

AUTOCOMENTARIOS SOBRE LA COMEDIA EN EL TEATRO DE ANTONIO DE SOLÍS

Frédéric Serralta
Université de Toulouse-Le Mirail

Todos los lectores del teatro español del Siglo de Oro hemos encontrado con cierta frecuencia en el texto de las comedias esos tan peculiares comentarios irónicos de los personajes sobre las convenciones y los artificios repetitivos del enredo. La crítica los ha venido señalando desde hace ya cierto tiempo, aunque primitivamente con un enfoque demasiado restrictivo. Primero se atribuía la exclusividad de estos *autocomentarios* a la figura del gracioso¹; luego se consideró que eran característicos y privativos de la comedia urbana de Calderón², o (en un estudio de Hannah E. Bergman dotado desde luego de gran densidad informativa) que se limitaban a definir el subgénero de la comedia de capa y espada³. Todas estas restricciones, bastante poco acertadas, fueron corregidas por Claire Pailler en el mejor análisis publicado sobre el tema⁴: si bien se atiene voluntariamente al teatro de Calderón, demuestra dicha investigadora que la

¹ Véanse esencialmente los trabajos de S.E. Leavitt, «Notes on the "gracioso" as a dramatic critic», *Studies in Philology* Chapel Hill, 28, 1931, pp. 847-850, y «The "gracioso" takes audience into his confidence», *Bulletin of the Comediantes* 7, 1955, pp. 27-29; de Carmen Bravo Villasante, «La realidad de la ficción, negada por el gracioso», *Revista de Filología Española*, XXVIII, 1944, pp. 264-268; y finalmente de Charles David Ley, *El gracioso en el teatro de la Península (siglos XVI-XVII)*, Madrid, Revista de Occidente, 1954.

² Ángel Valbuena Prat, *Calderón. Su personalidad, su arte dramático, su estilo y sus obras*, Barcelona, Juventud, 1941 (véase p. 153 y siguientes).

³ Hannah E. Bergman, «Autodefinition of the *comedia de capa espada*», *Hispanófila* (Número especial dedicado a la Comedia, 1), Chapel Hill (North Carolina), 1974, primavera, pp. 3-27.

⁴ Claire Pailler, «El gracioso y los *guiños* de Calderón», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, Paris, C.N.R.S., 1980, pp. 33-50.

presencia de los que ella llama guiños del dramaturgo rebasa los límites de cualquier subgénero dramático y consta en boca no solo del gracioso o de la criada sino también de no pocos personajes nobles⁵. Esto último, dicho sea de paso, no es nada de extrañar, en la medida en que a partir de unas fechas todavía imprecisas pero probablemente no muy posteriores al principio del reinado de Felipe IV la comedia de capa y espada, por lo menos, ya no reservaba exclusivamente la función cómica a la sola figura del donaire⁶. Pero, volviendo al tema de los autocomentarios o guiños de los autores acerca de su propia labor de dramaturgo, me parece que la única manera de consolidar y tal vez matizar las conclusiones de la crítica anterior sería completando el ya amplio panorama de ejemplos que proporcionan los dos estudios de Hannah Bergman y Claire Pailler con una recensión exhaustiva (dentro de lo que cabe) de los que pueden aparecer en la totalidad del teatro aurisecular. Tarea, como se comprenderá, que exige mucho más tiempo y espacio que el reservado a esta breve comunicación, en la cual me limitaré a poner de relieve los más característicos de dichos *autocomentarios* en la obra, no por reducida menos significativa, de Antonio de Solís y Rivadeneyra, pretendiendo solamente proporcionar a la investigación sobre el tema una más extensa plataforma documental.

Los ejemplos que me propongo citar se podrían agrupar en cuatro apartados diferentes, respectivamente centrados en el personaje del gracioso, la construcción de la intriga, las relaciones en romance y las características del estilo teatral.

