

TROPEZAR Y CAER: DE ALGUNAS CAÍDAS CÉLEBRES DE LA LITERATURA ESPAÑOLA

Estrella Ruiz-Gálvez Priego
(Universidad de Caen. Francia)

...al pasar por el puente de la Victoria tropezó la pareja, cayó la novia
García Lorca

I. LA CAÍDA

Tropezar y caer... ya se sabe: un tropezón cualquiera se da en la vida... y según el tango el corazón aprende así a vivir... No sé si aprende o no a vivir, pero sí sé que el tema del tropezón y la caída ocupan un lugar particularmente importante en la literatura española, y que la lectura atenta de esas caídas puede enseñarnos muchas cosas. Esas caídas pueden funcionar como clave de lectura para la comprensión de los textos clásicos, como llave que abre perspectivas de interpretación particularmente interesantes que no siempre son fácilmente perceptibles.

En mi « lectura » de hoy, me voy a ocupar de algunos casos de caídas célebres de la literatura española. Algunas son de intencionalidad manifiesta, otras sin embargo, con ser célebres, suelen pasar por meros accidentes de recorrido, anécdotas sin importancia en el contexto del relato, incidentes que podrían y deberían suprimirse. Ocurre sin embargo que las gentes que nos han precedido funcionaban según unas estructuras mentales en las que todo podía convertirse fácilmente en signo. Esos signos convertidos en símbolos descifrables sin esfuerzo para el espectador/lector del momento, actuaban como atajos que hacían entrar en materia sin rodeos inútiles ni parlamentos excesivos. Se trata pues hoy, de un « recoveco » de la literatura, un recoveco que sin embargo acorta el camino hacia el texto y lo aclara.

Empecemos por analizar los elementos de la caída: ¿Quién cae? ¿de dónde cae? ¿cuándo cae? ¿por qué cae? Evidentemente no es lo mismo caer desde el cielo como Lucifer y sus ángeles o como Ícaro o Faetonte, que

caer en tierra desde el caballo o desde su propia altura... En el primer caso habremos cambiado de elemento en el segundo no... pero lo cierto es, que el hecho de caer supone siempre una disminución, una humillación, un abajamiento, y por ello, y situándonos en el contexto de una mentalidad tradicional, un recuerdo del viejo mito de la caída primordial. Ángeles caídos, espíritus encerrados en la materia o simplemente descendientes de Adán, los humanos, somos todos seres defectuosos, con una tendencia a fallar, a claudicar, y a caer.

Los mitos de la caída, nos traen siempre a las nociones de exceso y defecto, sin embargo, esas nociones no se manifiestan siempre de idéntico modo. Lucifer, Ícaro y Faetonte, abatidos desde las alturas celestiales, provocan su caída por soberbia, ambición o desmedida presunción: el **exceso**. Adán expulsado del Paraíso, sucumbe a la cupiditas de la carne: representada por Eva, víctima de un irreprimible deseo/curiosidad que es en sí mismo la manifestación de un estado de insatisfacción, de una carencia, de un **defecto**. Como denominador común ese incontrolable movimiento esa pasión que nos hace dejar los confines de la razón y nos lleva fuera de nuestro elemento, fuera de nuestro sitio.

Las caídas, además, tienen género, al menos en la literatura. Hay caídas « masculinas » y caídas « femeninas ». En general las caídas desde la altura, las caídas por exceso, son masculinas, y las caídas por tropezón, caídas por defecto, femeninas. Se constata fácilmente porque el « tropezón » es hasta tal punto femenino, que va a llegar a constituirse en un tópico con utilización específica: Calderón lo utilizará para simbolizar la excepción de la Virgen María: la Inmaculada exenta de la marca del pecado original, exenta de la tendencia a caer, a fallar a claudicar, a tropezar. Así los Autos marianos immaculistas ponen en escena figuras femeninas del Antiguo Testamento, mujeres fuertes que son prefiguraciones mariales, personajes enteros que manifiestan fortaleza de ánimo, y que por eso logran evitar la caída accidental –caída simbólica- que las amaga. En *Las espigas de Ruth* se pone en escena un baile en donde todos tropiezan y caen « si no es Ruth bella » que en el momento de vacilar es sostenida por Booz. El Lucero/Lucifer ve en ello un presagio, « Para mí – dice- (la noche)

será eterna, pues no la dejó que caiga estando del lazo cerca, parándola, cuando tiene el pie sobre mi cabeza.»¹

También va a caer Abigail en *La primera Flor del Carmelo* pero David le toma la mano « antes que a tierra llegues te tendrá la mano mía.»² La Rebeca del *Primero y Segundo Isaac* es la « sola » que no ha caído³ y tampoco cae Semiramis, en *El nuevo Hospicio de los pobres*, porque el príncipe la sostiene: « no harás tal –dice el Príncipe- que yo te tendré antes que caigas ».

El tropezón femenino -fuera del contexto de los autos marianos- connota siempre el desliz sexual, que se acompaña evidentemente de una caída social. En la comedia del Siglo de Oro los ejemplos de este tipo de tropezón son abundantísimos. Señalo entre muchos otros el de la condesa de Belflor en *el Perro del Hortelano* de Lope de Vega, quien finge una caída –« Cielo santo caí » (acto I, escena XXII)- para poder apoyarse en su secretario de quien está enamorada. Es desde luego una caída social considerable... También tropieza la *Burlada Aminta* de María de Zayas en el momento de ir a coger el funesto billete que la va a conducir a su perdición... Pero el especialista del tropezón o mejor: de la caída desde el chapín -formidables alturas femeninas !- es Tirso de Molina. No citaré más que dos ejemplos. El primero viene del *Vergonzoso en Palacio*. Doña Magdalena que se ha enamorado de Mireno -un desconocido sin oficio ni beneficio- finge una caída: « Válgame Dios, tropecé// que siempre tropieza amor...//el chapín se me torció »

(Mireno le da la mano)

« que la mano la tomé »

- y ella responde: « sabed que al que es cortesano //le dan al darle la mano // para muchas cosas pie »...

