

Los ‘disparates espaciales’ como mecanismos de la comicidad en la comedia burlesca del Siglo de Oro

Carola Sbriziolo
Università degli Studi di Palermo

Tratar la dimensión espacial en el ámbito del género teatral supone, ante todo, reconocer que éste cuenta con su propia especificidad.¹ En efecto, como apuntaba Aristóteles, la dramática posee, frente a la épica y la lírica, la capacidad de representar un espacio y un tiempo siempre al presente: *hic et nunc*. Además, como es sabido, el estagirita evidenciaba otra característica del género, la prerrogativa gracias a la cual en la dramática las palabras logran representar la acción, tal como indicaba el mismo verbo dórico *δρᾶν*, ‘actuar’.

Ahora bien, frente a la dicotomía entre texto literario y texto espectáculo ha discutido largamente la crítica de la segunda mitad del siglo XX: si por un lado la corriente estructuralista (Barthes, entre otros) proclamaba la importancia de la dimensión textual, es a finales de los años 70 cuando se afirma el valor del texto verbal que se convierte en texto escénico, privilegiando el aspecto espectacular (ver Mounin, Serpieri, Elam). En este contexto, se multiplican los estudios sobre la performatividad y la función de los deícticos. Son estos elementos los que, en una obra teatral, permiten que el sujeto, en un determinado contexto espacio-temporal y gracias a la *ecphrasis*, comunique con su interlocutor, con el cual insta una especie de pacto: “Remitir al subtexto actualizado por el texto dramático es una condición constitutiva y exige que el fruidor llegue a imaginar la posible actuación escénica también en ausencia de una efectiva representación” (Cancelliere 19). Según lo dicho, la función deíctica –ya sea *en phantasma*, ya sea *ad oculos*–² sustenta el mismo género teatral y logra definir no sólo el espacio y el tiempo, sino también sus implicaciones icónicas y simbólicas, tan importantes en un teatro como el áureo donde la dicotomía entre lo ilusorio y lo real es una marca constante.

Al hablar de espacio en una obra dramática, cabe señalar que existe un ‘espacio dramático’ y existe también un ‘espacio escénico,’ distinción que Vitse ha subrayado partiendo del planteamiento de Pavis: el espacio dramático es

el espacio de la ficción, el espacio representado o significado en el texto escrito [...]. Este espacio dramático, en su esencia, solo puede visualizarse en el metalenguaje del crítico o del espectador, que lo van construyendo imaginariamente a partir de las informaciones proporcionadas sobre su universo por unos personajes”; mientras el espacio escénico es “el espacio

¹ Esta publicación se enmarca en el Proyecto de Investigación Fundamental *Edición crítica del teatro completo de Tirso de Molina. Tercera fase (FFI2010-18619/FILO)*, subvencionado por el Ministerio de Ciencia e Innovación de España.

² A este propósito, ver el interesante trabajo de I. Arellano 1995, 411-43.

concretamente perceptible por el público en el escenario peculiar de tal o cual función teatral. Espacio material representante o significante de una u otra de las virtualidades del espacio dramático. (Vitse 1985, 8-9)

