

LA PUENTE DE MANTIBLE DE CALDERÓN Y LA HISTORIA DEL EMPERADOR CARLO MAGNO: COMEDIA CABALLERESCA Y LIBROS DE CABALLERÍAS

Renata Londero
Università di Génova

Entre las piezas calderonianas de asunto caballeresco, *La puente de Mantible* – estrenada en 1630¹ y publicada en 1636, en la *Primera parte de comedias*, erróneamente atribuida a Lope de Vega² y traducida al alemán por August Wilhelm Schlegel en

¹ Cf. Kurt und Roswitha Reichenberger, *Bibliographisches Handbuch der Calderón-Forschung*, Kassel, Thiele und Schwarz, 1979, t. 1, p. 429.

² En el primer tomo de una colección de sueltas –*Comedias de Varios* (s.l., s.f.)– conservado en la Österreichische Nationalbibliothek de Viena (sign. 38.V.4), aparece una copia de *La puente de Mantible* – *Comedia famosa de Lope de Vega Carpio*– *Representóla Granados* (¿1635?), registrada por Hermann Tiemann en su *Lope de Vega in Deutschland. Kritisches Gesamtverzeichnis der auf deutschen Bibliotheken vorhandenen älteren Lope-Drucke und Handschriften, nebst Versuch einer Bibliographie der deutschen Lope-Literatur 1629-1935*, Hamburg, 1939, Reprographischer Nachdruck, Hildesheim-New York, Georg Olms Verlag, 1970, p. 126 (n. 725). Tiemann atribuye la comedia a Calderón («Dies ist Calderóns Stück») y se pregunta: «Ist der Suelta-Druck unter Lopes Namen die frühere Ausgabe?». Otra copia de la suelta está en la British Library (sign. 11.728): en ella se basan, para la incierta atribución a Lope, Antonio Palau y Dulcet (*Manual del librero hispano-americano* (1923-27), 2ª ed., Barcelona-Oxford, The Dolphin Book, 1973, vol. XXV, p. 499), y María Cruz Pérez y Pérez («Bibliografía del teatro de Lope de Vega», *Cuadernos Bibliográficos*, 29, 1973, p. 108, n. 573); en cambio, los demás bibliógrafos del teatro lopesco y calderoniano a quien hemos consultado –J. E. Hartzenbusch, C. A. La Barrera, S. G. Morley-C. Bruerton, J. Simón Díaz y W. H. Hilborn– dan la autoría a Calderón. Las variantes entre los impresos atribuidos a Lope y los restantes testimonios calderonianos tienen cierto interés, pero su análisis traspasa los límites de esta comunicación: dejamos el cotejo para un trabajo sucesivo.

1809³— es quizá la menos feliz, por cierto la más descuidada por los lectores y la crítica⁴. Sin dejar de ser una obra menor, la pieza no carece de interés por constituir una muestra eficaz del proceso de reelaboración semántica y estructural que Calderón opera sobre la literatura caballeresca, desde una perspectiva ideológica profundamente cambiada⁵.

De hecho, conforme al «prodigioso sincretismo» que —al parecer de Maria Grazia Profeti⁶— caracteriza todo el *corpus* teatral barroco, tanto Calderón como otros muchos dramaturgos áureos, consideran el género caballeresco con enfoque intertextual e interdiscursivo a la vez, inspirándose en prosificaciones de cantares de gesta, libros de caballerías, poemas épicos italianos y romances.

Ahora bien, *La puente de Mantible* no es una excepción en este panorama: los textos a los que directa u oblicuamente remite pertenecen en su mayoría al ámbito carolingio, pero en la comedia no faltan elementos de derivación más bien artúrica, tales como la estrecha relación entre aventura y amor, y la presencia de lo maravilloso. Una rápida reseña no puede dejar de lado obras tan diferentes como la *Historia de Maynete*, los romances sobre Roldán, el *Orlando Innamorato* y el *Orlando Furioso*⁷. Sin embargo, el texto al que Calderón principalmente acude es el segundo libro (caps. XI-LVIII) de la *Historia del emperador Carlo Magno y de los doze pares de Francia* (Sevilla, 1525) de Nicolás de Piamonte, traducción española del *Fier a Bras* (Genève, 1478). El original francés era una «enciclopedia de fábulas carolingias»⁸ redactada por el suizo Jean Baygnon, a la vez versión en prosa de la *Chanson de Fierabras*, anónimo cantar de gesta francés de finales del siglo XII, objeto de una fortuna editorial extraordinaria en Europa, entre el XV y el XVI⁹.

