

## LA ANTICOMEDIA DE SALAS BARBADILLO, TRANSPOSICIÓN GENÉRICA Y DESPLAZAMIENTO DE LA FIGURA MÍTICA

ANTONIO F. CAO  
Hofstra University

La fama de Salas Barbadillo descansa principalmente en su novela dialogada *La hija de Celestina* (1612), en la que continúa la hibridez genérica característica de Fernando de Rojas, más inclinada por su longitud a la novela que al teatro. Asimismo, podemos inferir análoga filiación en sus «comedias en prosa»: *La sabia Flora* (1621), *El cortesano descortés* (1621) y *El sagaz Estacio* (1619), según ha apuntado Gregory G. LaGrone (1941, p. 453).

Si bien su teatro menor ha sido estudiado por Myron Peyton (1973, pp. 142-151), sus dos comedias de tres actos en verso: *La escuela de Celestina* (1620) y *Galán tramposo y pobre* no han corrido igual suerte. Aunque mencionada por Peyton, la primera de éstas no ha sido objeto de estudio alguno, sin duda debido a constituir una rareza bibliográfica, ya que el ejemplar único de la Biblioteca Nacional fue reimpresso privadamente por Francisco de Uhagón en una tirada de tan sólo quince ejemplares. En cuanto a la segunda, fue erróneamente atribuida a Álvaro Cubillo al publicarse con el título de *El tramposo con las damas y castigo merecido* en la colección *Ameno jardín de comedias* (Madrid, 1774); aunque más tarde se le hizo justicia a nuestro autor al publicarse dicha obra bajo el título actual en el tomo XLV de la *Biblioteca de Autores Españoles*. Con todo, la desconocen tanto los críticos mencionados así como otro estudioso de Salas Barbadillo, Leonard Browstein (1974).

La lectura de ambas comedias apunta hacia un género paródico: se trata más bien de comedias burlescas o «anticomedias», ya que la ausencia del honor como temática sería, así como la transposición del mundo de la picaresca a la escena contravendría esencialmente lo establecido por Lope en su *Nuevo arte de hacer comedias*. Es más, en ambas comedias la lengua priva sobre la acción y, aun considerando este último elemento, se da una polarización en el ritmo de la

acción, que la socava; así *La escuela de Celestina* es estática, en tanto que *Galán tramposo y pobre* posee la complicada peripecia argumental que caracteriza a las comedias de enredos, sólo que en ocasiones se acelera frenéticamente o concluye de forma abrupta.

La sola cualidad de presentar dramáticamente a la figura mítica de Celestina, cuya génesis y avatares subsiguientes correspondían con caracteres de exclusividad a la novela dialogada —tal como ocurre en la ya mencionada *La hija de Celestina* de nuestro autor—, bastaría para asegurar un sitio a nuestra obra en la historia del teatro español.

En la transposición genérica sufre dicho personaje mítico un desplazamiento. Ya no se trata de la urdidora de relaciones ilícitas de Fernando de Rojas, cuyo poder penetra los hogares, extendiéndose por toda la ciudad, sino que Salas Barbadillo nos presenta un personaje entronizado, subido en un estrado y quien habla literalmente *ex cathedra*. Ya en su monólogo inicial se hace explícita la originalidad y complejidad estructural de la obra:

este libro es de la madre  
Celestina á quien heredo  
como el nombre las costrumbres  
y aun excederla pretendo. (20)

Aparte de la intertextualidad explícita al aludir la protagonista al texto de Rojas, se da, asimismo, cierta ambigüedad pues no sabemos si se refiere con las palabras «este libro» específicamente a este texto o a algún libraco del personaje mítico, o aún posiblemente debido a la pluma del mismo. En todo caso, en los versos que siguen lejos de elucidar la cuestión, la complica más aún al sugerir *avant la lettre* la inversión unamuniana autor-personaje, pues el personaje deviene autor de texto conocido, apuntando hacia el texto mismo de Rojas:

No le podemos negar  
que escriuió para su tiempo  
con astuta sutileza. (20)

.....

