

# De Calderón a Lanini Sagredo: la parodia burlesca de *Darlo todo y no dar nada*

Carlos Mata Induráin  
Universidad de Navarra

En este trabajo planteo el estudio de la relación entre la comedia burlesca *Darlo todo y no dar nada*, de Pedro Lanini Sagredo (publicada en 1671), y la homónima de Calderón (representada en 1653 y publicada en 1657<sup>1</sup>), que es su modelo serio, seguido muy de cerca en la parodia.

La comedia burlesca, bastante olvidada durante cierto tiempo, ha recibido últimamente estudios notables, y a ellos remito para sus rasgos y circunstancias generales<sup>2</sup>. La de Lanini sigue muy de cerca la obra homónima de Calderón. El argumento de estas dos obras, bien conocido en la época, lo recoge ya Pero Mexía en su *Silva de varia lección*<sup>3</sup>:

Acertó, como dije, Apeles, el mayor artífice pintor del mundo en tiempo de Alejandro el Mayor, rey de quien fuepreciado y tenido en tanto, que vedó por público edito y ley que otro ninguno no lo pintase sino Apeles solo. E no se despreciaba muchas veces de ir a la oficina y tienda del Apeles, que es grande el aumento del precio y estima en que esta arte se tenía en aquellos tiempos y qué tal era Apeles. Y en otra cosa mostró más Alejandro el amor que tenía a Apeles; y fue que le mandó sacar al natural, desnuda, una mujer que tenía por amiga, llamada Campaspe, por ser en todo de estremada

- 
- 1 En *Octava parte de comedias escogidas...*, 1657. Citaré por Pedro Calderón de la Barca, *Obras completas*, ed. Valbuena Briones, 1959, pp. 1223-70.
  - 2 Ver la bibliografía, donde recojo los principales trabajos sobre el género, de Arellano, Borrego, García Lorenzo, García Valdés, Mata, Moune, Holgueras o Serralta.
  - 3 Mexía, ed. Castro, 1989, II, p. 18.

perfección; de lo cual acaesció que el Apeles se enamoró della y, sentido por Alejandro, determinó de dejalla por dársela a Apeles, como se la dio, por mujer: que no es contada por la menor de sus victorias, pues venciendo su voluntad y apetito, queriéndola y pareciéndole muy bien, la quitó de sí para dársela. E dicen que al natural de esta Campaspe pintó Apeles a la diosa Venus.

*El modelo serio: Darlo todo y no dar nada, de Calderón*

*Darlo todo y no dar nada* de Calderón se representó en 1653, y según Antonio de Solís (autor de la loa) se hizo para «la fiesta de los años, del parto y de la mejoría de la Reina nuestra señora, del accidente que le sobrevino estando el Rey nuestro señor en las Descalzas, y con su presencia volvió del desmayo». Se publicó por primera vez en la *Octava parte de comedias nuevas escogidas*, en 1657. Valbuena Briones veía en esta pieza calderoniana un drama filosófico en el que Alejandro y Diógenes eran símbolos de dos posturas vitales y trascendentes, «la pasión por el dominio y la represión religiosa y filosófica de su impulso»<sup>4</sup>, al tiempo que destacaba la fuerza de los trazos con que están descritos ambos personajes (p. 1224). Señalaba también que la fuente de Calderón es la *Historia natural* de Plinio el Viejo, libro XXXV, cap. 10, y aportaba el dato de que Lope de Vega dedicó al mismo tema *Las grandezas de Alejandro*.

*Darlo todo y no dar nada* es obra muy artificiosa (encontramos composiciones glosadas, ovillejos...), con una acertada mezcla de música, pintura y poesía. Por un lado, interesa destacar la gran importancia que tiene en esta pieza la música, que subraya varios pasajes culminantes de la acción: la ambición de Alejandro (aclamaciones iniciales de su ejército vencedor); la tristeza de Estatira sola y en tierra extranjera (canto de las prisioneras); el galanteo de Efestión a Nise (estribillo de Nise, compuesto por Efestión, que la galantea, con unos versos que serán luego glosados por Efestión y Apeles); otro pasaje subraya la belleza de Campaspe, vestida de gala, y el poder de su belleza, en el momento de ser retratada por Apeles (los Músicos can-

---

4 Calderón de la Barca, *Obras completas*, ed. Valbuena Briones, 1959, «Introducción» a *Darlo todo y no dar nada*, p. 1223. Y luego escribe: «*Darlo todo y no dar nada* es un drama filosófico, en el que los motivos plásticos, líricos y musicales logran una acertada unión. La trama fundamental, las interrogaciones a la Naturaleza y a los astros, los ecos cervantinos, los juegos de palabras, las alusiones a otras obras (*La moza de cántaro*, de Lope), los recursos escénicos manifiestan cómo este drama es una síntesis amplia de la mayor parte de las facetas del dramaturgo madrileño» (p. 1225).

tan una composición sobre el retrato de Irene); un nuevo pasaje musicado que subraya el silencio de Apeles (evocado por la Voz que canta); etc. Mucha importancia adquieren también los elementos visuales (por ejemplo, la descripción del monte (pp. 1229, 1236 y 1238), del jardín (p. 1237) o del prado (p. 1242), y los emblemáticos<sup>5</sup>.

