala Fama, una nueva aparición de Angélica mediante la tramoya posibilita la entrada en escena de la Buena Fama. Esta figura aparece vestida de blanco, con una corona en la cabeza, alas pintadas de varios colores y una trompeta¹³. El color blanco se relaciona con su tradicional valor de pureza, y nuevamente encontramos en la trompeta el símbolo de su capacidad de difundir, en este caso, la buena fama.

A su vez, resulta particularmente interesante la multiplicidad en los colores de las alas. Una lectura posible es que aquellos que figuran en el libro de la Buena Fama, aunque destacan por sus dotes guerreras, presentan características adicionales: el ser «guía del pueblo amigo de Dios» en el caso de Judas Macabeo y el equilibrio entre la «lanza y la pluma», las armas y las letras, presente en la figura de Julio César. Por lo tanto, podríamos afirmar que la buena fama para Cervantes no es algo monolítico sino que se construye desde varias aristas.

En su discurso, la Buena Fama recupera lo dicho por la Mala Fama, y afirma que si el temor por la infamia no ha podido curar a Roldán, lo hará la idea de ser tenido por «segundo Marte» (vv. 1739-1742), es decir, intentar el camino de la adulación o de la promesas de un bien en lugar del miedo o la amonestación. En el libro «con renglones de oro» están presentes los mencionados Judas Macabeo y Julio César, además del propio Roldán, este último en función de sus hazañas pasadas. El cierre de la Buena Fama presenta dos caminos posibles para el nombre de Roldán según su decisión, ya que puede

¹³ Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 202.

ser puesto en relación con Marte, lo que le depara un nombre sin igual, pero también con Amor, que augura un nombre abatido debido a la búsqueda constante de Angélica (vv. 1769-1770). Sin embargo, el paladín a diferencia del encuentro con la Mala Fama, esta vez ni siquiera recupera la razón, sino que persiste en su búsqueda.

Las apariciones de la Mala Fama y la Buena Fama cumplen en el personaje de Roldán la misma función que para Reinaldos había tenido la casa de los celos construida por Malgesí: un intento de cura de la enajenación amorosa sufrida por los paladines que no sólo no surte efecto, sino que termina reforzando la condición en la que se encuentran.

En esta línea, cabe destacar dos diferencias fundamentales entre el binomio Mala Fama-Buena Fama y la casa de los celos. En primer lugar la aparición de la Mala Fama y la Buena Fama, a pesar de que Roldán responsabiliza a Malgesí de la visión (vv. 1771-1772), parece ser un efecto mágico de las propias selvas de Ardenia, mientras que las figuras de la casa de los celos son artificios identificados abiertamente con este último, algo confirmado por las recriminaciones de Merlín. Por otro lado, aquí la visión no estaba destinada solamente a un personaje, ya que, Bernardo, el Escudero y Marfisa también son testigos de la aparición de dichas figuras alegóricas.

CASTILLA

Luego de la llegada de Marfisa y Bernardo a la corte de Carlomagno y el desafío de la guerrera a los Doce Pares, encontramos una nueva escena en donde Bernardo se echa a dormir. De la misma manera que en la jornada primera, el sueño del héroe castellano dará lugar a la aparición de una entidad mágica, que en este caso será la figura alegórica de Castilla.

La didascalía que precede a la aparición de Castilla la describe sencillamente «con un león en la mano y en la otra un castillo»¹⁴, símbolos inequívocos de la Corona de Castilla. Esta figura recrimina el «pesado sueño» (v. 2454) de Bernardo, en función de la delicada situación de la patria del castellano, a punto de ser entregada a Carlomagno por su rey debido a la amenaza musulmana. Según Castilla, la sola presencia de Bernardo infundirá «un nuevo / corazón en los pechos desmayados» (vv. 2481-2482), pero si este continua con los

¹⁴ Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 228.

«vanos cuidados» de la búsqueda de aventuras, la figura afirma: «huiré la luz del sol, huiré del día / y en noche eterna oscura, / lloraré sin cesar mi desventura» (vv. 2489-2491). Si bien las ideas de luz-oscuridad como representantes del bien y del mal respectivamente resultan un tópico, los efectos presentes en los discursos de Reinaldos y Roldán referidos a la presencia o ausencia de Angélica, aquí se dan en función del llamado de la patria, una actividad que los franceses retomarán solo como «suspensión» de la persecución amorosa.