Sobre el primer punto, el gracioso y su papel, las dos citas que van a seguir aluden desde luego a características muy trilladas pero no carecen de interés para empezar a abrir una perspectiva cronológica. En la primera comedia de Solís, *Amor y obligación*, muy probablemente fechada en 1627, un criado remite a la tradicional cobardía de sus congéneres al subrayar para el público un lance en que ésta, excepcionalmente, se desmiente:

Señores, testigos hago
de que no huye el gracioso⁷.

Algunos años más tarde, en 1632, otra alusión más extensa recalca esta vez la funcionalidad del gracioso como personaje destinado a solucionar los estancamientos del enredo:

Aquí está Julio obligado
a componer a los dos,

⁵ A los personajes nobles se atribuye, según cálculo de Claire Pailler, un 16% de los *guiños* que estudia en su trabajo citado, p. 35.

⁶ Véase al respecto Ignacio Arellano, «La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada», *Criticón*, nº 60, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1994, pp. 103-128.

⁷ Antonio de Solís, *Amor y obligación*, edición, observaciones preliminares y ensayo bibliográfico por Eduardo Juliá Martínez, Madrid, Hernando, 1930, versos 1601-1602, p.68. El mismo comentario se reproduce posteriormente en *El maestro de danzar* de Calderón, fechable hacia 1651-52, según Hilborn, con la siguiente declaración del gracioso Chacón: «Hoy se verá por lo menos / la novedad de un lacayo / que no huye y tira recio», («Comedias de Calderón, II», *BAE*, IX, p. 80a).

que ya dizque está de Dios
 que en la comedia el criado
 ha de ser busca-remedios
 para cualesquier fracasos,
 y así, siguiendo los pasos
 de nuestros antecomedios[...]⁸

En el último verso de esta cita, la jocosa alusión a los «antecomedios» demuestra la conciencia que tenía Solís de un largo y no poco mecanizado quehacer dramático anterior, y por lo tanto de la ya muy claramente percibida fosilización de la funcionalidad del gracioso. Las mismas conclusiones provisionales, casi idénticas además a lo que hasta ahora ha dicho la crítica sobre el tema, se podrán sacar, como pronto se verá, de los demás tipos de *autocomentarios* que aquí se vienen evocando.

Son más frecuentes en las comedias de Solís los relativos al segundo apartado anunciado hace poco, los que se dedican a los lances y mecanismos del enredo. Muchas de las veces en que utiliza el autor accesorios o situaciones ya muy explotadas por sus antecesores, interviene un personaje (frecuentemente, aunque no siempre, el gracioso) para señalarlo. Veamos los dos primeros ejemplos:

.....Verás
 como le doy con la treta
 antigua de la justicia
 y el hombre muerto aquí cerca;
 que es un secreto probado
 para aprietos de comedias⁹.

Mas este traigo a Isabel;
 con cuidado se le da,
 porque en la comedia hará
 el billete su papel¹⁰.

Intervenciones de este tipo sirven por supuesto para estrechar los lazos de complicidad muy presentes entre un público enterado de los artificios del género y un dramaturgo que los emplea pero naturalmente sin tomarlos y sin tomarse en serio. En el mismo orden de cosas, aunque tal vez con mayor originalidad, se refiere Solís a otros mecanismos de creación de enredo muy socorridos pero probablemente menos citados por sus «colegas». Así subraya, por ejemplo, la frecuencia con que introducen los dramaturgos en su intriga un fecundo malentendido centrado en la presencia «al paño» de personajes que por ello captan mal lo que se dice en el escenario:

⁸ *La Gitanilla* de Antonio de Solís, erróneamente atribuida a Juan Pérez de Montalbán, edición suelta sin impresor ni año, 16 fols. numerados. Véase fol. 7r^o, col. b.

⁹ *Amor y obligación*, ed. cit., versos 776-781, p. 34.

¹⁰ *Id.*, v. 1734-37, p. 74.