³ «Die Brücke von Mantible», en *Spanisches Theater - Schauspiele von Don Pedro Calderón de la Barca*, übersetzt von A. W. Schlegel, Berlin, 1809, vol. 2, pp. 163-342.

⁴ Sólo dos artículos analizan la pieza de forma más pormenorizada: cf. Ángel Valbuena Briones, «Los libros de caballerías en el teatro de Calderón», en Hans Flasche y Robert D.F. Pring-Mill (eds.), *Hacia Calderón. Quinto Coloquio Anglogermánico* (Oxford, 1978), Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1982, pp. 1-8; y María Soledad Carrasco Urgoiti, «Presencia y eco del romance morisco en comedias de Calderón (1629-1639)», Luciano García Lorenzo (ed.), *Calderón - Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro* (Madrid, 8-13 junio 1981), Madrid, CSIC, 1983, t. II, pp. 855-867.

⁵ El tema está muy poco estudiado: además de los artículos mencionados, cf. Á. Valbuena Briones, «La influencia de un libro de caballerías en *El castillo de Lindabridis*», *Revista canadiense de estudios hispánicos*, V, 3, 1981, pp. 373-383. Léase también la introducción de Victoria B. Torres a su edición de *El castillo de Lindabridis*, Pamplona, EUNSA, 1987, pp. 28-37.

⁶ M.G. Profeti, «Introduzione - Il paradigma e lo scarto», en VV.AA., *La metamorfosi e il testo - Studio tematico e teatro aureo*, Milano, Franco Angeli, 1990, p. 15.

⁷ Cf. Maxime Chevalier, *L'Arioste en Espagne (1530-1650) - Recherches sur l'influence du «Roland Furieux»*, Institut d'Études ibériques et ibéro-américaines de l'Université de Bordeaux, 1966, pp. 405-438. Sobre las fuentes de *La puente de Mantible*, cf. *Don Pedro Calderón de la Barca, Obras Completas*, ed., prólogo y notas por Á. Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1969-73, t. II (Comedias), *La puente de Mantible - Nota preliminar*, pp. 1849-1852.

⁸ Francisco Márquez Villanueva, «El sondable misterio de Nicolás de Piamonte (Problemas del *Fierabras* español)», en *Relecciones de literatura medieval*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1977, p. 97. El crítico dedica sólo una breve mención y una nota (n. 15, p. 105) a *La puente calderoniana*, con un juicio negativo.

⁹ Vid. F. Márquez Villanueva, *art. cit.*, pp. 95-106; *Fierabras - Anónimo en prosa*, a cura di Maria Carla Marinoni, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1979, pp. VII-XLV; André de Mandach, *La geste de Fierabras. Le jeu du réel et de l'in vraisemblable. Avec des textes inédits*, Genève, Publications romanes et françaises n. 177, 1987; Johann II von Simmern, *Fierrabras*, herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Werner Wunderlich, Tübingen, Niemeyer, 1992, pp. 167-189.

Calderón, por lo tanto, se apodera de una historia sobre la guerra entre Carlo Magno y los sarracenos capitaneados por el emir de España Balán y su hijo Fierabrás, enlaza con los amores entre Floripes, hermana de Fierabrás, y el par de Francia Guy de Borgoña, que de tanto éxito seguía gozando en España, si Cervantes irónicamente la citaba en los caps. X y XLIX de la primera parte del *Quijote*¹⁰. Aparte de transcodificar la novela caballeresca al texto teatral y de trastocar el substrato ideológico que subyace a su modelo, Calderón también juega con los recursos que el trabajo intertextual le ofrece, para someter componentes típicos de la *Historia del emperador Carlo Magno*, y en general, de los libros de caballerías, a varias desviaciones, a veces incluso irónicas, distanciándose de un género ya agotado en su época.

