

***Semejanzas entre la comedia burlesca del siglo XVII y el esperpento de Valle-Inclán.*** Begoña Caballero-García.

Wofford College.  
Spartanburg, South Carolina.

**Resumen:** Este artículo estudia las similitudes entre piezas de teatro de diversos siglos. A pesar de los trescientos años que separan las comedias burlescas del Siglo de Oro y el teatro esperpéntico de Ramón del Valle Inclán ambas comparten una gran cantidad de temas y técnicas dramáticas. Analizo estas conexiones que están en su mayoría interrelacionadas con el grotesco.

**Palabras clave:** Esperpento. Martes de Carnaval. Ramón del Valle Inclán. Comedia burlesca del Siglo XVII. Grotesco.

**Summary:** This article studies the similarities among Spanish plays written in different centuries. In spite of the 300 hundred years that separate the Spanish burlesque comedies of the Golden Century and the theater written under “esperpento’s” techniques by Ramón del Valle-Inclán, they both share similar dramatic techniques and themes. I analyze those connections which are mainly related to the grotesque.

**Key words:** "Esperpento" techniques. Burlesque comedies. Golden Age. Grotesque. Ramón del Valle Inclán.

## Semejanzas entre la comedia burlesca del siglo XVII y el esperpento de Valle Inclán.

La comedia burlesca del siglo XVII es un género que ha sido muy poco estudiado por la crítica literaria. Son escasas las obras de este tipo que se conocen (unas cincuenta) y la mitad de ellas son anónimas. A estas piezas también se las llama comedias “de disparates”, “de chanzas” o “de chistes.” Como el mismo nombre indica, estas “comedias” inciden en el humor disparatado, donde la parodia tiene un papel importante. Dicha parodia es también parte fundamental del esperpento de Ramón del Valle-Inclán (1966-1936), el cual empezó a surgir en los años veinte y se da sobre todo en su teatro. Noemí Campanella define el esperpento como “la configuración de una realidad estética inobjetiva, sistemáticamente construida sobre una realidad objetiva, trágicamente deformada.” Aparecen ya en esta definición dos de sus características principales: lo trágico y lo deformado.

En este estudio voy a comparar las características que tienen en común las comedias burlescas con el teatro del esperpento de Valle-Inclán. La particularidad principal que comparten las comedias burlescas con las obras esperpénticas es la comicidad grotesca. Para conseguir esta comicidad se utilizan diferentes técnicas. Una de ellas es la parodia anteriormente mencionada. Se parodian personajes, situaciones, escenas o diálogos de obras ya escritas de autores conocidos. En el caso de las comedias burlescas incluso tienen el mismo título de la obra a la que imitan. Ambos tipos de piezas que analizo están relacionadas con el carnaval y algunos de los personajes principales puedan ser considerados figuras grotescas de carnaval. Además, la comicidad verbal interviene en los dos tipos de obras. Esta comicidad es siempre ridícula (lo risible) y no es la ingeniosa típica de los galanes y las damas de las comedias serias. Para conseguir este efecto cómico, los autores usan metáforas degradantes y animalizadoras, diferentes niveles lingüísticos y el registro coloquial, nombres ridículamente fonéticos, los juegos de palabras y la escatología. Dos particularidades que comparten las comedias burlescas y el esperpento, no estrechamente relacionadas con la comicidad, son la música y la degradación de la mujer. En ambos tipos de obras la figura de la mujer queda degradada, siendo la deshonestidad y a veces la prostitución su característica definitoria. Todas estas características se van a demostrar con ejemplos tomados de cuatro comedias burlescas: *El Hamete de Toledo*, *El caballero de Olmedo*, *Darlo todo y no dar nada* y *Céjalo y Pocris*. En cuanto a obras esperpénticas de Valle-Inclán, he analizado desde esta perspectiva las obras de la trilogía titulada *Martes de Carnaval*, compuesta por *Las galas del difunto*, *Los cuernos de don Friolera* y *La hija del capitán*.

