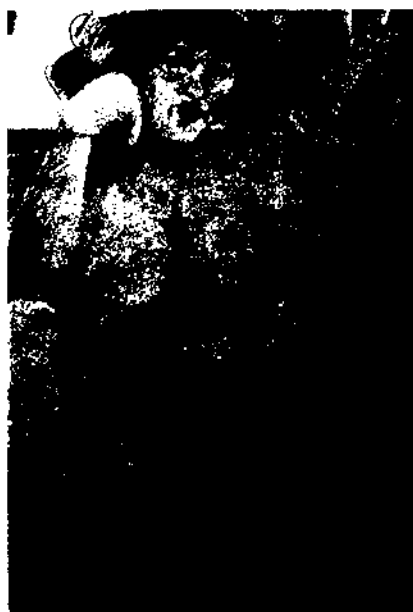


**LA COMEDIA BURLESCA DEL SIGLO XVII:
LA OTRA CARA DE LA COMEDIA NUEVA**

CARME MORELL MONTADO
UNIVERSITAT DE LES ILLES BALEARS



De inexplicable puede calificarse el olvido en que yace la comedia burlesca del siglo XVII. Frederic Serralta, Luciano García Lorenzo, Crespo Matellán... Todos ellos coinciden en señalar la ausencia casi total de ediciones, la escasez de estudios, que se hace todavía más notable si comparamos esos pocos artículos con las páginas y páginas que se han escrito sobre la comedia barroca.

Repasemos un poco, ante todo, la cuestión de las ediciones. De las cuarenta (aproximadamente) comedias burlescas que se conocen sólo se han editado cinco ¹ —ya que *Don Quijote de la Mancha*, que sería la sexta, no está claro que sea una parodia, por lo menos no hay acuerdo sobre ello—. En cuanto a los estudios sobre el tema, hay que mencionar la labor de Frederic Serralta, desde su artículo *Comedia de disparates*, que fue un primer acercamiento al tema, hasta su muy completo y detallado catálogo y estudio *La comedia burlesca: datos y orientaciones*. A su lado destaca la figura de Luciano García Lorenzo, que se ha dedicado más a las obras concretas y a explicar el género paródico a partir de ellas. Hay que recordar, también, a Crespo Matellán por su detallado catálogo de las obras paródicas españolas, sin limitación de siglos, y a Alberto Navarro González, que ha empezado un poco más tarde sus investigaciones y que se centra en el teatro burlesco de Calderón ².

- (1) MONTESER, F. de, *El caballero de Olmedo, a Dramáticos posteriores a Lope de Vega* (Ed. de Mesonero Romanos). B.A.E. XLIX. Madrid, 1859. Reedición en Ed. Atlas, Madrid, 1959.
- ANONIMA, *El comendador de Ocaña*. (Ed. de M. Artigas) a "Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo" (BBMP), VIII, año 1926, pp. 59-83.
- CANCER Y VELASCO, J. de, *La muerte de Baldovinos a Teatro español. Historia y anología*. (Ed. de F.C. Saínz de Robles). Tom. IV. Ed. Aguilar. Madrid 1943.
- CALDERON de la BARCA, P., *Céfalo y Pocris. Comedia burlesca* (Ed. de A. Navarro González). Ed. Almar (*Colección Patio de Escuelas*). Salamanca 1979.
- SUAREZ de DEZA, V., *Los amantes de Teruel*, publicada en facsímil dentro del libro de CRESPO MATELLAN, *La parodia dramática en la literatura española*. Ediciones Universidad de Salamanca. Salamanca 1979.
- (2) Citamos los estudios clave sobre el tema:
- SERRALTA, F., *Comedia de disparates* a "Cuadernos Hispanoamericanos", nº 311, 1976, pp. 450-461.
- ————, *La comedia burlesca: datos y orientaciones*, a AA.VV., *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*. Editions du C.N.R.S. París 1980.
- GARCIA LORENZO, L., *La comedia burlesca del siglo XVII: "Las mocedades del Cid" de Jerónimo de Cáncer* en "Segismundo", 25-26. Madrid 1977. pp. 131-146.
- ————, "El hermano de su hermana" de Bernardo de Quiros y la comedia burlesca del siglo XVII en "Revista de literatura", nº 87. Enero-Junio 1982. pp. 5-23.
- ————, *Entremés del conde Alarcos* en "Prohemio", V, 1. Madrid 1974. pp. 125-135. Se trata de la edición del *Entremés del conde Alarcos*, pero en las breves páginas introductorias aporta valiosas observaciones.
- CRESPO MATELLAN, S., *La parodia dramática en la literatura española*. Ediciones Universidad de Salamanca 1979.
- NAVARRO GONZALEZ, A., *Comicidad del lenguaje en el teatro de Calderón* en "Iberoromanía", nº 14. Tübingen, 1981. pp. 116-132.
- ————, *Calderón de la Barca: De lo trágico a lo grotesco*. Ed. Universidad de Salamanca-Edition Reichenberger. Kassel 1984.

tación para el pueblo llano (como ocurría con las comedias convencionales) o no, porque después de la primera representación —hecha siempre ante el rey y la Corte— ya no se especifica en los manuscritos si se trata de la versión burlesca o de la versión seria de una comedia y, como las comedias burlescas suelen parodiar una comedia seria y tomar su mismo título, no sabemos si las segundas o terceras versiones se refieren a una u otra versión.

2.- La denominación del género:

En el siglo XVII, el adjetivo que solía acompañar al sustantivo “comedia” era el de “famosa”. Pero para las comedias burlescas los autores utilizaban frecuentemente otra denominación que nos indica que tenían clara conciencia de estar ante un género diferente: solían llamarlas “comedias burlescas” o “comedias de disparates”. Esto no quiere decir que no se puedan encontrar comedias burlescas que lleven, no obstante, el título tradicional de “comedia famosa”. Había también algunas otras denominaciones: “comedia en chanza”, “de chistes”, etc.; pero estas dos “burlesca” y “de disparates” son las más frecuentes.

