CRITICÓN, 92, 2004, pp. 171-184.

Sobre disparate y comedia burlesca en el teatro de Lope

Frédéric Serralta
LEMSO - FRAMESPA
Universidad de Toulouse-Le Mirail

El presente estudio tiene como primer objetivo rastrear en el teatro de Lope la presencia, y, habido caso, la función, del *disparate*, de esas frases, palabras o incluso acciones obviamente carentes de lógica y que, con fines cómicos, constituyen por decirlo así la carne y la sangre tanto de las viejas poesías populares llamadas precisamente *coplas de disparates*[1] como de las obras teatrales pertenecientes al subgénero aurisecular de la comedia burlesca (también conocida por sus contemporáneos como comedia *de chanzas* o *de disparates*). Esta búsqueda del disparate en el teatro lopesco apunta además a un segundo objetivo, más ambicioso: tratar de averiguar hasta qué punto pudo ser Lope, como lo fue de tantas y tantas modalidades diversas del teatro de los siglos XVII y XVIII, un precursor de dicho subgénero. De entrada habrá que advertir que las conclusiones a las que pueda llegar este trabajo no dejarán de ser provisionales, en la medida en que lo vamos a fundar sobre la lectura analítica de sólo unas ochenta comedias del Fénix[2]. Esperamos sin embargo que representen un razonable aunque incompleto punto de partida para más exhaustivas indagaciones futuras.

Este repaso parcial al disparate lopesco se organizará según un orden creciente: desde sus apariciones más puntuales y anecdóticas hasta las más directamente relacionadas con el mismo asunto de la obra que las contiene, terminando con el

[1] Sobre este viejo género poético, que se remonta por lo menos a los *Disparates* de Juan del Encina (a fines del siglo XV) y las estructuras más frecuentes del disparate verbal, véase Chevallier y Jammes, 1962, y Periñán, 1979.

[2] De las cuales citaremos bastantes menos, por supuesto: sólo aquéllas en las que hemos encontrado disparates dignos de mención.

Centro Virtual Cervantes

examen particular de una problemática comedia de Lope que dará paso a las anunciadas conclusiones provisionales.

Cuando en una comedia del Fénix se incluyen disparates aislados puede ser alguna vez con fines de ambientación, para situar la acción en una atmósfera festiva o carnavalesca. Tal es el caso en *La noche de San Juan*, donde canta la música una canción claramente marcada por lo que podríamos llamar disparates elementales: «Verdes tienes los ojos, / niña, los jueves, / que si fueran azules, / no fueran verdes. / Salen de Valencia, / noche de San Juan, / dos pescadas saladas / al fresco del mar» (II, v. 2011-2018)[3]. Pero la función más frecuente de estos disparates sueltos es la de introducir un dicho chistoso de la figura del donaire o hacer reír al público a expensas de algún personaje grotesco e inconscientemente ridículo.

El primer caso se puede ilustrar con un ejemplo sacado de *La boda entre dos maridos*, donde un gracioso confiesa primero su ignorancia diciendo: «Tiene muy gran razón, soy mal latino, / que por no lo saber como debía / perdí en Argel dos cátedras famosas» (I, 406b)[4], y luego admira socarronamente una traducción del latín: «... ¡Qué bien dice, / qué bien traduce, qué gallardo intérprete! / ¡Dichoso el padre que tal hijo alcanza! / ¡Años bien empleados! Merecía / ¡por Dios! ser arzobispo de Marruecos» (I, 407b). Dicho sea de paso, no dejarán de advertir los entendidos que esta mezcla jocosa del cristianismo y del Islam es un recurso muy presente en la posterior comedia burlesca[5].

La ridiculización de un personaje grotesco explotando su credulidad ante afirmaciones incoherentes y atribuyéndole luego interpretaciones aún más disparatadas se puede ejemplificar en *No son todos ruiseñores*, comedia de trasfondo también carnavalesco y festivo. Un galán pretende impresionar a un hortelano bobo contándole las peripecias imaginarias de su vida: después de episodios verosímiles, como su salida de Barcelona y su cautiverio en tierra de moros, prosigue:

> ... Allí me hicieron
> sargento de un capitán
> que iba a Troya con los griegos,
> donde estuve algunos años;
> luego, por mares extraños,
> después de mirar sus fuegos,
> fui con Ulises, y vi
> las tentaciones que vio,
> hasta que en Galicia entró;
> y con Magallanes fui

[3] Es evidente una vez más que el ambiente carnavalesco de San Juan —fiesta con ocasión de la cual se estrenaron en la corte de Felipe IV no pocas comedias burlescas— conllevaba una larga tradición de libertad verbal y de disparates, como además lo confirma otra cita de la misma comedia: «¿Qué importa en noche como ésta / sufrir disparates locos?» (III, v. 2321-2322)

[4] Aquí y en adelante sólo puntualizaremos entre paréntesis, después de las citas textuales, la jornada y la página correspondiente (o, en ciertos casos, los números de los versos) de la edición que citamos en la Bibliografía final.

[5] Serralta, 1980b.

CRITICÓN. Núm. 92 (2004). Frédéric SERRALTA. Sobre disparate y comedia burlesca en el ...
Centro Virtual Cervantes

por el vellocino de oro
que tenía el Preste Juan,
donde hallamos a Roldán
con Angélica y Medoro.
Y así tuvimos por bien
de dejarle en el Catay,
y habiendo estado en Cambray,
volvimos a Santarén,
donde yo me despedí
y me vine a Barcelona... (II, 152a-b).