Yo vengo a saber mi daño
 si escucho algún desengaño,
 que suelen los encubiertos
 quedar de sus males ciertos,
 haciendose a si el engaño.¹¹

Más discreta todavía es la alusión a otro principio creador casi insoslayable en las comedias de enredo (y no digo «de capa y espada» porque en mi opinión no coinciden totalmente las dos denominaciones¹²), el que lleva al dramaturgo a retrasar hasta el desenlace, mediante diversos artificios, la disipación de los malentendidos sin los cuales no sería posible la construcción de la intriga. Esto lo pone de relieve un comentario del gracioso Muñoz de *Amparar al enemigo* cuando exclama, ante la completa pero tardía revelación de la verdad por los personajes presentes, «Eso sí, pléguete diez! / ¡Acabaran de decirlo!»¹³.

Otro de los objetivos comunmente atribuidos a estos *autocomentarios* es el de poner de relieve la habilidad con que combina el dramaturgo lances más o menos originales. Ya se sabe que funciona frecuentemente el gracioso como una especie de público interno que solicita en cierto modo la aprobación y el aplauso del público real, y tampoco escasean en el teatro de Solís alusiones de esta clase. Son especialmente frecuentes en su primera comedia, *Amor y obligación* (1627), como si quisiera el autor alardear de una autonomía creadora que en realidad, a sus diecisiete años, estaba muy lejos de poseer. Véase, por ejemplo, cómo subraya el criado Martín la afirmada originalidad de dos lances del enredo:

..... ea, que llega,
 y acato la novedad
 del esconderse las hembras¹⁴.

Ven vuesteddes aquí
 un paso muy apretado,
 y agradézcanle que había
 mil siglos que no se hacía
 entre criada y criado¹⁵.

En el mismo terreno de la autocelebración por el autor de los méritos de su comedia, es

¹¹ Antonio de Solís, *La más dichosa venganza*, en *Colección de comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España*, parte XXV, Madrid, Domingo García Morrás, 1666. Véase fol. 29 rº, col. a. Detrás de esta frecuente práctica creadora se perfila un conocido refrán («quien escucha, su mal oye»), jocosamente comentado en otra comedia de Solís (*Amor y obligación*, ed. cit., v. 2306-07, p. 99) por el gracioso Martín: «Su bien ha oído el que a escuchar venía. / ¡Mal haya el hombre que en refranes fía!».

¹² Véase F. Serralta, «El enredo y la Comedia: deslinde preliminar», en *Criticón*, Toulouse, France-Ibérie Recherche, 1988, nº 42, pp. 125-137.

¹³ Antonio de Solís, *Amparar al enemigo*, edición «suelta» s.l., s.a. (s.XVIII), fol. 18 vº.

¹⁴ *Amor y obligación*, ed. cit., versos 773-75, p. 34.

¹⁵ *Id.*, versos, 2101-05, p. 89.

digna de mención otra declaración de un gracioso de Solís que se encuentra en *La gitanilla de Madrid*, estrenada en Palacio en 1657:

..... ¡Válgate Dios,
 los embustes que han cabido
 en un día de gitanos!
 ¡Y aún no anochece! Ahora digo
 que alguna vez los acasos
 van tan fuera de camino
 que, oído, no es verisímil
 lo que es verdad sucedido¹⁶.

La referencia al contraste entre la brevedad del tiempo transcurrido y la profusión de las peripecias que en él se insertan sirve naturalmente para subrayar la artificiosa habilidad del dramaturgo, y consta en el teatro de Solís como también en sendas obras de Lope y Calderón¹⁷. En cuanto a la afirmación sobre la verosimilitud o la verdad de la farsa, bien claro queda que en este caso el gracioso funciona no para negar, sino para tratar de imponer, la «realidad de la ficción»¹⁸: una prueba más del carácter sumamente proteico de un arquetipo teatral que, si bien se define con frecuencia por las características (cobardía, ingenio, etc.) que todos conocemos, también puede en ciertos casos adoptar actitudes opuestas, pues a quien sirve en última instancia no es a su amo sino al dramaturgo, el cual lo utiliza como un imprescindible *comodín* únicamente determinado por las necesidades creadoras del momento y su interés propiamente funcional. Pero, volviendo a los comentarios de Solís sobre los artificios y lances repetitivos del enredo, cabe concluir que sobre este punto también compartía nuestro autor el mismo distanciamiento irónico ya señalado por la crítica en comediógrafos de más fama, con la particularidad, además, de que él empezó su andadura teatral en plena fase ya de mecanización del género, no habiendo conocido otra, lo cual tal vez pueda ser una explicación parcial tanto de su habilidad técnica como de la voluntaria limitación de sus ambiciones creadoras.