En primer lugar y sobre todo, las transformaciones se llevan a cabo a nivel temático, con notables repercusiones en la articulación de la intriga, la selección y caracterización de los personajes, el valor simbólico del espacio y la organización del discurso. En especial, el dramaturgo se concentra en las características distintivas de ésta como de toda historia caballeresca: la contraposición maniqueísta entre fuerzas del bien y del mal; las tareas del protagonista, jalonadas por pruebas y obstáculos; el enlace entre aventuras bélicas y amorosas; la intervención de lo maravilloso a favor o desfavor del héroe¹¹. En la *Historia del emperador Carlo Magno*, además, juega un papel fundamental el conflicto religioso entre moros y cristianos –con su corolario de reliquias, bálsamos milagrosos, conversiones–, intrínseco a la materia carolingia y perfectamente actual durante el reinado de Carlos V, pero desechado en *La puente de Mantible*, pieza poco comprometida ideológicamente y centrada principalmente en un enredo amoroso.

Para empezar, tal vez resulte útil reconstruir el andamiaje diegético de ambos textos. La historia caballeresca se hilvana en dos ejes narrativos: la lucha entre francos y sarracenos (con su nutrida serie de retos, batallas, y embajadas); y la ayuda que la guerrera mora Floripes brinda a los pares de Francia, prisioneros en una torre encantada, por amor a uno de ellos, Guy de Borgoña. Hitos del relato son la inicial conversión de Fierabrás durante un largo duelo con el paladín Oliveros (caps. XVIII-XXV), el cautiverio de los pares en la torre, y la batalla que sigue a su liberación por parte de

¹⁰ Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha - I*, ed. de John Jay Allen, Madrid, Cátedra, 1984, pp. 152 y 556. Acerca del enorme éxito que alcanzó la *Historia del emperador Carlo Magno*, sobre todo en la literatura de cordel, en los siglos XVIII y XIX - con gran cantidad de ediciones y los ocho romances de ciego de Juan José López, recogidos por Agustín Durán (*Romancero general o colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, B.A.E., Madrid, Atlas, 1945, t. II, pp. 229-245) -cf. Julio Caro Baroja, *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Madrid, Revista de Occidente, 1969, pp. 92, 100, 399-401, 413.

¹¹ Sobre los libros de caballerías y sus características claves, cf. al menos Daniel Eisenberg, *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 1982 (en especial, pp. 55-74), que, sin embargo, no toma en consideración las traducciones de obras caballerescas francesas. Útil la esquematización de Juan Ignacio Ferreras, «La materia castellana en los libros de caballerías (hacia una nueva clasificación)», en VV.AA., *Philologica Hispaniensia in honorem Manuel Alvar*, Madrid, Gredos, 1986, t.III - Literatura, pp. 121-141. Acerca de los rasgos que distinguen las breves historias caballerescas traducidas del francés, vid. la introducción de Nieves Baranda a su edición facsimilar de *Historias caballerescas del siglo XVI*, Madrid, Turner, 1995, t.I, pp. XXIX-XXXVIII.

Floripes (caps. XXIX-XLIII, LII). El relato continúa con la llegada de Carlo Magno al puente custodiado por gigantes que marca la frontera entre los campos enemigos (cap. L), y el enfrentamiento final vencido por los francos (caps. LIII-LVIII): Balán, tras rechazar el bautismo, muere; Floripes se casa con Guy; Carlo Magno distribuye los feudos conquistados a Fierabrás y a los dos esposos, y los sarracenos devuelven al emperador franco las reliquias robadas en Roma.

En línea con la tendencia selectiva y sintetizadora que preside toda traducción de un texto narrativo a una obra de teatro¹², Calderón respeta a grandes rasgos la *fabula* del original –prolijo e iterativo–, pero efectúa omisiones, reducciones, desplazamientos, ampliaciones e integraciones que ponen al lector sobre aviso acerca de su desviante interpretación del modelo. Por ejemplo, la secuencia del duelo entre Fierabrás y Oliveros –finalizada a evidenciar las virtudes caballerescas de los adversarios (como tan a menudo sucede, por ejemplo, en el *Orlando Innamorato* y en el *Furioso*) y a narrar la conversión del sarraceno al cristianismo– desaparece en *La puente de Mantible*, donde los ideales de caballería y el tema religioso pierden mucha de su importancia.