La mano... símbolo de la posesión, instrumento de la potencia... la mujer que cae se pone en manos de otro...

¹ CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, « Las Espigas de Ruth ». Ángel Valbuena Prat (ed.). *Obras Completas*, T. III Aguilar, Madrid, 1952.

² CALDERÓN DE LA BARCA, P. « La Primer Flor del Carmelo ». *Obras Completas*, T. III, Ángel Valbuena Prat (ed.) Aguilar, Madrid, 1952.

³ CALDERÓN DE LA BARCA. P. *Primero y Segundo Isaac*. A.L Cilveti y R. Añas (ed.), Pamplona, Reichemberger 1997.

El segundo ejemplo viene de *Don Gil de las calzas verdes*. Doña Juana la protagonista a la que ha plantado su amante, cuenta a su criado el primer encuentro con el ingrato: « tropecé, si con los pies, // con los ojos al salir, //la libertad en la cara //en el umbral de un chapín //Llegó descalzado el guante //una mano de marfil //a tenerme de su mano// qué bien me tuvo, ay de mi !//y diciéndome, señora tened que no es bien que así// imite al querubin bello, //cayendo así un serafin... (v81-92).

Los ejemplos podrían multiplicarse hasta el cansancio, porque el mensaje es siempre el mismo: el tropezón sentimental en la mujer supone siempre una caída social, y traduce lo que la teología entiende por cupíditas de la carne.

La Carne y la Cupíditas... de hecho el paradigma de la puesta en escena de la relación carne-cupíditas-caída no corresponde a la amable sonrisa de la comedia de enredo del Siglo de Oro, sino al relato dramático de un cuento medieval en donde el relato primordial, el relato de los orígenes, se encubre más o menos abiertamente bajo la máscara animal.

II. EL TROPEZÓN

El caso paradigmático del tropezón funesto nos lo ofrece un texto medieval, que viene de lejos, pero al que la traducción del taller de Alfonso X da cartas de naturaleza, se trata del cuento de Calila e Dimna.

El libro de Calila e Dimna, heredero del Pancha Tantra y antecesor de las fábulas de La Fontaine, había recorrido un largo camino antes de llegar a las manos del traductor de Alfonso X. Sin embargo las características del libro, las que inspiraron el interés de Alfonso, no fueron siempre percibidas de la misma manera: un erudito tan eminente como Menendez Pelayo⁴ veía en el libro una especie de tratado sobre la astucia y

⁴ MENENDEZ Y PELAYO, Don Marcelino atribuía al Calila « cierto sentido utilitario un concepto de la vida muy poco desinteresado y que concede más de lo justo a la astucia y a la maña... » *Orígenes de la Novela*, Buenos Aires 1945, p. 45. Sobre el Calila y Dimna en el contexto del relato primordial, remito a mis propios trabajos; Ruiz-Galvez Priego, E. 1. « Des chutes nefastes du *mesturero falso* et du pacte d'amitié », *Crisol* n° 21, (1996) pp. 115-123. 2. « Calila e Dimna, conte du Moyen Age et récit primordial », *Cahiers de Linguistique et de Civilisation médiévales*, n°25, 2002 p 294-306.

la malicia muy poco moral, sin embargo el libro considerado por Alfonso como un tratado de educación de príncipes, se presta a una lectura muy diferente.

Una lectura en paralelo del Pancha Tantra y del Calila en la versión de Ibn Almuqaffa, muestran rápidamente la importancia de la transformación sufrida por el libro a su paso por la Persia mazdeista. Una transformación que refleja admirablemente –acentuándola– la genial traducción del taller de Alfonso X.

Ibn Almuqaffa era, lo recuerdo, persa de nación, pero los accidentes de la historia habían hecho de él un súbdito de los Omeyas primero y de los feroces Abbassidas después. Y de la misma manera, el mazdeista que era, se había convertido en un mahometano más o menos ferviente. Ibn Almuqaffa hizo preceder su traducción del Calila de un prólogo sobre el interés del libro y sobre los diferentes niveles de lectura que podía tener la obra, que abre la puerta a una lectura no anecdótica de la obra. Una lectura que va a ser esbozada aquí. En efecto, el prólogo ya mencionado, se continúa por una introducción que cuenta la historia del libro: la búsqueda, podríamos decir « la demanda » del buscador: un menge « Berzebuey » quien va a la India para buscar las hojas de un arbusto que dan la vida... las hojas que encuentra son las de un libro: el Calila, un libro que contiene un saber, un conocimiento que da vida, en sentido pleno, a quien lo lee... un saber que puede llegar a ser sabiduría y como tal toma de conciencia y en cierto modo una forma de inmortalidad. Empieza luego el rosario de cuentos: Dieciocho en la versión de Alfonso, en principio relatos sin relación directa entre ellos, pero englobados en el marco de un diálogo entre el rey Dicelem y su filósofo Burduben. De hecho, el libro explora a mi ver, las diversas formas del pacto entre dos partes y sus condiciones de fiabilidad; hay que entender, por ello, que los dieciocho relatos se hallan alineados en función de la noción de pacto, es decir: acuerdo y asociación.⁵