Bien clara queda la voluntad de hacer reír al público a expensas del simple, que se lo cree todo, y que más adelante repite incluso el mismo relato disparatado añadiéndole divertidos errores y prevaricaciones lingüísticas:

... Y fue desde allí
a Croya, y no vuelve aquí,
como otros, manco de un lado,
ni trae la pierna en correa, [...]
sin una rica presea
que hoy le ha dado a mi mujer,
que quitó en una tartana
a Xaquima, la sultana
del Turco... [...]
siendo hombre que en el Catay
vio a Marica y a Momoro,
y por el pellejo de oro
fue a Santarén y a Cambray,
y pasando con Roldán
estrechos de Mazapanes,
vio con otros capitanes,
en Galicia, al Preste Juan (II, 155b-156a)[6].

Aparte de estas alusiones meramente circunstanciales, hemos encontrado con cierta frecuencia en el *corpus* estudiado otro tipo de disparates esta vez ya más directamente entroncados, aunque en proporciones muy diferentes, con el propio enredo de la comedia. Se trata de los que pone Lope en boca de sus personajes locos o, más frecuentemente, que por motivos circunstanciales se fingen locos[7].

Dentro de este apartado general sobre los disparates de la locura, un caso particular es el de los personajes que se podrían llamar «cuerdos-locos» —en la línea, por ejemplo del Licenciado Vidriera cervantino—, los que con palabras a primera vista incoherentes

[6] Mezcla incoherente y anacrónica de personajes reales y fingidos o mitológicos que es como se sabe una de las características de las antiguas «coplas de disparates». Otro ejemplo de anacronismo en la siguiente declaración de un bravo jactancioso: «Sobre Roma con Borbón / me hallé en aquella ocasión, / y en Santángel con el Papa, / sobre quitar de la capa / a Godofre de Bullón» (*El rufián Castrucho*, I, 38).

[7] El de la locura sería seguramente para Lope un tema muy socorrido: por una parte, le permitía divertir al público con chocarrerías y graciosidades, y, por otra, atribuir a sus personajes una locura fingida le proporcionaba notables facilidades para la elaboración y la complicación del enredo.

Centro Virtual Cervantes

profieren en realidad opiniones marcadas por una gran sensatez. Un ejemplo ilustrativo lo constituye en *El halcón de Federico* el personaje de Perote, ya designado como «loco» en el reparto de la comedia (p. 202), significativamente anunciado por la acotación «*Sale Perote, loco, con sayo largo de colores*» (I, 212a), pero que inmediatamente demuestra su evidente sentido común, comentando luego otro personaje: «¡Qué bien dicen que los locos / dicen siempre la verdad!» (I, 213a). Sus comentarios sobre las fuentes de la locura, la poesía, etc. (I, 217a-b), aunque paradójicos en su forma, son también muy sensatos. Calificado en la misma obra de «cuerdo-loco» (III, 251a), llega incluso a formular una profecía (que Federico conquistará el amor de Celia «con un halcón», I, 218b) que se confirmará al final de la obra, aunque en su momento parece un puro disparate. Todas sus frases y sus consejos en la comedia son así mucho más agudos que verdaderamente disparatados.

Donde sí aparecen disparates totalmente carentes de lógica y de sentido es en boca de los locos de verdad, o también de los locos fingidos, pero en este último caso sólo cuando los personajes pretenden convencer a sus interlocutores, por motivos de conveniencia vital, de la realidad de su locura. Abundan los ejemplos de este tipo en no pocas comedias. Veamos algunos. En *El loco por fuerza*, dice un loco de verdad: «Ríndete, Luzbel, que soy / el ángel San Nicolás» (I, 265a); otro: «Pues yo soy Poncio Pilatos, / no más de hasta la mitad; / que de medio abajo soy / el rocín de San Martín» (I, 266a). En *La locura por la honra*, un personaje que se ha vuelto loco de rabia por no poder vengarse de su rival —ya que se trata del hijo del rey—, manifiesta su locura, subrayada por las palabras de los demás personajes («¡Huye, Melanto, que se suelta el loco!», III, 313a), en su aspecto e indumentaria («metidas muchas plumas en la cabeza», íd.), en el hecho de que se toma a sí mismo por el águila de Júpiter («¿El águila de Júpiter en Gavia, / a un ave celestial tenéis en poco? [...] ¡Oh, Flordelís, si aquí volar me vieras, / con estas alas blandas y süaves, ...», III, 313a-b; «¿Sabes que soy el águila que espera / llevar al alto Júpiter recados?», III, 314b). En *El cuerdo loco*, un loco fingido pretende demostrar la realidad de su locura diciendo: «Hoy que se ha soltado el diablo / andan los niños en cueros. / Oíd, señor don Gaiferos, / lo que como amigo os hablo: / que los dones del amigo / son los consejos más sanos [...] ¡Afuera, afuera, Rodrigo!» (II, 394a). Y así podríamos seguir citando no pocos fragmentos más, siendo por ejemplo muy frecuentes, como ya se deduce del título, en la comedia *Los locos de Valencia*[8]. Los locos disparatan atribuyéndose y atribuyendo a los demás identidades descabelladas, barajando sin orden ni concierto épocas históricas y nombres de personajes legendarios, pero sus incoherencias verbales, por frecuentes que sean, no influyen verdaderamente en el enredo ni en la tonalidad general de la comedia, en la medida en que no pasan de ser signos distintivos encerrados en los estrechos límites de lo que podríamos llamar una locura «normal».

Otro tratamiento más ambiguo y fecundo del disparate de los locos —sobre todo los fingidos— se encuentra en algunas comedias donde dichos personajes pronuncian frases o cometen acciones aparentemente desatinadas pero en las que puede ver el público

[8] Un ejemplo entre muchos, en boca de una loca fingida: «¡Pardiez, que tenéis razón! / ¡Hola! Haced dar un pregón / desde oriente hasta poniente. / Que si es de los Doce Pares / don Beltrán, como decís, / llegue la nueva a París / con botones y alamares. / Su hermano es el rey Pepino / y Calaínos su madre, / y Lanzarote su padre / cuando de Bretaña vino» (III, vv. 2700-2710).

