

# MISCELÁNEA

## CARNAVAL Y TEATRO EN LOS SIGLOS XVI Y XVII, *EL CORTESANO DE LUIS DE MILÁN* Y LA COMEDIA BURLESCA BARROCA

ADELAIDA CORTIJO OCAÑA  
University of California, Berkeley

ANTONIO CORTIJO OCAÑA  
University of California, Santa Barbara

La comedia burlesca es un subgénero teatral del siglo XVII que incluye unas cincuenta piezas conocidas, que se imprimieron —sólo una media docena después del siglo XVII— bajo el nombre genérico de ‘burlescas’, ‘de disparates’, ‘de chanza’ y ‘de chistes’. Afloran aproximadamente durante el reinado de Felipe IV y se basan en el disparate como resorte central de la risa. Pueden englobarse dentro de otras modalidades burlesco-satíricas de la literatura renacentista y barroca, como la lírica satírico-burlesca (romances, *contrafacta*, etc.), el diálogo satírico, los vejámenes, las pullas, las fiestas de locos, las sales, etc. «Se sitúan en el extremo opuesto a la tragedia y a las formas de la comedia seria»<sup>1</sup>. Su temática es variada, extraída de asuntos mitológicos, leyendas grecolatinas, temas procedentes del romancero, etc., constituyendo un grupo especial aquellas que reelaboran, *ridendi causa cumque granu salis*, otras obras dramáticas serias, en su mayoría de Lope de Vega. Su extensión es más breve que la de las comedias serias (entre unos 1000 y unos 2500 versos) y utilizan un número mucho más reducido de variedades métrico-estróficas, tanto en el tipo como en el número. También reducen, con respecto a la comedia seria, el número de personajes, el número de escenas o bloques escénicos y los registros estéticos de las escenas<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Ignacio Arellano, Celsa García Valdés, Carlos Mata y María del Carmen Pinillos, eds., *Comedias burlescas del siglo de oro (El Hamete de Toledo. El caballero de Olmedo. Darlo todo y no dar nada. Céfalos y Pocris)*, Madrid, Austral, 1999, pág. 10.

<sup>2</sup> I. Arellano et al., eds., *El Hamete de Toledo*, págs. 30-31. Para la bibliografía remito a Frédérick Serralta, «La comedia burlesca, datos y orientaciones», en Groupe d'Études sur le Théâtre Espagnol, ed., *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro. Rire et société dans le*

En la definición de esta modalidad dramática se han de analizar dos características fundamentales. En primer lugar su contexto de representación, pues nacen dentro del mundo del Carnaval y la fiesta barroca. En este sentido se ha de indicar que la mayor parte de estas obras se representaron el martes de Carnaval o el día de San Juan<sup>3</sup>. Asimismo es de interés señalar que muchas de estas comedias han de entenderse dentro de un contexto cortesano, pues se representan ante la corte y con una audiencia de alta clase social.

En segundo lugar hay que precisar que estas obras se entienden como parte del grupo abundante de literatura burlesca áurea *lato sensu*, y que alcanzan un sentido final más concreto cuando se superponen al modelo dramático serio, comedia seria, que les sirve de molde genérico superior. Como ya queda mencionado, a ello se añade que muchas de ellas son claramente reelaboraciones burlescas de obras dramáticas serias, en especial de comedias de Lope de Vega.

---

*théâtre espagnol du Siècle d'Or. Actes du 3e Colloque du Groupe d'études sur le théâtre espagnol*, Toulouse, Centre Nationale de la Recherche Scientifique, 1980, págs. 55-75; precedido de algún estudio suyo anterior, F. Serralta, *Une tradition littéraire, La renegada de Valladolid; étude et édition critique de la comedia burlesque de Monteses, Solís et Silva*, Tesis Doctoral, Toulouse, 1968; F. Serralta, *La renegada de Valladolid, trayectoria dramática de un tema popular*, Toulouse, Institut d'études hispaniques, hispano-américaines et luso-brésiliennes, 1970; F. Serralta, «Comedia de disparates», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 311, 1976, págs. 450-61, y aportaciones de peso de Luciano García Lorenzo, «La comedia burlesca en el siglo XVII. Las mocedades del Cid de Jerónimo de Cáncer», *Segismundo*, 25-26, 1977, págs. 131-46; L. García Lorenzo, «El hermano de su hermana de Bernardo de Quirós y la comedia burlesca del siglo XVII», *Revista de Literatura*, 49, 1982, págs. 5-23; L. García Lorenzo, «De la tragedia a la parodia, El caballero de Olmedo», en *El castigo sin venganza y el teatro de Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 1987, págs. 123-40; L. García Lorenzo, «Procedimientos cómicos en la comedia burlesca», en I. Arellano, V. García Ruiz y M. Vitse, eds., *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christiane Faliu-Lacourt*, Kassel, Reichenberger, 1994, págs. 89-113; y Celsa García Valdés, ed., *El cerco de Tagarete, Crítico*, 37, 1987, págs. 77-115; C. García Valdés, ed., *El hermano de su hermana*, en *Obras de Bernardo Quirós*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1984, págs. 324-84. C. García Valdés, *De la tragicomedia a la comedia burlesca, El caballero de Olmedo*, Pamplona, Eunsa, 1991; C. García Valdés, «El caballero de Olmedo, tragedia y parodia», en I. Arellano, V. García Ruiz y M. Vitse, eds., *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christiane Faliu-Lacourt*, Kassel, Reichenberger, 1994, págs. 137-60. En todos ellos se dejaron sentadas las bases para análisis posteriores, se identificaba el tema, se definía el carácter de la comedia burlesca y se hacía un primer catálogo de las mismas. Para ediciones de comedias burlescas véase las de Griso ed., *La ventura sin buscarla. Comedia burlesca parodia de Lope de Vega*, Pamplona, Eunsa, 1994; Carlos Mata Induráin, ed., *El rey don Alfonso el de la mano horadada* (Pamplona, Universidad de Navarra, Iberoamericana, Vervuert, 1998); I. Arellano et al., eds., *El Hamete de Toledo* (Madrid, Austral, 1999); I. Arellano et al., *Comedias burlescas del Siglo de Oro*, Tomo II (Pamplona, Universidad de Navarra, Iberoamericana, Vervuert, 2001) e I. Arellano et al., *Comedias burlescas del Siglo de Oro*, Tomo III, Pamplona, Universidad de Navarra, Iberoamericana, Vervuert, 2002. Ver también Javier Huerta Calvo, ed., *Teatro y carnaval*, Cuadernos de Teatro Clásico, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1999, donde se contiene uno de los mejores estados de la cuestión sobre teatro y carnaval; así como J. Huerta Calvo, *Temas carnavalescos en el arte y la literatura*, Barcelona, Serbal, 1989.