Fiel al título de escuela, la intervención de esta nueva Celestina se reduce a tres largos monólogos didácticos, uno en cada jornada, en que desde su cátedra ofrece a sus discípulos instrucción para doctorarse en la más antigua de las profesiones. Así en la primera lección explica qué cualidades físicas y morales han de adornar a las doctorandas:

La pompa de los vestios  
es el ornato del cuerpo  
y las artes ingeniosas  
de el alma lucido asseo  
.....

Muy valido está el baylar  
Cantar bien es grande hechizo  
.....

La cultura de los dientes  
no la oluideis porque en ellos  
á dos sentidos se engendra  
grande precio ó gran desprecio. (21)

Este retruécano conceptista apunta hacia la esencia paradójicamente antidramática de esta comedia con su derroche lingüístico. El lenguaje suplanta a la acción en la estética de nuestro autor y, en este caso, este lenguaje es eminentemente narrativo.

En la segunda lección, correspondiente a la segunda jornada, señala nuestra catedrática qué tipo de amantes son los más idóneos. Así, dice preferir los viejos a los jóvenes, ya que,

Si están sin dientes me agrada,  
porque en cualquier pendencia  
mal pueden mostrar los dientes,  
quien tiene la boca yerma.  
.....

Nada a la murmuración  
hombres semejantes pecan,  
que mal hablará entredientes  
quien apenas tiene muelas. (52)

Continúan prodigándose en estos consejos los conceptos literarios, al igual que ocurre en los de la tercera y última lección, que trata de las maneras más eficaces de efectuar una estafa.

Surge por lo general la figura mítica en un contexto en el que se dan asimismo otros personajes o figuras relevantes. Baste recordar la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* o el *Burlador de Sevilla y convidado de piedra*. Ambos títulos reflejan la dualidad o confluencia de otros textos y personajes. Piénsese asimismo que aun cuando el título sea monomítico como en la *Historia del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* surge, como polo opuesto, la figura de Sancho Panza. Ocurre otro tanto en la obra que nos ocupa, a juzgar por el título completo: *La escuela de Celestina y el hidalgo presumido*. Este hidalgo es en realidad el móvil que da lugar a la escasa acción, consistente en dar un escar-

miento ejemplar a este personaje, amante, a su vez, de Beatriz, una de las tres discípulas en la escuela de Celestina. Según se hace saber, el hidalgo en cuestión «no presume en una cosa/ es presunción general/ la suya, y tan jactanciosa/ que aun se precia de hacer mal/ bien» (50).

El retruécano antitético que corona los versos anteriores apunta una vez más hacia la riqueza del lenguaje dramático, elemento hegemónico en la estética de Salas Barbadillo, que va a jugar un papel primordial en el desenlace de la broma a don Felicio, el hidalgo. Como parte de la misma, Julio, médico amante de Christina —otra de las discípulas de la madre Celestina— se viste de demonio. Se entabla a continuación un debate entre éste y don Felicio, quien afirma superar al demonio en la hermosura del rostro «y en el sutil ingenio», lo que da lugar al desafío. Seguidamente lo elevan hasta la parte más alta del teatro y amenazan con despeñarlo —lo que constituye indudablemente un texto paródico de la obra de Fernando de Rojas—:

Julio.—                   Estoy por despeñaros desta cumbre.

D. Felicio.—           No importa, que aún iré allí presumiendo.  
Me despeñais por ver que os he vencido,  
que aun muriendo e de ser muy presumido.

Finalmente, se dan por vencidos los adversarios del hidalgo, dejándole en paz y victorioso en cierto sentido ya que es «más presumido que el demonio». Es decir, que la brevísima acción esbozada se resuelve lingüísticamente.