Este trabajo pretende centrarse en el ‘espacio dramático’ representado en las comedias burlescas del Siglo de Oro; sin embargo, analizándolo, se hace imprescindible recordar también la dimensión del ‘espacio escénico’ referido a este género teatral. No tenemos muchas noticias sobre los medios escénicos del teatro aurisecular y las acotaciones explícitas e implícitas que poseemos no son numerosas. Lo que podemos afirmar es que la escenografía era bastante sencilla y que, por tanto, la visualización del espacio se servía más bien de procedimientos simbólicos e icónicos, lo que procede también de la estructura misma de los teatros, en forma de U y sin la presencia de telón, características que acercan y casi involucran al público en la escena representada.³ En el caso de la comedia burlesca, además del decorado verbal, lo que ayuda a la construcción de la *deixis* es sobre todo la presencia de objetos, accesorios y vestidos ridículos, que junto a los gestos, movimientos y bailes descompuestos de los personajes contribuyen a lograr el objetivo principal de la comedia, es decir, la provocación de la risa. A este propósito, partiendo del esquema utilizado por Kowzan para estudiar los sistemas de signos de la puesta en escena, Arellano ha analizado los medios escénicos del género de la comedia burlesca, clasificándolos en elementos paralingüísticos, gestos, prosémica, espacio escénico y escenografía, vestuario, maquillaje y peinado, objetos y accesorios, música, canciones y efectos sonoros, iluminación, ruptura humorística de la ilusión escénica (2005, 10-56). Sin embargo, es preciso recordar que la ‘comicidad escénica’ lograda en las comedias burlescas por los elementos kinésicos y proxémicos necesita también de la ‘comicidad verbal:’ los numerosos disparates lingüísticos, juegos de palabras, insultos, perogrulladas etc., hacen que todos los personajes, incluso los nobles, utilicen un lenguaje vulgar y a veces indecente, pronunciando insultos, vituperios y maldiciones.

Junto al ‘espacio dramático’ y al ‘espacio escénico,’ Pavis identifica también otro tipo de espacio, el ‘lúdico’ o ‘gestual,’ que en el caso de la comedia burlesca tiene un papel fundamental. Pascual Bonis, defendiendo la importancia que el ‘espacio lúdico’ tiene frente al ‘espacio escénico’ en la comedia burlesca *El caballero de Olmedo* de Monteser, llega incluso a afirmar que

el espacio escénico es casi una excusa para generar un espacio lúdico que propicie la comicidad de movimientos, gestos, juegos de palabras, etc. [...] Es evidente que predomina el espacio lúdico, ya que lo de menos es lo que sucede en la obra; lo más importante es sobre todo el *cómo sucede*,

³ Sin embargo, hay quien afirma que los elementos concretos y miméticos que contribuían a la construcción del espacio eran mucho más presentes, teoría que Vitse denomina ‘ilusionista,’ frente a la más difundida teoría ‘imaginacionista’ (2002, 41).

subvirtiendo y transformando [...] el orden establecido, *incluido el orden espacial*. (445-48)

De opinión parecida es Catalina Buezo, cuando a propósito del teatro breve aurisecular, que como se sabe, comparte algunos rasgos con la comedia burlesca, escribe:

Cualquier consideración en torno al espacio y sus representaciones en el teatro breve del Siglo de Oro deberá, pues, atender a la doble dimensión del cuerpo humano como índice espacial, es decir, la ostentación icónica y metonímica de lo corporal y a su funcionamiento como mecanismo autónomo que amplifica el perímetro escénico. (214)

Ahora bien, uno de los rasgos característicos de la comedia burlesca del Siglo de Oro es la representación de un ‘mundo al revés’ que invierte las tradicionales reglas de decoro y los valores comúnmente aceptados con el fin de construir una realidad en la que todo está permitido. Todos los niveles sociales se relacionan sin barreras, a través de un mecanismo disparatado que, como se ha dicho, a nivel lingüístico se expresa con neologismos, expresiones sin sentido y afirmaciones incoherentes. En este contexto, no se eximen de lo disparatado los mecanismos que atañen a la dimensión espacial.

El ámbito que en este trabajo se quiere analizar es el fenómeno de transformación de las tradicionales estructuras espaciales, que genera en estas obras un real trastorno de las categorías de espacio y tiempo, quitando al texto teatral las cualidades de sensato y concreto que Bachtín identificaba como características del *cronotopo* literario (1979 [1975], 231). De hecho, a la hora de afrontar la cuestión del espacio, no se puede dejar a un lado la dimensión temporal, que forma un conjunto indivisible con la primera, aunque a veces la crítica se ha inclinado a otorgarle más importancia, subordinándola a la dimensión espacial, tal como ha hecho Vitse, quien ha llegado a opinar que “omnia regit tempus” (1990 [1988], 255-341).⁴