La recopilación se abre con el cuento de Calila e Dimna, y no es casualidad. El cuento de Calila e Dimna que da nombre a toda la recopilación, ocupa el primer lugar de la serie de relatos, situación

⁵ Quizás sea útil recordar que el nombre de Mitra, señor del Mazdeísmo, significa « pacto ».

introdutora altamente significativa en el contexto literario de la antigua retórica, posición justificada por el contenido temático del relato: estamos ante un caso de traición, un caso de infidelidad a la palabra dada, e inciamos así lo que no es sino un largo discurso sobre las nociones de fiabilidad e infidelidad. Recordemos brevemente la anécdota: Senceba es un buey, el mejor que tiene su amo, y he aquí que este hermoso animal sufre una caída en su camino hacia el mercado. Según el Pancha Tantra, resbala. Tropieza, según Ibn Almuqaffa; el caso es que cae en un agujero, un hoyo del camino y es dejado por perdido. Pero Senceba logra salir del hoyo. Cojea, pero se repone y se instala en un prado cercano, un prado « vicioso » como él dice. No sabe Senceba que el rey León tiene al lado su corte. Este último oye mugir al buey y como no sabe de qué animal se trata, está aterrado, tan muerto de miedo que no se atreve a salir de su caverna. En su entorno hay dos comparsas: Calila e Dimna. Dos zorros, según el Pancha Tantra. Dos chacales según Ibn Imuqaffa. Dos lobos cervales, « lince » según el genial traductor de Alfonso.

Dimna, para ganar el favor del rey León, se acerca a Senceba, descubre que es un pobre buey, y lo trae ante el rey. Senceba presta pleito homenaje al rey, y el rey le da su fe. La con/fianza, es decir la « fianza » recíproca se instala entre los dos fuertes. Senceba se convierte en el confidente del león, tanto que son, según la voz del relato « dos que se aman », tanto que ya no hay sitio para Calila y para Dimna... Dimna decide entonces sembrar la cizaña entre ellos y logra que el rey, creyéndose traicionado por Senceba, quebrante el pacto de amistad y lo mate. Senceba es devorado por el león.

En la versión del Pancha Tantra, los dos zorros se frotan las manos y se ríen a carcajadas de la ingenuidad de los fuertes. En la versión de Ibn Almuqaffa se añade un capítulo que cuenta los remordimientos del león, la encuesta sobre Dimna y el castigo de este último. En los dos casos la moraleja es la misma: la astucia vale más que la fuerza. Hay que desconfiar de los débiles, porque son siempre torcidos y mañosos.

Pasemos al tema: En todas las versiones de nuestra historia, el relato empieza por una caída: Senceba entra en escena tropezando y cayendo. En todas las versiones, la caída física, el accidente, provoca un desclasamiento

una caída social: Senceba la mejor bestia de su amo se ve abandonada como inservible, como cosa sin valor. La circunstancia del accidente, su importancia no ha pasado desapercibida para el lector de la época: así cuando Don Juan Manuel en *El Conde Lucanor*, vuelva a utilizar la historia de los dos poderosos enzarzados por culpa de dos mestureros falsos, pequeños y malignos, pondrá en escena un León y un Toro y la historia será otra y diferente, porque si bien los dos amigos se combatirán por culpa de los pequeños, lo cierto es que el León no matará al Toro, por la sencilla razón de que se trata de un toro y no de un buey y esto, porque en la historia de Don Juan Manuel no ha habido « caída ». Esta caída física tiene un significado moral, indica la existencia de un desorden, de un vicio de origen de un defecto de « fabricación » que anuncia la fatalidad de la muerte.

La versión del buey en tanto que toro amputado, animal caído, incompleto, defectuoso, carne para el consumo... se ve confortada por la caracterización de los dos mestureros en la versión de Alfonso.

Calila y Dimna, hay que recordarlo, también están en situación de « caída ». Antiguos consejeros del rey, he aquí que están « a la puerta del rey », es decir fuera de su privanza. El traductor de Alfonso, los llama « mestureros » de mestura o mezcla y les da una caracterización privativa de su versión que corresponde a su naturaleza mezclada o mixta. El lobo-cerval o lince que sustituye a los zorros o chacales de las otras versiones, es un felino sutil con una mirada aguda: el famoso ojo de lince, una mirada que le permite ver lo que los demás no perciben: la poridad del león, su miedo secreto. El lince tiene además un soberbio pelaje blanco moteado, « maculado ». Su físico maculado corresponde a su naturaleza « mesturada » mezclada, que tan bien traduce su nombre « mezclado » compuesto de dos opuestos: lobo/cerval Lobo y Ciervo. Algo que corresponde perfectamente a un personaje que el relato califica de ser de « dos faces y de dos lenguas ». Capaz de parecer manso como un ciervo y de ser feroz como un lobo... Se trata de una caracterización, buscada y plenamente consciente, en la que no interviene la noción de ignorancia con respecto a la identidad del chacal o a su denominación en árabe. El traductor de Alfonso sabía de sobra lo que era un chacal y de sobra

conocía su apelación en árabe puesto que la utiliza en otro cuento de la recopilación. Pero también sabía lo que significaba la mancha.

Hay que recordar que estamos en el siglo XIII en pleno debate teológico sobre el immaculismo, sobre la mácula del pecado original... en plena continuidad con la línea doctrinal del IV Concilio de Letrán (1215) que impone el porte de marcas de infamia a los infieles: rodela de los judíos, media luna de los mahometanos, marcas de infidelidad... Se trata de una caracterización pensada y buscada, aquí la mancha o mácula de Dimna es signo exterior de infidelidad o traición.