En resumen, se trata de una obra artificiosa donde se mezclan variados elementos compositivos, porque, como se explica en el mismo texto, «son muy parientes / música, poesía y pintura» (p. 1249). Poco de ello quedará en la versión burlesca, donde todo está supeditado a la comicidad, a conseguir la risa del espectador.

### *La acción de Darlo todo y no dar nada, burlesca*

No son muchos los datos conocidos del autor de esta comedia burlesca, Pedro Lanini Sagredo. Algunas noticias biográficas las encontramos en un documento fechado en Madrid a 16 de julio de 1664<sup>6</sup>, y la primera de tipo literario que tenemos se encuentra en su comedia manuscrita *La dama comendador*, fechada a 30 de septiembre de 1663. Escribió unas cuarenta comedias en solitario o en colaboración, unos once entremeses, doce bailes y dos mojigangas. Ejerció el cargo de censor de comedias durante muchos años: ya figura como tal en 1685 y fue sustituido por don Francisco de Benegasi y Luján en 1707.

De su *Darlo todo y no dar nada* conservamos únicamente el texto impreso en la parte 36 de *Comedias escritas por los mejores ingenios de España* (Madrid, 1671), y se desconocen datos de posibles representaciones.

A diferencia de lo que ocurría en la obra seria, en la que el gracioso Chichón era el portavoz único de la comicidad, en la burlesca todos son agentes cómicos.

La acción comienza cuando Alejandro, que regresa vencedor del rey Darío de Persia, es aclamado ridículamente por su ejército; el estribillo «que un zapato de quince le es estrecho / con calzarse picado en el invierno» (repetido en los vv. 6-7, 40-41 y 114-15) parodia el del modelo serio: «Que a su imperio le viene el mundo estrecho, / pues todo el mundo es línea de su imperio» (pp. 1225-26 y 1228,

5 Por ejemplo, el Amor con arco y venda (p. 1242, en relación con la aparición de Campaspe con arco y flechas).

6 Recogido en C. Pérez Pastor, *Noticias y documentos*, publicado póstumamente por la RAE: *Memorias*, tomo X, 1910, p. 228, y reproducido por Arellano, *et al.*, 1999, p. 23. En lo que sigue, aprovecho algunas ideas de la presentación de *Darlo todo y no dar nada* de esa «Introducción», pp. 23-29. Cito el texto por esa edición.

estribillo que subrayaba allí la inmensa ambición del macedonio). Chichón se encuentra con Diógenes, que aparece «vestido ridículamente» (acotación habitual en las comedias burlescas), y le pide que vaya a admirar el ejército de Alejandro, pero el filósofo se niega, y acude con Chichón a una fuente, donde arroja su vaso al suelo para beber directamente con la mano, al ver que así lo hace el criado. Toda esta escena es muy semejante a la del modelo calderoniano.

Mientras tanto, Alejandro conversa con un sacerdote del templo de Júpiter que le explica la historia y el vaticinio relacionado con el nudo gordiano: quien lo deshaga, ganará el mundo entero. De nuevo la escena parodia muy de cerca la de Calderón: Alejandro lo corta, solventando así el problema que nadie hasta entonces había conseguido resolver. Chichón le trae el recado de que un viejo filósofo desprecia su poder, afirmando que es más rico que él, y que se ha puesto anteojos para no verlo. Apeles, que ha sabido retratar adecuadamente a Alejandro, es nombrado pintor de cámara (el general desea que solo él sea su «pintamonas», vv. 379-80), y aquel se lo agradece:

APELES                    Vivas, señor, más que un ciervo,  
                                  y se te cuenten los años  
                                  como a él  
                                  (vv. 381-83)

En una escena posterior, Apeles defiende a la joven Campaspe, que baja rodando por un monte, perseguida por varios soldados. El pintor, que al punto queda prendado de la muchacha, resulta herido en la lucha; lo dan por muerto, pero pronto se levanta y se va. Ya en presencia de Alejandro, Campaspe explica por qué la perseguían los soldados: ha dado muerte a un capitán que los mandaba, el cual llegó a su alquería y quiso robarle varias gallinas («el gallo con las gomas / quisieron, señor, llevarse», vv. 748-49) y abusar de ella (en la comedia de Calderón, Campaspe ha matado a Teágenes y reclama el derecho a contar el suceso, de forma que de nuevo la parodia se acerca al modelo serio: «Pues vaya de relación», dice ella, y le replica Alejandro: «Pero no nos deis matraca», vv. 668-69). Dado el valor que ha demostrado, el emperador quiere nombrarla capitán de compañía, y se enamora de ella. Ambos mantienen un diálogo pseudo-amoroso:

ALEJANDRO            Yo ya adoro tu belleza;  
                                  y ¿tú me quieres?  
CAMPASPE                                    Yo *quoque*.  
ALEJANDRO            ¿Lo has visto bien?  
CAMPASPE                                    Con las niñas.  
ALEJANDRO            ¿Me estimas?