En nuestro análisis se pretenderá demostrar que en la estructura formal de las comedias burlescas, tal como en el plano del contenido, se verifica una inversión que actúa en todos los niveles. Es la misma inversión que se da en Carnaval, ámbito en el cual se representaba la mayoría de estas obras en los años del reinado de Felipe IV. En el estudio de la dimensión espacial de las comedias burlescas, se señalarán los lugares

⁴ Cabe señalar, a este propósito, que así como el espacio, el tiempo se puede dividir también en varios niveles: tiempo de la historia, tiempo del discurso y tiempo de la representación. El tiempo de la historia es lo narrado, cuya extensión es bastante variable; el tiempo del discurso es el resultado de la adaptación del primero, ya que debe condensar los eventos transcurridos en el pasado; finalmente, el tiempo de la representación indica la real duración de la obra delante de su público. Al hablar de tiempo referido a una obra teatral, no hay que olvidar que en el discurso dramático el personaje dispone solamente del tiempo presente (ya que la única modalidad es la del discurso directo), mientras que el pasado y el futuro tienen que ser evocados según el ya mencionado principio del ‘aquí-ahora.’

del texto dramático en los que se pueden apreciar ejemplos de este fenómeno, recursos que llamaremos ‘disparates espaciales.’⁵ Como ha afirmado Mata Induráin, no se trata de construcciones coherentes y articuladas, sino de “pequeños detalles, breves alusiones textuales fragmentarias y disparatadas, al servicio de la comicidad” (192). Por lo que atañe al aspecto temporal, cuyo tratamiento sobrepasaría los límites de este trabajo, sólo recordaremos que las comedias burlescas están repletas, también, de ‘disparates temporales,’ indicando con esta etiqueta las numerosas hipérboles, las referencias cronológicas disparatadas, los anacronismos o la ausencia de datos temporales concretos.

No hace falta recordar que la libertad de representar varios espacios, alejándose del principio de la unidad de lugar, es rasgo común de todo el teatro áureo, y le es permitida al autor en cuanto éste comparte con el público una serie de códigos que, en cambio, el estudioso de hoy en día tiene que descifrar: “El espectador sólo espera un gesto o una palabra, no necesita más que un traje diferente o un abrirse una cortina para soñar que, digamos, de la Zaragoza en tiempos de Felipe II puede volar a Menfis, en el lejano Egipto” (Rubiera Fernández 27). En un teatro dicotómico, en una época que oscila entre faltas y excesos, lo mixto refleja la misma cualidad de la vida, constituida de trágico y cómico a la vez. En la comedia burlesca el fenómeno se intensifica y, prescindiendo de las unidades de tiempo y de lugar, se adopta la estructura espacio-temporal de la vida humana, exasperándose el juego barroco y convirtiéndose en una gran ficción lúdica cuyo único objetivo es la provocación de la risa. La diferencia con otras obras de la época reside en la precisión de la localización espacial de la mayoría de las piezas de los demás géneros; digo la mayoría porque, como ha demostrado Oliva, siempre hay excepciones, como ocurre por ejemplo en muchas comedias del primer tercio del siglo XVII, caracterizadas por la imprecisión e indeterminación espacial (13-36).

En realidad, lo que suele ocurrir en las burlescas es que se mezclen, a través de los mecanismos que iremos viendo y a veces de manera caótica, las menciones a lugares reales y conocidos al público y, a la vez, a lugares indeterminados y lejanos. Es más, en algunas ocasiones el juego burlesco llega a multiplicarse hasta tal punto que, como apunta Mata Induráin, “ocurre que hay comedias burlescas en las que lo exótico será, precisamente, lo cotidiano: así sucederá, por ejemplo, en una comedia ambientada en la Antigüedad clásica, pero con alusiones continuas a realidades contemporáneas del espectador español del siglo XVII” (192). Es el caso de *Darlo todo y no dar nada*, comedia de Lanini Sagredo ambientada en la antigua Grecia y que, sin embargo, presenta varias alusiones a lugares muy conocidos en la España áurea: la sevillana calle de la Sierpe (v. 1684), las madrileñas Plaza Mayor (v. 48), calle de los Negros (v. 883), fuente de Leganitos (v. 2102) e iglesia de San Basilio (v. 2262). Algo parecido