El tercer punto que en este breve repaso me propongo abordar es el de los *autocomentarios* sobre las largas relaciones que la concentración de la acción dramática imponía en cierto modo a las comedias (para resumir, claro está, lo anteriormente ocurrido fuera del escenario), y su casi obligada vinculación con la forma métrica del romance. A los no pocos ejemplos citados al respecto por Hannah E. Bergman¹⁹ creo interesante añadir otros tres de Solís, los cuales, si bien centrados en la misma temática común, ponen muy explícitamente de relieve alguno de los aspectos peculiares de las

¹⁶ Antonio de Solís, «La gitanilla de Madrid», *BAE*, 47, p. 70b.

¹⁷ Véanse al respecto las citas de *El maestro de danzar*, de Calderón («¿En qué ha de parar aquesto? / ¡Y más en veinte y cuatro horas / que da la trova de tiempo!») y *La noche de San Juan*, de Lope, («que si el arte se dilata / a darle por sus preceptos / al poeta, de distancia, / por favor, veinte y cuatro horas, ésta en menos de diez pasa») reproducidas por Hannah Bergman en su artículo citado, pp. 9-10.

¹⁸ Según el título del artículo de Carmen Bravo Villasante citado en nuestra nota 1.

¹⁹ Hannah E. Bergman, art. cit., pp. 20-21.

tan socorridas relaciones en romance. En primer lugar, la íntima correspondencia entre forma métrica y contenido narrativo:

...que es un punto muy notable
lo que inclina a relatores
esto de hablar en romance²⁰.

En segundo lugar, la facilidad de comprensión que proporcionaba al relato la utilización de dicho molde poético:

DON LUIS Oye, y sabrás todo el lance.
MARTÍN A buen seguro que atienda.
DON LUIS Salí...
MARTÍN ¿Quieres que te entienda?
DON LUIS Sí.
MARTÍN Pues dímelo en romance²¹.

Y, por último, la casi obligada extensión de las relaciones en romance, y correlativamente su inadecuación en las fases del enredo que, por estar ya bien avanzada la intriga, requerían mayor agilidad expositiva:

JUANA Por darte satisfacción
de tus recelos, señora,...
CLARA Presto, que no estoy agora,
Juana, para relación.
JUANA Entendísteme, que ya
me entraba al romance.
CLARA Di.
JUANA ¿Quieres lo más breve?
CLARA Sí.
JUANA ¿Sí? Pues vaya por acá[...]²².

Esta manera de hacer participar directamente al público en la elaboración del texto dramático, sirviendo los personajes como de ayudantes del autor, es todavía más patente en los últimos *autocomentarios* que se citarán en estas páginas, los que dedica Solís a las características más trilladas del estilo teatral. También sobre este punto coincide

²⁰ A. de Solís, *El alcázar del secreto*, en *Colección de comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España*, Parte XIX, Madrid, por Pablo de Val, a costa de Domingo de Palacio y Villegas, 1663. Véase fol. 15, col. b.

²¹ A. de Solís, «Un bobo hace ciento», *BAE*, 47, p. 23, col. c. La relación entre la llaneza del lenguaje generalmente empleado en el romance y por lo tanto su frecuente empleo en boca de personajes populares la pone muy claramente de relieve una criada de la comedia de Lope *Amor con vista*, cuando dice a su ama: «Gusto de señora tienes, / que yo esperaba un romance / y en verso grave procedes» (citado por Hannah E. Bergman, art. cit., pp. 20-21).