Por otra parte, en esta «anticomedia» la intertextualidad acentúa más aún el aspecto lingüístico y mítico. Así, comentan Julio y Alexandro, mercader amante de otra de las discípulas de Celestina, al referirse a dicha progenie que «al fin la tal llamada Dorotea/ fue discípula suya» (77). Sucediéndose a continuación los comentarios en torno a esta discípula:

Gran sugeto,  
que pluma a pluma le quito a un indiano  
aun las mismas imagenes de pluma  
que hechos de vn indio barbaro trahia,  
y es que el no menos barbaro venía. (77)

Lo anterior perfila aún más la alusión a la *Dorotea* de Lope, en función de homenaje paródico que enaltece en cierto sentido a la figura mítica de Salas Barbadillo a costa de la loquesca. Si bien el sentido paródico coloca también a dicha obra en un ámbito de solfa: esto se complementa si tenemos en cuenta la similitud onomástica entre el nombre de pila del Fénix de los ingenios y el de

don Felicio, el hidalgo presumido. Por otra parte, el galán pícaro protagonista de *Galán tramposo y pobre* va a llamarse don Lope.

En esta obra se lleva a un extremo la metateatralidad característica de todo el teatro del Siglo de Oro de frecuentes alocuciones directas al público. Así, tras el desenlace de «la acción», o sea el escarnio a don Felicio, Alexandro comenta:

Estraña cosa  
si en una farsa vn crítico esto viera  
que no era verisimil nos dixera. (92)

Subraya esta alusión metateatral el antidramatismo y tono paródico de la obra.

Este ir a contrapelo dentro de la tradición de la comedia queda corroborado al final, al comentar la protagonista:

La Escuela de Celestina  
se acabó; sin que la alegren  
castañetas de una boda,  
soltera farsa a ser viene. (99)

El concepto de «soltera farsa» no sólo señala la ausencia de bodas como final feliz de tantísimas comedias, sino que también sugiere paródico afán de autodefinición genérica, en el sentido de farsa única, aislada, de auténtica anticomedia, que al abrir el mundo de la picaresca a la escena corre contraria a la tradición sentada por Lope.

La parodia de Celestina como catedrática conlleva por un lado cierto desgaste de la figura mítica y, por otro, una sátira implícita hacia la profesión académica.

En *Galán tramposo y pobre* presenta Salas Barbadillo a otra figura mítica paródica: Don Lope, el protagonista, es un personaje donjuanesco, el cual, al poseer las cualidades del pícaro subvierte ciertas características que comúnmente asociamos con la figura mítica tirsiana. Se trata de un don Juan refractado irónicamente. Esto abunda en el barroco ya lo vimos en la otra comedia de nuestro autor. Lo sorprendente es que el personaje que nos ocupa parece preceder o, en el mejor de los casos, ser contemporáneo del de Tirso. La edición más antigua que conocemos de *El burlador de Sevilla* data de 1630, en tanto que nuestra obra aparece ya anunciada bajo el título de *El tramposo con las damas, castigado con lo mismo* en el prólogo de la edición de 1620 de *La escuela de Celestina*. Es decir, que no media el tiempo suficiente para que se desgaste la figura mítica en un avatar paródico; y ello en el supuesto caso de que la de Tirso haya sido anterior.

Al igual que el Pablos de *El Buscón*, el protagonista de nuestra obra aparenta ser noble para lo cual se inventa un linaje:

.....  
Suelo yo con gracia extraña  
(Acción que nadie me veda)  
Pasearme por la arboleda  
De los linajes de España:  
De donde con osadía,  
Conforme el ingenio vuela,  
Tal vez desgajo una abuela,  
Y tal arranco una tía. (269)

La trama se complica desde el comienzo, como en toda comedia de enredos: es decir, se corresponden argumento y estilo en imbricada estructura. Sólo que en este caso la acción adquiere visos metateatrales, ya que las trampas de don Lope implican necesariamente teatro dentro de teatro. Este proceder ya lo vimos en el caso de la broma gastada a don Felicio en *La escuela de Celestina*. Y así, al comienzo ofrece don Lope como falsa excusa a sus supuestos primos don García y don Diego, para no hospedarles, el fingido altercado con su criado Mondego en que le reprende a éste por haber alquilado una casa donde había muerto un apestado. A consecuencia de ello, es don García quien tiene que dar alojamiento a don Lope.