<sup>3</sup> Julio Caro Baroja, *El Carnaval, análisis histórico-cultural*, Madrid, Taurus, 1965, págs. 127-28.

Por lo que se refiere al contexto de representación, podemos indicar que muchas de nuestras obras incluyen referencias al tiempo cronológico del Carnaval. Así, son abundantes las referencias dentro de las mismas a este tiempo interno-externo cronológico, al lugar de la representación, así como a modalidades dramáticas y paradramáticas de tipo carnalesco y festivo, amén de breve, como mojigangas, follas, bailes de diverso tipo, etc. Entre los muchos ejemplos que podrían citarse, valga que la obra de Cáncer *La muerte de Valdovinos* parece haberse representado en el Coliseo: «La comedia / ha sido de disparates / y Cáncer pide postrado / perdón a este Coliseo», v. 870. *Céfalo y Pocris* se representó un martes de Carnaval en Palacio<sup>4</sup>. García Martín, al hablar de *El hidalgo de la Mancha* de Matos Fragoso, Diamante y Vélez de Guevara, indica que en marzo de 1673, en el Alcázar de Madrid, se representó la obrita un martes de Carnaval<sup>5</sup>, en la que participaron los actores Bernarda Manuela, Manuela de Escamilla y Navarrete, de la compañía de Antonio de Escamilla. De esta fiesta, además, conservamos un baile, un entremés y una mojiganga que acompañaron a la representación. También representadas en martes de Carnaval y en Palacio fueron *Escarramán*, de Moreto, *El caballero de Olmedo*, de Monteser y *Las modedades del Cid*, de Cáncer. A propósito de esta fecha dice Quirós en el *Entremés de mentiras de cazadores y toreadores*, «Marte soy, por si lo ignoras, / desatinado mozuelo, / Martes de Carnestolendas, / puesto te quito a Venus» (vv. 40-43)<sup>6</sup>. *La muerte de Valdovinos*, de Cáncer y Velasco, pide que se interrumpa la acción porque la máscara (carnavalesca) está pasando por la calle, «La máscara pasa ahora / por esta calle» (v. 840)<sup>7</sup>. Asimismo en esta obra se hace una referencia al miércoles Corvillo o miércoles de ceniza («mas sale ya de su ermita con el miércoles Corvillo» [v. 854]), así como en *El mariscal de Virón* se indica, «Guisadme unas espinacas / para el miércoles Corvillo» (340). En la comedia burlesca de Monteser se hace una referencia al tiempo externo de la representación, Carnestolendas y mojiganga (369). *El marqués de Mantua* se refiere al rey de Francia, tras hacer una referencia al miércoles corvillo, como «rey de mojiganga» (340). En *El mariscal de Virón* también se hacen referencias al tiempo externo a la representación, «Ven, si quieres que nos vamos. / ¿Dónde? Al Domingo de Ramos / de la Cuaresma pasada» (v. 240). En esta misma obra se hace mención de los pasacalles como fiestas de danza y

<sup>4</sup> Eloy R. González, «Carnival on the Stage, *Céfalo y Pocris*, a Comedia Burlesca», *Bulletin of the Comediantes*, 30, 1978, págs. 3-12.

<sup>5</sup> Manuel García Martín, ed., *Juan Matos Fragoso, Juan Bautista Diamante y Juan Vélez de Guevara. El hidalgo de la Mancha*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982.

<sup>6</sup> C. García Valdés, ed., *Obras de Bernardo Quirós*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1984.

