

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»¹. 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 escenas².

¹ 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. Céfalo y Pocris)*, Madrid, Austral, 1999, pág. 10.

² 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 Juan³. 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 Montseser, 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.

³ 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 Palacio⁴. 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 Carnaval⁵, 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)⁶. *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)⁷. 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

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

⁵ 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.

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

⁷ 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*⁸, 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»⁹, 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»¹⁰, 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-

⁸ C. Mata Induráin, ed., vv. 96, 338 y 844.

⁹ C. García Valdés, ed. vv. 1014-15.

¹⁰ Griso, ed., pág. 152.