⁵ Para este análisis, he manejado sobre todo las ediciones de las comedias burlescas que el GRISO de la Universidad de Navarra, bajo la dirección de Ignacio Arellano, está publicando con Iberoamericana-Vervuert desde 1998. Hasta el momento actual se han publicado siete tomos, con un total de veinte y cinco comedias.

ocurre en *El castigo en la arrogancia*, comedia de ambientación parisina y en la época de Carlo Magno; la obra presenta, una vez más, referencias a lugares españoles como Toledo (v. 540) y Lora (v. 616), y sobre todo madrileños, como Carabanchel (v. 1175), el hospital de Antón Martín (v. 627), la plaza de Santa Cruz (v. 432), la calle del Barquillo (v. 1142) y la Puerta del Sol (v. 1165). En la época de Carlo Magno está ambientada también *Angélica y Medoro*; sin embargo, los paladines Roldán y Rugero, al relatar en la corte la lucha que han protagonizado contra los moros, describen a unos combatientes -nada valorosos- actuando en un campo de batalla bastante improbable: un corral de gallinas “entre Henares y Jarama”, es decir, una vez más, lugares de la provincia de Madrid.

El fenómeno señalado tiene quizá su expresión más burlesca en *Céfalo y Pocris*, donde con frecuencia la mitología de la conocida historia de los dos amantes sucumbe delante de los detalles castizos proporcionados por Calderón: se hace referencia a la Puerta de Guadalajara, a la del Sol y a la Cerrada en Madrid (vv. 345-48). En *El cerco de Tagarete*, de ambientación andaluza, junto a referencias concretas al Tagarete, a Sevilla, al Guadalquivir, encontramos muestras de ‘disparates espaciales:’ don Inflamado Pejerrey, el comandante del ejército de peces que se enfrenta al ejército de sapos y ranas, relata su lucha en contra del enemigo y cuenta haberse resbalado hasta la otra orilla del Po (vv. 63-68), río italiano que en este contexto es, evidentemente, un elemento disparatado, dado que se está hablando del río Guadalquivir. El trasfondo sevillano aparece también en *Escanderbey*, comedia ambientada en el oriente otomano y que, sin embargo, presenta menciones a la Puente Segoviana (v. 57), el Corral de los Naranjos (v. 67), además que los usuales lugares madrileños, como la calle del Olivo (v. 166), la plaza de Antón Martín (v. 292), la plaza de la Villa (v. 882) y referencias a pueblos cerca de Madrid, como Getafe (v. 284) y Galapagar (v. 1281).

Desde los ejemplos hasta aquí mencionados se puede notar que se trata de lugares geográficos existentes y concretos, pero que poco tienen que ver con el contexto de algunas comedias, marcado por la lejanía espacial y temporal. Por lo tanto, son referencias que resultan disparates, clasificables en la categoría que Mata Induráin ha definido como casos de “exotismo al revés,” indicando con esta etiqueta el grado máximo de la inversión, cuando lo raro resulta ser no lo exótico, como nos esperaríamos, sino lo cotidiano, lo conocido al público que asistía a las representaciones (192). El objetivo final es, insistimos, la risa, que se consigue a través de la parodia de los modelos serios.⁶ Otras veces, se nombran lugares de ámbito hispánico relacionándolos con otros que nada tienen que ver con la península ibérica, como ocurre cuando, en la comedia *El desdén con el desdén*, Carlos relata sus penas