<sup>7</sup> Federico Carlos Sainz de Robles, ed., *La muerte de Baldovinos*, en *Teatro español. Historia y antología*, 8 vols., Madrid, Aguilar, 1943, IV, págs. 825-70.

música popular y callejera de la época de Carnestolendas, «Que oigo rompiendo los aires / al pregonero que dice / al son de un vil pasacalles (*Cantando al son de «Vive tú»*)» (v. 244). Las referencias a bailes en las comedias burlescas son muy abundantes. Así, en *El rey don Alfonso* se menciona hasta tres veces la provocativa *zarabanda*<sup>8</sup>, así como la *chacona* (vv. 337-42). Igualmente en *La ventura sin buscarla*, Griso, ed., vv. 59-60, el duque dice al rey que «baile la chacona». En esta última obra el rey también aparece en escena «una jácara cantando» (v. 131), así como leemos una referencia al famoso *baile canario* en el v. 786. El rey don Sancho también canta una *jácara* en *El hermano de su hermana* de Bernardo de Quirós, «Canta una jácara y luego / te serviré, pues lo mandas»<sup>9</sup>, así como el mismo Cid unos versos más abajo, «Una jácara entonad / y vaya de buen humor» (vv. 1144-45).

A este respecto, es interesante situar estas festividades y bailes en el contexto de los enmascaramientos carnavalescos —con procesiones y bailes por las calles de grupos de personas organizados; recuérdese que hay máscaras en *Durandarte y Belerma* y *El cerco de Tagarete*, entre muchas otras— que ya se producían desde la época del Imperio Romano en las *Kalendae Januariae* (mascaradas de hombres vestidos de mujeres, animales, etc.), o los *Isidis Navibus* del cinco de marzo (consistentes en una mascarada con paseo en barco), o las *Mamuralia* del 14 de marzo (baile de los salios, que brincaban pegando con un palo un pellejo que representaba el año saliente) y que se mantuvieron con el cristianismo asociados a determinadas festividades religiosas.

El vestuario y la tramoya también colaboran a recrear el ambiente de Carnaval. Entre las muchas referencias existentes, quizá una de las más apropiadas para ejemplificar este punto sea la acotación de *La ventura sin buscarla*, donde se indica que la Infanta «sale de rebozo, como de noche, con un envoltorio debajo del brazo y en el envuelto una ratonera, un zapato viejo y un alpargate, una carraca y dos cuernos de camero y una soga de esparto hecha una cadena»<sup>10</sup>, elementos y atuendo que forman parte de los objetos ridículos y grotescos con que suelen aparecer los personajes de las comedias burlescas, sin duda con el referente de los disfraces grotescos utilizados en el Carnaval. En muchas de estas comedias abundan, entre los elementos del vestuario, las naranjas y los huevos, o cáscaras de huevo, amén de vejigas de vaca y cascabeles colgantes, todos ellos elementos que formaban parte, como atestigua J. Caro Baroja, del Carnaval.

Con este ámbito carnavalesco también se relaciona la función del género mismo, que añade «a las parodias de motivos líricos las de los motivos y es-

<sup>8</sup> C. Mata Induráin, ed., vv. 96, 338 y 844.

<sup>9</sup> C. García Valdés, ed. vv. 1014-15.

<sup>10</sup> Griso, ed., pág. 152.

estructuras propiamente dramáticos»<sup>11</sup>. E. R. González, al analizar la entidad de lo carnavalesco en este subgénero teatral, recuerda que en él se acude con regularidad a la inversión de graciosos-sirvientes y amos, a la ruptura de la magia teatral y a la difuminación de las fronteras entre el espacio intra y extra-teatral. I. Arellano et al. y C. Mata Induráin insisten también en las inversiones presentes en las comedias burlescas, trasunto en sí mismo del momento carnavalesco en que se representan las obras. La inversión y la crítica que suele conllevar de instituciones y valores socio-políticos, a su vez, ha dado lugar a dos interpretaciones diferentes sobre la función y sentido de las obras dramático-burlescas. L. García Lorenzo ha visto en ella un valor crítico-ideológico, mientras Serralta la ha analizado como de intención fundamentalmente burlesca. C. Mata Induráin insiste en que la parodia colabora a provocar un distanciamiento burlesco, y a este respecto recuerda<sup>12</sup> que el contexto de representación cortesano nos ayuda a definir la intención paródica, pues las críticas de estructuras e instituciones sociales en este contexto tienen «una dimensión ambigua de crítica permitida dentro de unos límites muy definidos, y en gran parte bastante convencionales». Estaríamos, pues, frente a una crítica abierta de temas, ideas e instituciones, cuya intención, sin embargo, debería verse paliada —y sólo así se entendería su finalidad y función— por el hecho de producirse en el momento del Carnaval y por el hecho de *representarse* ante audiencias elevadas<sup>13</sup>.

De acuerdo a F. Serralta, I. Arellano et al. y C. Mata Induráin, los rasgos que definen la comedia burlesca son la incoherencia cómica, en especial el absurdo lógico y las rupturas del decoro; la función paródica, como antes indicamos, con parodias de motivos líricos y de motivos y estructuras dramáticos; inversiones de valores serios; comicidad escénica, tanto gestual como de atuendo; comicidad verbal, que incluye recursos como «acumulaciones de refranes, cuentecillos tradicionales, juegos de palabras, series de disparates, alusiones escatológicas y obscenas, imposibilidades lógicas, invectivas y motes, interpretaciones literales, metáforas cómicas, perogrulladas, etc.»<sup>14</sup>.

Si el marco cronológico externo de la comedia burlesca es la época del Carnaval, su mundo, como no podía ser menos, se compone de transgresiones,

<sup>11</sup> C. Mata Induráin, ed., *El rey don Alfonso*, pág. 11.

<sup>12</sup> *El rey don Alfonso*, págs. 12-13.