CRITICÓN. Núm. 92 (2004). Frédéric SERRALTA. Sobre disparate y comedia burlesca en el ...
Centro Virtual Cervantes

claras alusiones metafóricas a la injusta situación de los protagonistas o al agravio que están sufriendo. Sus disparates son así al mismo tiempo factores de comicidad y alegatos más a menos disimulados a favor de la causa personal que a través de su locura defienden dichos protagonistas. Aduciremos al respecto dos ejemplos fehacientes.

En *El cuerdo loco*, los disparates que dice el príncipe, al fingirse loco, tienen muchas veces un doble sentido. Aparentemente fundados en alusiones incoherentes a héroes de la mitología o de la Antigüedad, en realidad remiten casi siempre, en clave comprensible por el espectador, a la propia situación del personaje. Ejemplo en I, 388b, cuando el príncipe alude de la siguiente manera a su amada y al traidor que pretende usurpar su reino: «No prendáis a Deyanira; / advertid que Hércules viene. / Yo soy Hércules, que pienso / matar alguna serpiente / cuando a mi salvo lo intente, / y así os doy mi reino en censo [...] Mirad que es censo al quitar, / y que le habéis de volver». También se puede encontrar cierta coherencia escondida en un soneto (II, 390b) que el personaje dirige a Dios como si fuera Abel que se queja de Caín (también el príncipe es víctima de un traidor y teme morir por su culpa). Bien es verdad que en algunas ocasiones, cuando para defenderse de un peligro tiene que convencer a los demás de la realidad de su locura, sus declaraciones parecen más claramente disparatadas, pero casi siempre se puede seguir rastreando en ellas alusiones más o menos directas a su situación personal. Dos ejemplos de este tipo se dan cuando se dirige a un interlocutor —en realidad un cómplice de los traidores— llamándole «hermano Longinos» (II, 390b), o cuando alude a sus proyectos de reconquista del poder diciendo:

Mas ¿cómo estoy tan contento
habiéndome el dios Neptuno,
tan áspero e importuno
echado de mi elemento?
Pues Venus nació en el mar,
por eso le da su ayuda;
mas mientras estoy en duda
quiero una armada formar.
Salgan cuatrocientas velas
que velen bien mis cuidados,
con cuarenta mil soldados
contra engaños y cautelas... (II, 391a).

Mediante estas declaraciones de doble sentido, el protagonista, a pesar de sus desatinos, no pierde verdaderamente para el público su estatuto de personaje noble y principal, y el disparate cobra pues una nueva función de signo de complicidad con el espectador, e incluso de anuncio de la rehabilitación final del personaje injustamente obligado a fingir su locura.

Ocurre lo mismo, aunque con matices diferentes, en la interesante comedia *Belardo el furioso* (que como se sabe es muy a las claras un magnífico contrapunto anticipado de la estructura autobiográfica de *La Dorotea*). El personaje central, Belardo, en el cual proyecta Lope sus amores fracasados con Elena Osorio y plasma su ilusorio deseo de recuperación de su amada, se vuelve loco ante el repentino desamor de su pastora, y el autor le lleva efectivamente muy lejos por el camino de la incoherencia y del disparate,

Centro Virtual Cervantes

por ejemplo cuando le hace escribir cinco versos de desafío en el suelo, con el cayado, y pretender luego que su amigo le lleve el «papel» a su afortunado rival (II, 87b). La voluntad de evidenciar su locura aparece también en acotaciones como «*Sale Belardo armado graciosamente con una caña por lanza*» (II, 89b): a raíz de esta puesta en escena burlesca, interviene otro personaje («*Sale Siralbo también armado graciosamente, fingiendo ser Nemoroso y con una caña por lanza*», II, 91a), y finalmente «*Aquí combaten, y Siralbo se hace vencido y cae en el suelo*» (II, 91b). Pero en otras ocasiones sus disparates no son tan exclusivamente cómicos. Por ejemplo, afirma una vez que tiene el pecho abierto, materialmente abierto, y le pide a un amigo que le mire por dentro. El amigo le sigue la corriente: «Estás hecho ceniza de abrasado. / Ni tienes hiel, ni tienes asadura, / ni se parece más que el espinazo; / el corazón es un carbón», y el «loco» prosigue: «Procura / mirar mejor el hígado y el bazo...» (II, 86a-b). Este disparate, en realidad, no es sino la materialización del fuego metafórico que le consume el cuerpo y el corazón. Otra locura de doble sentido: cuando su pastora desaparece —voluntariamente— sin darse él cuenta, se imagina que, como Eurídice, ha muerto mordida por una serpiente, y decide ir como Orfeo a buscarla a los infiernos (III, 97b-98a), llevando su imaginada pretensión hasta extremos muy incoherentes (III, 106a-b), pero demostrando también de esa manera la admirable firmeza de su amor. Los disparates del personaje contribuyen desde luego a su degradación burlesca, pero se trata de una degradación muy relativa, en la medida en que su estado se debe a una injusta traición amorosa. Además, casi todas sus locuras se podrían calificar como locuras *poéticas*, e incluso en cierto modo *heroicas*, puesto que se derivan de la violencia de su amor y tienden a la recuperación final de su amada, que Lope pudo así conseguir en una creación dramática ya que no en la vida real. La ambigüedad del protagonista la ponen de manifiesto los personajes de su entorno: «¡Oh, loco, de ti me río!», dice uno (I, 80a), pero también «Perdonad aqueste loco» (I, 80b), oscilando casi siempre entre la compasión y la risa: «Tal estoy, que en un punto lloro y río» (II, 88a). También en este caso va pues la utilización del disparate más allá de su simple función de comicidad.