CAMPASPE	Haréte salva.
ALEJANDRO	¿Es verdad?
CAMPASPE	No, sino el alba.
ALEJANDRO	¿Lo puedo creer?
CAMPASPE	Como hay viñas.
ALEJANDRO	¿Serás firme?
CAMPASPE	Soy escollo.
ALEJANDRO	¿Gustas dello?
CAMPASPE	Es mucha medra.
ALEJANDRO	¿Serás fina?
CAMPASPE	Tengo piedra.
ALEJANDRO	Yo también.
CAMPASPE	¿Dónde?
ALEJANDRO	En el rollo

(vv. 894-903)

Al comienzo de la Jornada II, Alejandro está decidido a atacar la fortaleza de Campaspe y vencer su resistencia. Pero antes quiere buscar a Diógenes para preguntarle por qué se dice más rico que él.

Mientras tanto, Estatira y Campaspe han salido de caza y Alejandro decide unirse a ellas. Campaspe lo salva de un lance peligroso (se le ha desbocado el caballo, como en la obra calderoniana). Más tarde Apeles encuentra a Campaspe roncando en medio de la selva y hablando en sueños (la conversación en sueños es otro recurso que Lanini toma de la pieza de Calderón, aquí en ridícula parodia).

Alejandro encarga a Apeles que le pinte un retrato de Campaspe, en medio de nuevos diálogos burlescos:

APELES	Señor, vasallos somos tuyos los que ves, y si aquí nos das los pies, nos hartaremos de callos.
ALEJANDRO	Ahora no estoy para eso porque están desazonados de puro andar.
APELES	Pues guisados sabrán bien, con ajoqueso.

(vv. 1431-38)

Con la confección del retrato termina la Jornada II. La tercera se abre con un soneto burlesco con jocosas rimas agudas (la rima aguda es otro rasgo presente en varias comedias burlescas) que Alejandro ha escrito dedicado a su amada:

Es, Campaspe, mi amor de tal jaez  
 que a esperanzas no vive, pues sagaz  
 es de golpe y quisiera luego faz,  
 y pegarse al cariño como pez.  
 Que aunque noble he nacido yo en Jerez,  
 me aficiona de Francia aquella paz  
 porque es bueno el hablarse por el haz  
 y no andarse queriendo por envez.  
 Y si gustas así que te haga el buz,  
 zape no, diga a mi cariño miz  
 y gozarte permite y no des coz.  
 Que yo darte prometo luego luz  
 si en tus brazos me llevo a ver feliz,  
 y si desto no gustas, niña, arroz  
 (vv. 1835-48)

Como Apeles da muestras de loco, Alejandro desea que Diógenes le sane. El filósofo diagnostica que el mal de Apeles no es otro que el amor; además, los celos del pintor aumentan cuando ve juntos a Campaspe y Alejandro. En fin, Alejandro, haciendo gala de su proverbial generosidad, decide casarlos (en realidad, le da a la dama prestada, que es «darlo todo y no dar nada»).

### *El modelo serio frente a la parodia burlesca*

Por lo que toca a la mera extensión de la obra, estamos ante una comedia burlesca que puede ser considerada larga, 2562 versos, que es casi la extensión de una comedia «normal». Esto se debe a que la parodia va siguiendo muy de cerca la acción del modelo calderoniano, bloque a bloque, escena a escena, y apenas hay supresiones.

Se repiten los personajes de Alejandro, Diógenes, Efestión, Apeles, el sacerdote del templo de Júpiter, Estatira, Campaspe y Chichón; pero la burlesca elimina a los pintores Zeuxis y Timantes (si en la seria presentan personalmente sus retratos al Emperador, en la burlesca se anula su presencia en escena, aunque se conserva aludido el motivo tradicional de los tres retratos), a Siroes (hermana de Estatira, hija de Darío, también prisionera de Alejandro) y a dos damas de las princesas persas, Nise y Clori (en la obra de Calderón, Nise interviene en un pequeño episodio amoroso secundario: Efestión la corteja y Alejandro quiere aprovechar esa circunstancia para usarla como tercera en su relación con Campaspe, dado que la dama se aloja con ellas). En ge-

neral, este tipo de reducciones, suprimiendo personajes, tramas o episodios secundarios, es habitual en la comedia burlesca.