Los estudiosos del tema han respetado el nombre dado por los propios autores de burlescas a su producción. La denominación “comedia burlesca” ha sido usada —y, por lo tanto, tácitamente aceptada— por todos los investigadores que hemos mencionado antes. Naturalmente, no debemos tomar este adjetivo, “burlesca”, en su sentido literal, porque entonces se podría objetar que no todas las comedias burlescas tienen por qué ser, necesariamente, paródicas. La denominación “comedia burlesca” debe considerarse como el nombre que los dramaturgos del siglo XVII dieron a una serie de comedias que parodiaban las convenciones literarias de la comedia nueva. Por lo tanto, el término “comedia burlesca” no tendrá sentido más que cuando hablemos del siglo XVII y no será aplicable más que a la producción paródica. Las otras comedias que, sin ser serias, tampoco sean paródicas, serán pastiches, o comedias de figurón, o cualquier otra cosa, pero no comedias burlescas que, lo repito, deben ser esencialmente paródicas.

3.- La comedia burlesca: una definición:

Partiendo de las pocas comedias burlescas editadas e intentando recoger un poco todo lo que han escrito los especialistas del tema se puede definir a la burlesca como una comedia de la misma extensión —y, muy frecuentemente, inferior— y de la misma métrica que las comedias convencionales pero que parodia, degradándolos, los temas, personajes, situaciones y valores de la comedia nueva, desmitificándolos. Su instrumento es el disparate lógico que consiste, según nos explica Frederic Serralta, en la negación de una estructura lógica esperada mediante la oposición cómica entre esa estructura y el contenido ⁷.

(7) SERRALTA, F., *Comedia de disparates*, p. 452. (citada).

Veamos ahora, un poco más detalladamente, todas estas cosas. La extensión de las comedias burlescas castellanas es inferior, normalmente, a la de las comedias convencionales: suelen tener unos 1800 versos como término medio —la más larga, *Céfalo y Pocris*, no pasa de 2558 versos—. Seguramente no les falta razón a Frederic Serralta y a Luciano García Lorenzo cuando afirman que esta menor extensión tiene mucho que ver con el hecho de que es más difícil mantener la comicidad que la tensión dramática de una obra seria.

La métrica es tan variada como la de una comedia convencional: romances, redondillas, quintillas, romancillos, octavas, liras, sonetos... En algunos casos, cuando la parodia es muy detallada, se llega a imitar fielmente la métrica de la obra parodiada.

De la función paródica de la comedia burlesca tendremos ocasión de hablar extensamente un poco más adelante. Ahora sólo quiero señalar que los temas que se parodian son muy diversos. Pueden ser mitológicos, históricos —pero no de la Historia más inmediata— legendarios o sacados del Romancero. Raramente se parodia una obra totalmente original, aunque hay excepciones: por ejemplo, *El desdén con el desdén*, anónima, no tiene detrás ningún mito, historia, leyenda o romance previamente conocidos, sino la comedia, completamente original, de Moreto.

Nos falta explicar, de nuestra definición, el concepto de disparate lógico. Consiste éste en la utilización de una estructura formal —la estructura formal de la comedia nueva— pero introduciendo en esta estructura contenidos completamente opuestos a aquellos que se servían en la bandeja de la comedia convencional. Contenidos que, con frecuencia, son tan disparatados que se acercan a la incoherencia pura. Estos contenidos nuevos, paródicos, burlescos, degradantes, servidos, sin embargo, en el mismo soporte estructural que servía de vehículo a contenidos transcendentales llegan a ser tan chocantes para el público, tan distintos a los que esperaba, que su estado de tensión ante la obra —para decirlo a la manera de Olson⁸— se relaja, dando paso a la carcajada.

4.- La parodia en la base de la comedia burlesca:

Veamos, ante todo, en qué consiste la parodia, tan básica que si ésta no está presente no podemos hablar, como hemos visto, de comedia burlesca, y cuál es su alcance y sus límites:

La parcialidad o provisionalidad de los estudios sobre comedia burlesca se pone de manifiesto, especialmente, cuando se intenta ver cuáles son los límites de la parodia de la realidad literaria del momento que las burlescas llevan a cabo. Así, Crespo Matellán, como analiza una comedia, *Los amantes de Teruel*, que parodia casi al pie de la letra la comedia seria del mismo título —la correspondencia entre las dos obras es tan absoluta que la burlesca reproduce fielmente la métrica de la obra original—, llega a la conclusión de que detrás de una comedia burlesca hay siempre

(8) OLSON, E., *Teoría de la comedia*. Ed. Ariel. (*Letras e ideas. Minor, 11*). Barcelona, 1978.

una comedia seria famosísima, conocida por todos, que establece la necesaria complicidad entre el autor y su público. Es interesante ver concretamente lo que dice: "La primera característica (del género paródico) es la presencia de un segundo plano parodiado a través del texto paródico (no es necesario que el texto sea una obra completa, puede estar constituido por un fragmento, un personaje, una situación, etc.). La importancia de esta característica es primordial. Tanto, que nos atrevemos a afirmar que constituye un requisito imprescindible inherente a todo texto paródico"⁹.

Y un poco más adelante continúa:

"De lo anterior se infiere que un teatro paródico es recibido como tal sólo en la medida en que el lector (o espectador) reconoce o descubre a través de él ese segundo plano parodiado al que explícita o implícitamente hace referencia. De otra forma, el texto constituirá algo raro, anómalo, extraño, que en la mayoría de los casos será recibido como simplemente humorístico"¹⁰.

Digamos, a modo de primera observación, que Crespo Matellán entra en contradicción consigo mismo, porque en su catálogo incluye *El cerco de Tagarete*¹¹, comedia que hace constar como comedia burlesca. Sin embargo, a continuación afirma que no sabe qué obra original parodia esta burlesca.