²² A. de Solís, *El amor al uso*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1995 (Anejos de *Criticón*, n° 5), v. 2613-20, p. 252.

con los grandes dramaturgos de su siglo, aunque en algún caso me atrevería a decir que sus apuntes burlones son los que van más lejos por el camino de la proclamación de su artificiosidad creadora. No desde luego cuando ironiza sobre la obligatoriedad del soliloquio para cualquier personaje, incluso un criado, que queda solo en el escenario²³: lo mismo hacen por ejemplo, Calderón o Rojas Zorrilla²⁴. Tampoco es original la curiosa alusión al quehacer material del dramaturgo, a quien se dirige directamente un gracioso en *El alcázar del secreto*:

RUGERO Ya cansas:
 calla, y vete.
TURPÍN Ponga usted
 en la margen vase y calla²⁵.

Esta broma, como sabrán los estudiosos, ya figura en *La dama duende*²⁶. No más privativa de Solís es otra muy directa alusión a uno de los trucos redaccionales de los dramaturgos y poetas, concretamente a la conocida «fuerza de la rima», que aparece en *La más dichosa venganza*:

CAMACHO ¿Conocéísme?
D. LUIS Que os conozco
 presumo. ¿No sois criado
 de un caballero llamado
 don Juan de Lara?
CAMACHO Y Orozco,
 que lo pidió el consonante²⁷.

La misma alusión se encuentra efectivamente en la comedia burlesca *Céfalo y Pocris*, atribuida como se sabe a Calderón²⁸; pero, además de que la obra de Solís es probablemente anterior a la de don Pedro²⁹, el mero hecho de que dicha alusión sólo se encuentre repetida —por lo menos, según los datos actualmente conocidos— en una comedia

²³ En *Un bobo hace ciento*, cuando el criado Martín se queja diciendo: «Pero otra vez siento pasos / que se acercan: no ha podido / cuajárseme un soliloquio, / por más que lo solicito» (p. 30, col. b), y más adelante añade: «Y yo soy tan para poco / que un soliloquio no acabo» (ed. cit., p. 34, col. c).

²⁴ Véanse ejemplos citados por Hannah E. Bergman, art. cit., p. 34, col. c).

²⁵ A. de Solís, *El alcázar del secreto*, ed. cit., fol. 3 vº, col. a.

²⁶ Cuando la criada Isabel comenta la llegada de un hermano de la dama diciendo: «Pon otro hermano a la margen, / que viene don Luis» (Calderón, *La dama duende*, ed. Clásicos Castellanos, 137, II, v. 196-197). La comedia de Calderón es de 1629, y *El alcázar del secreto*, muy posterior, se estrenó en Palacio en 1657.

²⁷ A. de Solís, *La más dichosa venganza*, ed. cit., fol. 41 rº, col. b.

²⁸ «Y así, cuando aquesta noche / la sombra se desabroche, / le tengo de hacer cascar... / Sin coche, no hay acabar / la copla... Pues digo coche». En *Céfalo y Pocris*, ed. por A. Navarro González, Salamanca, Almar, 1979, pp. 25-26.

²⁹ Según conjeturas personales, *La más dichosa venganza* fue probablemente escrita hacia 1635 (v. F. Serralta, *Antonio de Solís et la «comedia» d'intrigue*, Toulouse, France-Ibérie Recherche, 1987, pp. 240-44), mientras que *Céfalo y Pocris* se representó (según la «Introducción» a la ed. cit., p. XII, nota 3) en 1660.

paródica, lugar predilecto de las más descabelladas transgresiones, puede ser revelador del distanciamiento máximo con que enfoca Antonio de Solís sus propios procedimientos creadores.

Distanciamiento que nos parece todavía más evidente en el último de los ejemplos de *autocomentario* irónico que nos proponemos citar en estas páginas, y que hasta hoy no hemos encontrado sino bajo la pluma de Solís. En su primera versión de *La Gitanilla*, escrita en 1632, están dialogando el criado Julio y su amo Don Juan, que empieza a contarle sus desventuras:

DON JUAN Llegué pues, Julio, a esta Corte...
 ¡Ay de mí, pluguiera al cielo...!
 JULIO Deja las exclamaciones
 para ripios de los versos,
 y prosigue [...] ³⁰