El retorno de Bernardo se da gracias a un «oculto camino / del centro de la tierra» (vv. 2492-2493), y podemos leer que, a diferencia del pedido de Merlín en el sueño de la primera jornada, el héroe obedece a Castilla, ya que ni él ni su escudero vuelven a aparecer en la comedia. Como durante toda la obra, la verosimilitud de esta escena está salvaguardada por la magia, además de que, al tratarse de un sueño, figura alegórica y personaje no se encuentran en el mismo plano de realidad.

A MODO DE CONCLUSIÓN

A lo largo de este trabajo hemos visto de qué manera los representantes del plano caballeresco de la comedia, Reinaldos y Roldán, quedan degradados frente al carácter idealizado de la tradición a la que pertenecen. Si bien puede considerarse a Bernardo tan enajenado por las aventuras como los paladines franceses con Angélica, debemos remarcar ciertas diferencias que inclinan la balanza a favor del castellano.

Si dejamos de lado por un momento a Reinaldos, podríamos trazar una comparación en términos de la búsqueda de la fama entre Roldán y Bernardo, ya que no solo son testigos del mismo prodigio en las selvas, la aparición de la Mala Fama y la Buena Fama, sino que ambos reciben un pedido de retorno al deber: las órdenes de Carlomagno al final de la comedia en el caso del francés, y la aparición de Castilla en el del español. La diferencia principal entre Roldán y Bernardo se da sobre todo en función del sentido de rectificación del castellano al acompañar sin objeción a Castilla, frente a la mera suspensión de la persecución de Angélica por parte de Roldán, que solo se debe a la promesa de obtener a la dama tras la batalla.

Reinaldos, el más impulsivo y terrenal de los paladines franceses, también cae en esta última actitud de suspensión, sumado a que tampoco rectifica su condición enajenada frente a las figuras alegóricas de

la casa de los celos sino que la profundiza. Por lo tanto, podemos afirmar que Bernardo del Carpio, a pesar de su derrotero inicial en búsqueda de aventuras, se muestra superior a ambos, no a través del combate sino a través de la virtud y el sentido del deber. La prevalencia de Bernardo podría leerse en clave política, ya que Cervantes toma elementos de modelos franceses e italianos, como las apariciones mágicas y las figuras alegóricas pero hace prevalecer al héroe castellano mediante valores típicos de la idiosincrasia española como el honor personal y el servicio a la patria.

En conclusión, las figuras alegóricas juegan un rol clave en esta comedia, ya que permiten materializar el drama interno de los personajes, desplegando toda una serie de elementos simbólicos para exteriorizarlo de manera efectiva, al mismo tiempo que funcionan como factor diferenciador entre Bernardo del Carpio y los paladines franceses. Cervantes, a través de un espacio mágico que garantiza la verosimilitud y compuesto por diferentes ficciones, da rienda suelta a un juego que revela los peligros de las pasiones humanas, al mismo tiempo que deja abierta la posibilidad de la redención.

BIBLIOGRAFÍA

- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Comedias y tragedias de Miguel de Cervantes*, ed. de Luis Gómez Canseco, Madrid, Real Academia Española, 2015.
- FERNÁNDEZ LÓPEZ, Sergio, «*La casa de los celos y selvas de Ardenia*», en *Comedias y tragedias de Miguel de Cervantes*, ed. de Luis Gómez Canseco, Madrid, Real Academia Española, 2015, pp. 73-84.
- GOMBRICH, Ernst, *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1986.
- LANOT, Jean-Raymond, «Más notas sobre el simbolismo de los colores en el Siglo de Oro», en Francis Cerdan (ed.), *Hommage à Robert Jammes*, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 1994, pp. 619-631.
- LÁZARO NISO, Rebeca, «La leyenda de Bernardo del Carpio y su proyección en la literatura», *Cuadernos de Aleph*, 7, 2015, pp. 79-96.
- RIPA, Cesare, *Iconología* [1593], ed. de Juan Barja, trad. de Juan y Yago Barja, Rosa M. Mariño y Fernando García Manero, Madrid, Akal, 1987.
- SABIK, Kazimierz, «Cervantes y el teatro cortesano», en Alicia Villar Lecumberri (coord.), *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2003, pp. 1711-1724.
- ZIMIC, Stanislav, *El teatro de Cervantes*, Madrid, Castalia, 1992.