En seguida se nos ocurre preguntarnos cómo (si no puede decirnos qué obra sería está detrás de esta parodia —sea porque no existe, porque se ha perdido o porque simplemente él no la conoce—) llega él a la conclusión de que *El cerco de Tagarete* es una comedia burlesca. Es evidente que, si sus afirmaciones fueran ciertas, una comedia como *El cerco de Tagarete* tendría que estar —ya que falta "ese segundo plano parodiado" y, por lo tanto, es imposible verificar si se trata de una burlesca o no— excluida de su catálogo de obras paródicas.

Vamos a ver ahora como cambian las perspectivas si, en lugar de Crespo Matellán, tomamos la comedia estudiada por Frederic Serralta, comedia que ya no parodia tan fielmente la original como *Los amantes de Teruel* de Deza.

Hablando de *La renegada de Valladolid*, Frederic Serralta señala que la parodia no suele ser nunca exhaustiva, sino que más bien la obra parodiada sirve de base estructural a la parodia, que sigue las grandes líneas maestras de la historia original. Esto le lleva a concluir que "Más que un género paródico en el sentido estricto de la palabra es un género referencial, que introduce numerosas referencias a una historia base, pero también a un contenido cultural, folklórico y lingüístico común"¹².

No obstante, coincide con Crespo Matellán en el punto esencial: "La comedia de disparates nunca llega a ser "acciones de libertad". Luego, el ilogismo no puede llegar a ser total: el autor necesita una coherencia mínima, una estructura, una organización de la incoherencia. Pues precisamente ése es el papel que desempeña en la

(9) CRESPO MATELLAN, S., *La parodia dramática en la literatura española* (citada), p. 183.

(10) *Ibíd.*

(11) CRESPO MATELLAN, S., *La parodia dramática...* (citada) p. 30.

(12) SERRALTA, F., *La comedia burlesca: datos y orientaciones* (citada), p. 105.

burlesca la estructura paródica, la historia inicial conocida por todos los espectadores" ¹³. Y, más adelante: "La historia parodiada es la única e indispensable columna vertebral de la comedia burlesca" ¹⁴.

Ambos parecen olvidar, por lo tanto, la parodia de género, o sea, aquélla en la que el segundo plano no es una obra concreta, un personaje concreto o una situación concreta sino un género literario, en este caso dramático, bien definido y consolidado por una tradición. De esta misma manera, *La venganza de don Mendo*, de Pedro Muñoz Seca, es una parodia del drama romántico como género. Lo mismo ocurre, en lengua catalana, con parodias como las de Frederic Soler, más conocido por Serafí Pitarra: *El cantador* es una parodia de un drama romántico bien conocido —*El trovador*, de A. García Gutiérrez— pero, en cambio, *El castell dels tres dragons* es parodia del drama romántico en general y no de una obra concreta.

Pero volvamos al siglo XVII. Ya hemos visto, por lo que atañe a *El cerco de Tagarete*, que no se conoce o que no existe una comedia seria que sirva de base a esta comedia burlesca. En cuanto a las comedias catalanas de esta época hay que decir que, de las dos comedias burlescas escritas por el padre Francesc Mulet ¹⁵, una —*Los amors de Melisandra*— es parodia de un tema del romancero y tiene, por lo tanto, una historia concreta en su base, historia que el público podía reconocer al ver o al leer la obra. La segunda, *La infanta Tellina i el rei Matarot*, parece ser una parodia del subgénero barroco llamado comedia palatina, pero no se ha encontrado por ahora una comedia seria que haya podido servirle de base. Joan Fuster sugiere la inspiración de el *Tirant lo Blanc*, pero las parodias castellanas son siempre más o menos fieles a la historia original y, además, tienen el mismo título que la comedia seria que parodian —así, existe *El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega y *El caballero de Olmedo* (burlesca) de F. A. de Monteser— de manera que, al lado de esta fidelidad de las burlescas castellanas, las referencias de *La infanta Tellina i el rei Matarot* al *Tirant lo Blanc* resultan tan vagas que no creo que se pueda hablar de una parodia, ni siquiera indirecta. Considero más acertado ver tales relaciones como el resultado lógico de una tradición literaria de la que tanto el *Tirant lo Blanc* como *La infanta Tellina i el rei Matarot* participan.

La otra comedia burlesca en catalán, *La gala està en son punt* ¹⁶, anónima, no tiene tampoco en su base ninguna comedia seria. Descarté de entrada que pudiera estar parodiando una comedia profana catalana —las comedias serias profanas que

(13) SERRALTA, F., *La comedia burlesca...*, p. 103.

(14) SERRALTA, F., *La comedia burlesca...*, p. 104.

(15) Las dos comedias fueron publicadas el siglo pasado por Constantí Llobart: MULET, F., *Obres festives. Compostes segons antiga, general i molt rasonable tradició pel pare Francesch Mulet, frare profés dominico*, Llibreria de En Francesch Aguilar, Editor. València, 1876.