En su versión, la mácula del lobo cerval, lo excesivo de su moteado pone en evidencia lo incompleto y defectuoso del buey que además « cojea ». **Exceso y defecto**. La manifestación habitual del pecado original. El ser humano que se esconde bajo la máscara animal se determinará frente a la fortuna - destino o acaso vital- por exceso o por defecto según su naturaleza viciada.

En el relato que nos ocupa Senceba hubiera debido morir en su caída pero el destino le ofrece otra oportunidad es un accidentado, pero es libre. Sus amos le han dejado, se ha recuperado, puede irse donde quiera, pero elige quedarse donde está porque el pasto es bueno y el lugar ameno, y esto a pesar del riesgo que supone vivir al lado de carnívoros. Él mismo cuando llegó el momento lo reconocerá así:

« Veo que soy llegado a la amargor en que yace la muerte e por la tribulación que había en parte de haber, ca quien me metió en compañía con el león, él comedor de carne y yo de hierba, sino entremetiéndome yo con codicia y con gula, ca estas me echaron en esta tribulación ».

« Entremetiéndome yo... » Es su elección la causa del desastre y esa « elección » es el otro eje temático del Calila que no es sino una versión oriental del relato primordial, del relato de los orígenes. El tema de la Elección y la Fortuna, se halla ilustrado por diversos apólogos: el del hombre que huye ante la adversidad: amenazado por un lobo se lanza al río. A punto de ahogarse logra salir del agua. Agotado se apoya en una pared que se derrumba sobre él y lo mata: nadie escapa a su destino final que es la muerte. Senceba buey pasivo, se queda y resiste. El hombre

huye. Dimna elige la tercera vía y sale al encuentro de la fortuna porque « el hombre de gran corazón puja de la vil medida a la noble ». Se decide así a salir al encuentro del temible animal que resulta no ser más que un buey. El relato que sigue, el del religioso robado, relato confuso en una primera lectura, resulta claro si se lee a la luz del relato primordial y podría resumirse en pocas palabras: somos siempre los agentes de nuestra propia fortuna. Es nuestra elección mala o buena lo que hace nuestro destino. En suma otra puesta en escena del relato primordial, que como el de la caída tendrá numerosa progenitura.⁶ El cuento es, pues, una metáfora de la condición humana percibida como « manchada », « defectuosa » y poco fiable. El ser humano entra en la aventura de la existencia con los pies trabados... qué más natural en esas circunstancias que entrar metiendo la pata...

III. EL CABALLO DESBOCADO

Tropezar con el suelo, con la tierra de la que estamos hechos, es una cosa; caer del caballo otra. Una de las formas más elocuentes y más utilizadas para significar el tema de la caída es justamente la descabalgadura del caballo. Hacerse desmontar, caer del caballo, entrar cayendo... son numerosos los personajes de la comedia española que entran así en escena.

El recurso es conocido, utilizaba una imagen que nos viene del fondo de los tiempos y que ya nos había servido Platón, cuando para ilustrar el mito del alma humana, compara ésta a un carro tirado por dos caballos, uno blanco dócil y razonable y otro negro irascible e indómito, que representa claro está a las pasiones. Razón y Pasión son el lote de lo humano y todo el discurso de la civilización consiste justamente en realzar la predominancia de la razón sobre la emoción y en poner de relieve las

⁶ El tema de las tres actitudes ante el destino es también recurrente. Recurrente y desde luego no privativo de la Literatura española: basta con recordar los primeros versos del famoso monólogo de Hamlet. Más cerca de nosotros y una vez más Periandro en la arenga que dirige a los marineros indecisos ante la aventura. CERVANTES, M. de, *Los trabajos de Persiles y Segismunda*, ed. Carlos Romero, Cátedra, Madrid, 2002.

consecuencias nefastas de dejarse llevar por el caballo desbocado de las pasiones no dominadas.

Porque el caballo -y más aún si es negro- es el símbolo de las pasiones. Dejarse desmontar, caer del caballo es perder el control de las emociones y, por ello mismo, cuando se quiere significar el alto control que sobre sus propias pasiones ejerce un personaje, se le pone en situación de domar al bruto desbocado: es el caso del Periandro de Cervantes en los famosos *Trabajos de Persiles y Segismunda*. Nuestro personaje, no sólo realiza la hazaña de no dejarse desmontar por el terrible caballo de Cratilo sino que, además, logra -no caer- saltar de un terrible barranco y llegar al mar sin romperse nada... Añádase que el caballo es « morcillo », es decir negro, del color de la mora. Dado que estamos en el contexto de una novela bizantina en donde los protagonistas –amantes castísimos- se hacen pasar por hermanos, podemos llegar a pensar sin grandes esfuerzos que el caballo negro es el de la pasión amorosa, que tan bien sabe controlar Periandro.⁷

La caída del caballo podría clasificarse en tres modelos de base :

La caída del caballo significativa de un desorden amoroso.

La caída que podría asimilarse al arrebatamiento del rapto. Rapto de origen divino, sobre el modelo de Saulo en el camino de Damasco.

La caída provocada por la pasión colérica.

Dos personajes ilustrarán las caídas significantes del desorden amoroso: El Comendador de Ocaña, en la comedia de Lope de Vega *Peribañez y el Comendador de Ocaña* y la Rosaura de *la Vida es Sueño* de Calderón de la Barca. San Juan de Dios, « El mejor padre de pobres », protagonizará el arrebatamiento de origen divino, y Juan, el hijo del Alcalde de Zalamea, será el modelo de la caída provocada por la cólera.