Una de las semejanzas entre las comedias burlescas y el esperpento la encontramos sin necesidad de adentrarnos en sus páginas. El título de la trilogía de Valle-Inclán es *Martes de Carnaval*. En el carnaval no hay distinciones de grupos

sociales, hay permisividad y los disfraces hacen que las personas sean por ese día o días otros individuos diferentes. Se puede decir que en esos momentos el mundo está al revés. Cabe destacar que el término “el mundo al revés” lo usó Luciano García Lorenzo para definir la comedia burlesca. Además, las comedias burlescas se representaban en palacio durante carnavales y el día de San Juan y ambas festividades están relacionadas con el disfraz y el cambio de papeles. Todo ello se relaciona con lo irracional y lo disparatado, que son según Serralta dos características importantes de las comedias burlescas. Por tanto, el título de la trilogía y el hecho de que las comedias burlescas se interpreten en esas mismas festividades hace que haya una conexión entre los diversos dramas. Más importante aún, todas estas piezas comparten ese “mundo al revés”, en el cual hay una pérdida de valores de la sociedad, y que se demostrará con las numerosas características que comparten.

La parodia es una de las semejanzas principales entre las comedias del Siglo de Oro que estudio y las obras esperpénticas, ya que tanto el esperpento como las comedias burlescas imitan y parodian obras anteriores. Con respecto a las comedias burlescas que se están analizando, casi todas ellas tienen su base en una obra anterior. *El Hamete de Toledo* tiene como modelo serio las comedias del mismo título de Lope de Vega, y de Belmonte y Martínez Meneses. *Darlo todo y no dar nada*, de Pedro Lanini de Sagrado, es una parodia de la obra calderoniana del mismo nombre; y *Céfalo y Pocris*, de Pedro Calderón de la Barca, está basada en un tema de las *Metamorfosis* ovidianas. En cuanto a las obras esperpénticas, *Las galas del difunto* es considerada una parodia del *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla y Moral (1817-1893). Según Eladio García, *La hija del capitán* es “una parodia del famoso crimen conocido como el del Huerto Francés.” Vemos por tanto cómo estas obras de siglos diferentes se relacionan en que son parodias y están basadas en obras anteriores llegando incluso a titularse de la misma manera que sus predecesoras en el caso de las comedias burlescas.

Siguiendo con la parodia como característica de la comicidad burlesca, todas estas piezas teatrales no solo imitan burlescamente obras concretas anteriores sino también motivos de obras serias. Este es el caso del esperpento *Los Cuernos de don friolera*, que no tiene una fuente específica, pero según Antonio Risco: “*Los cuernos de don friolera* es una sátira de los lances de honor de nuestro teatro barroco.” En cuanto a estos motivos parodiados en obras de siglos tan dispares, tenemos por ejemplo la burla de la muerte, el desafío o duelo, o la representación de los galanes y el rey como fantoches. Todo este tipo de pantomima está relacionado con lo irracional y disparatado de sus personajes. En las comedias burlescas los protagonistas mueren y resucitan fácilmente, como Don Alonso en *El caballero de Olmedo* (vv. 1681-82) o Don Marcos en *El Hamete de Toledo* (v. 1163). También en el esperpento se ve la burla del tema de la muerte en *La hija del capitán*, donde nadie se preocupa por el cadáver, o el hecho de que Juanito Ventolera en *Las Galas del difunto* no tenga ningún respeto por el fallecido y abra el ataúd para robarle el terno.