En cuanto a las formas métricas, la seria de Calderón es comedia muy artificiosa; en cambio, en la burlesca, las formas estándar son romance y redondilla, aunque sí aparece alguna forma métrica más compleja, como el soneto de rimas agudas.

*La visión degradada de los personajes.* En esta comedia burlesca, como en otras, el universo de personajes, temas y motivos es muy poco heroico.

El emperador Alejandro es un personaje completamente ridículo, un valentón (vv. 390-91, «Los valientes cuando damos / nos preciamos mucho dello»), con pies enormes y puercos (vv. 4-6; calza quince puntos, una exageración; luego se dice que tiene callos en los pies y que le huelen fuerte como el ajoqueso, vv. 1437-38), un borracho (vv. 107-109; él mismo indica también que tiene «la nariz carbonca», entendiéndose 'roja por lo mucho que ha bebido', v. 1440) que regüelda (v. 19), zurdo (v. 338), bizco (tiene un «ojo de besugo», v. 342), cornudo (vv. 381-83, 1481-82); no es el gran Alejandro Magno, sino un vulgar «Alejandrillo» (v. 1124) que no tiene reparo en bailar en escena, rompiendo el decoro y la gravedad propios de la majestad. Su proverbial generosidad queda igualmente puesta en entredicho, pues quiere pagar a Apeles el retrato que le ha hecho con calderilla (vv. 383-85); se niega a dar regalos a la princesa Estatira (vv. 642-49); a su amada Campaspe le ofrece como presente una baraja de cartas (v. 1746; de esta forma, le da cuatro caballos, los de los cuatro palos); etc.

El filósofo Diógenes es un puerco y borracho (vv. 990-91). Apeles, aunque joven y galán, no quiere saber nada de dar regalos a su amada (vv. 2470-72) y teme los cuernos que pueda ponerle Alejandro (vv. 2115, 2077-78). Por último, Chichón es también un *jarro* 'borracho' (v. 76) y Efestión una especie de chulo que pretende sacar dinero a Estatira (vv. 909-10).

Las damas sufren el mismo proceso de reducción paródica. Rojana, la prometida de Alejandro, se entrega a todos (es de Alejandro y «de todo tu pueblo», v. 325); Estatira, la hija del rey Darío de Persia queda aquí asimilada a una vulgar Marica, que pide dinero y regalos a Efestión.

Párrafo especial merece la figura de Campaspe. La bella concubina de Alejandro, dechado de belleza en las fuentes clásicas del tema, aparece aquí caracterizada como negra, rompiendo el canon al uso de la belleza femenina, que estipulaba damas de tez y manos de nieve. Campaspe es una *buena* 'prostituta' (v. 570), una *olla* o *cobertera* 'rame-

ra' (vv. 2525-26), muy *cortesana* (v. 2546, tomado a mala parte), que no tiene reparo en irse a dormir en una posada *a dos con limpio* (vv. 881-83; es decir, compartiendo la cama con otros dos individuos) y que, en suma, es «de todos» (v. 2545).

Como es frecuente en este género burlesco, el amor queda reducido a un comercio prostibulario. No extrañará, por tanto, que Campaspe represente también el estereotipo de la mujer pidona, tan satirizada por Quevedo y la literatura burlesca en general. Todavía hay más: la montaraz dama tiene los pies grandes, sudados y malolientes (vv. 1528 y ss.; ya sabemos que el canon establecía la belleza de los pies pequeños) y las orejas grandes (v. 2039), y suele presentarse en la Corte tomada del vino (vv. 2448 y ss.); en fin, el retrato que de ella hace Apeles (a tenor de lo que va cantando la Música) nos la muestra con poco cabello, las mejillas negras y los dientes postizos, «hecha un Holofernes» (v. 1788). Como vemos, el tópico de la *descriptio puellae* queda aquí brutalmente degradado, salta por los aires dinamitado por la fuerza explosiva de esta «estética de lo grotesco» que predomina en el género burlesco.

Ese proceso de reducción paródica se refuerza con la técnica de la animalización y cosificación que sufren algunos de los personajes. Por ejemplo, Alejandro da coces (premia *de hoz y de coz*, v. 2409), se le desea que se le cuenten los años como al ciervo (vv. 381-83), se le pregunta si es emperador o *haca* (v. 605) y Diógenes le llama *bestia* (v. 1047); Estatira, que es una *tíguere*, vive en una *leonera* (vv. 452-53); Chichón es equiparado a un buey (v. 873); Campaspe quiere a Apeles como una pava (v. 2113) y ladra (v. 2289); Efestión *rebuzna* (v. 1895); se habla de recompensar a Diógenes en paja o cebada (vv. 2385-86), como si fuera un burro; el oráculo del templo responde como un *becerro* (v. 241), etc.