La pieza se abre con una escena inventada por Calderón, el desafío de Guido y Oliveros a Fierabrás, seguido por una batalla en la cual Guido cae preso con otros francos y es llevado a la torre hechizada. Aunque desde la primera jornada Calderón retoma la isotopía del movimiento que impregna los libros de caballerías, a través de constantes cambios de escena, no entrecorta el hilo diegético con referencias a misiones de embajadores y mensajeros hacia uno u otro campamento, frecuentes en la dispersiva *Historia de Carlo Magno*. Al dramaturgo le interesa ante todo poner de relieve el contraste entre los dos antagonistas, Guido y Fierabrás, con un oportuno empleo de la alternancia a nivel discursivo y escénico. Así es que la dualidad entre bien y mal se convierte en un juego barroco de simetrías antitéticas¹³. Mucho más densa y coherente que su modelo, en la segunda jornada la comedia desarrolla el motivo del amor entre Floripes y Guido, y la acción se organiza alrededor de dos elementos topológicos procedentes de los libros caballerescos: el puente guarnecido por el gigante Galafre (varias veces presentado en la *Historia de Carlo Magno*, pero nunca descrito detenidamente), y la torre encantada. El final de la comedia también destaca por algunas novedades: tras una lucha encarnizada contra los moros, Guido alcanza el campo franco y pide el auxilio del emperador, que se desplaza con su ejército al puente, donde la guerra termina con la victoria de los cristianos, las bodas de los enamorados y la derrota de Fierabrás, capturado pero no ejecutado, por la magnanimidad de Carlo.

La dicotomía bien/mal, encarnada en Guido –el héroe por excelencia–, y Fierabrás

¹² Cf. Cesare Segre, *Teatro e romanzo - Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 15-26; y Alessandro Serpieri et al., *Nel laboratorio di Shakespeare - Dalle fonti ai drammi*, Parma, Pratiche, 1988, vol. I - *Il quadro teorico*.

¹³ «Il senso dell'antitesi drammatica mancava completamente al romanzo cavalleresco che nella sua fretta di dire la sua gioiosità a malapena si soffermava a gustare una metafora.» (Guido Mancini, *Studi sul «Palmerín de Olivia»*, vol. II, *Introduzione al «Palmerín de Olivia»*, Pisa, Università di Pisa, 1966, p. 169).

–prototipo de los monstruos y salvajes calderonianos–, se refuerza gracias a la eliminación de unos personajes, como Balán y algunos paladines. Las descripciones de los dos rivales abundan en la comedia, al contrario de lo que ocurre en su modelo, donde las escasas referencias a Guy –personaje secundario– se reducen a epítetos como «noble caballero» (e.g. pp. 497, 523, 527)¹⁴; se realzan las cualidades más bien positivas del jefe moro (aun en cortas anotaciones): «Fierabrás, hombre de maravilloso grandor y [...] grandísimas fuerças y magnánimo corazón, y muy diestro en todas armas» (p. 455).

Nada de todo esto en *La puente de Mantible*, donde la contraposición entre los dos se extrema a través de su alternada presencia en las tablas y en monólogos y descripciones dominados por iteraciones, paralelismos y una red de sinónimos metafóricos e hiperbólicos. Sirvan de ejemplo estas palabras de Fierabrás, cuajadas de imágenes que subrayan su ferina iracundia, estribando en la simbología calderoniana de los cuatro elementos:

Por la boca (apartad) y por los ojos
 iras vierto y enojos,
 porque es a mi despecho,
 un Etna el corazón, volcán el pecho,
 y aunque el Cáucaso fueras,
 que al Nilo de mi furia te opusieras,
 sierpe de siete bocas,
 que vuelve atrás los montes y las rocas,
 mi curso no estorbaras,
 ni el paso a tanta furia sujetaras.
 Ya Fierabrás te sigue, ¡o rabia fiera!
 aguarda, Guido de Borgoña, espera.
 (*La puente de Mantible*, pp. 125r.-125v.)¹⁵.