Otro campo muy próximo al de la locura, y también muy propicio a la aparición del disparate verbal y comportamental, es el de la perturbación de las facultades anímicas entonces designada como *melancolía*. Los teóricos auriseculares consideraban la melancolía como una enfermedad mental casi siempre provocada, sin ninguna responsabilidad en él paciente, por una grave frustración o contrariedad afectiva. Fácil es comprender el mucho juego que le podía dar a Lope, para la construcción de sus enredos, la inmersión de sus personajes en una melancolía que según los casos podía ser real o fingida, provisional o definitiva. Como una enfermedad causada por penas amorosas se presenta por ejemplo en *El halcón de Federico* o *La boda entre dos maridos*, comedia ésta en la que figuran interesantes consideraciones al respecto:

AURELIO Es su enfermedad confusa,
enojosa y desigual.
LISARDO ¿Qué tiene?
AURELIO Melancolía [...]
A saberse la ocasión
fuera, Lisardo, tristeza,

CRITICÓN. Núm. 92 (2004). Frédéric SERRALTA. Sobre disparate y comedia burlesca en el ...
Centro Virtual Cervantes

y luego se remediara
que se entendiera el secreto,
porque cesara el efeto
como la causa cesara.
Mas siendo melancolía,
de sólo el humor procede,
y remediarse no puede
mientras el humor porfía (II, 414a-b)[9].

Enfermedad, pues, pero en sus efectos muy cercana a la locura, y con ella la confunden muchas veces los personajes menos propensos a sabias disquisiciones terapéuticas[10]. Además, los accesos de furia que sufren los melancólicos son idénticos a los de los locos, y sus disparates tampoco se distinguen por ninguna originalidad particular[11]. Uno de ellos, sin embargo, parece algo más privativo de la melancolía, y es el que consiste en que los individuos afectados se creen muertos, lo que ocurre tanto en las ficciones dramáticas del Fénix como en la vida real del siglo XVII. Así lo confirma en 1672 T. Murillo y Velarde:

> Los quales [melancólicos] se juzgan que están muertos, y no quieren comer ni beber, diziendo que los muertos no comen ni beben, y con este delirio mueren o ellos se quitan la vida[12].

Este disparate peculiar se explota particularmente en *La boda entre dos maridos*, donde su utilización presenta una doble vertiente. Por una parte, la «muerte» del melancólico Febo puede mover a compasión, en la medida en que sirve para metaforizar los dolores de una situación insufrible: muere, dice, al no serle lícito revelar su secreto (está enamorado de la prometida de su mejor amigo). Un ejemplo de la expresividad de sus quejas: «¿No ve que estoy muerto y frío, / y que la tierra me llama? / Llévenme luego a enterrar; / que tener es desconcierto / en la cama un cuerpo muerto / de sufrir y de callar» (II, 415b). Pero la disparatada afirmación del personaje de que su muerte es real, y no sólo metafórica, da pie inmediatamente a una larga escena muy contrastada y de indudable comicidad, en la cual insiste Febo para que también muera con él su criado, un gracioso, que naturalmente no se muestra muy dispuesto a obedecerle (II, 416a-b, y 417b).

La misma autoalusión a la «muerte» del protagonista —tanto loco como melancólico, ya que como queda dicho Lope no siempre diferencia los dos estados patológicos— se encuentra en varias comedias del Fénix, por ejemplo *El loco por*

[9] Otra alusión significativa a la melancolía en *Los locos de Valencia* : «Nunca encerréis al loco melancólico, / sino sacadle a ver gustos y fiestas / y dadle vino, si beberlo quiere; / que desbarata mucho aquellas sombras, / los humos densos y vapores crasos: / que en en efecto es humor árido y frío» (III, vv. 2143-2148).

[10] En *La boda entre dos maridos*, ante un personaje aquejado de un acceso de furia melancólica, comentan otros dos: «—¡Hola! Llamadme al doctor. / —Al rector dijeras bien / del hospital de los locos» (II, 415a).

[11] Como se podrá comprobar por los del personaje central de la comedia *El príncipe melancólico* que nos proponemos citar más adelante.

[12] Tomás Murillo y Velarde, *Aprobación de ingenios*, Zaragoza, Diego de Ormer, 1672, fol. 20 v°. Citado por Orobitg, 1998, p. 274.

Centro Virtual Cervantes

fuerza[13] o *La locura por la honra*[14]. Pero consta también en una comedia muy especial, cuyo título anuncia ya el papel central que en ella va a desempeñar la melancolía —y por lo tanto los disparates que la acompañan— y que por tal motivo merece en nuestra búsqueda de los posibles antecedentes en Lope de la comedia burlesca un análisis particular. Estamos hablando de *El príncipe melancólico*.

No habrán dejado de advertir nuestros sufridos lectores que los diversos disparates evocados hasta ahora, si bien son de la misma índole que los que más adelante llegarán a nutrir el futuro subgénero de la comedia burlesca, nunca alcanzan la densidad y el grado de sistematización que a mediados del siglo XVII definirán a esta última. En *El príncipe melancólico*, sin embargo, pueden apuntar a primera vista los entendidos[15] una infrecuente acumulación de características aparentemente muy propias de dicho subgénero. Pasemos ahora a evocar algunos fragmentos significativos.

Los más notables no son probablemente, a pesar de su abundancia, los disparates que hace o dice el personaje central, el «príncipe melancólico». Este protagonista, enamorado de la dama de su hermano menor, el Infante, se finge enfermo de melancolía para conseguir que su padre el rey le otorgue la mano de su amada, y para acreditar su ficción habla, verbigracia, con el fuego, conjurándolo a que queme todo el palacio «cual a mí me vas quemando» (II, 344b), se empeña en que tiene dos cabezas (II, 344b-345b), da, como buen melancólico, en decir que está muerto (II, 348), y repetidas veces profiere mil disparates inconexos, del tipo de los que ilustra la cita siguiente:

Lucho con mi pensamiento
por conservar el intento,
que tiene furiosas olas.
Ya se va entrando en la mar,
y que es ballena dirá,
lenguado o salmón, quizá,
si no le vas a atajar.
Soy pensamientos y humo,
y mujer, que es harto menos,
y tengo llenos los senos
del mal en que me consumo.
Soy pensamiento insufrible,
soy dolor que no se acaba
y soy una fiera brava,
dura e incomprehensible.
Soy el mar, soy aire vano
y soy la pesada tierra.
Yo soy la paz de tu guerra
y, finalmente, tu hermano (II, 347a).