(16) Esta comedia no está publicada todavía. Existe solamente en versión mecanografiada y se presentó como tesis de licenciatura en Mayo de 1985, en la Facultad de Letras de la Universidad de Palma de Mallorca con el título *La famosa comèdia de la gala està en son pint. Edició i estudi*.

conservamos en catalán son escasas y posteriores todas ellas a *La gala està en son punt* y no tienen nada que ver con ella—. Consulté después los catálogos de todas las obras de Calderón, Lope y Tirso de Molina, incluidos en las correspondientes ediciones de las obras de estos autores publicadas por la Biblioteca de Autores Españoles y, finalmente, el catálogo de C.A. de la Barrera¹⁷. Ningún título de comedia sería guarda similitud alguna con un título como *La gala està en son punt*. En cambio, si leemos *Los donaires de Matico* o *La fortuna merecida* (ambas de Lope de Vega)¹⁸ advertimos coincidencias con la comedia catalana. Pero no se puede afirmar que *La gala està en son punt* sea una parodia de ésta o de aquélla, ya que esas coincidencias se dan porque las dos comedias de Lope pertenecen a un mismo subgénero, la comedia palatina, parodiado por la comedia de la cual estamos hablando. Este subgénero tiene unos tópicos que siempre están presentes en las comedias palatinas: por ejemplo, el caso del rey salvado de la muerte por un plebeyo (en apariencia) que luego resulta ser, en realidad, un noble. Cuando *La gala està en son punt* parodia este tema, está parodiando la convención literaria propia de ese subgénero, y no aquel salvamento concreto de *Los donaires de Matico* o *La fortuna merecida*.

Es difícil creer que Serralta y Crespo Matellán hayan olvidado la parodia de géneros, pero el hecho es que sus estudios sólo hablan de "historia parodiada", "personaje parodiado", "situación parodiada", como ya hemos visto en las citas que he dado.

Estos mismos autores afirman que es necesario que el público conozca la historia parodiada para no perderse entre los disparates y la incoherencia de las burlescas. La verdad es que el público, además de conocer comedias concretas, conocía mecanismos literarios. No era capaz de sistematizarlos y quizá, ni siquiera, de enumerarlos, pero intuitivamente los conocía, porque mediado el siglo XVII había visto ya muchas comedias. Podía, por lo tanto, apreciar la parodia que de estos recursos se hacía, de la misma manera que el público que acudió al estreno de *La venganza de don Mendo*, tres siglos después, apreció perfectamente la parodia que del drama romántico había hecho Muñoz Seca. Por otro lado, cuando una comedia burlesca no tiene detrás una estructura —digamos prestada— que la sostenga, puede crearse una estructura nueva o, para ser más precisos, un argumento nuevo sin dejar de ser, por eso, una parodia, ahora de convenciones comunes a todo un género (claro que este nuevo argumento debe tener el suficiente parecido temático con los argumentos de otras obras del mismo género o subgénero parodiado, de manera que el público advierta que está ante una obra análoga a otras del mismo tipo que ya ha visto).

Pasemos ahora a una cuestión no menos importante: cómo opera la parodia.

La parodia, como ya hemos visto, se sirve de una estructura formal conocida por todos —la de la comedia convencional— para dar al espectador unos contenidos

(17) BARRERA, C.A. de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes a finales del XVIII*. Edición facsímil. Madrid 1969.

(18) Todas estas obras están publicadas dentro de la edición de las obras completas de Lope hecha por la B.A.E.

completamente opuestos a los que esa comedia convencional (la comedia nueva) proporcionaba.

Estos contenidos nuevos de la comedia burlesca constituyen una degradación de todas las convenciones dramáticas de la comedia nueva. Así, por ejemplo, una de sus convenciones más sagradas, el decoro, es destruida sistemáticamente por la parodia. Los personajes ya no actúan ni hablan tal como su condición dramática les imponía, sino que hay un contraste, un corte, entre lo que la comedia convencional nos decía que debíamos esperar de aquellos personajes y aquello que la comedia burlesca nos da en realidad. Debemos tener siempre en cuenta que hablamos de convenciones dramáticas: la parodia nos muestra el lenguaje y el comportamiento de un noble, pongamos por caso, tal como no aparecía nunca en la comedia convencional, independientemente de que los nobles se comportasen o no de esta manera en su vida real: la parodia se ríe de la visión idealizada de la vida que la comedia convencional ofrece al pueblo en el siglo XVII y no de la vida misma.

Para decirlo en palabras de Crespo Matellán: *"En la parodia, por el contrario, si bien se conserva la condición (léase rey, noble, infanta, criado, plebeyo, etc.) de los personajes de la obra parodiada, no existe en cambio correspondencia alguna entre esta condición y el lenguaje y las acciones de los mismos. La condición de los personajes actúa de contexto, que exige determinado lenguaje y conducta, pero al no darse estos, sino otros imprevistos que contrastan con ese contexto, la convención dramática es destruida"* ¹⁹.

De esta manera, nos encontraremos con nobles caballeros que tienen miedo, infantas muy poco recatadas, padres que no se preocupan por el honor de sus hijas ni por el suyo propio: un verdadero mundo al revés. Si tomamos, por ejemplo, la comedia burlesca *Céfalo y Pocris*, veremos que todo un rey como Céfalo y un príncipe como Rosicler no consideran que valga la pena batirse en duelo por una princesa y deciden jugársela a la taba:

*"CEF.- Riñamos; pero que estamos
borrachos dirán después,
viendo una lid tan reñida
por princesa semejante;
pues ella hallará otro amante,
y nosotros no otra vida.*

*ROS.- Mirad: bien decís y yo
he hallado en mis pareceres
gusto en reñir con mujeres,
pero por mujeres no.
Y así, mi cólera brava
otro medio elegir quiere.
Dela amor a quien quisiere,
juguémosla.*

(19) CRESPO MATELLAN, S., *La parodia dramática en la literatura española* (citada) p. 120.

CEF.- ¿A qué?

ROS.- A la taba".²⁰

Como vemos, esta manera de razonar tan práctica es totalmente opuesta a la que se esperaba de la realeza, tan idealizada por el teatro del siglo XVII.

Otra convención destruida es la del poder absoluto del padre sobre la hija: por ejemplo, en *El caballero de Olmedo* de Monteser vemos que el padre de la protagonista le plantea la siguiente elección:

"Una de dos: o casarse
o hacer lo que ella quisiere"²¹.

Más convenciones destruidas: el honor, fundamental en la comedia del Siglo de Oro, la retórica amorosa, la belleza de la dama —dice Peribáñez de Casilda: "Es bellísima muchacha/ corcovada, coja y nacha"—²², la convención de la justicia poética,... Se trata de parodiar, de reírse de unos temas y de unos personajes que, de tan convencionales, se habían convertido en meros clichés literarios.