En cambio, Floripes aplica a Guido epítetos y metonimias metafóricas de clara procedencia caballeresca:

El valiente campeón,
 el generoso adalid,
 el gallardo caballero,
 el ilustre paladín,

¹⁴ Citamos por la mencionada edición a cargo de N. Baranda, *Historias caballerescas del siglo XVI*, cit., t. II, pp. 431-617.

¹⁵ D.W. Cruickshank y J.E. Varey, *The Comedias of Calderón*, a facsimile edition with textual and critical studies, London, Gregg International Publishers Limited in Association with Tamesis Books, 1973, t. III, pp. 124r.-148v. Preferimos esta edición, que reproduce la segunda edición de la *Primera parte* (1640), a las de Hartzenbusch (*Comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, BAE, VIII, Madrid, Atlas, 1944, t. I, pp. 205-223), dividida por escenas según el uso decimonónico; y de Valbuena Briones (*op. cit.*, pp. 1853-1885), que introduce añadiduras y cambios a veces demasiado poco fieles a la *princeps*. Nuestra intervención sobre el texto facsimilar se limita a actualizar la grafía y la puntuación.

sobre arnés blanco traía,
 de un encarnado tabí,
 una aljaba, y a los visos
 del sol, os puedo decir
 que vi bajar por la selva
 todo un orbe de rubí,
 todo un globo de escarlata,
 todo un cielo de carmín,
 nadando en golfos de flores
 un escollo carmesí. (pp. 126v.-127r.)

Desde luego, entre todas las parejas opositivas por las cuales los antagonistas y sus mundos se nos representan –naturaleza humana/animal, razón/sentidos, luz/oscuridad, amor cortés/loco amor– la última es la que más relevancia cobra en la comedia (y que no aflora en la historia caballerescas). La protagonista de la intriga amorosa es, por supuesto, la mujer, Floripes, hermosa *virgo bellatrix*¹⁶ deseada incestuosamente por Fierabrás («beldad que bárbaro adoro,/sol que sacrílego sigo», p. 129r.), y amada por el galán, Guido, conforme a los códigos del amor cortés, como demuestra una de las numerosas alocuciones a la dama, que hace hincapié en el tópico cancioneril de la vida/muerte:

A darme la vida tú
 saliste, hermosa y valiente,
 y trujíste me a la torre,
 donde tu hermosura viese,
 y aquí me mata el placer:
 [...]
 y agora de placer muero,
 pues tan muerte es la que dan
 pesares como placeres. (p. 143r.)

Si en ambos textos Floripes conjuga en sí belleza, valentía y destreza en las armas, y actúa empujada por su amor al paladín franco, la historia de caballerías enfatiza (en realidad, de forma bastante burda) su sensualidad, heredada de la tradicional iconografía de la sarracena en las gestas carolingias¹⁷. Aparte de los muchos besos y abrazos que reparte a Guy y a otros pares, y de las lágrimas que vierte en los momentos de peligro, basten dos citas significativas al respecto:

tenía dos peloticas muy redondas que parecían postizas debaxo de una rica gorguera,
 angosta de cintura, de muy polido talle, ancha de caderas (p. 489);
 un nigromántico llamado Marpín [...] se allegó a Floripes, que desnuda estava en su

¹⁶ Cf. María Carmen Marín Pina, «Aproximación al tema de la «virgo bellatrix» en los libros de caballerías españoles», *Criticón*, 45, 1989, pp. 81-94.

¹⁷ Vid. Márquez Villanueva, *art. cit.*, pp. 101 y 115-116.

cama, y le quitó la ropa y vídola tan hermosa que no pudo estar sin besarla muchas veces. (pp. 517-518).

Calderón, al contrario, le confiere una hondura psicológica que en su antecedente falta, y acentúa su conexión con el amor y la magia, temas que en *La puente de Mantible* como en otras muchas comedias calderonianas, sufren un desarrollo paralelo hasta confluir, en la textura discursiva, en el término «encanto»¹⁸. Durante el sitio de la torre, Fierabrás exclama:

¡Ah, de la torre, que hoy de amor se llama,
del encanto ayer, si bien el nombre
no mudó, ni el sentido, ni la fama!
Que encanto es la hermosura para el hombre,
y si vive encantado el hombre que ama,
no será bien que la mudanza asombre:
que el mismo nombre tiene, o monta tanto,
pues sinónimos son amor y encanto. (p. 141r.)