⁷ El doble lenguaje al que tan aficionado es Cervantes le hace utilizar el mito y desmontarlo al mismo tiempo. La hazaña está contada por Periandro mismo, y la voz del texto, Cervantes, nos señala cuán difícil se le hacía a Mauricio aceptar el que Periandro hubiera dado tan formidable salto sin romperse siquiera una pierna... CERVANTES, M. *Los Trabajos de Persiles y Segismunda*, Libro II, cap. XVIII, Ed. cit.

¿El Comendador de Ocaña? Primera constatación: el comendador no toma nombre propio hasta el verso 350... Hasta entonces Lope de Vega lo ha designado por su función, por su título, porque Don Fadrique es más que un hombre, una calidad social, una altura de donde caer. El Comendador llega a Ocaña, el día de las bodas de Peribañez y Casilda, y entra cayendo, como Senceba. He aquí que con motivo de los festejos de la boda han soltado un novillo en el pueblo y « el nuestro Comendador, señor de Ocaña, bizarro cierra, más gallardo que un azor »... el Comendador pasaba casualmente por allí: « passaba la calle acaso ». Un acaso desgraciado:

« el Comendador de Ocaña // nuestro señor generoso, // en un bayo que cubrían // moscas negras pecho y lomo, // mostrando por un bozal // de plata el rostro fogoso //, y lavando en blanca espuma // un tafetán verde y rojo //, passaba la calle acaso // y viendo correr el toro, // caló la gorra y sacó de la capa // el brazo airoso. // Vibró la vara y las piernas // puso al bayo que era un // y al batir los acicates, // revolviendo el vulgo loco // trabó la soga el caballo // y CAYO en medio de todos... (...) Tan grande fue la caída // (dice el lacayo que cuenta la historia) que es el peligro forzoso » (l.v250/270)

Toro... caballo... jinete he aquí reunidos a los tres protagonistas de la caída mítica. Añadase la presencia de ese « acaso » que es fatalidad y esas « moscas negras », esas manchas que maculan la piel del bayo... El Comendador es llevado a casa de Casilda, se enamora perdidamente de ella y contra toda sensatez intenta hacerla suya: a partir de ese encuentro y de ese enamoramiento, la obra de Lope podrá leerse como el relato de una caída. La caída de un hombre y la subida de otro, porque Peribañez sube y asciende al honor en la medida en que el Comendador baja y se deshonor. Hay que señalar que la obra en sus primeras ediciones se llamaba « El Comendador de Ocaña », lo cual equivalía a hacer del Comendador y de su dramática caída el centro de la obra. Pero la caída del Comendador va a ser tan y tan completa que poco a poco Peribañez le tomará aquí también la delantera, y la obra acabará llamándose Peribañez y el Comendador de Ocaña. El Comendador ha caído en tierra, es decir, en esa « tierra » de Peribañez que es Casilda.

Casilda es una preciosa recién casada y el Comendador en su deseo de poder acercarse a ella se dispone a buscar la amistad del marido. Es decir, el Comendador procura la amistad de un villano que además es su vasallo: recordando que la amistad es una relación de igualdad, no cabe duda de que estamos bajando el primer peldaño.

Evidentemente, procurar la amistad de un villano supone ponerse a su altura y el Comendador busca consejo sobre la manera de hacerlo: « Si quiero Luján hacerme amigo deste villano (...) ¿qué medio podrá valerme? (I.v568 :569).

Luján es un lacayo que nunca ha gozado de especial favor de su refinado señor, y es el primero en asombrarse de la nueva « privanza »: « cáusame risa el ver que hagas tu secretario en cosas de tu gusto a un hombre de mis prendas.» (I.v800)

Pero es un lacayo lo que necesita en esta ocasión, y éste le aconseja cuerdamente :

« si consideras// que a un labrador adulas,// será darle un par de mulas,// más que si a Ocaña le dieras.» (v595 /598). Segundo peldaño.

El segundo regalo del Comendador, es aún más significativo. Casilda y sus amigas van de romería y el carro de Casilda no está bien aderezado, no tiene ni alfombra ni colgadura como llevan otros. Peribañez dicide pedir al Comendador, que le preste algún paño con que decorar su carro. Cuando llega a casa del Comendador, y se arrodilla ante él, éste le levanta y le abraza. Peribañez se asombra: « tanta merced a un villano, tanta merced a un labrador.»

El Comendador manda que le den « una alfombra mequinesa y ocho reposteros con sus armas»; es decir, pone a su disposición, para ser pisados, los signos exteriores de su honor y su nobleza. Se despoja de ellos para revestir a Peribañez: « Armas rendidas que no colgadas porque amor lo quiere así » dirá Luján.

El tercer paso, tercer bajón de peldaño, tiene lugar en el acto II: el Comendador aparece vestido de villano, de labrador, es decir, toma la apariencia de los que son sus vasallos, sus inferiores, y, en cierto modo, empieza un proceso de « desnaturalización ». Casilda le identifica con « un

labrador de lejas tierras » un « enviado del Agosto » (II.v 505 /567) ... un temporero que viene para las cosechas.

El mismo Comendador consciente de su despeñarse se exclamará unos versos más lejos « Maldiga el Cielo// el punto en que **caí**, pues no he podido// desde entonces Leonardo levantarme de los umbrales de su puerta.» (II.v775).

Las fases de la caída, parecen bien definidas:

1. rebajarse buscando la amistad de un inferior,
2. adularle como a superior,
3. regalarle « montura », es decir: « alzarle » a su altura,
4. entregarle sus armas,
5. vestirse como él. Igualarse.