*Parodia de algunos motivos tópicos en las comedias serias.* En la comedia de Lanini encontramos varios motivos tópicos en la construcción de una comedia «seria». Por ejemplo:

1) La dama que rueda despeñada de un monte.

2) La «resurrección» del muerto Apeles (estos «muertos» que resucitan abundan en las comedias burlescas; encontramos un caso, por ejemplo, en *El caballero de Olmedo* de Montesión).

3) La parodia de largas relaciones de las serias: «Pues vaya de relación», dice Campaspe cuando va a contar su suceso, y le replica Alejandro «Pero no nos deis matraca» (vv. 668-69).



4) El jinete arrojado por su caballo desbocado, con las correspondientes implicaciones simbólicas: la razón incapaz de sojuzgar a la pasión, etc.

5) La escena en que un personaje habla en sueños (aquí Campaspe con Apeles, en la primera parte de su entrevista, vv. 1265 y ss.).

6) Las escenas en las que el galán ha de esconderse o escapar ante la llegada inesperada del padre, el hermano o el rival amoroso de la dama.

7) El motivo de la dama deshonrada que clama justicia; aquí, siguiendo la misma inversión anterior, es Campaspe quien aconseja a Apeles que pida por su honra (vv. 1703-1705).

8) En fin, también podríamos recordar el motivo del enamorado que lanza sus quejas al viento, contaminado aquí con una probable alusión escatológica (vv. 1939-42).

*El ambiente carnavalesco.* En las comedias burlescas adquiere mucha importancia la mención continua de la comida y la bebida, la sexualidad primaria y otras alusiones escatológicas (enfermedades, parásitos, etc.). Veamos con más detalle estas series de elementos.

*Comida y bebida.* La presencia de la comida y la bebida es constante en muchas comedias burlescas, donde los personajes están preocupados fundamentalmente por su sustento material. A lo ya apuntado sobre la borrachez de algunos personajes, añádanse estos nuevos testimonios: Chichón echa de menos el vino; Alejandro pregunta a Diógenes si quebranta el ayuno almorzar veinte huevos; Chichón propone almorzar unos riñones; Campaspe habla de que ha salido al monte a caza de lobos, pero que mejor sería buscarlos en la taberna, esto es, 'coger una borrachera'; Chichón cuenta que Apeles se ha ido a vivir a la calle del Lobo «porque está calamocano», y luego pide vino, no agua, para calmar su sed (vv. 2237-38, «No echen agua, / que la sed apago en vino»); el pintor se queja de que Alejandro le invita un día que está ahíto...

Y se mencionan otras varias comidas y bebidas y los lugares con ellas relacionados: arroje de moras (v. 120), callos con ajoqueso (vv. 1434 y ss.), pollo, nueces y perdigones (vv. 1550 y ss.), lomo (v. 1558), bollos (v. 1584), estofado, carnero verde (vv. 1655-56), aguardiente para el desayuno (v. 1662), cacao para chocolate (v. 1679), beber con nieve (v. 1722), pollas de leche (v. 1736), olla (v. 1771), mesón (v. 1826) y bodegón (v. 1914), sesos (v. 1884), sesos de borrico (v. 1890), etc.

*Sexualidad.* En la obra encontramos palabras y expresiones con claro significado sexual: *cosquillas* (vv. 804 y 934), *meter el basto* (v. 810), *hacer armonía* (v. 1279), *gusto* (v. 1339), *perejil* (v. 1557), *tomo y lomo* (v.

1558), *gozarte* (v. 1845), *el medio* 'sexo femenino' (vv. 2015-16), *pabilo* 'miembro viril' (v. 2088), *embestir* (v. 2352), *opilada* (v. 2424). Son éstas piezas en que con frecuencia los galanes ofrecen sus damas a los rivales amorosos para que las gocen. Pues bien, aquí Alejandro manda a Apeles «a divertirse» con Campaspe. Y ya he señalado que Campaspe y Rojana son rameras (se alude a *dos perros que las dieron*, v. 1140; la expresión era *dar perro* o *dar perro muerto*, 'engañar a una prostituta no pagándole el servicio prestado'), etc.

*Escatología*. Se habla de *soltar una presa* 'ventosidad' (v. 914), de un *licenciado Almorrana*, que posa junto a la *traseira* (vv. 1040-41), de unas «quejas, / que me salen de acá dentro, / como si otra cosa fuera», vv. 1177-79; más tarde de unas *quejas de amarillo* 'excrementos', v. 1942), de *irse como canilla* (v. 1225), de *engaitar jeringas* 'ayudas, lavativas' (v. 1881). No faltan las alusiones a parásitos: es posible ver a Campaspe espulgándose en el jardín, la cabeza de Apeles es monte de los piojos, las camas tienen chinches, piojos y liendres...