La equivalencia amor-magia-encanto por la que se rige la armazón semántica de la comedia, máxime en la segunda jornada, afecta al manejo de la torre, lugar muy familiar al lector de los libros de caballerías¹⁹. Además, una sintética comparación del uso que del espacio –polarizado alrededor de la torre y del puente– se hace en los dos textos, pone al descubierto la sutil subversión calderoniana del tema de lo maravilloso, ya desgastado y estereotipado en la torpe *Historia de Carlo Magno*.

Aquí como en tantas historias caballerescas, la torre y el puente que a ésta da acceso funcionan nada más que como barreras que los personajes tienen que traspasar para lograr sus propósitos, sean ellos su salvación, la derrota de los enemigos, o el encuentro con la doncella amada. Efectivamente, en las pocas descripciones de la torre que aparecen en el texto, se evidencia su carácter de cárcel «oscura» y peligrosa, infestada de «sapos y culebras y otras animalias ponçoñosas» (p. 488): imposible escapar de ella sin la intervención externa de Floripes. Se trata, encima, de un instrumento de castigo más bien físico para los pares cautivos: «Y estava la torre cabe un braço de mar y quando crecía la marea, entrava en ella mucha agua [...] se hallaron los cinco cavalleros en el agua fasta los pechos» (p. 489); y cuando los presos se quedan sin provisiones, el edificio se convierte en «la torre sin vitualla», «la torre de hambre» (p. 532). El otro obstáculo al paso de los francos es el puente, inexpugnable, como queda claro en los adjetivos, las sinécdoques y los personajes sobrenaturales que lo identifican: «es muy fuerte y muy grande, de treinta arcos de mármol, y en ella ay dos torres quadradas [...]

¹⁸ Al respecto, cf. Elide Pittarello, *La messa in scena della magia ne «El castillo de Lindabridis» de Calderón*, en VV.AA., *Teatro di magia*, Ermanno Caldera (ed.), Roma, Bulzoni, 1983, pp. 74-75, con bibliografía específica aneja.

¹⁹ Sobre el uso de elementos mágicos en las comedias caballerescas barrocas, vid., por ejemplo, Mario N. Pavia, *Drama of the Siglo de Oro. A Study of Magic, Witchcraft, and Other Occult Beliefs*, New York, Hispanic Institute in the United States, 1959, pp. 81-93.

y una puente levadiza con quatro gruesas cadenas de fierro. Y es guardada [...] de un gigante muy espantable» (p. 505).

Calderón no desatiende estos rasgos, pero atribuye a torre y puente otros significados simbólicos –realzados por una acertada puesta en escena–, que muy bien se adhieren al sistema filosófico de la pieza y, en general, de toda la producción dramática del autor. La torre/cárcel al principio está connotada con los términos sinonímicos que distinguen la cueva calderoniana –«bóveda», «sepulcro», «tumba» (p. 132v.); «boca», «espelunca» (p. 133r.)–: rodeada por una «selva inculta» (p. 132r.), es el dominio del desorden de los sentidos, del pecado, de la muerte, así como la presenta Arminda, compañera de armas de Floripes,

Ya la losa que le ocupa
se abre, porque su centro
la horrible boca descubra,
por donde en tristes bostezos
horrores la tierra escupa. (p. 133r.)

Con todo, tal y como la cueva, la torre es el punto donde arranca el camino de aprendizaje de Guido y Floripes, que los conduce desde los sentidos hacia la razón, pasando por el sufrimiento y el peligro. Así es que –paralelamente a las peripecias de los enamorados– el edificio pierde su carga negativa hasta convertirse en la «torre de amor»: el cambio está subrayado por un lenguaje altamente icónico y por las acotaciones, que reenvían al emblemático movimiento descendente y ascendente de los personajes. Ya no un elemento mágico más, ni una simple etapa de la *quête* del caballero, pues, como sucedía en la *Historia de Carlo Magno*: la torre –presente en la escena a lo largo de la jornada segunda y tercera– es centro de convergencia, irradiación y evolución de los protagonistas.