En paralelo con la caída del Comendador, la subida de Peribañez. Pedro, quien ha recibido montura y que tiene en su casa las armas de su señor, va a verse soldado y más aún capitán. El rey Enrique III lanza la campaña contra Granada y le pide al Comendador hombres para la frontera. El Comendador forma dos compañías de buenos mozos, cien hidalgos y cien villanos, y hace a Peribañez capitán de estos últimos. Peribañez adopta las galas de soldado y el Comendador nota que los vestidos son tan apropiados « que no hay diferencia en los dos » (III. V150). Justamente falta algo algo que aún los diferencia y Peribañez va a pedir al Comendador que le ciña la espada. El Comendador dispuesto a llevar la broma hasta el final, le arma caballero (Iiv 154), le ciña espada y le hace prestar juramento. A partir de ahora Peribañez va a hablar de honor, de un honor, que bien lo sabe él, se lo debe al Comendador: « a vos por quien tengo honor //que yo, cuando mereciera//ver mi azadón y gabán //con nombre de capitán //con ginetá y con bandera// del rey (III; v 135/140) y más lejos : « vos me ceñistes espada //con que ya entiendo de honor,// que antes yo pienso, señor// que entendiera poco o nada.» (III; v 197/200).

En suma, el Comendador, no sólo se ha rebajado, sino que ha subido a un hombre que ahora es plenamente su rival.

Para el Comendador esto es poco menos que un juego, pero si con su disfraz de labrador él ha querido pasar por labrador, Pedro con su traje de capitán se siente capitán. El comendador le ha transferido los

hábitos –no del monje- pero sí del honor, y Peribañez, al adoptar los nuevos hábitos, cambia de naturaleza, según el vocabulario de la época. Hoy diríamos de mentalidad. Empieza por llamar a Casilda « señora » (IIIv 310) porque como él dice « sabed que soy hidalgo// y que decir y hacer puedo// que el Comendador Casilda // me la ciñó cuando menos »...

Después de esto ¿qué le queda por dar o por perder al Comendador? Nada. La vida o mejor dicho su noble sangre. Pensando que Pedro es ido a Toledo, el Comendador se acerca a la casa de Casilda. Los músicos cantan « cogiome a tu puerta el toro// linda casada// (...). El novillo de tu boda //a tu puerta me cogió//, de la vuelta que me dió// se rió la villa toda ».

El Comendador entra en casa. Empieza por identificarse como « su señor ». Casilda le dice que ella no tiene más señor que Pedro. El Comendador se declara « su esclavo ». Entra entonces Pedro y mata al Comendador con su nueva espada. Este le perdona y añade: « yo le abono.// No es villano, es caballero//que pues le ceñí la espada// no ha empleado mal su acero// » (III . v 795/799).

Si la sangre es la esencia del individuo, el índice de su nobleza o villanía, no cabe duda de que Peribañez al verter la sangre del Comendador ha vertido su honor, un honor con el que él se cubre. La muerte del Comendador, su derrota ante el villano, es también la victoria del villano que con el despojo de su noble enemigo alcanza el honor. El Comendador acude a casa de Casilda fatídicamente, y como el toro en la plaza se precipita en su cuarto. El día en que perdió las riendas de su caballo, perdió las riendas de su vida y eso es lo que cuenta la comedia de Lope: el despeñarse de un hombre de honor que ha perdido el control de su vida.

Quedaría por analizar el comportamiento de la linda Casilda, verdadera clave del asunto, porque su preferencia por Peribañez « con su capa la pardilla », es el punto de arranque del despeñarse del uno y de la subida del otro. Asunto apasionante que merecería mayor espacio y que podría ilustrar el otro tema primordial: el de la elección. Su papel es fundamental y dice mucho del auténtico feminismo del teatro del Siglo de Oro. Una palabra también sobre la actitud del rey: éste no anula el nombramiento del Comendador, pero se ocupa de darle contenido real:

¿Peribañez ha sido armado caballero? bien pues si es caballero, y si lo ha sido para matar a un hombre en defensa de su honor, deberá serlo también para ir a luchar en la frontera a la demanda de su rey. Peribañez, caballero pardo, ha tomado la espada y en consecuencia deberá dejar el arado, porque o bien es un rústico colérico y merece la horca, o bien es un labrador honrado con madera de capitán y su sitio está en la frontera... Peribañez debiera justificar el nombramiento del Comendador, y, por ende, al Comendador mismo.

La caída del caballo no es privativa del género masculino... La más célebre de todas las espectaculares caídas del teatro español es sin duda la de Rosaura en *La vida es sueño*. Rosaura entra en escena cayendo, cayendo y echando pestes contra su caballo al que llama « hipogrifo violento ». Para Moratín e incluso para Menéndez Pelayo, el personaje de Rosaura increíble, y hasta absurdo, estaba de más. En cuanto a su entrada en escena... qué pensar de una mujer que en vez de quejarse del dolor que le ocasiona la caída se dedica a apostrofar a su caballo... Evidentemente los lectores /espectadores del siglo XVII, acostumbrados al segundo nivel del símbolo tenían otra percepción del texto. Para el espectador del siglo XVII la entrada en escena de Rosaura, era entrada directa en materia de deshonor. Para ese espectador era evidente que la caída de Rosaura tenía otro aspecto que el simplemente físico. Antes de que Rosaura contara su historia, ya sabía el espectador que Rosaura, era mujer « caída » es decir deshonrada; y en efecto: Rosaura se encuentra en esa situación. Es mujer « burlada » y como muchas mujeres burladas de la comedia, corre tras su honor vestida de hombre. Pero Rosaura no es simple dama de comedia que cae de un chapín, Rosaura cae del caballo, como un hombre, porque en la obra calderoniana, Rosaura es lo humano femenino: Eva en la rosada aurora del comienzo de los tiempos, y porque « el caballo sin freno del que cae, no es solo el símbolo de su desliz sentimental, sino también el de su ambición. Rosaura se ha dado a Astolfo, Duque de Moscovia. Ciertamente lo ha hecho bajo palabra de esposa, pero de sobra sabe ella, bastarda y sin estatuto social, que el Duque no había de casarse con ella... Como Faetonte, Rosaura ha querido más de lo que razonablemente podía querer... y por ello toda su acción en la obra será un luchar por recuperar su honra, es decir por situarse frente al padre y