A partir de esta aclaración previa, vamos a ver ahora cómo puede interpretarse la comedia burlesca. Para ello partiremos de dos posturas opuestas, pero no irreconciliables: la de Frederic Serralta y la de Luciano García Lorenzo.

Que no todos los especialistas están de acuerdo en la interpretación que debe hacerse de la comedia burlesca es algo que pone de manifiesto una primera lectura de la bibliografía sobre el tema. ¿Existe un intento de crítica social, de sátira, por parte de los escritores de burlescas? ¿Buscan sólo reírse de una forma literaria demasiado estereotipada? ¿Se trata de una simple fiesta ritual para relajar —sólo durante unos momentos— la tensión provocada por unos esquemas sociales excesivamente rígidos y después integrarse otra vez en esos mismos esquemas con más fe que nunca?

Para Frederic Serralta la cuestión está muy clara: una lectura de la comedia burlesca como elemento de subversión social es del todo impensable. Cuando un escritor nos presenta, por ejemplo, a un rey ridículamente vestido, despojado de toda solemnidad y, además, comportándose como un estúpido, no podemos pensar que pretenda hacer una sátira de la persona del monarca. En primer lugar, porque las burlescas se representaban delante del rey y el autor no puede reírse de quien —además de pagar la comedia— tiene absoluto poder sobre su persona²³. Yo añadiría una segunda razón: los autores de comedias burlescas solían ser afamados autores de comedias convencionales —pensemos en Calderón, Monteser, Moreto...— y, por lo tanto,

(20) CALDERON de la BARCA, P., *Céfalo y Pocris* (citada), p. 24. Jornada III.

(21) MONTESER, F. de, *El caballero de Olmedo* (citada), vv. 233-234, p. 159.

(22) ANONIMA, *El comendador de Ocaña* (citada) p. 63.

(23) SERRALTA, F., *La comedia burlesca: datos y orientaciones* (citada) p. 106.

exaltados propagandistas de las ideas conservadoras en general y de la idea de rey absoluto en particular ²⁴.

Serralta llega así a la conclusión de que lo que se niega en la parodia del siglo XVII son valores formales. No se rechaza ni se critica al padre honrado, por ejemplo, sino al patrón de padre honrado que la comedia nueva había forjado y consolidado. En una palabra, se niega un cliché literario, un tópico.

En la misma línea de Serralta está Robert Mouné, que escribe: "Así se ve que los personajes burlescos son las caricaturas de los personajes tradicionales, por la esquematización impuesta. Los mecanismos de su comportamiento son visibles y ellos mismos los revelan y denuncian" ²⁵.

Ahora bien, ni Serralta ni Mouné niegan el valor de fiesta ritual que la parodia, sin duda, tiene. De ahí que se representara el martes de Carnaval o el día de San Juan, porque estos días se podía decir todo lo que había que callar durante el resto del año. La comedia burlesca adquiere, así, un valor mágico, es un mundo cerrado en el que todo puede decirse —siempre que se advierta previamente de que se trata de una burla literaria sin más consecuencias (y por eso se rompe tan frecuentemente, en las burlescas, la ficción teatral), de una bufonada hecha en un día de permisibilidad general—. Venía a ser un paréntesis, relegado a unos días concretos, que servía, sin embargo, no para liberarse, sino para volver a engranarse después en la realidad establecida. realidad que nadie dudaba —ni el mismo escritor— que fuera la buena.

Robert Jammes y María Grazia Profeti han captado muy bien, aunque sus artículos se refieran a la comicidad en general, este carácter de fiesta saturnal de la comedia burlesca. Dice Robert Jammes, hablando del fenómeno burlesco: "*Lo burlesco es pues lo vedado, pero transportado al interior de una especie de círculo mágico donde pierde su poder, dejando de ser peligroso para la sociedad y donde, por consiguiente puede ser, hasta cierto punto, tolerable*" ²⁶.

María Grazia Profeti, hablando de la figura del gracioso y su función, opina que la comedia del siglo XVII busca respetar unos ideales comunes a toda una sociedad —o a todo su público, por lo menos—. Estos ideales se concretan en la nobleza. Es por lo tanto inútil intentar poner en ridículo este ideal de nobleza compartido por todos. La comicidad debe canalizarse a través de otro medio: ésta es la finalidad del gracioso, personaje plebeyo siempre. María Grazia Profeti añade a continuación: "*Pero cualquier sistema de prohibiciones tiene que dejar algún resquicio para que la presión no llegue a ser insufrible. Así, en oposición al ideal nobiliario de la comedia, existen los llamados géneros menores, en los cuales hasta las categorías intocables pueden ridicu-*

(24) Véase, sobre esta idea del teatro del XVII como propaganda política, el estudio de J.A. MARAVALL, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Seminarios y ediciones. Madrid 1974.

(25) MOUNÉ, R., "*El caballero de Olmedo*" de F.A. de Montesión, a AA.VV., *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro* (citada), p. 90.

(26) JAMMES, R., *La risa y su función social en el Siglo de Oro*, a AA.VV., *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro* (citada), p. 9.

lizarse. La jácara, que ha sido definida "oposición brutal a la idealización de la comedia", el entremés, en que llega a ironizarse incluso sobre la "negra honrilla". Y la comedia burlesca también constituye en este contexto la ruptura del tabú, la fiesta ritual en la cual las comedias mismo de mayor éxito se disuelven en puro juego verbal"²⁷.