<sup>13</sup> Remitimos para lo referente a este concepto de *crítica paliada* a los clásicos libros de Mijail Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Barcelona, Barral, 1974, y J. Caro Baroja, *El Carnaval*. Para el referente específico de la comedia burlesca y un análisis aplicado de la misma del contexto carnavalesco (ruptura, inversión, mecanismos de liberación, etc.) ver E. González, «Carnival on the Stage» y L. Holgueras Pecharromán, «La comedia burlesca, estado actual de la investigación», *Diálogos hispánicos de Amsterdam*, 8/II, 1989, págs. 467-80.

<sup>14</sup> I. Arellano et al., *El Hamete de Toledo*, pág. 22.

parodias, deformaciones irónicas y mundos al revés. Frente a este subgénero dramático, y como modelo que queda desgarrado en la bacanal carnavalesca, se erige el de la literatura seria, en especial dramática, lírica y del romance. La comedia burlesca acudirá al elenco de temas y tonos de mayor popularidad en la época para operar en ellos la deformación vergonzante que suscite risa (*turpitudine et deformitas*). El galán enamorado, la dama honrada y pudibunda, el padre celoso del honor de la familia, la retórica lírica petrarquista, los héroes de leyenda, historia y romance como Roldán, el Cid, Carlomagno, Alfonso VI, etc., todos —temas y personajes, tópicos y estructuras— pasan por las tablas para ser sometidos a la exageración, la desvirtuación o el desdecoro. Si la época carnavalesca es una de ruptura de convenciones y trastocamiento de estructuras e instituciones, en la comedia burlesca a esta operación de transgresión se añade una más, superpuesta a la anterior, la de la tradición dramática seria. La transgresión del género se produce así desde el género mismo, la parodia teatral se efectúa desde las mismas tablas, añadiendo un elemento más de mundo-al-revés, transgresión de ideas e instituciones extrateatrales y transgresión de ideas y estructuras teatrales desde el género teatral. Se crea así una compleja red de nexos textuales y extratextuales, a lo que se suma el hecho que las comedias burlescas suelen incluir un sinfín de autorreferencias al género mismo de la comedia burlesca, creando un mundo cargado de voces, ecos e inter- e intratextualidades. De manera semejante a como los vejámenes académicos presuponen un contacto del género con otros géneros literarios contemporáneos, e insisten en el componente de literatura cerrada y autorreferencial, son numerosas en ellos las alusiones a vejámenes anteriores o a realidades extratextuales que sólo son del conocimiento de los iniciados académicos, la comedia burlesca participa de la parodia de géneros de todos conocidos, a la vez que crea un mundo cerrado de autorreferencialidad con alusiones desde dentro del texto mismo no sólo a la comedia seria, en especial de Lope, sino a numerosas comedias burlescas representadas con anterioridad.

La importancia de Lope de Vega como modelo a parodiar en estas obras se explica si concebimos la obra de Lope en su carácter de *summa* canónica del género, o su representante más conspicuo y exitoso. Así alcanza sentido que siendo un modelo claro y perfecto, así como conocido de la mayoría, se ofreciera como su mejor exponente para ser ridiculizado, transgredido y modificado.

J. Caro Baroja, una vez más, nos sirve para ofrecer un contexto antropológico y psicológico en que entender estas manifestaciones teatrales. Surgidas dentro del clima carnavalesco, a él le son propios «romper el orden social, violentar al cuerpo, abandonar la propia personalidad equilibrada y hundirse en una especie de subconsciente colectivo»<sup>15</sup>. Entendidas como actividades de

<sup>15</sup> *El Carnaval*, pág. 155.

tipo dionisiaco y reelaboraciones de viejos rituales de fertilidad, en ellas entran la crítica y sátira como escape violento; las dilogías, dobles sentidos y transgresiones de modelos serios no son sino «dar a ciertas acciones propias de ciertas fiestas un doble significado, positivo y negativo, se encuentra unido a rituales paganos en los que también lo cómico y lo trágico, lo agradable y lo repelente se hallan misteriosamente unidos»<sup>16</sup>.

El modelo de estudio de J. Caro Baroja nos puede resultar de interés para percibir la esencia y función de las comedias burlescas que estudiamos. Su repaso exhaustivo de prácticas carnalescas del ámbito hispano, junto al análisis de las mismas con el referente de los cultos griegos de carácter dionisiaco, e incluso africanos, concluye que la

suma de actos llevados a cabo por las mascaradas de primeros de año tiene como fin primordial el asegurar durante el año la buena marcha del grupo social al que pertenecen sus participantes mediante acciones que pueden considerarse de cuatro tipos, 1. La expulsión de males fuera de los términos, expresada por la acción de determinados personajes; 2. La reproducción de la marcha normal de la vida humana, animal y vegetal, en sus tres fases fundamentales de nacimiento, desarrollo y muerte; 3. La reproducción de los trabajos fundamentales para el grupo y representación de los animales, etc., de mayor interés económico; 4. La ejecución de varios actos que se consideran útiles para asegurar las expulsiones de males, la salud, el trabajo normal, etc.<sup>17</sup>