frente al marido. Un luchar por recuperar las riendas de la situación, y de hecho, Rosaura tendrá otra sorprendente entrada a caballo « en un veloz caballo » que ella esta vez domina, en el que según la descripción de Clarín « un mapa se dibuja atento... ». Dispuesta a lo que sea, pero dominando sus emociones, Rosaura entra en escena vestida con « vaquero, espada y daga » Mujer guerrera, amazona sin abandonos femeninos. Personaje apasionante, mal entendido con frecuencia, verdadero alter ego de Segismundo...

Para entender plenamente la intencionalidad del entrar cayendo de Rosaura me parece útil comparar su caída con la de San Juan en *El mejor padre de pobres*. Esta obra que Germán Vega atribuye con tanto acierto a Calderón, basándose justamente en la similitud de disposición del discurso, tan semejante al de *la Vida es Sueño*, es para mí una de las mejores ilustraciones de la caída del caballo según el modelo de San Pablo en el camino de Damasco. San Juan entra en escena cayendo, y cayendo de un caballo tan indómito como el de Rosaura, pero su caída, accidental en apariencia, es de hecho providencial y va a suponerle un cambio de destino, una nueva orientación que prefigura el discurso de apertura. En efecto, las imprecaciones y los reproches dirigidos al caballo son bastante similares en ambos personajes, pero el verso 10 marca la diferencia, una diferencia en el escenario que corresponde a la diferencia de situación.

Al « *monte* » abrupto del que se despeña el caballo de Rosaura, responde el « *prado* » de San Juan, y, sobre todo, allí donde Rosaura va « *ciega y desesperada* » sin más *camino* que « el de su destino », San Juan, « *cuerdo* » en sus *desengaños*; « *libre* » del coraje de su caballo, es decir, de sus pasiones, « *solo* », vuelve *la carrera* de (sus) años « a más propicio polo ». Es decir, empieza una nueva vida, que pasa por el abandono de ambiciones y por la renuncia a su estatuto anterior. Rosaura, entre tanto, « *baja* » *la cabeza enmarañada del monte*: la maraña de su cabeza y el monte de sus pretensiones.

Rosaura en *La Vida es Sueño*

San Juan en *El mejor padre de pobres*

10 Quédate en ese *monte*

10 quédate en ese *prado*

11 Donde tengan los brutos su Faetonte	11 adonde te despeñas irritado
12 Que yo sin más <i>camino</i>	12 que yo <i>de tu coraje libre</i> , solo
13 Que el que me dan las <i>leyes del destino</i>	13 deste infeliz a más propicio polo
14 <i>Ciega y desesperada</i>	14 <i>cuerto</i> en mis <i>desengaños</i>
15 Bajaré la cabeza <i>enmarañada del monte</i>	15 volveré la <i>carrera</i> de mis años

Tampoco son iguales los caballos. Imagen de las pasiones de los jinetes que los montan, los caballos manifiestan las características de los personajes y las situaciones en que se encuentran. Véanse los caballos de Rosaura en *La Vida es sueño* :

(Jornada primera)

Hipogrifo violento

Que corriste parejas con el viento
¿dónde rayo sin llama
pájaro sin matiz, pez sin escama
y bruto sin instinto natural,
al confuso laberinto
de esas desnudas peñas
te desbocas, te arrastras y despeñas

Este primer caballo de Rosaura es una aberración de la naturaleza, un « hipogrifo » con patas y alas, un rayo « sin llama », un pez « sin escama », un bruto « sin instinto »... en suma incompleto y defectuoso, verdadero monstruo de ese « laberinto » por el que se despeña la protagonista. En cuanto al segundo caballo, el que le sirve de montura en la Jornada Tercera, « monstruo de fuego tierra mar y viento », es « un caos » de confusión... Es, además, un animal « remendado » y « rodado », es decir: « manchado », como lo está Rosaura. Ambos corceles, traducen el torbellino de pasiones que atraviesa el alma de Rosaura :

(Jornada tercera)

En un veloz caballo
(...)
En quien un mapa se dibuja atento
pues el cuerpo es la tierra
el fuego el alma que en el pecho encierra
la espuma el mar, y el aire es el suspiro
en cuya *confusión* un *caos* admiro
pues en el alma ,espuma, cuerpo, aliento
monstruo es de fuego, tierra, mar y viento
de color *remendado*
rucio y a su propósito *rodado*
del que bate la espuela
que en vez de correr vuela
a tu presencia llega
airosa una mujer

El caballo del futuro San Juan es ciertamente tan fogoso como el de Rosaura pero de distinta manera y con carrera diferente:

(Sale San Juan de Dios de soldado con votas (sic) y espuelas, ensangrentada la cabeza, bajando le eminencia de un risco)

Fugitivo Corcel, sañuda fiera,
Cuyo indómito ardor, cuya carrera
aún más que te desboca
segundo alado bruto, te provoca
polaco enfurecido
que con curso veloz has presumido
hacer de cada clavo de tus plantas
alas con que a la esfera te levantas

El « fugitivo corcel » de San Juan es de « indómito ardor », pero su ardor no le « desboca »... Los clavos de sus plantas son « alas » que a la esfera le « levantan ». La continuación de la historia vendrá a confirmar la « elevación » que la caída inicial introduce.