Si el don Juan de Tirso realiza sus conquistas en sucesión temporal, don Lope hace alarde de simultaneidad, apuntando también explícitamente a la guerra de los sexos:

.....  
...engañar dos mujeres,  
Vengando a los demás hombres,  
Merece inmortales nombres. (271)

El comentario de su criado Mondego alude al atributo satánico del mito don-juanescos, sólo que aquí —como en el caso de la comparación diabólica de don Felicio— es también paródico:

Quedará el diablo corrido  
Un protodiablo será.  
Si tú engañas sus extraños  
Engaños con rostro tierno,  
Podrán llevarte al infierno  
A leer cátedra de engaños. (271)

De nuevo surge un paralelo con la comedia anterior al potenciarse lingüísticamente lo que constituye el marco dramático en *La escuela de Celestina*. De

hecho, el que la figura mítica explique cátedra socava la esencia mítica al ser suplantada por el conocimiento racional y científico.

Continúa Mondego la línea paródica —con intertextualidad cervantina— al comentar el intento de doble seducción de su amo:

.....  
Mas que no hazaña, locura  
Es empresa semejante;  
¡Oh buen caballero andante,  
El cielo te dé ventura! (271)

Lo anterior adquiere un perfil grotesco al enterarnos de que las dos damas en cuestión son madre e hija: doña Isabel y doña Inés. Ello se manifiesta en la siguiente escena, en la que el protagonista —al igual que lo hará unos cuarenta años más tarde el don Juan de Molière— hace llegar sus palabras a dos ventanas distintas:

DON LOPE.—            ¡Qué buena noche he pasado!  
                              Muchas como esta quisiera,  
                              Aunque yo a mayor esfera  
                              Me juzgaba destinado;  
                              Porque en ella concerté  
                              Hablar cierta hermosa dama,  
                              Por cuya luciente llama  
                              Rayos del sol desprecié;  
                              Y cuando fui por hablalla,  
                              Hallé persona con ella,  
                              Que me impidió proponella  
                              Cuanto me gozo en amalla.

DOÑA ISABEL.—(ap.) Esto lo ha dicho por mí.

Sin duda por mí lo dice.

DOÑA INÉS.—(ap.)

Bien a las dos satisface.

DON LOPE.—(ap.)

Pienso que aun yo te creí.

MONDEGO.—

Una parienta cercana

DON LOPE.—

De la dama me impidió.

¡Oh, qué bien se declaró!

DOÑA ISABEL.—(ap.) Alma tiene cortesana.

¿Qué más cercana parienta

Que la hija que parí?

DOÑA INÉS.—(ap.) Su grande ingenio advertí,  
A que le adore me alienta.  
¿Hay parienta más cercana  
Que mi madre? El que es discreto  
¡Qué bien dice su conceto! (272)

Contrariamente al héroe tirsiano, don Lope no es ni con mucho víctima de la carne. Su interés en el sexo opuesto tiene móviles económicos. Así declara:

Yo no soy preso de amor  
Tengo interesable estrella  
..... (273)

Concretamente, doña Isabel sostiene un pleito con su primo don García; de ganarlo, obtendría un mayorazgo con siete mil escudos de renta. En cambio, la hija tiene asegurados tres mil escudos de renta. La decisión entre madre e hija dependería de que aquélla ganase el pleito. En este caso, don Lope se casaría con ella; de lo contrario, decidiría en favor de doña Inés.