*Enfermedades*. Apeles tiene *fuentes* 'llagas supurantes' (v. 2173), se habla del *mal francés* 'sífilis' (v. 2332) y sus *bubas* (vv. 2389-90), de los hermanos de la Capacha y el Hospital (el de Antón Martín, donde se curaba; vv. 437 y 1391-92), *garrotillo* (v. 1866), *sarna* (v. 2457), *secas* (v. 2519), *mal podrido* y *achaque* (vv. 2004 y 2006), *estar podrido* (v. 2345)...

Toda esa atmósfera carnavalesca de la comedia se refuerza en un pasaje con la presencia de ruidos disonantes y molestos, ligados también a la celebración del Carnaval: los soldados vienen haciendo ruido con cazos y sartenes (vv. 2193-94), y antes ya se había mencionado la palabra *matraca* (v. 669), así como las *jeringas de la Villa*, con las que arrojaban agua para mojar a los viandantes (vv. 2236-37).

*La reducción costumbrista*. La comicidad viene a veces motivada por la reducción costumbrista, con alusión a realidades cercanas al espectador del XVII (e inadecuadas, por tanto, para una obra ambientada en la Antigüedad helénica). Agrupo aquí varias categorías:

*Alusiones anacrónicas*. Una de las formas más sencillas de lograr la reducción paródica consiste en la introducción de alusiones costumbristas anacrónicas, esto es, la mención de topónimos y de realidades propias de la sociedad española del XVII. Así, se mencionan el Retiro, la Fuente del Cura, la Plaza de Madrid, es decir, la Plaza Mayor, el Refugio, los hermanos de la Capacha, el Prado, la calle del Lobo, el agua de Leganitos, la Victoria y la Soledad, el Hospital General, el agua de San Isidro, San Basilio, Esquivias... Se habla de un tal Monroy el bodegonero, de una inventada calle de la Greda, de un horno de la Mata, del peso de la harina, de la calle de la Sierpe de Sevilla.

También resultan anacrónicas las alusiones a festividades como el Corpus, la Cuaresma y el Domingo de Ramos, y a distintos elementos de la administración de los Austrias: el bureo, las covachuelas, los toldos de la Villa, la guarda amarilla y la de calzas atacadas (de hecho, en ese momento sale un Tudesco a escena).

*Tipos y figuras.* Con la misma función de reducción costumbrista podemos incluir la mención de tipos folclóricos y figuras satíricas, naturales o artificiales. Encontramos un buen catálogo, algunos mencionados, otros simplemente aludidos indirectamente: barberos, taberneros, franceses del Mundi nuevo, bermejotes, gallegos míseros, tudescos 'alemanes', pasteleros gordos, zurdos, cocheros (de muy mala fama), alguaciles, corchetes, escribanos con uña y otros ministros de la justicia, sastres...

*Modalidades verbales de la jocosidad disparatada.* El «lenguaje de la plaza pública». Agrupo bajo este concepto acuñado por Bajtín el empleo de voces vulgares, léxico de germanía, insultos, etc. Tenemos por ejemplo el empleo de palabras pertenecientes a un registro coloquial bajo, o bien jocosas por su fonética: *patochada* (v. 38), *pandero* 'necio, tonto' (v. 93), *filis* 'habilidad, gracia' (v. 209), *lilao* (v. 393), *zurras* (v. 481), *encajar* (vv. 919 y 936), *antifonas* 'trasero' (v. 1059), *pataratas* (vv. 1412 y 2460), *bola* 'cabeza' (v. 1646), *escurrir el trompo* 'huir' (v. 1580), *calamonaco* 'borracho' (v. 1875), *desbuchar* (v. 2425), *asadura* (v. 1244), *dar papilla* (v. 2121), *garabato* 'gracia, buen aire' (v. 2344), *desbautizado* (vv. 57 y 2143)... Abundan las voces de germanía: *valiente* (v. 390), *echar piernas* (vv. 509 y 1203), *gurullada* (v. 742), *gomarras* 'gallinas' (v. 748), *dar madrugón* (v. 788), *afufón* (v. 945), *seor* (v. 1126), *de antuvión* (v. 1257), *gato* 'ladrón' (v. 1386), *matasiete* (v. 1626), *patente* (v. 2304), *dar una culebra* (v. 2308), *mosca* 'dinero' (v. 2311).