Según estas posturas no habría, en palabras de Serralta, ni intencionalidad satírica, ni eficacia satírica. Todo quedaría circunscrito a los límites de la comedia burlesca, sin trascenderlos para nada. Luciano García Lorenzo, sin embargo, aunque admite los argumentos de Serralta, cree que, a la larga, alguna reminiscencia satírica tenía que quedar en la mente del espectador: "... el mundo al revés puesto en escena con las comedias burlescas tenía como fin algo más que producir la carcajada del espectador. Es más, la parodia lleva implícita la sátira..."²⁸. A partir de esta presencia, aunque sea implícita, de la sátira, se explica, dice más abajo, que la comedia burlesca trate temas del pasado histórico, legendarios o mitológicos o, a veces, intemporales; pero siempre bien alejados del presente o del pasado inmediato, para evitar que se pueda relacionar a la parodia con la realidad del siglo XVII.

Pero no creo que sea necesario bipolarizar las posturas de ambos investigadores. La opinión de Serralta me parece acertada —sobre todo porqué reconoce el valor de fiesta ritual, de mundo al revés, de la comedia burlesca—; pero tampoco encuentro desdeñable lo que añade García Lorenzo sobre el valor satírico. Es muy difícil hoy, cuando muchas claves que nos permitirían interpretar alusiones en apariencia inocentes se han perdido, valorar el grado de crítica social que pudieran tener estas obras. También hay que pensar que, si realmente había una carga satírica, ésta estaba controlada no sólo por circunstancias externas —represión social— sino también por las auto-prohibiciones que el autor se imponía. Un autor que, no conviene olvidarlo, fue, antes que autor de comedias burlescas, un dramaturgo que contribuyó a difundir (con la comedia nueva) la ideología defensora del poder absolutista.

5. 1.- Recursos verbales.

Veamos ahora cuáles son los recursos, verbales y no verbales, que emplea el parodista para conseguir sus objetivos. La división entre recursos verbales y escénicos parecerá a muchos arbitraria, siendo como es la obra de teatro un todo indivisible, pero es la que, al fin y al cabo, me proporciona más claridad en la exposición.

6.- Recursos verbales.

Antes de hablar detalladamente de los recursos verbales que utiliza la parodia, tenemos que volver a considerar el atentado contra el decoro que la parodia supone.

- (27) PROFETI, M.G., *Medios y modos de la risa*, a AA.VV., *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro* (citada), p. 15.
- (28) GARCIA LORENZO, L., "*El hermano de su hermana*" de Bernardo de Quirós y la comedia burlesca del siglo XVII (citada), p. 9.

Decíamos que este atentado consistía en la inadecuación entre la condición dramática de un personaje y su lenguaje y manera de actuar. Pero ahora sólo nos interesa lo primero: el aspecto lingüístico. En la comedia burlesca el personaje noble habla de la misma manera que el plebeyo o el criado de la comedia convencional. El contraste entre la condición solemne que un rey debe tener —solemnidad que el espectador suponía— y su manera vulgar de hablar era, seguramente, lo que llegaba de una manera más directa al público, a toda clase de público. Mucho más rápidamente, por ejemplo, que los juegos de palabras u otros recursos más literarios cuya comprensión ya pedía una cultura más refinada.

Si hablo de esto en primer lugar es porque el lenguaje vulgar, común a todos los personajes en las comedias burlescas, viene a ser un suprarrecurso: desde el momento en que es constante, define al personaje en todas sus intervenciones y trasciende, por decirlo de alguna manera, los recursos más concretos, más localizados, que veremos a continuación.

No pretendo que este inventario de recursos sea exhaustivo. Recordemos que nos basamos en sólo cinco comedias burlescas: las que están editadas. Sí que son, de todos modos, los recursos más empleados en este subgénero de la comedia barroca.

La presencia de refranes, cuentos populares y canciones es un recurso muy frecuente en la comedia burlesca. Intensifican el lenguaje popular —y muchas veces marcadamente vulgar— que el autor quiere dar a sus personajes. Ligada con la utilización del folclore está la abundancia de alusiones escatológicas —no olvidemos que la escatología estaba bien representada en la poesía del siglo XVII. En *Céfalo y Pocris*, por ejemplo, Céfalo, que, no lo olvidemos, es rey, dice al ver al gigante:

“... Necesarias fueron
en todo tiempo mis calzas,
pero después que te vi
son dos veces necesarias”²⁹.

Alusión escatológica que, además, es un ataque contra el decoro del personaje: un gracioso de la comedia nueva podía expresarse así, pero no todo un rey como Céfalo.

Al lado de estos recursos, más populares e inmediatos, hay otros mucho más literarios. Abunda muchísimo el equívoco, en todas sus formas. La parodia, como la comedia convencional, explota al máximo las posibilidades de la polisemia, pero siempre con una finalidad burlesca. A veces el equívoco se limita al simple juego de palabras.

“D. PEDRO: ¿Cómo sabeis, caballero,
Vos que estaba aquí encerrada?
TELLO: Mi amo es toreador; viniendo
Por este campo esta noche,

(29) CALDERON de la BARCA, P., *Céfalo y Pocris*, (citada), jornada I. pp. 14-15.

Oyó decir que había encierro
En tu casa, y le ha traído
De toreador el buen celo" ³⁰.

El autor juega con el sentido corriente del término "encerrar" y una acepción técnica que este mismo vocablo tiene en el mundo de los toros.

Otras veces el equívoco consiste en la interpretación literal de locuciones que, cristalizadas ya por el idioma, no despertaban el recuerdo de este sentido literal más que cuando el escritor lo ponía de manifiesto.

"SEVILLA: ¿Guardaréisme las espaldas?
MARQUÉS: ¿Donde ninguno las vea!" ³¹.

Los juegos de palabras a tres tiempos son otro elemento típico de la comedia burlesca. Consiste en una afirmación sorprendente, seguida de la pregunta del interlocutor sorprendido y, finalmente, la aclaración. En *El comendador de Ocaña* el comendador pide a su criado que, en lugar de ceñirle la espada, le ciña una rueca:

"COM.- Por la rueca me la trueca.
HER.- Por rueca? burlas, señor?
COM.- Ara, no seas hablador;
ponme presto aquí una rueca.
Bobo eres de quando en quando,
decirte el misterio quiero;
acra saves majadero
que mata Cloris ilando?" ³².