Me interesa también destacar que existe un paralelo entre las fiestas de carácter dionisiaco de la Antigua Grecia y el teatro que ahora estudiamos. Muchos estudiosos han puesto en relación el nacimiento de la tragedia griega con las prácticas misteriosas del culto dionisiaco. Otros, por contra, sólo ven una relación tenue, difícil de precisar. J. Caro Baroja insiste en que más que la tragedia es la comedia —con la que se cierra la representación de las trilogías trágicas de la época clásica ateniense— la que recoge el espíritu de la fiesta dionisiaca: «Cabría pensar que la comedia aristofánica, con su aire escandaloso y circunstancial, nació de un ritmo semejante, de una necesidad imperiosa de tipo colectivo de decir todo lo malo que había ocurrido en el pueblo para dejarlo purificado»<sup>18</sup>. Desde este punto de vista, sugiero que la relación entre la comedia sería áurea española y estas representaciones cómicas burlescas, ambientadas y representadas en época de Carnaval, sería semejante a la que se produce entre las trilogías trágicas áticas y la comedia de tipo aristofánico con que se cerraba el espectáculo teatral. Particular de esta tradición teatral burlesca áurea hispana será la especial relación que estas comedias burlescas guarda-

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> *El Carnaval*, págs. 285-86.

<sup>18</sup> *El Carnaval*, pág. 285.

rán con el teatro serio (es decir, el *culto teatral* especial que parece reflejar la práctica española), así como su representación generalmente cortesana, como si el carácter «superior» del auditorio y el lugar de representación quisieran reducir el posible valor reivindicativo de estas piezas. Insisto en que no es necesario, y en ello concuerdo con Arellano, ver una crítica feroz en estas obritas, aunque sí creo necesario verlas en su contexto carnavalesco, que satiriza para purificar, para comprender que obedecen a una manifestación folklórico-sociológica que las emparenta con prácticas carnavalescas de origen pagano y cristianizadas por toda Europa entre los siglos III y VI.

En el repaso exhaustivo de J. Caro Baroja también podemos ver elementos de fiestas invernales carnavalescas que pueden resultar de interés para ver el trasfondo que subyace a las comedias llamadas burlescas. Así, las numerosas referencias a mascaradas en las comedias burlescas pueden también relacionarse con las llamadas *fiestas de los locos*, celebradas tradicionalmente en el mes de diciembre, y que incluyen procesiones y cuestaciones con el objeto de ayudar a las ánimas<sup>19</sup>. Igual cabría decir de la fiesta del rey de porqueros, relacionada con San Antonio Abad, cuya fiesta se celebra el 17 de enero, que quizá pudiera contribuir a explicar las numerosísimas referencias al puerco y sus productos en nuestra comedia, y en el género. En efecto, aunque muchas de éstas pueden tener, y tienen sin duda, un referente antisemita o antimorisco, la abundancia de las menciones y el contexto carnavalesco obligan a pensar en un cruce de motivos. La fiesta del rey de porqueros solía incluir procesiones de mozos en algarabía sobre animales, en especial burros, encintados, elección de un rey de puercos, adornado con frutas u hortalizas extravagantes, disfraces ridículos con cascabeles o campanillas colgando, etc.<sup>20</sup>. Igualmente podemos mencionar las máscaras fustigadoras, «varias o una sola máscara con rasgos terroríficos a primera vista, fustigando y haciendo simultáneamente cuestación»<sup>21</sup>, para las que podría pensarse incluso en una cierta relación con las *Lupercalia* y que suelen incluir indefectiblemente el golpeamiento del público espectador con vejigas.

#### EL ANTECEDENTE DE *EL CORTESANO* DE LUIS DE MILÁN

Pero si el género de la comedia burlesca barroca sólo está recibiendo atención por parte de la crítica en los últimos años, algo semejante podría decirse de sus antecedentes. Las obras teatrales o parateatrales que se pueden asociar

<sup>19</sup> J. Caro Baroja, *El Carnaval*, págs. 334 et ss..

<sup>20</sup> J. Caro Baroja, *El Carnaval*, págs. 337-38.

<sup>21</sup> Págs. 357 et ss..

en las literaturas hispánicas a la fiesta carnavalesca durante el fin de la Edad Media y el Renacimiento son numerosas<sup>22</sup>. En este artículo nos vamos a centrar en una de ellas, de importancia extraordinaria para el estudio del germen del teatro renacentista, la fiesta teatral palaciega y cortesana y las relaciones entre varios géneros literarios.

*El cortesano*, bilingüe, en castellano y valenciano, de Luis de Milán (Lluís del Milà), fue publicada en Valencia en 1535, y quizá en segunda edición en la misma ciudad en 1536<sup>23</sup>. En ella se nos muestran, de modo semejante a *El cortesano* de Castiglione, una serie de normas de etiqueta cortesana mediante la sucesión de una serie de cuadros costumbristas que tienen lugar en la corte de la duquesa de Brandenburgo, Germana de Foix, virreina de Valencia. Los caballeros y damas cortesanos celebran una serie de fiestas, *momos* y representaciones (musicales, poéticas, etc.), que incluyen varias *farsas* y *máscaras*. Nos da idea del contexto cortesano de manifestación teatral en fecha antigua que sirve de buen preámbulo para explicar la efervescencia de la actividad teatral en la corte virreinal para cuando Lope de Vega llega a la ciudad del Turia. Para los propósitos del tema de estas páginas, el teatro cortesano se da la mano con la farsa y el Carnaval, quizá de modo paralelo a lo que más tarde ocurriría en la corte de Felipe IV. Así pues, dos centros de cortesanía y práctica teatral, en ambos casos unidos por las manifestaciones cómicas de índole burlesca y carnavalesca en un contexto palaciego.