El segundo foco de reunión de los personajes es el puente, «monstruo terrible» que cruza un río infernal, el «del agua verde, / desatado del Leteo» (p. 135v.). En él se desenvuelve la batalla final entre moros y cristianos, cuya dramática escenificación –lograda probablemente con el utilizzo del «monte»²⁰– está aludida en la acotación: «Vanse, suena música, ábrese el puente, y véese arriba sentado Fierabrás, y dos gigantes a sus pies» (p. 147v.).

No nos olvidemos, sin embargo, que *La puente de Mantible* es una comedia fundada en el placer de la ficción y en el tono desenfadado. La escena más amena de la pieza tiene lugar justo en el puente, y está protagonizada por una figura de la que Calderón, aquí como en otras muchas ocasiones, se sirve para insinuar su fina irrisión del género caballeresco: el gracioso Guarín. Inspirado en el escudero de Oliveros, apenas mencionado en la *Historia de Carlo Magno*, Guarín –contrapunto cobarde, traicionero y vulgar de Guido–, comenta las hazañas de los guerreros con apartes paródicos y comete continuas infracciones al código caballeresco.

²⁰ Al empleo de uno de «estos planos inclinados que complican la sencillez original del tablado renacentista» en esta escena de *La puente de Mantible* se refiere Othón Arróniz, *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1977, pp. 239-240.

Veamos un pequeño espiguelo de ejemplos. El gigante Galafre –dotado en la historia caballeresca de atributos ingenuamente hiperbólicos («ojos muy grandes», «narices anchas y romas», «piernas muy gruesas», p. 552)– en la comedia ya no aterroriza a nadie, en el fondo ni siquiera Guarín²¹. Antes de engañarle para pasar el puente, el gracioso sostiene con él un diálogo cómico lleno de equívocas alusiones al comer, que nos recuerda el *Morgante* de Pulci. He aquí un entretenido recorte:

Gal. Si no vienen, escudero,
hoy mi manjar has de ser.

[...]

Guar. Pues no podré
ser yo tu manjar.

Gal. ¿Por qué?

Guar. Porque yo soy un lechón:

mas deja que a mi señor

hable, que trae dos doncellas (pp. 136v.-137r.).

Guarín asiste a los momentos culminantes de la acción, de los que nos ofrece su anticaballeresca ‘vuelta a lo bajo’, como cuando narra las fases decisivas de un duelo en el que Roldán mata a un enemigo:

en dos mitades a un turco
partió Roldán por las sienas,
y aquí el pecho, allí la espalda,
sobre láminas de un césped,
nos dio a entender que eran dos
hombres de medio relieve. (p. 142v.)²²

Y finalmente, léase esta jugosa parodia de los parlamentos de amor, en la que Floripes toma al gracioso por Guido:

Flor. ¿Más me queréis dilatar
este gusto, este placer?
¡Dadme los brazos! *Gu.* Los brazos
es lo menos que os daré;
que pienso daros ...
Flor. ¿Qué escucho?
Hombre, ¿quién eres?
Guar. Mujer,
quien tú quisieres que sea. (p. 140r.)

²¹ Para más ejemplos de enfrentamientos cómicos entre gigantes y graciosos en las comedias mitológicas y caballerescas de Calderón, cf. Fausta Antonucci, *El salvaje en la comedia del Siglo de Oro - Historia de un tema de Lope a Calderón*, Pamplona-Toulouse, RILCE-LESO, 1995, pp. 174-175.

²² Este cliché aparece con frecuencia en las descripciones de batallas y duelos en los libros de caballerías. Cervantes también lo ridiculiza en el episodio del vizcaíno en el *Quijote* (I, 9; ed. cit., pp. 159-161).

El humor calderoniano, sin embargo, nunca llega a ser el abierto sarcasmo con el cual, varios años más tarde, y ya en pleno ocaso del teatro áureo, Antonio de Zamora se burla de filtros mágicos y virtudes caballerescas durante los fingidos conjuros de la criada Lucigüela, en *El hechizado por fuerza* (1697). En efecto, en *La puente de Mantible* –mediocre pero sin duda agradable *divertissement*–, sigue teniendo vigencia precisamente uno de los alicientes más destacados del género de caballerías: un encantador espíritu de evasión.