[13] El personaje, al venir a verle su amada, pregunta: «¿Quién es la que busca a un muerto?» (II, 273b).

[14] «No me preguntes nada, que estoy muerto» (III, 320b).

[15] Agradecemos a nuestro colega, amigo y gran conocedor del tema, Ignacio Arellano (véanse su estudio de *El melancólico*, de Tirso de Molina, 1984, y sus numerosos trabajos sobre la comedia burlesca), el habernos señalado esta obra cuya lectura no habíamos abordado todavía al iniciar la preparación del presente artículo.

CRITICÓN. Núm. 92 (2004). Frédéric SERRALTA. Sobre disparate y comedia burlesca en el ...
Centro Virtual Cervantes

Ya podría resultar un poco raro que un príncipe heredero, representante de la potestad real, esté durante casi toda la comedia disparatando de tal manera y al mismo tiempo recordando constantemente al público, en apartes muy reveladores de su duplicidad, que la suya es una enfermedad mental totalmente fingida. Además su melancolía, a pesar de originarse en su frustración amorosa, muy poco tiene de heroico, y en todo caso no le permite al final de la obra casarse con la dama pretendida (desenlace que en las otras comedias de melancólicos les absolvía en cierto modo de todos los disparates anteriores). Esta degradación de un personaje real sería al contrario muy normal en una comedia burlesca, que por su misma esencia no tenía por qué respetar ni siquiera a los reyes. Pero, bueno, todavía se podría pensar que dicho príncipe, más que un verdadero antecedente de sus sucesores burlescos, es simplemente uno de tantos enamorados frustrados, cuya melancolía ha sido llevada esta vez por Lope hasta sus últimas y más incoherentes consecuencias.

Lo que sin embargo sigue llamando la atención es que los demás personajes, y entre ellos todos los personajes nobles, si bien sus declaraciones y comportamientos no pertenecen *stricto sensu* al campo del disparate, están muy afectados —aunque para ellos no existe en absoluto la posible disculpa de la melancolía— por la misma degradación que tantas veces ha señalado la crítica como un componente constante de la posterior comedia burlesca. Bastarán para demostrarlo las ilustraciones que siguen.

El Rey —aparte de que se deja engañar constantemente por los fingimientos de su hijo mayor, y las trazas e invenciones varias de su hijo menor y del conde amigo de éste—, tiene un lenguaje muy poco majestuoso: se desboca riñendo al Infante, llamándole «escuderillo pelón» (I, 338b), y también dirigiéndose al príncipe heredero: «¿Qué me miras, matasiete?» (I, 342b), así como en sus comentarios finales: «¡Oh, hideputa, buenas piezas!» (III, 368b).

El hijo menor del rey, el Infante —el que, según los esquemas arquetípicos de la Comedia, tendría que ser el perfecto galán central de la obra, ya que, enamorado y correspondido, conseguirá finalmente casarse con su amada— se ensaña primero con su hermano el Príncipe (comentando un afrentoso desaire de Rosilena a dicho hermano, le dice a éste: «Príncipe, paga este porte»[16], I, 337b), utiliza un lenguaje trivial: «Ya mañana de boquita / podemos hablar sin miedo; / quitarme el recelo puedo, / que he de hablar sin pepita», I, 343a; «¡Oh, hideputa, ladrón, / cómo come!», III, 365b), hace juegos de palabras sobre su propio nombre («pues fui en un punto Leon-ido, / y en un punto león venido», I, 343a), anuncia, ya al final de la primera jornada, la burla que va a hacerle al rey su padre (le ha jurado «no casarse en el suelo» sin su voluntad —I, 343a—, y después le dice a su criado: «Porque es un gallardo cuento / el que hacer agora intento, / y te has de morir de risa», dejando éste adivinar, con medias palabras —«¿Piensas casarte en las nubes?», I, 344a—, la burla del desenlace).

Tampoco los demás personajes nobles se rigen por el decoro mínimo que era de esperar en una comedia de ambiente palatino. Ni el Conde, que termina la segunda jornada con un poco aristocrático juego de palabras y una alusión erótica dirigida a los dos enamorados («Pues vámonos a mi cuarto, / o a mis dos maravedís, / que según juntos venís, / os sobrará sitio harto», II, 356a), ni la duquesa Rosilena, que, habiendo

[16] Expresión que entendemos como el hoy muy vulgar «¡Chúpate ésa!».

Centro Virtual Cervantes

declarado el Conde, para evitar que dicha dama se case con el viejo Rey, que lleva tres años casado con ella, miente y declara sin tapujos que teme «que está preñada» (II, 354a)... También es de notar, colmo de incoherencia verbal, que más adelante el Infante Leonido paga a Rosilena con su misma moneda, negándose —aunque, desde luego, en broma— a casarse con ella ya que «temo» —dice— «que estoy preñado» (III, 360a).

Además de esta patente degradación de los personajes nobles, se encuentran también en la intriga propiamente dicha dos situaciones muy propias de una comedia burlesca —o si acaso de un entremés—: la burla que se le urde al príncipe melancólico, que se cree muerto, para convencerle de que también los muertos comen («*Salen Rufino y Acacio amortajados, de una sepoltura que habrá artificialmente en el teatro*», II, 350b), y el desenlace, en el cual el Infante, después de haber jurado a su padre que no se casaría en el suelo, aparece jocosamente casado «*sentado en una silla sobre una parigüela y cuatro hombres que le traen en los hombros*», diciendo: «¿Yo no juré al alto cielo / de no casarme en el suelo? / ¿Pues ya no me caso en hombros?» (III, 368a).