⁶ Al hablar de ‘parodia’ hay que tener presente las afirmaciones de Taravacci, quien, basándose en las teorías de Genette sobre la literatura *au second degré*, opina que en el caso de las comedias burlescas sería más adecuado hablar de “travestimento:” “La parodia si attua quando il contenuto viene sostituito da un altro più basso e più attuale. Di contro, il travestimento (con il quale la commedia burlesca sembra condividere la maggior parte dei requisiti), lascia intatto il contenuto e l’azione, intervenendo sullo stile dell’ipotesto nella direzione dell’abbassamento semantico” (21).

de amor a su criado Polilla y empieza con una larga y prolija premisa, en la cual se juntan Getafe y la China, Tetuán y los pueblos españoles de Parla y Olías:

CARLOS Ya sabes cómo en Getafe,
 media legua de la China
 por la parte occidental,
 de Tetuán cuatro millas,
 ciudad adonde los hombres
 son a la manera misma
 que la gran naturaleza
 colmada de maravillas
 para admiración del mundo
 los hizo en Parla y Olías... (vv. 69-78)

La referencia a topónimos disparatados también puede derivar de una motivación métrica, la necesidad de restituir la rima en los versos. Es lo que ocurre, por ejemplo, en la comedia *El cerco de Tagarete*, donde la mención a la ciudad de Pequín –como se ha dicho antes, estamos en una ambientación fluvial fantástica– sirve solamente para completar la décima en los vv. 138-47 (“Pequín” rima con “matachín” del v. 143 y “delfín” del v. 145). Asimismo, en *Darlo todo y no dar nada*, la mención a la ciudad de Jerez (v. 1839) resulta bastante disparatada, dado que Alejandro Magno declara haber nacido en ella, y sin embargo le sirve a Lanini Sagredo para construir el burlesco soneto que el emperador dedica a Campaspe y cuyos versos agudos, terminantes todos en -z, construyen una insólita rima que, gracias a la aliteración, produce un efecto burlesco. También en el v. 105 de *Durandarte y Belerma* se cita la ciudad de Badajoz sólo para crear la rima con “arroz” del v. 103, pero sin más explicación lógica. Los juegos fónicos son, por tanto, un recurso frecuente en las comedias del género, donde las rimas se fuerzan hasta usar, en algunos casos, palabras sin sentido, solamente para conseguir un divertido efecto sonoro.

Otras veces, puede ocurrir que la alusión incoherente a un lugar se consiga a través de la deformación de la onomástica. Apreciamos un ejemplo de este fenómeno en *El rey Perico y la dama tuerta*, donde en el v. 2420 se nombra la “torre de Babia,” evidente deformación por Babilonia, mientras Babia era un territorio de la provincia de León. Una vez más, se une la mención a lugares conocidos a los españoles de la época con la de lugares lejanos en el tiempo, esta vez nada menos que bíblicos. La onomástica burlesca es un recurso frecuente en estas comedias, que a menudo presentan nombres totalmente disparatados, algunos de ellos relacionados con lugares españoles o lejanos: en *La ventura sin buscarla* se nombra a un “don Marrueco” (v. 482), junto a otros personajes con ‘títulos’ curiosos e inexistentes, en *El mariscal de Virón* Blanca ofende al mariscal diciéndole que es “...un tonto, un discreto / un entendido, un salvaje / un don Millán de Cardona, / un don Pascual Memoriales, / un don Pedro el Loco y un / Andrés de Ávila arrogante” (vv. 1021-26). Todos apelativos

extravagantes e ilógicos, cuyo único objetivo es, una vez más, acumular palabras y sonidos ridículos.