En sus seis jornadas *El Cortesano* relata varios entretenimientos de cortesanos valencianos, pasando por la recitación de poesías cortesanas, cruces de *pullas*, *coplas baxas* y satíricas, representaciones de *farsas*, *máscaras* y *torneos*, veladas musicales, etc. Indicamos a continuación los episodios clave de esta obra a modo de apretado resumen de motivos y fuentes<sup>24</sup>. La obra se ofre-

<sup>22</sup> Remitimos a Antonio Cortijo Ocaña, *La evolución genérica de la ficción sentimental de los siglos XVI y XVII, género literario y contexto social*, London, Tamesis, 2001, para la aparición de elementos carnavalescos en muchas de las novelas sentimentales de los siglos XV y XVI y al artículo de A. Cortijo Ocaña, «Notas a propósito del *Convite burlesco* de Jorge Manrique a su madrastra», *Revista de Filología Española*, 83, 2003, págs. 133-44. V. también A. Cortijo Ocaña, «Dos contextos de recepción para la novelística sentimental: corte y universidad. Nuevas obras», en Lillian von der Walde Moheno, *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval*, México, UNAM, 2003, págs. 151-154.

<sup>23</sup> Luis de Milán, José L. Sancho Rayón y Feliciano Ramírez de Arellano, marqués de la Fuensanta del Valle, eds., *Libro intitulado 'El cortesano'. 'Libro de moies de damas y caballeros'*, Colección de libros españoles raros o curiosos, t. 7, Madrid, Impr. y estereotipia de Aribau y c.a (sucesores de Rivadeneyra), 1874. Las citas del texto se harán por esta edición. Hay también edición de las partes en catalán en la Editorial Barcino de Barcelona, en la colección *Els nostres clàssics*, que no recojo íntegra por no contener el texto en su totalidad. Remito también al reciente estudio de Ignacio López, «Dignidad real y acción mayestática en *La farsa de las galeras* de Luis Milán», *Humanista* 2, 2002, págs. 177-88.

<sup>24</sup> Ver ahora el impresionante estudio de Alberto del Campo, «La improvisación poética en el Siglo de Oro», e *Humanista* 4 (2004).

ce a don Felipe el Hermoso bajo la metáfora del emblema del caballero romano Curcio, «Que el caballero armado virtuoso es la mejor criatura de la tierra, y para tener perfecta mejoría debe ser cortesano». Luis de Milán afirma (pág. 4) que compuso su obra para rivalizar con el *Cortegiano* de Castiglione, para que pudiera estar el autor (Luis) en las manos de todas las damas. En la primera jornada salen a cazar el rey y la reina con dos invenciones y motes. Se hacen juegos de palabras con 'ama'-'retama' y 'amor'-'amargor'. El bufón Gilot sale con una mona encima, hablando en valenciano. Entablan damas y galanes una conversación que discurre entre las burlas y las veras, con juegos de motes, ingeniosidades sobre los celos, etc. (pág. 12). Se trata de una escena semejante a la pintada en los *Motes* del mismo autor. Los galanes y damas (casados) se retan con sus motes, que giran en torno al tema de los celos. El modo de ir apareciendo los personajes en escena de dos en dos, tirándose pullas, remeda la escenografía de *La coronación de Gracisla* y los episodios de pullas sentimentales. Doña Jerónima acusa a Diego Ladrón y Fernández Heredia, su marido, de ir «contra mujeres» y Fernández Heredia recita un poema contra los torrellistas, que se inserta en la tradición cancioneril (no olvidemos que en Valencia se edita el *Cancionero general* de Hernando del Castillo) y de la novela sentimental (la *Repetición de amores* trata de este mismo tema). Tras una escena de caza y de pullas concluye la «primera escena», la de caza. Comienza la segunda, las damas dicen «unas muy avisadas y graciosas razones», que son como enigmas o paradojas, a modo de las cuestiones del *Filocolo* boccacciano o de las de la *Questión de amor*.

La jornada III comienza con la declamación de un soneto por parte de Luis de Milán, tradición de la queja de amor, que luego irá explicando (glosando o «declarando», pág. 95), con cuentos intercalados de los contertulios. No parece seguirse el argumento pastoril que se prometía a fines de la jornada. Hay también aquí una glosa sobre Cupido (págs. 95-96), como es frecuente en la tradición sentimental<sup>25</sup>. Los cuentos se multiplican en esta segunda jornada, lo que habría que ver como preludio clarísimo de Juan Timoneda en el marco valenciano. Comienzan don Luis y don Joan Fernández, tras de haber subido a la sala de las damas al final de la jornada II, un torneo de pullas (pág. 135). Luego se sugiere que se haga una visita por parte de los caballeros a casa de Jerónima y se representa una *farsa*. Luis de Milán recita un soneto sobre las damas como burladoras amorosas y la comitiva se traslada a dar la *farsa* al Real de la reina y surge la disputa de si sólo son damas las de palacio. Llegados al Real se disputa entre las damas de Jerónima y las damas de palacio, con requiebros de galán-dama, aunque entre mujeres (curioso lesbianismo poético).

<sup>25</sup> Vid. por ejemplo la *Sátira de infelice e felice vida*, el *Tratado de amor* del Pseudo-Juan de Mena, etc., A. Cortijo Ocaña, *La evolución*, cap. 5.