Recapitulemos ahora lo que se acaba de enunciar sobre *El príncipe melancólico*: acumulación de disparates dichos y hechos a lo largo de toda la obra por el protagonista principal, degradación sistemática de los personajes nobles, burlas fundadas en juegos de palabras, «muertos» jocosa aunque fingidamente resucitados ante la vista del público, alguna que otra tosca alusión erótica, y todo ello en una comedia que Morley y Bruerton fechan, aunque con reservas, entre 1588 y 1595[17]... ¿No parece que aquí tenemos ya el temprano antecedente de la comedia burlesca que desde el principio veníamos buscando en el teatro de Lope? Pero en realidad las cosas no están tan claras. En primer lugar porque *El príncipe melancólico*, o por lo menos la versión que de ella se conserva en el único testimonio conocido, estamos íntimamente convencidos de que no es de Lope.

Ésta fue ya la conclusión espontánea que sacamos de una primera lectura, debido a una impresión general de pobreza poética y estilística, así como de una bajeza de trazas y de conceptos muy poco propias de lo que se sabe del Fénix. Pero existen además argumentos objetivos, como la frecuente presencia de lo que desde Cotarelo se viene llamando «rimas andaluzas»[18], y todavía más la muy desusada abundancia de la misma palabra repetida para la rima —las «auto-rimas»[19]. Y todas nuestras dudas iniciales quedaron claramente confirmadas al leer posteriormente la magistral demostración de J. Homero Arjona, publicada en 1956, a la cual remitimos para mayor información sobre este punto[20]. El texto de *El príncipe melancólico* —en su forma actualmente conocida, por supuesto– no creemos que pueda ser el original de Lope.

[17] Morley y Bruerton, 1968, p. 254.

[18] Debido al característico seseo. Citemos algunas: «pasa-traza (I, 340b-341a), «reposo-gozo» (I, 343b), «interesas-cabezas» (I, 344b-345a), «esas-cabezas» (I, 345a), «tristeza-esa» (II, 346b), «priesa-pieza» (II, 352b), «esposo-gozo» (II, 356a y 361a), «firmeza-empresa» (II, 361b), «conozco-tosco» (III, 366a), «empieza-promesa» y «esa-empieza» (III, 367b)...

[19] Algunos ejemplos, entre muchos más: «libro-libro» (I, 337a), «acude-acude» (I, 337b), «reino-reino» (I, 338b), «hora-hora» (I, 340b), «gusto-gusto» (I, 342b), «tiento-tiento» (II, 347a), «se sabe-se sabe» (II, 351b), «miedo-miedo» (II, 352a), «encierra-encierra» (II, 353b), «parte-parte» (II, 355b), «tiempo-tiempo» (II, 357b)...

[20] Arjona, 1956.

CRITICÓN. Núm. 92 (2004). Frédéric SERRALTA. Sobre disparate y comedia burlesca en el ...
Centro Virtual Cervantes

Lo cual, naturalmente, tendría que llevarnos a no incluirla en este estudio centrado en el teatro del Fénix. Pero el hecho de que presente en apreciables cantidades las características burlescas anteriormente señaladas nos va a permitir ampliar la perspectiva y abrir paso a reflexiones más generales sobre la definición del subgénero de la *comedia burlesca*. Para ello, nuestro punto de partida va a ser una opinión clara y rotunda: a pesar de la profusión de *disparates* varios que contiene, no consideramos en absoluto *El príncipe melancólico* como un verdadero antecedente, y menos aún, aunque sea en germen, un claro exponente de dicho subgénero.

Entendámonos. No se puede negar, en esta problemática comedia, la abundancia de elementos característicos del campo de lo burlesco. Si de ello deduce algún crítico que, al ser —probablemente[21]— anterior al florecimiento del subgénero, se trata, *stricto sensu*, de un *ante*cedente, pues muy bien. De esta forma, también serían «antecedentes» las coplas de *¡Ay triquitraque!*, los *Disparates* de Juan del Encina, toda la poesía satírica y jocosa del XVI y principios del XVII, «y trescientas cosas más». Pero si la palabra *antecedente* se entiende en el sentido de un hito significativo, un paso adelante en la evolución creadora que llevará a la aparición del subgénero, la afirmación ya no nos parece del todo acertada. Efectivamente, la diferencia entre una comedia, digamos —de momento— *no* burlesca, y una comedia burlesca, no es en absoluto de índole cuantitativa, sino cualitativa. No se construye una *comedia burlesca* atiborrando una trama «normal» y coherente —como lo es la de *El príncipe melancólico*— de disparates y degradaciones diversas. Aunque la formulación resulte paradójica, una comedia puede ser *bastante*, e incluso *muy* burlesca, y no tener nada que ver, por lo menos en su esencia, con el subgénero de la *comedia burlesca*[22]. Efectivamente, la verdadera característica común, básica —genérica— de las obras que los editores del siglo XVII calificaban como burlescas, o sea de las pertenecientes al subgénero que así estaban ellos mismos —por lo menos con el ejemplo— definiendo, no es una determinada cantidad o porcentaje de disparates —esto no es sino la *consecuencia* del planteamiento inicial— sino la negación, desde el principio, de cualquier tipo de lógica o coherencia mental, estamental, moral y argumental[23]. *El príncipe melancólico* es, de todas las obras que hemos citado en este trabajo, la que contiene más cantidad de *materia* de tipo burlesco, pero su intriga —un personaje enamorado que a lo largo de toda la comedia finge melancolía para conseguir la mano de su amada— no manifiesta en absoluto la ruptura total de los códigos fundacionales a partir de la cual nacerá más adelante el subgénero evocado, ni siquiera la anuncia de la más mínima manera. Por todo lo cual no dudaremos en afirmar que *El príncipe melancólico* no es una comedia burlesca, ni

[21] Tan sólo «probablemente» ya que, al no ser de Lope, no pueden tener la misma validez las fechas propuestas por Morley y Bruerton.