En la óptica de la finalidad cómica y paródica hay que considerar también el tratamiento del topos de la ‘escena a oscuras’, recurso frecuente en toda la literatura aurisecular y que en las comedias burlescas se exaspera hasta llegar a representarse, paradójicamente, en presencia de la luz. Es el caso, por ejemplo, de la comedia *Las mocedades del Cid*, donde en la acotación al v. 246 leemos: “Aunque no hay luces, [Rodrigo] hace que las mata y andan todos a tienta, y sale don Sancho”. O en *El desdén, con el desdén*, donde el juego burlesco se hace patente en las mismas palabras de los personajes, gracias a un ingenioso mecanismo metaliterario:

FOX	Supongamos que es de noche y que en esta sala estamos sin sol, sin luz y sin moscas, como dice aquel adagio.
BEARNE	Está bien.
FOX	Siendo así, aunque intentemos mirarnos no hemos de podernos ver, so pena de ser hallados.
BEARNE	Proseguid.
FOX	Pues después de esto todos hemos de ir andando hasta perder bien el tino en la obscuridad del cuarto. (vv. 1642-45)

Asistimos, una vez más, a aquel pacto con el cual el público no sólo acepta la ficción burlesca, sino que colabora también a su construcción. Como bien explica Pascual Bonis al analizar la dimensión espacial en *El caballero de Olmedo*,

los espectadores entrarán en esta convención de juego: reirán con esa oscuridad sugerida por la palabra y la acción, contradicha por la realidad, ya que los actores deciden que su acción es precisamente jugar a no verse y los espectadores aceptarán el juego de la oscuridad imaginaria, ya que todos ven a los actores. Aquí empezará esa complicidad necesaria para que la risa se produzca, y será una convención espacio/temporal la que dotará de comicidad a toda la escena y a toda la jornada I. (441-42)

Se trata, pues, de un espacio simbólico, arbitrario, que para expresarse se sirve de recursos metafóricos y metonímicos. En este sentido, adquieren especial importancia las menciones a lugares que representan no tanto un espacio geográfico, cuanto más

bien una condición del personaje. Es el caso, por ejemplo, de la ciudad de Argel, que en este género de comedias, tal como en otras de la época, indica ‘esclavitud, cautiverio’ (ver *Las mocedades del Cid*, vv. 336-38; *Castigar por defender*, v. 562; *El Hamete de Toledo*, vv. 120-23; *El rey don Alfonso, el de la mano horadada*, v. 70). Asimismo, la referencia a Flandes suele simbolizar la guerra misma (*Los condes de Carrión*, v. 1010), la calle del Lobo en Madrid indica ‘borrachera’ (*Darlo todo y no dar nada*, v. 1873), la ciudad de Trapisonda, lugar presente en el ciclo del Amadís, y por tanto lejano en el tiempo y en el espacio, se nombra para significar ‘trampa’ o ‘confusión’ (*Durandarte y Belerma*, v. 421; *Castigar por defender*, v. 490).

Según lo dicho, las referencias espaciales no son sólo los lugares geográficos donde se desarrolla la *deixis*, sino que representan también un medio con el cual se consigue representar unas ideas, unos conceptos, o una postura paródica frente a la Comedia Nueva. La parodia de los modelos serios es visible en la revisión de los esquemas y modelos espaciales: el topos del *locus amoenus* es uno de ellos, como ocurre en el comienzo de la segunda jornada de la comedia *Las mocedades del Cid* (vv. 456-60), donde la criada Flora intenta alegrar a Jimena haciéndole notar la belleza de un insólito jardín a su alrededor y su señora le contesta quejándose de que el ruiseñor tiene un defecto porque “No declara la letra” (v. 464).

También, es frecuente la imitación en clave irónica de los parlamentos serios de los personajes, como la relación de eventos bélicos o la narración de su propio nacimiento. En estos casos, la evocación del espacio sufre también un trastorno y ayuda, una vez más, a construir un espacio ilógico y disparatado. En la primera jornada de la comedia *El Hamete de Toledo*, don Marcos relata a doña Lorenza la batalla contra los moros en la que él mismo ha participado, y hablando de su armada dice:

DON MARCOS ...con esta armada marchando
desde Antártico a Calisto,
nos miró con malos ojos
la puente de Leganitos. (vv. 192-95)

Es evidente la imposibilidad de que la armada cristiana haya marchado desde el Antártico a Calisto (ninfa de la mitología griega que, transformada por Zeus en la constelación de la Osa Mayor simboliza el cielo, convirtiéndose por tanto en sinónimo de lejanía), mientras la miraba el puente de Leganitos, pueblo cerca de Madrid.