En suma las dos caídas del comienzo tienen en los dos casos un mismo valor expositivo e introductorio, pero se trata de historias diferentes y por ello y a pesar de la similitud que presenta la disposición del discurso, corceles y jinetes tienen distintas características y discursos de contenido específico.

Queda por fin un último personaje y, según mi clasificación, un último tipo de caída. Juan es hijo de Pedro Crespo, mozo irascible que controla mal sus humores. Mozo poco reflexivo. Su padre ha optado por confiárselo a Don Lope de Figueroa, esperando que la guerra haga de él un hombre de provecho. Ahora, y tras la despedida, corre a reunirse con Don Lope pero « cae » a la entrada del monte a donde ha sido llevada su hermana Isabel, que se debate contra Don Alvaro, que acaba de violarla:

« A la entrada deste monte// cayó mi rocín conmigo// veloz corriendo y yo ciego// por la maleza le sigo// Tristes voces a una parte //y a otra míseros gemidos escucho//, que no conozco porque llegan mal distintos... »

Juan acude en defensa de la persona en peligro pero no encuentra a su hermana, ella huye y él preocupado por la identidad del emisor de voces vuelve a su casa:

« Desde que al traidor herí //en el monte, desde que// riñendo con él porque// llegaron tantos volví// la espalda el monte he corrido// la espesura he penetrado// y a mi hermana no he encontrado//... ».

Cuando la encuentra no se le ocurre nada mejor que matarla :

« ¡Hermano! ¿qué intentas ? » « Vengar así// la ocasión en que hoy has puesto// mi vida y mi honor ».

Pedro Crespo sale y a su pregunta Juan responde: « es satisfacer, señor// una injuria, y es vengar// una ofensa y castigar...//

El escenario: monte fragoso rodeado de malezas. El impulsivo comportamiento de Juan « ciego » que pretende matar a su hermana, su irascible discurso, todo ello se resume en esa caída del rocín que es índice de ofensa recibida, pérdida de opinión, pero que es también caída de la razón y falta de control de sí mismo, incapacidad e impotencia frente a la situación. Al espectador del siglo XVII no le hacía falta mayor discurso: la

caída le servía de explicación y le exponía sin mayores rodeos la situación y sus consecuencias.

¿Qué añadir? Que de sobra sabemos que el espectador de los siglos de oro podía ser analfabeto, sin ser iletrado. Una cultura oral, un capital de lugares comunes que « comunmente » servían, le habían acostumbrado a entender los textos a su segundo o tercer nivel de interpretación y el mito de la caída formaba parte de ese arsenal de tópicos que el hombre de la calle entendía sin discursos y descifraba sin clave. Para nosotros, descifrarlos, es acercarnos a ellos, dar un paso hacia la comprensión del contexto en que vivían, las obras que se representaban, y los hombres que las hacían.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

ALMOQAFFA, *Calila e Dimna*, J.M. Cacho Blecua y María Jesus Lacarra (ed) Madrid, Castalia 1984.

CALDERÓN DE LA BARCA, P. *La vida es sueño*, Ciriaco Morón (ed) Madrid, Cátedra.

CALDERÓN DE LA BARCA, P. *El alcalde de Zalamea*, Ángel Valbuena Briones (ed) Madrid, Cátedra, 1992.

CALDERÓN DE LA BARCA, P. (atribuído) *El mejor padre de pobres*. Comedia famosa en tres jornadas, s. l.: s. n. (El ejemplar de signatura T/4443 atribuye la comedia a Juan Pérez de Montalban).

CALDERÓN DE LA BARCA, P. *La Primer Flor del carmelo*, en *Obras Completas*, Ángel Valbuena Prat (ed) Madrid, Aguilar, 1952.

CALDERÓN DE LA BARCA, P. *Las espigas de Ruth*, en *Obras Completa*, Ángel Valbuena Prat (ed), Madrid, Aguilar, 1952.

CALDERÓN DE LA BARCA, P. *Primero y segundo Isaac*, en *Obras Completa*, Ángel Valbuena Prat (ed), Madrid, Aguilar 1952.

CALDERÓN DE LA BARCA, P. *El nuevo hospicio de pobres*, en *Obras Completa*, Ángel Valbuena Prat (ed), Madrid, Aguilar 1952.

CERVANTES, M. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Carlos Romero Muñoz (ed), Madrid, Catedra 2002.

RUIZ-GÁLVEZ PRIEGO, E. « Des chutes nefastes du mesturero falso et du pacte d'amitié », Paris, *Crisol*, n°21, 1996.

RUIZ-GÁLVEZ PRIEGO, E. « Calila e Dimna, conte du Moyen Age et recit primordial », *Cahiers de Linguistique et de civilisation hispaniques médiévales*, Lyon, ENS, 2002.

TIRSO DE MOLINA, *El vergonzoso en Palacio*, Francisco Ayala (ed) Madrid, Castalia, 1989.

TIRSO DE MOLINA, *Don Gil de las calzas verdes*, Alonso Zamora Vicente (ed), Madrid, Castalia, 1990.

VEGA y CARPIO, L. de, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, Juan María Marín (ed) Madrid, Cátedra, 1993.

VEGA y CARPIO, L. de, *El perro del Hortelano*. B.A.E. Tomo XXIV. Redición de 1946, pp341-363.

ZAYAS, MARÍA DE, *Novelas ejemplares y Desengaños amorosos*, en *Obra Narrativa Completa Estrella Ruiz-Gálvez Priego* (ed), Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2002.