El perfil que se dibuja del protagonista lo muestra como un asexuado, vengador del sexo masculino sin motivación definida y, por más señas, prostituido. Únese pues a su escasa libido un desprecio por el sexo opuesto, coincidente —tómese en serio, o como un chiste más— con un sentimiento de confraternidad masculina. En este último sentido, descúbrese en medio de tanto elemento paródico, una escala de valores positivos en los atributos que don Lope destaca al referirse a don Diego y que van a ser desmentidos más tarde:

Don Diego, un mozo valiente.  
Sagaz, cortés y prudente,  
Buena dicha y mejor fama. (274)

Lo de «buena dicha» apunta hacia un determinismo al margen del plano volitivo y en última instancia de la moral misma, ya que contrapuesta a esta aseveración, lamenta nuestro galán en más de una ocasión su sino adverso: «...y yo, desdichado/ Quedo a remar con mi estrella» (274).

Por otra parte, es menester señalar que nuestro galán tramposo difiere del burlador de Tirso en un punto esencial: exento de amor, no le interesa el goce carnal, injuriando a sus presas tan sólo de palabra. Así, afirma ante don Diego y don García que doña Isabel y doña Inés habían dado entrada en su casa a ciertos caballeros con fines deshonestos. Igual proceder tuvo don Lope en Sevilla para don doña Leonor, hermana de don Fernando, según refiere éste a don Rodrigo:



.....  
Mi hermana solicitaron  
Dos hombres de ilustres prendas.

.....  
Cuando llegó allí un don Lope,  
Un hombre que no se precia  
De más valor que su aumento,  
Corta espada y larga lengua. (275)

Esta descripción afemina a don Lope, al aludir simbólicamente a su insuficiencia sexual, en contraste con su inclinación por la murmuración, asociada tradicionalmente con la mujer. Y continúa don Fernando:

Intentó también casarse  
Con ella, y halló la empresa,  
Cuanto atrevido, burlada  
Por codiciosa y no cuerda.  
Él, por conseguir su intento,  
Falsamente al mundo cuenta  
Vanos mentidos favores,  
Que aun nombrallos es torpeza.  
Ausentóse persuadido  
A que nuestra diligencia  
Le buscara para dalle  
Bien por el mal que nos deja. (275)

Es decir, que la burla es de palabra. Cobra la palabra, pues, inusitada importancia, quedando la acción —aunque en menor medida que en *La escuela de Celestina*—supeditada a ella. Así, para vencer a don Diego y don García en su intento de desposarse o con doña Isabel o con doña Inés recaba nuestro galán la asistencia de Marina, esclava berberisca de las damas, la cual desacredita a don García ante sus amas atribuyéndoles ingeniosas burlas lingüísticas a costa de éstas:

.....  
Cuando te nombra te llama  
La prima Matusalena;

.....  
Notando tu ancianidad,  
dijo que tenías edad  
Para cualquier virreinato;  
Mas yo que miro esos dientes,  
Que, a las de el aurora iguales,  
Sobre esos rojos corales

Son perlas resplandecientes,  
Presumo que se burlaba.

.....  
Cuando te nombra te llama  
La prima Matusalena;

.....  
Notando tu ancianidad,  
dijo que tenías edad  
Para cualquier virreinato;  
Mas yo que miro esos dientes,  
Que, a las de el aurora iguales,  
Sobre esos rojos corales  
Son perlas resplandecientes,  
Presumo que se burlaba.

DOÑA ISABEL.— Necias burlas son, Marina.

.....  
DOÑA INÉS.— De mí ¿qué te han referido?  
Porque saberlo deseo.

MARINA.—

Dijeron de ti estos días,  
Y hoy, si no estoy engañada,  
Que eres mujer tan delgada,  
Que ser concepto podías,  
Y aun pluma para escribir  
En escuelas, aunque en suma  
Está con pelo esta plumma,  
Porque sabes maldecir. (280)

Estas argucias de la esclava son verdaderamente metaestilísticas, colocándose, inclusive, en tono de solfa el acto mismo de la escritura con la alusión a «pluma». En realidad, la esclava intenta desmentir los supuestos insultos de don García aduciendo una frase gongorina, que queda desvirtuada de inmediato. De igual forma, la equivalencia entre delgadez y concepto sutil disminuye a este último término. Se da, pues, la parodia metaestilística de los dos polos de la estética barroca: conceptismo y gongorismo.