Mucha importancia tiene en esta comedia—también en otras burlescas—el lenguaje naipesco (y las alusiones al juego, en general): se habla de *baraja* y *rey* (v. 198), *espadilla* (v. 244), *juego tendido* (v. 261), *pagote* (v. 277); Efestión sale con naipes brujuleando el rey (v. 316 acot.); Chichón es un tahúr que quiere *pintar* (vv. 444-45), lo mismo que Alejandro, quien da una baraja a Apeles para Campaspe (v. 1746, así le regala cuatro reyes y cuatro caballos); Apeles considera que Campaspe es una «gorda fullera» por la que ha perdido la mitad del albedrío (vv. 1944-46). Otras expresiones: *tomar la mano* (v. 807), *meter el basto*, *sacar la espada* (vv. 810-11, imágenes naipescas contaminadas con significado sexual), *jugar al hombre* (v. 979), *entradas de cuarentenas* (v. 1043), *zanga* (vv. 1249 y 2482), *hombre, triunfo de matador* (vv. 1393-94), *caballo de oros, malilla* (vv. 1502-1503), *juegue a las pintas* (v. 1516),

*parar, baratos* (v. 1611), *mala mano* (v. 2139), *entrar 'hacer baza'* (v. 2141), *dar la mano* (v. 2483). Otros juegos aludidos son los de pares y nones (v. 597) y la *taba* (vv. 1947-48).

Encontramos varios latinajos con fines humorísticos: *feminis ... un-gis* (v. 162, latinajo gramatical), *ergo* (v. 261, lenguaje de la lógica), *id in pace* y *Volaverunt* (v. 399), *tu autem* (v. 841), *quoque* (v. 895), *requiem eternam* (v. 1035), *in omnibus* (v. 1063), *laus Deo* (v. 1406), *Deo gracias* (v. 1493)...

También destacaré el intercambio de insultos entre los personajes: *gentil mentecato* y *filósofo majadero* (vv. 166-67), *majadero* (v. 317), *hombre del diablo* (v. 328), *jumento* (v. 407), *hombre de Bercebú* (v. 490), *empe-rador o haca* (v. 605), *buena pieza* (v. 1007), *tuerto* (referido a Alejandro, v. 1015), *bestia* (v. 1047), *Diógenes cigüeña* (v. 1126), etc.

*Frasas hechas y refranes*. Son muy abundantes: *darse un verde* (vv. 10-11), *róete ese hueso* (vv. 35-36), *bailar el agua adelante* (v. 74), *llorar hilo a hilo* (vv. 120-21), *eso es barro* (v. 130; frase hecha y alusión al jarro, que es de ese material), *se me da del mundo un bledo* (v. 149), *Dios te dé* (v. 152), *su alma en su palma* (v. 180), *estar a dos dedos de hacer algo* (v. 184, con interpretación literal), *ser un leño* (v. 201, con interpretación literal, porque la estatua de Júpiter a que se refiere es de madera), *hablar por boca de ganso* (vv. 202 y 2003), *echar por esos cerros* (v. 205), *saber cuántas son cinco* (v. 268, aludiendo a los cinco dedos de la mano), *dar con la de Rengo* (v. 281), *roer los zancajos* (vv. 322-23, interpretado literalmente), *hablaras para mañana* (v. 332), *dar perro o dar perro muerto* (vv. 467, 769 y 1140), y cien más.

*Dilogías, disparates y otros juegos de palabras*. Los juegos de palabras (muchos de ellos basados en fáciles dilogías) son la base principal de la comicidad verbal de esta comedia, y no puedo enumerarlos todos: ello equivaldría casi a reescribir aquí toda la comedia<sup>7</sup>, pues prácticamente en cada verso hay un chiste, un juego de palabras, una dilogía, una imagen grotesca, una alusión disparatada («pero volviendo a coger / el hilo a los disparates», dice uno de los personajes en los vv. 736-37). Copio aquí tan solo algunos ejemplos significativos:

APELES	A tener paciencia prueba, ve que es la voz tal y cual.
CHINCHÓN	No era malo su metal para la moneda nueva

7 Podemos destacar, por ejemplo, algunos chistes dilógicos: *murmurar 'el arroyo murmura'* y *'hablar, comentar'* (vv. 34-37); *fuentes 'de agua'* y *'supurantes'* (vv. 43-45 y 2173); *tener pico 'el jarro tiene pico'* y *'hablar bien'* (vv. 78-79); *más triunfante que un carro / del Corpus* (vv. 98-99); etc.

(vv. 458-61)

ESTATIRA                    y por eso este soldado  
                                   el respecto me ha perdido,  
                                   y hasta aquí no ha parecido  
                                   con haberle pregonado  
                                   (vv. 626-29)

*Otros recursos expresivos*- Podemos comentar aquí el empleo de comparaciones jocosas: *cortés es como un tudesco* (v. 221), *más bizarra es que una dueña* (vv. 1236-37); de la onomástica burlesca: *Zamarrilla* (v. 300), *Blas de Ruedo* (vv. 364-65), *Sancho Panza* (v. 561, para aludir a una herida en la 'panza'), *licenciado Almorana* (v. 1040), *Alejandrillo* (v. 1124), *abogado Barbosa* (v. 2779); o los desplazamientos métricos: *llegaté* (v. 368), *carceles* (v. 721).