También son habituales los hipérbaton exagerados, que se ríen del dislocamiento de frases practicado frecuentemente por la estética barroca. Hacia la mitad de la segunda jornada de *Las mocedades del Cid*, de Jerónimo de Cáncer y Velasco, leemos:

"Pésame a fe de quien soy,
que esteis ofendido muy" ³³.

Ya en el campo del disparate puro, pueden darse muchas formas. Las más usadas son, no obstante, el disparate elemental:

(30) MONTESER, F.A. de, *El caballero de Olmedo*, (citada), p. 159.

(31) CANCER Y VELASCO, J. de, *La muerte de Baldovinos*, (citada), p. 862.

(32) ANONIMA, *El comendador de Ocaña*, (citada), p. 63.

(33) Versos citados por L. García Lorenzo en *La comedia burlesca del siglo XVII: "Las mocedades del Cid" de Jerónimo de Cáncer* (citada), p. 141.

"NISE: Pues ven hacia el palomar;
que hay cría, y verás sacar
de sus huevos los lechones" ³⁴.

Y la simple perogrullada:

"TELLO: Dinos ¿dónde está la puerta?
D^a ELV.: Antes de entrar acá dentro" ³⁵.

Como recursos verbales podemos considerar también el encarecimiento burlesco —que consiste en ponderar acciones que no tienen ningún valor en realidad— y la iteración repetitiva, repetición burlesca de una frase por parte de otros personajes —distintos del que la ha pronunciado en primer lugar— con la finalidad de ridicularizarla. El mejor ejemplo de este recurso se encuentra en la comedia burlesca catalana *La gala està en son punt*, en donde buena parte del sentido de la comedia se centra en la repetición burlesca e irónica del mismo título de la obra. Se considera también un recurso verbal la acumulación de frases ponderativas de un hecho, seguida de un brusco corte de tono:

"D^a ELV.: Llamando con devociones
Al sueño estaba por señas
Cuando (¡aquí falta la voz,
Aquí el aliento se hiela!)
Ví, (¡ay de mí!) yo misma...
D. PEDRO: ¿Qué viste?
D^a ELV.: No se me acuerda" ³⁶.

Este interés por los recursos verbales apunta a una verdadera pasión por la palabra y sus posibilidades. Dicho interés empieza muchas veces en el título mismo: "*El hermano de su hermana*", título dado por Bernardo de Quirós a su comedia, es uno de los ejemplos más claros en este sentido. El autor pone también un cuidado especial en elegir los nombres de sus personajes. Así, en *Los amantes de Teruel*, de Vicente Suárez de Deza, el poeta consigue un efecto de muchas posibilidades cambiando simplemente el nombre de don Diego Marcilla por el de don Diego Morcilla que, además de su connotación de embutido y cosa vulgar, tiene la ventaja de ser muy semejante, fonéticamente, al nombre original. Esto nos lleva a considerar otro grupo de recursos que, sin dejar de ser verbales, pertenecen ya al campo de la pura sonoridad. Entre ellos, las aliteraciones degradantes, antiestéticas, tan frecuentes en las co-

(34) CALDERON DE LA BARCA, P., *Céfalo y Pocris*, (citada). Jornada I, p. 26.

(35) MONTESER, F.A. de, *El caballero de Olmedo*, (citada), p. 158.

(36) MONTESER, F.A. de, *El caballero de Olmedo*, (citada), p. 164.

medias burlescas. Los juegos fonéticos llegan a forzar las rimas hasta conseguir sonidos inusitados. Transcribimos un soneto citado por Luciano García Lorenzo:

*"Ya conoces mi brío y altivez,
Olalla, la más bella fregatriz,
que sin engaños bien puede el matiz
de tu rostro afrentar la hermosa tez.*

*Mi corazón está como una pez
de sufrirte desdenes un cahiz;
no me despidas, zape; dime miz,
así no falte mano a tu almirez.*

*Si te enternece mi angustiada voz,
en el templo de Amor, triunfo de paz,
colgaré mis deseos y haré choz.*

*Y si no, arañen gatos esta faz
y una res de vacuno me dé coz,
para que acabe en ez, en oz y en az"³⁷.*

Este gusto por la sonoridad lleva a escoger las palabras, muchas veces, sólo en función de su oportunidad de rima y, en su máxima expresión, a crear palabras sin sentido, pero que convienen por su sonoridad. Claro que esto constituye un último extremo y se puede leer, por ejemplo, todo *El caballero de Olmedo*, de Monteses, o *El comendador de Ocaña*, anónima, sin encontrar una sola palabra sin sentido. En cambio, Calderón usa mucho la palabra vacía de sentido y pueden verse abundantes ejemplos de ello en *Céfalo y Pocris*.

La comedia burlesca se complace en la palabra, es un puro juego verbal y un juego verbal tan variado que lo mismo podía satisfacer a un público vulgar como al espectador más exigente, porque si los refinamientos literarios que acabamos de ver podían escapar un poco al ingenio del público más modesto, los recursos escénicos que veremos a continuación seguro que llegaban a todos los espectadores.

5.2.- Recursos escénicos:

Encontramos, en primer lugar, un grupo de recursos que están entre el recurso verbal y el recurso escénico. Este es el caso de un mecanismo que consiste en la confusión entre el sentido propio y el sentido figurado de una frase, confusión que provoca

(37) Citado por Luciano García Lorenzo en *De reyes y de soldados, entre burlas y veras*, en AA.VV., *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro* (citada) p. 157.

la imposibilidad material de obedecer una orden. Encontramos un ejemplo en *El caballero de Olmedo*:

"D. PEDRO: Sobre mi honra vengo
a hablaros.
D. ALONSO: Pues bajos de ella" ³⁸.