Con respecto al motivo del desafío, en la comedia burlesca *El caballero de Olmedo*, Don Alonso le dice a don Rodrigo “En todo os he de servir/ digo que quiero reñir/ por no parecer grosero” (vv. 636-39). Es decir, está de acuerdo en batirse en duelo por su amistad con él, lo cual no tiene sentido. Además, ambos carecen de las características típicas de los galanes, ya que por ejemplo don Alonso no es valiente y huye de su supuesto duelo, y el diálogo de toda la comedia es ridículo, haciendo que los personajes sean fantoches y toda la escena sea irracional y disparatada. Esta misma parodia se ve en el esperpento *Los cuernos de don Friolera*, donde el protagonista descrito como un “fantoche trágico” (115) y cincuentón “con cuatro pelos en su calva que bailan un baile fatuo” (100) pide un duelo al barbero cojo llamado Pachequín. Este personaje es descrito como “galán, negro y zancudo” (169). Es una burla que don Friolera/pelele/fantoche quiera batir a duelo a un barbero con objeto de recuperar un honor que nunca ha tenido. En cuanto a la figura del rey degradada, se puede observar en *El caballero de Olmedo* que el rey es un pelele que debe pedir permiso para poder ver las corridas de toros (v. 1379). También el rey Alejandro Magno de *Darlo todo y no dar nada* aparece débil ya que se deja llamar “Viva el príncipe mostrenco” (v. 1), e incluso el personaje Apeles le llama cornudo en su presencia. (vv. 281-283) En el esperpento *La hija del capitán*, el rey es descrito de forma despectiva: “sacando la figura alombrigada y una voz de cana hueca.” (237) Atrás queda la visión de los galanes hermosos, valientes o del rey poderoso, soberbio, justo o injusto de las comedias serias del Siglo de Oro de autores renombrados como Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) y Lope Félix de Vega Carpio (1563-1935), entre muchos otros. Nos acercamos aquí, gracias a la parodia y a lo que podría llamarse personajes carnavalescos, a escenas disparatadas que provocarían la risa al lector o auditorio.

Una vez señalados algunos de los factores de la comicidad grotesca, como la parodia o lo carnavalesco, voy a proceder a indicar características de la comicidad verbal entre las que destacan la animalización, diferentes niveles lingüísticos relacionados con el registro coloquial, los nombres ridículamente fonéticos, los juegos de palabras y la escatología. La animalización es una característica muy común tanto en las comedias burlescas como en el esperpento. Algunos ejemplos de animalización en las comedias burlescas están en *Darlo todo y no dar nada* en el soneto que escribe Alejandro a Campaste y la compara con un gato y con una bestia. Un ejemplo en *Céfalo y Pocris* es cuando Céfalo dice “Arre, hombre.” (v. 53) La animalización es más abundante en el esperpento. Un muestra en *Las galas del difunto* es cuando el boticario, padre de la Daifa, le dice a La Bruja “Llévate ese papel, y remonta el vuelo, si no quieres que te queme las pezuñas” (43). Este personaje es en muchas ocasiones comparado con una lechuza. En *La hija del capitán* el Brigadier comenta “Supongo que necesitas padrinos para esa cucaracha” (230). Además, en esta misma obra la animalización llega al punto de que hay un personaje en la obra que se llama “el loro” y otro que responde al apelativo “el pollo.” Es, por tanto, la animalización, una manera de comicidad verbal que desvaloriza y degrada a los personajes, y que se usa tanto en las comedias burlescas como en el esperpento con esta misma finalidad.

La mezcla de diferentes niveles lingüísticos y el uso abundante del lenguaje coloquial y de los refranes son características que comparten estas obras de tan diferentes siglos. En *Darlo todo y no dar nada*, cuando Campaspe explica al rey Alejandro cómo le intentaron robar comenta “escurri luego la bola” (227). Esto es una expresión vulgar que significa intentar ocultar un error. También en la misma obra, Estatita comenta “Marica, ¿quieres creer?” (221). En las comedias burlescas se mezclan esas expresiones vulgares con frases en latín, y así también en esta pieza se encuentra “feminis y ungis” (v.162) o en *Céfalo y Pocris* se dice “Gloria in excelsis Deo” (v. 102). Estas expresiones en latín no suelen adecuarse al contexto, por lo que producirían risa. Muestra del refranero español en *El Hamete de Toledo* es cuando don Marcos exclama “Si nos matamos no doy por nuestras vidas un higo” (vv. 280-81), oración que expresa el hecho de que sus vidas no tienen valor. En esta misma comedia, Marina apunta: “se me ha dado a mí dos pitos” (v. 394), que procede de la frase vulgar “me importa dos pitos”, lo que indica “no me importa nada.” En cuanto a un nivel lingüístico que no le corresponde al que habla, en *Céfalo y Pocris*, la princesa Filis le pide a su doncella Clori “Espúlgame aquí porque sirva de algo el sol” (244). Al público le debía hacer gracia que una princesa necesitara ser espulgada. En las obras esperpénticas, esta misma característica de nivel coloquial en un personaje elevado se halla por ejemplo en *La hija del capitán*, donde el monarca explica “El antiguo Régimen es un fiambre y los fiambres no resucitan,” (237) en ese caso se entiende el término coloquial fiambre como persona fallecida. Asimismo, el coloquialismo y los refranes abundan mucho en las obras esperpénticas. Un ejemplo de refrán lo encontramos en *Los cuernos de don Friolera*, cuando un personaje secundario, Doña Calixto, para expresar que la individualidad tiene más beneficios que la compañía, aserta: “el buey suelto bien se lame” (139). Y en *Las galas del difunto*, Juanito Ventolera informa a la Daifa de que su padre ha muerto diciéndole “Ayer estiró el remo.” Son por tanto los diferentes niveles lingüísticos, el coloquialismo y la alusión a refranes características compartidas por todas las piezas comentadas, que ayudan a la comicidad verbal.