[22] Esta distinción me parece esencial para que los investigadores noveles, justamente alentados por la reciente emergencia en los estudios críticos de un subgénero de mucho interés histórico y literario, no empiecen a ver comedias burlescas, por el mero hecho de que su tonalidad general es de índole jocosa o picaresca, en cualquier obra poco conocida.

[23] En otra ocasión sugerimos que el mínimo de coherencia necesaria para que el espectador captara la evolución del enredo sólo lo conseguían los autores de comedias burlescas mediante la constante referencia, explícita o implícita, a la historia parodiada, o por lo menos a secuencias parciales reconocibles por el público, siendo pues el carácter paródico otra característica esencial del subgénero. Véase Serralta, 1980a.

CRITICÓN. Núm. 92 (2004). Frédéric SERRALTA. Sobre disparate y comedia burlesca en el ...

Centro Virtual Cervantes

siquiera su esbozo primitivo, sino una comedia *seria*. Pero sobre esta última calificación también tendremos que entendernos.

De la misma manera que muchos disparates no bastan, en nuestra opinión, para que una obra merezca designarse como comedia burlesca, tampoco nos parece conveniente negarle la calificación de *seria* por el mero hecho de que la intriga, aunque coherente y verosímil, dé paso a muchas apariciones burlescas de personajes ridículos. Esto sería para la crítica meterse en peligrosos atolladeros taxonómicos, y otorgarse el derecho de determinar arbitrariamente el porcentaje de seriedad o de ridiculez a partir del cual merece la obra uno u otro calificativo. Para que la expresión *comedia seria* tenga la necesaria legitimidad objetiva es preciso apoyarla en la legitimidad contraria: para nosotros, como muy atinadamente lo expresa Alberto Rodríguez[24], se entiende como comedia seria toda la que no pertenece al subgénero de la comedia burlesca tal como de hecho lo definió la aplicación de este sintagma en las ediciones del siglo XVII. *El príncipe melancólico* es una comedia *bastante* burlesca, pero, al no ser una *comedia burlesca*, sigue siendo una *comedia seria*.

Y, encima, si tienen a bien nuestros lectores compartir la convicción anteriormente evocada, tampoco es de Lope. ¿Qué es lo que queda pues, al finalizar este fragmentario repaso al disparate en las obras del Fénix, de nuestros objetivos iniciales? En el *corpus* estudiado, disparates sí que los hay, con funciones diversas aunque todas relacionadas con el campo de la comicidad, ya que sirven para ridiculizar a los personajes zafios o para inspirar al mismo tiempo risa y compasión ante los protagonistas injustamente afectados por una locura circunstancial o una lamentable melancolía amorosa. Hasta ahora, sin embargo, no hemos encontrado en Lope verdaderos *antecedentes* genéricos (en el segundo sentido que algunas páginas más arriba le dábamos a la palabra) de la comedia burlesca, cuando sí que los hay por ejemplo, muy claros y muy convincentes, de la comedia de figurón[25]. Pero es que la comedia de figurón no es un verdadero subgénero particular, sino una derivación, sin solución de continuidad, de la de capa y espada, mientras que la burlesca subvierte por completo las bases mismas de toda la Comedia aurisecular. No podemos descartar, por supuesto, que se encuentre un hipotético eslabón perdido en el extenso campo del teatro lopesco que todavía nos queda por estudiar, pero, en atenta y de antemano humilde espera de pruebas en contra, casi nos atreveríamos a sugerir que la violenta mutación genética que supondría el paso de la Comedia nueva al subgénero de la burlesca no nos parece totalmente compatible con lo —poco, la verdad— que sabemos de la idiosincrasia creadora del Lope dramaturgo.

Y, ya que nos hemos adentrado en el campo de las hipótesis, concluiremos formulando la opinión de que la verdadera cuna de la burlesca no fue la Comedia anterior —aunque luego se llegara a nutrir, en clave paródica, de muchos de sus elementos constituyentes—, sino algún círculo festivo de alegres ingenios acostumbrados a los certámenes y a las composiciones poéticas «de repente», posiblemente reunidos a principios del XVII en la Corte de España o tal vez en alguna de

[24] «Emplearé el término "comedia seria" para referirme tanto a las comedias cómicas como a las de capa y espada o a las tragedias. Este concepto toma sentido en cuanto se emplea en oposición a "comedia burlesca"» (Rodríguez, 2002, p. 295, n. 1).

[25] Véase Serralta, 2001 y 2003.

CRITICÓN. Núm. 92 (2004). Frédéric SERRALTA. Sobre disparate y comedia burlesca en el ...

Centro Virtual Cervantes

las Cortes españolas de Italia, en el cual surgió un día la idea de llevar a las tres jornadas de una comedia los incoherentes pero sabrosos placeres verbales de las viejas coplas de disparates, así como el jocoso, libre y disparatado espíritu de la mojiganga palaciega.

Referencias bibliográficas

ARELLANO, Ignacio, «El sabio y melancólico Rogerio: interpretación de un personaje de Tirso», *Criticón*, 25, 1984, pp. 5-18, ahora en *Id.*, *Arquitecturas del ingenio. Estudios sobre el teatro de Tirso de Molina*, Pamplona-Madrid, GRISO, Universidad de Navarra-Revista *Estudios*, 2001, pp. 15-25.

ARJONA, J. Homero, «Did Lope de Vega write the extant *El príncipe melancólico?*», *Hispanic Review*, 24, 1, January 1956, pp. 42-49.

CHEVALIER, Maxime y Robert JAMMES, «Supplément aux "Coplas de disparates"», en *Mélanges offerts à Marcel Bataillon par les hispanistes français*, *Bulletin Hispanique*, 64bis, 1962, pp. 358-393.

MORLEY, S. Griswold y Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos (*Biblioteca Románica Hispánica*), 1968.