Por otra parte, el proceder de forma no caballeresca no es exclusivo de nuestro protagonista, sino que va a caracterizar también a los personajes secundarios, supuestos caballeros. Así, don Diego no tiene el menor reparo en hacerse pasar por don Lope ante don Rodrigo, cuando éste viene a pedirle cuentas con respecto al desacato cometido con doña Leonor en Sevilla; y ello con el fin de averiguar detalles íntimos. Igual móvil le mueve a leer un papel que se le cae a don Lope. En ambos casos, su hermano don García objeta en un principio pero cede a la larga.

Asimismo, al ponderar don Fernando la belleza de su hermana Leonor emplea tal vehemencia que don Rodrigo le espeta: «Más sois amante que hermano». (275), con lo que no sólo rebaja el habla de galán caballeresco a un nivel de picaresca, sino que también recalca el tema del incesto sugerido de manera oblicua en la doble relación que con madre e hija sostiene don Lope. Esta urdiembre temática de lo prohibido se complica al tenerse en cuenta que Mondego tiene relaciones carnales con la esclava Marina, con la que se desposa don Lope al final, obligado por los airados amantes de Isabel, Inés y Leonor. Todo ello conlleva un atisbo de equívoco sexual, ya implícito en el confesado sentimiento de confraternidad masculina que anima a don Lope a sus continuas fechorías para con el sexo opuesto. De igual manera, al final de la obra don Fernando otorga la mano de su hermana Leonor a don Rodrigo y, en ausencia de la misma, consuman simbólicamente esta unión los cuñados —que resultan ser también primos, por añadidura— con inusitado abrazo. Este homoerotismo sugerido se hace explícito en las advertencias que contra los amantes jóvenes lanza Celestina desde su cátedra en la obra anterior, los cuales, en ocasiones:

Son con vosotras leones  
y entre ellos mismos ouejas  
que manos que son tan blancas,  
no quieren verse sangrientas.  
Antes se dize de muchos  
de estos (¿quien ay que tal crea?)  
que saben bolver espaldas  
y que reciben en ellas. (52)

Lo anterior socava el discurso patriarcal, substrato, causa y justificación misma del código del honor, temática esencial de la teoría y praxis de Lope de Vega.

Todo lo hasta aquí visto concluye brillantemente en el desenlace, verdadero alarde de concreción y confluencias temáticas, así como de abrupta aceleración dramática, con la prevención un tanto ociosa de los matrimonios múltiples:

DON GARCÍA.— Dejad puesto en mis manos  
El castigo de este hombre.

DON RODRIGO.— Todos en ti le dejamos.

DON GARCÍA.— Pues para principio dél,  
Es bien que nos halle casados;  
Dame la mano, Señora.

DOÑA INÉS.— El alma doy y la mano.

DOÑA ISABEL.— Y yo también a mi primo.  
Don Diego.

DON RODRIGO.— Aquí celebramos  
Todos nuestro casamiento.—  
Primo, tus brazos aguardo.

DON FERNANDO.— Yo te doy la mano, primo,  
Por Leonor.

DON RODRIGO.— Yo el alma y brazos.  
Llegué al puerto de mis glorias. (287)

Si la anterior fue comedia «soltera» en el decir de uno de sus personajes, es obvio que ésta es todo lo opuesto, a lo que hay que añadir el castigo del protagonista que, contrario al del héroe tirsiano, es de tejas abajo y tiene visos de ser una broma más:

DON GARCÍA.— Marina, desde hoy te hago  
Libre, y te doy por esposo  
A don Lope, y yo te mando,  
Don Lope, no lo rehuses;  
.....  
Así quedas castigado.  
.....  
Tu culpa fue pretender  
Casamiento rico alto;  
Y así, yo te doy la pena  
Con el más pobre y más bajo. (287)

El tono de solfa lo corrobora Mondego con su sorprendente petición, que da fin a la obra:

MONDEGO.— Venga la gata de la casa.