Siguiendo con las características de la comicidad verbal que comparten las obras de este estudio, son los nombres de personajes, bien porque sean ridículamente fonéticos o bien por referirse a nombres de animales (animalización antes comentada) o cosas (cosificación), una peculiaridad que se da a menudo en estos dramas. En el caso de las comedias burlescas, observamos apodos como “Chichón” en *Darlo todo y no dar nada*, “Polidoro” que recuerda a “pollo de oro”, “Tabaco” y “Pastel” en *Céfalo y Pocris*. En las obras valleinclanescas se localizan apelativos como “Juanito Ventolera”, que es una alusión directa a la personalidad del protagonista y que significa jactancia o vanidad. Conjuntamente en esta misma pieza esperpéntica, *Las galas del difunto*, el autor utiliza el calificativo “Rapista”, que representa rapa barbas o barbero, y “Cadenas,” sustantivo que cosifica al protagonista. Apelativos despectivos como Pedro Malcasado o La golfa en *Los cuernos de don Friolera* y motes del tipo “La poco-gusto,” “La mucama”, “El cosmético” o el “Tapabocas” en *La hija del capitán* contribuyen todos ellos a la diversión del texto.

Los juegos de palabras cuyo objetivo se relaciona directamente con el humor es otro recurso lingüístico que, aunque abunde más en las comedias burlescas, se halla en el esperpento. En *Darlo todo y no dar nada* se puede observar este juego de palabras que se refiere al lenguaje musical: “Deja que toque tu mano/ No estoy templada de veras/ para que armonía hagas,/ ya veo que no hay terceras.” (vv. 1277-1280) Los términos *estar templada*, *armonía* y *terceras* se refieren al mismo tiempo a la música y al deseo físico o acercamiento del protagonista. El doble significado en obras valleinclinascas se da en numerosas ocasiones. “El cosmético en *La hija del capitán* relata a “El horchatero” las relaciones íntimas que mantiene la hija del capitán con el general. Este personaje corrupto, los cuales abundan en las obras valleinclinascas, mantiene relaciones sexuales a cambio de favores burocráticos, en este caso aplazar un proceso judicial del capitán. Por ello se comenta: “La dormida de la hija por la dormida del expediente” (191). Otro caso lo encontramos en *Las galas del difunto*, donde la Daifa pregunta a Juanito si posee dinero y él asombrado con la pregunta en una rotunda negativa responde: “Pelado al cero, niña” y ella le exclama “¡Más que pelado! ¡Calvorota! La protagonista juega con la expresión *estar pelado*, que significa no tener dinero y pelarse el pelo. Los juegos de palabras son sin duda un elemento importante para dar comicidad a las piezas.