OROBITG, Christine, «Le prince mélancolique dans la *comedia*», en *Littérature et Politique en Espagne aux siècles d'or*, ed. Jean-Pierre Étienvre, Paris, Klincksieck, 1998, pp. 269-281.

PERIÑÁN, Blanca, *Poeta ludens: disparate, perqué y chiste en los siglos XVI y XVII*, Pisa, Giardini Editori (*Collana di testi e Studi Spanici, II: Saggi*), 1979.

RODRÍGUEZ, Alberto, Introducción a su edición de R. de Herrera, *Castigar por defender*, en *Comedias burlescas del Siglo de Oro*, III, ed. GRISO, dir. por Ignacio Arellano, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert (*Biblioteca Áurea Hispánica*, 16), 2002, pp. 295-317.

SERRALTA, Frédéric, «La comedia burlesca: datos y orientaciones», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro* (Actes du IIIe colloque du G.E.S.T.E., 31 janvier-2 février 1980), Paris, Éditions du C.N.R.S., 1980a, pp. 99-129.

——, «La religión en la comedia burlesca del siglo XVII», *Criticón*, 12, 1980b, pp. 55-76.

——, «Sobre los orígenes de la comedia de figurón: *El ausente en el lugar*, de Lope de Vega (¿1606?)», en *En torno al teatro del Siglo de Oro*. XV Jornadas de Almería, eds. Irene Pardo Molina y Antonio Serrano, Almería, Instituto de Estudios Almerienses-Diputación de Almería (Colección *Actas*, 41), 2001, pp. 85-93.

——, «Sobre el pre-figurón en tres comedias de Lope (*Los melindres de Belisa*, *Los hidalgos del aldea* y *El ausente en el lugar*)», en *«Estaba el jardín en flor...» (Homenaje a Stefano Arata)*, *Criticón*, 87-88-89, 2003, pp. 827-836.

VEGA, Lope de, *Belardo el furioso*, en BAE 188, Madrid, Atlas, 1965, pp. 61-115.

——, *La boda entre dos maridos*, en BAE 247, Madrid, Atlas,1971, pp. 393-458.

——, *El cuerdo loco*, en *Obras de Lope de Vega* publicadas por la Real Academia Española (edición a cargo de E. Cotarelo y Mori), Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1916-1930, t. IV, pp. 374-412.

——, *El halcón de Federico*, en BAE 247, Madrid, Atlas, 1971, pp. 199-259.

——, *El loco por fuerza*, en *Obras*, t. II, pp. 255-290.

——, *Los locos de Valencia*, ed. Hélène Tropé, Madrid, Castalia (*Clásicos Castalia*, 277), 2003.

——, *La locura por la honra*, en *Obras*, t. VII, pp. 288-323.

——, *No son todos ruiseñores*, en BAE 249, Madrid, Atlas, 1972, pp. 135-184.

Centro Virtual Cervantes

——, *La noche de San Juan*, ed. A. K. Stoll, Kassel, Reichenberger, 1988.
——, *El príncipe melancólico*, en *Obras*, t. I, pp. 336-368.
——, *El rufián (o galán) Castrucho*, en *Obras*, t. VI, pp. 31-67.

*

SERRALTA, Frédéric. «Sobre disparate y comedia burlesca en el teatro de Lope». En *Criticón* (Toulouse), 92, 2004, pp. 171-184.

Resumen. Basado en la lectura de unas ochenta comedias del Fénix, el presente estudio señala la presencia variable en el teatro de Lope de los *disparates*, constituyentes básicos de la posterior *comedia burlesca*, apuntando sobre todo su importancia como factores de comicidad, casi siempre relacionados con situaciones de locura o melancolía real o fingida, y algunas veces cargados además de ambigüedad funcional. El análisis particular de *El príncipe melancólico*, cuya autoría lopesca, en su versión conocida, parece sumamente dudosa al autor del artículo, da pie a consideraciones generales sobre los límites taxonómicos del subgénero aurisecular de la *comedia burlesca* y fundamenta su escepticismo sobre la posible presencia en Lope de verdaderos antecedentes del subgénero citado.

Résumé. Fondée sur la lecture de quelque quatre-vingts pièces de Lope de Vega, la présente étude relève dans son théâtre la présence variable des *disparates*, constituants essentiels de la postérieure *comedia burlesca*, et signale surtout leur importance en tant que facteurs de comique, presque toujours en rapport avec des situations de folie ou de mélancolie —réelle ou feinte— et porteurs quelquefois d'une certaine ambiguïté fonctionnelle. L'analyse particulière de *El príncipe melancólico*, dont l'attribution à Lope, au moins dans sa seule version connue, est fortement mise en doute, aboutit à des considérations générales sur les limites du sous-genre de la *comedia burlesca* et débouche sur le scepticisme de l'auteur de l'article à propos de l'éventuelle présence dans l'œuvre de Lope de véritables antécédents du sous-genre en question.

Summary. Based on the reading of around eighty of Lope de Vega's dramatic works, the present study points out the variable presence in Lope's theatre of the *disparates*, a basic component of the later burlesque plays (comedias burlescas). Stress is placed on aspects related to comedy, almost always linked to madness or melancholy both real and faked, and others that are loaded with a certain functional ambiguity. The particular analysis of the *Principe melancolico* (the Melancholy Prince, whose attribution to Lope in the version that has come down to us seems extremely doubtful to the author of this article) leads towards a certain number of general considerations concerning the taxonomic limits of that Golden-Age sub-genre known as the *comedia burlesca* and permits the establishment of a degree of scepticism as regards the possible presence in Lope of real antecedents of the aforementioned sub-genre.

Palabras clave. Comedia burlesca. Disparate. *Príncipe melancólico, El.* VEGA, Lope de.

CRITICÓN. Núm. 92 (2004). Frédéric SERRALTA. Sobre disparate y comedia burlesca en el ...
Centro Virtual Cervantes