La *farsa* (156 y ss.) pone en escena a un capitán de la orden de San Juan que regresa de Malta a Alicante. Las damas han salido en tres galeras a ver una lucha. Mandan al bufón Gilot y Joan de Sevilla a buscarlas. Las han apresado los turcos y las tienen en Denia. Pelean uno a uno los soldados-comendadores contra los turcos; los vencen y liberan a sus damas; siguen una serie de diálogos entre comendadores y damas individualmente tras cada combate. Acabado éste, se requiebran los comendadores con sus damas individualmente, en lo que puede verse como una variante de los episodios del *Triunfo de Amor* de Juan de Flores. Los turcos se enamoran de las damas y muestran celos a los caballeros. Se desarrolla el motivo del amor-oriental, otra vez como en el *Triunfo de Flores*. En un nuevo episodio, salen todos a danzar y cantan-bailan alternando coplas amantes y damas de tipo burlesco. Son cantos amebeos de sí-no. En otro nuevo episodio liberan a los turcos y les piden bailar a la turca<sup>26</sup>. Acaba con un torneo y tras ello aquéllos piden volverse a Malta. La ambientación es similar a la del *Tratado de amores*, con menciones de amores y parafernalia y contexto *realista* situado en el Mediterráneo oriental. Se produce incluso un curioso testimonio del verbo «farsear» (pág. 183). Se vuelven a lanzar poesías-retos pullescos. Mirafior de Milán (pág. 190) aparece en escena; bebe de tres fuentes y llega a presencia de Cupido, que le manda que vaya a Valencia de Aragón. Que allí haga cartel de armas retando a los desamorados valencianos con una querrela —los premios han de ser hermosura y sabiduría—, de nuevo de modo semejante al reto de los amantes españoles del *Triunfo de Amor* de Juan de Flores.

En la jornada IV se va a continuar la aventura del rey Príamo de Troya con las tres fuentes. El paje del duque va a varias casas y hay varios episodios individuales de motejadas (pág. 215). Luis de Milán, a petición de las damas, recita su obra sobre las Damas de Troya (pág. 216). Todo el episodio es una questión sobre quién tiene la culpa, los griegos o los troyanos (Hércules al robar a Exfona, y dejándola casarse con Telamón o París con Helena, 238 y ss.). Quieren hacer en el real «una máxcara contrahaciendo» la montería de Luis de Milán (pág. 246).

En la jornada V se ofrecen el sarao y la máscara juntos (pág. 251). El canónigo Ester es objeto de la burla de los criados de los señores por cuyas casas va a convidar al sarao. La máscara será un torneo, en que saldrán primero los troyanos, luego pelearán los troyanos con griegos uno a uno, luego se oirá música (follas) y luego cantarán un romance cada uno de los combatientes de ambos lados (pág. 262). La ética de la burla será que no enoje ni deshonre (pág. 266). Sigue una teoría de las agudezas (pág. 269). Se insiste después so-

<sup>26</sup> Como en la comedia burlesca *Durandarte y Belerma*, Antonio Cortijo y Adelaida Cortijo eds., en I. Arellano et al., *Comedias burlescas*, tomo III.

bre la cortesanía (no mentir, no ser deshonrado, no ser cobarde) y sobre la costumbre de motearse.

En la jornada VI todos se trasladan al Real para la máscara. Se incluye el cancionero de Luis de Milán. Se ofrece un ejemplo de carta de amor (pág. 294) comentada; las siete angustias de amor (pág. 296) comentadas; siete gozos de amor (pág. 298) comentados. Fenollet canta una canción y una glosa (302). Sigue otro largo episodio de pullas, ahora con sonetos (págs. 310-25); las coplas de Matacruel; unas coplas sobre cómo hacer sonetos; y unos sonetos con explicaciones y *rifacimenti* a lo burdo y anécdotas personales. Continúan unas máscaras, que fingen ser las personas que designan los motes que les ponen los sonetos o coplas que cantan. Luis de Milán da las normas sobre cortesanía (pág. 346). Se dice que en Valencia ya no hay amadores y dice Milán que a la mañana siguiente se presenten las damas y caballeros y se darán leyes para buenas damas y leyes para leales amadores (págs. 346 y ss.)<sup>27</sup>. Éste es también episodio de teatro cortesano (teatro de reyes y cadalsos, de damas y caballeros). Aparece un Juan de Cardona en las págs. 355 y 357, que podría ser el de la novela sentimental. Se ofrece el ejemplo de don Berenguer Mercader, que murió loco (insano) de amores (pág. 358) y se ofrecen 10 leyes de amor (pág. 361), siguiendo el modelo del *De amore* de Capellanus. Comienza en la huerta la fiesta de los mayos a la italiana (pág. 361). Se describe la escenografía teatral con la Fuente del Deseo (de Cupido) (pág. 365). Llega el *gonfalonner* a caballo con las ninfas cantoras (recuerdo de los episodios de las *ninfette* a lo *Divina Commedia*) y se desarrolla la siguiente aventura, beber del agua de la fuente, que si se seca indica en el amante la falta de deseo. La mayor parte de estos cortesanos están casados (pág. 375), lo que pone las burlas y pullas en un contexto determinado. Sigue una querrela entre damas valencianas-castellanas (págs. 374 y ss.). Aparecen dos disfrazados que vienen a probar la aventura. Uno es Miraflor de Milán (pág. 377) y el otro Deseo. Discuten entre sí (págs. 378 y ss.). Se produce una referencia a Leriano y Laureola, que sitúa así la obra en un claro contexto sentimental. Se otorga el premio, beber de la fuente, a Miraflor de Milán, que es Luis de Milán (pág. 382). Cupido le da una carta a los amadores, que se lee en público. Sigue una escaramuza de damas y caballeros (págs. 383 y ss.). Se van luego a cenar y se cantan, durante la cena, unas coplas de alabanza a las damas («toma vivo te lo do», págs. 386 y ss.). Sigue una referencia a Lope de Rueda y a una de sus farsas-comedias, mujer que baila vestida de hombre, que probablemente sea *Los engañados* (pág. 412). Comienza la máscara (pág. 428), expuesta al principio a modo de relación. Pelean cinco contra cinco, primero individualmente y luego en con-