Lo desagradable, la suciedad, incluso lo escatológico, se ve tanto en las comedias burlescas como en el teatro del esperpento. Ya se ha comentado como en *Céfalo y Pocris* se hablaba de espulgarse. Además en *Darlo todo y no dar nada*, Chichón habla de regüeldo (v. 315) que significa eructo, o también en esta obra se habla de “necesidades” (745), refiriéndose no solo a cualquier tipo de necesidad sino también a las corporales. En *El Hamete de Toledo* se enuncia “vaciar”, que es una metáfora escatológica (v. 1012). En las piezas de don Ramón, se expresa la suciedad en *Las galas del difunto* con el personaje de La bruja, el cuál exhibe “las uñas sucias”, o vemos lo desagradable en *Los cuernos de don Friolera*, donde el personaje animalizado como una bestia busca el ojo de cristal que se le ha perdido: “Don Lauro rubrica con un gesto tan terrible, que se le salta el ojo de cristal. De un zarpazo lo recoge rodante y tropicante en el mármol del velador y se lo incrusta en la órbita.” (145) Todo ello son también recursos para ensalzar el humor.

Un elemento que no es cómico en sí pero que ayuda a la predisposición del público a la risa es la música. He observado el hecho de que los elementos musicales se manifiestan de manera abundante tanto en las comedias burlescas como en las esperpénticas. Cabe destacar que este tipo de música es siempre popular y que se la relaciona estrechamente con las fiestas de carnavales y las fiestas de San Juan comentadas anteriormente. Los personajes no sólo canturrean sino que en muchas ocasiones hay músicos en escena y bailes. En *El Hamete de Toledo* cantan Marina y Toribio y aparece la canción en forma de verso (vv. 679-686 y 687-690) En *Darlo todo y no dar nada*, Apeles exclama “Bailemos un zarambeque” (v. 1692), el cual es un baile desgarrado mal visto por la sociedad del momento. También en *El Hamete de Toledo* se baila esta misma danza y se tocan las castañetas (83). En *Céfalo y Pocris* los personajes

disfrutan de los ritmos musicales y al autor hace partícipe al lector en la acotación “Vuelven a tocar el almirez y cantan” (326). También en las tres obras esperpénticas que se comentan aparecen los cantos y bailes. En la primera acotación escénica de *Las galas del difunto* se mencionan “cantos remotos” (31) y posteriormente uno de los personajes secundarios baila un tango. (197) En *Los cuernos de don Friolera*, tanto don Friolera como doña Tadea cantan unas coplas. (157) El canto y baile popular es una característica compartida por todas las comedias que se están estudiando y sirve para crear un ambiente agradable y relajado en el público/lector, que le prepara para la risa.

Se ha podido comprobar que el humor que se traslada en estas piezas está conectado directamente con connotaciones sexuales, tanto de forma indirecta con juegos de palabras, como de forma directa con multitud de “salidas de tono.” La gran mayoría de personajes son ridiculizados y degradados y, en el caso particular de las mujeres, hay una incidencia en que dicha degradación sea por un comportamiento sexual, con connotaciones de deshonestidad hacia sus esposos y con el apelativo frecuente de prostituta. La degradación pues va más allá de la animalización y cosificación, y llega de forma muy concreta a la desvalorización por comportamiento sexual, en este caso de la mujer. Sería interesante revisar minuciosamente cada uno de los personajes femeninos para hacer un estudio detallado de éstos en estas piezas, lo cual no corresponde a este estudio. Sin embargo, voy a presentar algunos ejemplos donde hay connotaciones sexuales y otros donde esas connotaciones llevan consigo esta degradación manifiesta de la mujer. En *El Hamete de Toledo* se utiliza “cardarse la lana” con connotación sexual (nota 64) (v. 64) y posteriormente se compara a Marina con una prostituta (vv. 449-450). Esto se hace con la expresión “perro ... no me la he de dar”, que según Ignacio Arellano, editor de esta obra, *dar perro* es engañar a una prostituta a la que no se le pagaba el servicio (66). En *El caballero de Olmedo* se da a entender que la madre de la protagonista, doña Elvira, tuvo relaciones íntimas con más de cien hombres (v. 142). En cuanto a las obras del esperpento, en *Las galas del difunto* la protagonista, al ser echada de casa, ha tenido que prostituirse. Del mismo modo, en *Los cuernos de don Friolera*, doña Loreta decide ser infiel a su marido, y en *La hija del capitán*, La Sini se ha casado por dinero y abandona a su esposo cuando su primer amante se lo pide. Todo ello presenta la desvalorización de la mujer por suponerla prostituta y en cualquier caso usualmente relacionada con una conducta sexual deshonesta.