«Las exclamaciones para ripios de los versos»... O sea que, si tomamos al pie de la letra esta maliciosa aseveración de un criado de comedia, nunca podremos ya dejar de preguntarnos, ante tantas floridas y doloridas interjecciones líricas que ilustran y rematan, como la guinda el pastel, tantos famosos diálogos del teatro aurisecular, si no serán únicamente el resultado de una provisional incapacidad poética de los dramaturgos más afamados. Por supuesto no nos llevaría muy lejos un escepticismo tan tajante, y además lo que para los unos es ripio también puede llegar a ser, bajo la pluma de los otros, un hallazgo genial. Igualmente sería peligroso defender a macha martillo la muy relativa originalidad de Solís, que un estudio más completo de todo el teatro del Siglo de Oro podría tal vez reducir a dimensiones casi insignificantes, de la misma manera que una ampliación de la perspectiva crítica ha permitido rebatir la especificidad de Calderón en el empleo de esta clase de *autocomentarios*. Pero lo que sí puede contribuir a dejar bien claro este breve repaso, ni siquiera exhaustivo, a sus apariciones en el teatro de Solís, es una corta serie de confirmaciones y conclusiones generales.

La primera es que los dramaturgos del siglo XVII, tanto Solís como Calderón o como Lope, Rojas Zorrilla, Cubillo de Aragón y no pocos autores más en cuyas obras constan también alusiones del mismo tipo, tenían plena conciencia del carácter sumamente artificial de sus resortes dramáticos, y no sólo no lo ocultaban sino que en cierto modo hacían alarde de él ante su público, dejando así bien patente un sistema de connivencias y complicidades que caracteriza al fenómeno teatral de todos los tiempos y de todos los países pero que probablemente alcanzó en el teatro español de dicho siglo uno de sus momentos culminantes.

La segunda conclusión versaría sobre los límites cronológicos de la aparición de estos *autocomentarios*. Sería totalmente inútil, en nuestra opinión, además de muy difícil, indagar quién fue el primero que los introdujo en sus comedias: no resultaría nada extraño que fuera Lope, porque todo, o casi todo, el teatro del siglo XVII está, por los menos en germen, en su obra, pero al fin y al cabo no se trata de un invento indivi-

³⁰ *La Gitanilla*, erróneamente atribuida a Juan Pérez de Montalbán, ed. cit., fol. 1 vº, col. a.

dual, sino de una toma de conciencia colectiva sobre todo perceptible, como queda dicho, durante la fase de más intensa mecanización de la Comedia. Fase que aproximativamente empieza en el decenio de los veinte para concluir en 1644 con la muerte de Isabel de Borbón (la que corresponde, según Marc Vitse, a «Un teatro de la modernidad»³¹), y en la que precisamente se concentra una parte importante de la producción de Antonio de Solís.

La tercera y última de estas conclusiones, ya sugerida en estudios anteriores pero ampliamente confirmada por la obra de nuestro autor, es que los *guiños* irónicos de los dramaturgos no aparecen únicamente en la comedia de capa y espada sino también en otros subgeneros teatrales más «serios», ilustrados por *El alcázar del secreto* (Solís), *El gran príncipe de Fez o Apolo y Climene* (Calderón), y no pocos títulos más. Y es que la rigidez de nuestras taxonomías (por útiles que sean éstas –y lo son– para los investigadores modernos) siempre llega un momento en que se ve desmentida por la realidad tentacular de la Comedia. Los *autocomentarios* pueden florecer en cualquier tipo de obras, sea cual sea su ropaje mitológico, o bíblico, o urbano, cada vez que pretende el dramaturgo subrayar el artificio, la intrascendencia, y por ello mismo el pleno valor lúdico, del juego teatral. Porque, si bien es verdad que la vida es sueño, tampoco es mentira que el teatro es, ante todo, juego. Esto es lo que decían al público de entonces y lo que nos siguen diciendo a nosotros los *autocomentarios* de Antonio de Solís, como los muy parecidos *guiños* burlones de los más afamados dramaturgos de su siglo.

³¹ En *Historia del teatro en España*, dirigida por José María Díez Borque, I (Edad Media, siglo XVI, siglo XVII), Madrid, Taurus, 1983, p. 560 y sig.