DON RODRIGO.— ¿Para qué?

MONDEGO.— Porque está llano  
Que, si a mi amo dan la perra,  
Yo con la gata me caso. (287)

Aquí da la impresión de que la pieza entera no es sino un pretexto para el deslumbrante concepto final de Mondego.

Cabe observar a grandes rasgos, por otra parte, en cuanto al desplazamiento

de la figura mítica que si don Lope proyecta la sombra de un don Juan desvirtuado, Mondego inviste a Marina de atributos celestinescos:

¡Oh! la Marina es princesa  
De berberiscas esclavas;  
Solo con menear las habas  
Hace jardín de una artesa.  
Suele el infierno cercar  
Con sacrílegos conjuros,  
Sin duda le quiere entrar,  
Siempre mormura entre sí  
Y es que trae allá consigo  
Algún familiar amigo,  
Con quien razona. (285)

El que al final ambos mitos —aunque parodiados— se unan en matrimonio, hace surgir una tercera realidad, síntesis de los atributos inherentes a dichas figuras míticas y de sus refracciones paródicas; sólo que sorprendentemente subvertidos. Así el prototipo celestinesco de alcahueta, o ayudante actancial —para aplicar la terminología de Greimas— pasa a ser objeto actancial, desvirtuado asimismo, ya que don Lope no va en busca de lo erótico como sujeto actancial —como correspondería al prototipo donjuanesco—, sino de lo económico. Y Marina, claro está, pudiera proveer lo primero, mas no lo segundo. Y toda esta situación viene expresada con medias tintas entre broma y en serio, lo cual le otorga complejidad y riqueza semiológica.

Por otra parte, lo de que en el pecado le vaya la penitencia a don Lope, al ser víctima de su propio vicio, va a apuntar al modelo de comedia del mejor Ruíz de Alarcón, el de *Las paredes oyen*.

Pirotecnia lingüística hegemónica, antihéroes, desplazamientos míticos, conducta antisocial, debilitamiento del código patriarcal, intertextualidad, hipermetateatralidad, parodia a todos los niveles y, respectivamente, antidramatismo estático y frenética aceleración dramática, caracterizan a *La escuela de Celestina* y *Galán tramposo y pobre*. Queda así esbozada la estética de la «anticomedia» de Salas Barbadillo, la cual, en mi opinión, no se limita a ser género paródico del modelo lopesco, sino que también constituye una posible alternativa en la que la transposición genérica de la picaresca a la escena, libre de las limitaciones del género menor: pasos y entremeses, hubiese llevado por otros derroteros a la comedia —o anticomedia— a fin de indagar en torno a la esencia mítica de nuestro teatro de su ámbito social.

## BIBLIOGRAFÍA

- Leonard BROWNSTEIN, *Salas Barbadillo and the New Novel of Rogues and Courtiers*, Madrid, Playor, 1974.
- Gregory G. LAGRONE, «Salas Barbadillo and *The Celestina*», *Hispanic Review*, vol. IX, 1941.
- Myron A. PEYTON, *Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo*, New York, Twayne Publishers, 1973.
- Alonso Jerónimo DE SALAS BARBADILLO, *Comedia de la Escuela de Celestina y El Hidalgo presumido*, Madrid, 1620. Reimpresión a cargo de Don Francisco R. de Uhagón, Madrid, Oficina tipográfica de Fortanet, 1902.
- , *Galán tramposo y pobre*, Biblioteca de Autores Españoles. Dramáticos contemporáneos a Lope de Vega. Colección escogida y ordenada por D. Ramón de Mesonero Romanos, Madrid, Librería de Sucesores de Hernando, 1924.