En conclusión, se ha demostrado que obras de siglos tan dispares como la comedia burlesca del siglo XVII y las obras esperpénticas de Valle-Inclán del siglo XX comparten muchos de los rasgos relacionados con la comicidad grotesca, como la parodia, el carnaval o los personajes fanticos. Además, comparten características típicas de la comicidad verbal, como las metáforas degradantes y animalizadoras, diferentes niveles lingüísticos y el registro coloquial, los juegos de palabras, la escatología, y los nombres ridículamente fonéticos. Aparte de todo esto, la música y la desvalorización de la mujer desde el punto de vista de sus relaciones sexuales son elementos que encontramos en los dos tipos de obras. Todo ello desvaloriza no sólo las obras anteriores y temas en los que se basan estas piezas sino también a la sociedad

en general. Aunque todos estos textos literarios se asemejen por la desvalorización y la deformación comentada, cabe señalar que la finalidad última para el uso de estas técnicas es diferente. Los críticos en su mayoría consideran que el esperpento tiene una base de crítica social. Recordemos que Valle Inclán, con su representación degradada de la sociedad en la que vive y sus personajes corruptos, critica ferozmente la España de su momento y la mayoría de sus estamentos sociales. Buen ejemplo de ello es el ataque a todos los diferentes grados de mando del ejército en la triología que se estudia en estas páginas, *Martes de Carnaval*. El objetivo de las comedias burlescas del Siglo de Oro sigue siendo objeto de debate para los críticos expertos en el siglo XVII. Frédéric Serralta no cree “ni en la intención satírica ni en la eficacia satírica” de las comedias burlescas. En contraposición, García Lorenzo opina que el fin primordial de deleitar y divertir es aparente. Por otro lado, Ignacio Arellano considera que la importancia de estas comedias está en verlas como burla de los mecanismos literarios y teatrales de los géneros serios. Cabe destacar por tanto que, aunque existan semejanzas en las técnicas, hay diferencia en la finalidad de ambos tipos de obras. De cualquier manera, aunque no se pueda argumentar que Valle-Inclán leyera comedias burlescas del siglo XVII, es fascinante comprobar la gran cantidad de características que comparten con sus esperpentos.

## Bibliografía.

- Anónimo. *La ventura sin buscarla*, comedia burlesca parodia de Lope de Vega, ed. del GRISO dirigida por I. Arellano, Pamplona, Eunsa, 1994.
- Arellano, I. *La comedia burlesca*, en *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995, págs. 641-659.
- Campanella, H. N. *Valle-Inclán Materia y forma del esperpento*, Buenos Aires, Epsilon, 1980.
- Diccionario de la Real Academia de la Lengua, 21ª ed, Madrid, Real Academia Española, 1992.
- García, E. *Valle Inclán, Esperpentos*, Santiago de Chile, Nacimiento, 1977.
- García, E. *Comedias burlescas del siglo de oro*, Madrid, Austral, 1999.
- García Lorenzo, L. *La comedia burlesca en el siglo XVII. Las mocedades del Cid de Jerónimo de Cáncer*, Segismundo, 25-26, 1997, págs. 453-66.
- García Valdés, C.C. *De la tragedia a la comedia burlesca: El caballero de Olmedo*, Pamplona, Eunsa, 1991, págs. 9-56.
- Monteses, F.A. de. *El caballero de Olmedo*, en C.C. García Valdés, *De la tragicomedia a la comedia burlesca: El caballero de Olmedo*, Pamplona, Eunsa, 1991, págs. 183-262.
- Risco, A. *La estética de Valle-Inclán en los esperpentos y en el “Ruedo Ibérico”*, Madrid. Gredos, 1966.
- Serralta, F. *La comedia burlesca: datos y orientaciones*, en *Risa y sociedades el teatro español del Siglo de Oro*, Toulouse, CNRS, 1980, págs. 99-114.