Otros, más sencillos, se basan en la contradicción entre lo que un personaje va relatando y aquello que realmente acontece en escena.

Ya en el plano estrictamente escénico debemos considerar, ante todo, las acotaciones, que se refieren (en su mayoría) a la indumentaria de los personajes, que en la comedia burlesca suele ser siempre ridícula. También pueden indicar la utilización de algún objeto marcadamente ridículo, como la pata de vaca que Montesinos saca a Durandarte, en lugar de sacarle el corazón ³⁹, o el zapato de Filis que Rosicler enseña a Céfalo ⁴⁰.

Otros recursos, ya compartidos con la comedia convencional son las apariciones y desapariciones súbitas de personajes, personajes escondidos, tropezones, palos y entradas y salidas precipitadas.

Pero los recursos más originales de las comedias burlescas son aquellos que parodian convenciones escénicas de la comedia nueva. La convención escénica más atacada es la de la luz. Othón Arróniz, en su magistral estudio sobre la escenografía del Siglo de Oro, aporta documentos que demuestran de manera incuestionable que las representaciones se hacían siempre —al menos en los corrales— a la luz del día ⁴¹. De esta forma, comedias como *El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega, cuya historia transcurre, casi en su integridad, de noche, tenían que apoyarse a la fuerza en una convención escénica: que era de noche y estaba todo a oscuras cuando, en realidad, todo estaba ocurriendo a plena luz. Pues bien, Monteser lleva al límite la parodia de esta convención: los personajes corren y tropiezan, buscándose desesperadamente, don Pedro abraza al criado de don Alonso creyendo que es su hija... Todo esto convenientemente recalcado por comentarios burlescos como los de doña Elvira, que ya se escapan del plano puramente escénico:

"D. ALFONSO: ¿Eres Elvira?
ELVIRA: No sé,
Porque a obscuras no me veo" ⁴².

(38) MONTESER, F.A. de, *El caballero de Olmedo*, (citada), p. 167.

(39) Mosén Guillén PIERRES (¿pseudónimo?), *El amor más verdadero, Durandarte y Balerma*. Jornada II, después del v. 778. Acotación citada por Frederic Serralta en *La comedia burlesca: datos y orientaciones* (citada), p. 107.

(40) CALDERON DE LA BARCA, P., *Céfalo y Pocris*, (citada), p. 72.

(41) Véase la notificación de la Sala de Alcaldes de Madrid citada por ARRONIZ en la nota 18, p. 202, de su libro *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*. Ed. Gredos. (*Biblioteca Románica Hispánica, Estudio y ensayos*, 260). Madrid 1977.

(42) MONTESER, F.A. de, *El caballero de Olmedo* (citada), p. 161.

Otra convención de la comedia convencional, la de la suntuosidad de las galas y del mobiliario —y digo que era pura convención porque la economía no daba para cadenas de oro, ni para vestidos bordados de pedrerías— es parodiada, como ya hemos visto, desde las mismas acotaciones, que indican que los personajes deben ir ridículamente vestidos.

En conclusión puede decirse que los recursos escénicos eran importantes pero no llegaban, ni mucho menos, a tener la importancia de los recursos verbales. Repitémoslo una vez más. La parodia es un juego verbal, un equilibrio sobre la cuerda floja de la palabra.

6.- Origen y continuidad del género:

Frederic Serralta es el único investigador que nos informa un poco sobre el origen y la continuidad del género burlesco. Crespo Matellán cataloga obras de todas las épocas, pero después centra su estudio en la comedia *Los amantes de Teruel*, de Suárez de Deza, y se limita exclusivamente a esta obra.

Serralta cree, a la vista de las estructuras enumerativas que aparecen casi siempre en las comedias burlescas, que las coplas de disparates serían el antepasado más directo de las parodias dramáticas del siglo XVII. Estas raíces se habrían enriquecido con las innovaciones dramáticas de la comedia nueva. En otras palabras, se había producido una interacción: por un lado, la literatura sin sentido de las coplas de disparates —desarrolladas sólo, hasta entonces, en el ámbito intelectual y, más concretamente, estudiantil— se acercó al público de los corrales y, por el otro, la comedia nueva le dio una base sólida en la que ir ensartando todas las enumeraciones disparatadas.

Por lo que se refiere a la continuidad del género, Serralta cita la producción de algunas comedias burlescas ya bien entrado el siglo XVIII, prolongación natural de las del XVII, y el resurgir de la parodia después del Romanticismo, con las numerosas parodias del *Don Juan Tenorio* de Zorrilla —de las cuales no nos ha quedado testimonio escrito, pero que nos han llegado por tradición oral—. Ya hablando de textos, menciona las parodias de Pedro Muñoz Seca, especialmente *La venganza de don Mendo*⁴³. Notemos, de paso, que el mismo fenómeno se da en Cataluña: el drama romántico es el motor inmediato de las parodias de Frederic Soler.

La escasez de referencias a la historia del género paródico se explica, a mi entender, por una serie de razones. Una explicación de conjunto, desde los orígenes de la parodia teatral hasta la parodia dramática contemporánea exigiría, ante todo, un conocimiento a fondo de toda, o casi toda, la producción paródica. Una empresa hartamente complicada si no se dispone de las ediciones de las obras. En segundo lugar haría falta tener estudios parciales de la parodia en cada período de la literatura, estudios que prepararan el terreno a esa historia general de la parodia, a ese trabajo de conjunto. Por último, sería preciso demostrar de forma exacta cuáles son las correspondencias entre las coplas de disparates y las primeras comedias burlescas. Un trabajo que, como hemos visto, está, en su totalidad, por hacer.

(43) SERRALTA, F., *La comedia burlesca: datos y orientaciones* (citada), p. 111-113.