*La comicidad escénica*. En la comedia burlesca, predomina la comicidad verbal. Pero el género busca explotar todo tipo de comicidad, de ahí que también haya espacio para la comicidad escénica y de situación. Aquí, por ejemplo, es graciosa la escena en que Diógenes quiebra el vaso ante Chichón; cuando Efestión sale brujuleando las cartas para ver al rey; o el final de la Jornada I, cuando Alejandro aprieta la mano a Campaspe; también cuando el emperador hace una floreta en escena (vv. 1088-91), Chichón muestra los objetos de pintar (vv. 1609 y ss.) o Diógenes observa por un ojo de larga vista (vv. 1935 y ss.). También la salida a escena de un tudesco, que rompe visualmente la ilusión de la ambientación griega (acot. tras el v. 2370). Hay además algún caso de empleo de vestido ridículo, como el de Diógenes (acot. tras el v. 19) o la posible caracterización de Campaspe como negra. Igualmente, los bailes que se desarrollan en escena o que al menos son aludidos: *guineo* (vv. 237 y 403), *canario* (v. 1577), *zarambeque* (v. 1692).

### *Bibliografía citada*

- Arellano, I. *et al.* (eds.), Introducción a la comedia anónima *La ventura sin buscarla. Comedia burlesca parodia de Lope de Vega*, ed. del GRISO dirigida por I. Arellano, Pamplona, Eunsa, 1994, pp. 15-83.
- , «La comedia burlesca», en *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 641-59.

- , et al. (eds.), *Introducción a Comedias burlescas del Siglo de Oro*, Madrid, Espasa Calpe, 1999, pp. 9-36.
- Arellano, I. y C. Mata Induráin, *Dos comedias burlescas del Siglo de Oro*, Kassel, Reichenberger, 2000.
- Borrego Gutiérrez, E. y J. Bermúdez Gómez, «La comedia burlesca o el enredo verbal», en *La comedia de enredo. Actas de las XX Jornadas de teatro clásico (1997)*, ed. F. B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha-Festival de Almagro, 1998, pp. 285-304.
- Calderón de la Barca, P., *Obras completas*, tomo I, *Dramas*, ed. de Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1959.
- García Lorenzo, L., «La comedia burlesca en el siglo XVII. *Las mocedades del Cid* de Jerónimo de Cáncer», *Segismundo*, 25-26, 1977, pp. 131-46.
- , «*El hermano de su hermana* de Bernardo de Quirós, y la comedia burlesca del siglo XVII», *Revista de Literatura*, XLIV, 87, 1982, pp. 5-23.
- , «De la tragedia a la parodia: *El caballero de Olmedo*», en *El castigo sin venganza y el teatro de Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 1987, pp. 123-40.
- , «Procedimientos cómicos en la comedia burlesca», en *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christiane Faliu-Lacourt*, ed. I. Arellano, V. García Ruiz y M. Vitse, Kassel, Reichenberger, 1994, pp. 89-113.
- García Valdés, C. C., «*El cerco de Tagarete*, una comedia burlesca de F. Bernardo de Quirós», *Criticón*, 37, 1987, pp. 77-115.
- , *Introducción a De la tragicomedia a la comedia burlesca: «El caballero de Olmedo»*, Pamplona, Eunsa, 1991, pp. 9-56.
- , «*El caballero de Olmedo*: tragedia y parodia», en *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christiane Faliu-Lacourt*, ed. I. Arellano, V. García Ruiz y M. Vitse, Kassel, Reichenberger, 1994, pp. 137-60.
- Holgueras Pecharromán, L., «La comedia burlesca: estado actual de la investigación», *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 8/II, 1989, pp. 467-80.
- Mata Induráin, C., *El rey don Alfonso, el de la mano horadada*, Madrid, Iberoamericana, 1998, pp. 9-83.
- , «El gobernante ridículo: la figura paródica del poderoso en la comedia burlesca anónima del *Comendador de Ocaña*», en *Tea-*

*tro y poder*, VI y VII Jornadas de Teatro, coord. A. Ruiz Sola, Burgos, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Burgos, 1998, pp. 253-66.

Mexía, P., *Silva de varia lección*, ed. A. Castro, Madrid, Cátedra, 1989.

Moune, R., «El caballero de Olmedo de F. A. de Montesper, comedia burlesca y parodia», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, Toulouse, CNRS, 1980, pp. 83-92.

Serralta, F., «La renegada de Valladolid, comedia burlesca de Montesper, Solís y Silva», en *La renegada de Valladolid, trayectoria dramática de un tema popular*, Toulouse, France Ibérie-Recherche, 1970, pp. 59-72.

———, «Comedia de disparates», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 311, 1976, pp. 450-61.

———, «La comedia burlesca: datos y orientaciones», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, Toulouse, CNRS, 1980a, pp. 99-114.

Capítulo II «La religión en la comedia burlesca del siglo XVII», *Crítica*, 12, 1980b, pp. 55-75.