<sup>27</sup> Recuérdense los episodios de Ardanlier y Liessa en el *Siervo libre de Amor* o el de Amadís y Oriana.

junto. Luego salen Apolo con cítara y Siringa, ninfa, y cantan romances referentes a los combatientes. En la pág. 446 describen lo pasado como *torneo*. Conversación de damas y caballeros a modo de diálogo teatral, siguiendo el modelo de la questión (pág. 447). A medida que avanza se descubre que se mezclan pullas lúdicas con consejos sobre república, rey y cortesano. En la pág. 459 se ve clara la adscripción genérica, consejos de gobierno para príncipes en la tradición de los *specula principum*. Luis de Milán habla sobre un sueño que ha tenido en que vio cómo debía ser recibido su libro (*Cortesano*) en la corte. Defiende Milán su obra (Milán-personaje) ante el trono de la Razón (en el palacio de la Razón), contra abogados acusadores, Envidioso, Loco e Ignorante. Milán se defiende contra sus posibles detractores.

Como se puede apreciar, esta obra es un corolario de tradiciones novelísticas y poéticas tardomedievales de tipo cortesano. Es de interés para nosotros el hecho de que haya numerosas referencias a máscaras, *farsas* y representaciones (torneos, follas, etc.) de tipo cortesano a lo largo de la obra que pueden servir de referente a la costumbre que parecen haber desarrollado de modo organizado las comedias burlescas en la época de Felipe IV. En *El cortesano* los personajes salen a escena con monos encaramados a los hombros, se pone en escena una farsa de griegos y troyanos, que podría explicar la oscurísima referencia al *teatro del troyano* que transmite uno de los testimonios de la comedia burlesca *Durandarte y Belerma*, se cruzan *pullas* y *remoquetes* entre los protagonistas, éstos son de elevada condición, se hacen referencias a personajes literarios, Ardanlier y Liessa entre otros, se menciona una representación de *mayas a la italiana*, que habla sin duda de contexto carnavalesco, bailes *a la turca*, también como en *Durandarte*, *máscaras*, etc. El tono burlesco y satírico y el contexto lúdico-cortesano sirven para ambientar el libro entero. Abundan, además, las composiciones poéticas; en cierto modo el libro puede leerse como una excusa para presentar un *cancionero* de Luis de Milán, Fernández de Heredia, etc.

La novela sentimental debe ser un campo de estudio obligado para quienes se enfrenten al teatro cortesano de los siglos XV y XVI. En muchas de estas obras se ofrecen ejemplos de *momos*, *pullas representadas*, *diálogos satíricos representables*, etc. (así, en la *Triste deleytación*, en *La coronación de la señora Gracisla*, en el *Triunfo de Amor*, en la *Questión de Amor*, etc.). Y ya en el siglo XVI asistimos al esplendor de églogas, *farsas*, torneos, follas, aventuras, etc. en el mundo cortesano, desde donde se cruzan tradiciones medievales y renacentistas teatrales. Sirva de ejemplo que en *El cortesano* se hace una referencia explícita a Lope de Rueda —y quizá a su comedia *Los engañados*— y a unas *mayas a lo italiano*, sin duda con significación carnavalesca. Las especiales relaciones del virreinato valenciano y la antigua corona aragonesa con Italia permiten suponer una relación especial entre la actividad teatral en Italia y las

tierras orientales de la Península Ibérica. Con *El cortesano* no tenemos sino uno de esos casos, quizá el menos investigado por la crítica y que merece la pena recoger para la historia del teatro cortesano y de las representaciones de máscaras carnavalescas que más tarde, allá para mediados del siglo XVII, verá un resurgir con la llamada comedia burlesca. Supone, así, un precedente de extraordinaria importancia que liga tradiciones que, de otro modo, se nos pueden presentar como desvinculadas. El Carnaval, que ya presentara ejemplos medievales teatrales o parateatrales —como es el caso poco estudiado del *Combite a su madrastra* de Jorge Manrique, donde aparece un *festín burlesco* semejante a los que aparecen en casi todas las comedias burlescas barrocas—, da señales de vida literaria en *El cortesano* de Luis de Milán, texto que refleja el *otium* de la corte virreinal valenciana en el primer tercio del siglo XVI desde una perspectiva lúdico-literario-carnavalesca. Y los elementos teatrales que aparecen en esta obra pueden, y deben, ponerse en relación con los que abundan en otro género de teatro cortesano, el de la comedia burlesca barroca que surgirá casi cien años después.