Asimismo, en la comedia burlesca el topos de la narración por parte de un personaje de alto rango de su propio nacimiento sufre un rebajamiento paródico. A crear la comicidad contribuye aquí a la enumeración de lugares disparatados. Por ejemplo, en la primera jornada de *Castigar por defender*, el príncipe de Hungría Lisardo cuenta a la princesa Fenisa su nacimiento fingiendo ser el marqués Astolfo (Lisardo quiere esconder su real identidad a Fenisa porque él ha matado a su hermano); en este relato, afirma descender del monte Olivete (situado cerca de

Jerusalén) y ser primo de Lisardo “después que cierta fregona / en el lugar de los Cobos, / con la sangre de los dos / hizo en un cubo un mondongo” (vv. 215-18), donde Cobos remite al ámbito geográfico hispánico, siendo relacionado con varios lugares de Castilla y León. Poco antes, la princesa le ha llamado a Lisardo “príncipe de Monicongo” (v. 174), denominación exótica que, al indicar el Congo, colabora a transmitir la idea de algo lejano, indeterminado, y por lo tanto irónico. En *El castigo en la arrogancia*, el moro Alazán relata en la corte de Carlo Magno su vida:

ALAZÁN Yo soy Alazán, un moro
 que por recta y aun por línea,
 deciendo de Natancalvo,
 un calabrés de la China,
 [...]
 Para más asombro vuestro,
 soy quien más quiere y estima
 Periquillo el de Madrid,
 [...]
 Tocose a mi nacimiento
 la campana de Melilla. (vv. 194-211)

Son evidentes aquí los numerosos disparates geográficos: Natancalvo es una invención burlesca, un calabrés no puede ser de la China, Periquillo el de Madrid es un nombre ridículo propio de la germanía y Melilla es deformación por ‘Velilla,’ cerca de Aragón, donde se decía que una campana tañía sola al fallecer algún miembro de la familia real⁷. Cuando en *Céfalo y Pocris* el príncipe Rosicler le explica su origen al gigante, dice haber nacido en Trapobana (nombre que antiguamente indicaba la isla de Ceylán), palabra que le sirve a Calderón para construir el juego de palabras con “trapo” y “vana” de los versos siguientes:

ROSICLER En Trapobana fui
 nacido de mí y mi dama,
 y deste parto quedamos
 yo el trapo y ella la vana. (vv. 307-10)

Y más adelante, cuando el mismo príncipe le cuente a Céfalo su origen, Rosicler hará otra vez referencia a Trapobana, tejiendo toda una curiosa relación en latín macarrónico (vv. 1799-1808).

Como se ha afirmado, en las comedias burlescas del Siglo de Oro la ruptura del decoro se logra con la revisión de los esquemas y modelos de la Comedia Nueva en boga en esa época. De este modo, se inventan unos personajes que, al presentarse

⁷ Ver notas a la edición de Rodríguez 152.

ridículos y al cumplir acciones indecentes, contribuyen a la degradación y se asiste al tratamiento cínico del amor, de la religión, del papel de la mujer, recursos que contribuyen a la construcción de un ‘mundo al revés’ donde todo está permitido, tal como en el Carnaval, tiempo de cambios y de renovación.

En la comedia burlesca no existe ningún tabú ni selección de lo que se trata, ninguna regla de decoro sino sólo la libre expresión de los aspectos más naturales del hombre, actitud que se opone a las convenciones dictadas por el Pinciano en su *Philosophía Antigua Poética* y se coloca al margen del sentido de la medida que en esos años defendían los tratadistas europeos, entre ellos Castiglione. Frente a esta visión aristocrática, en la comedia burlesca la negación del principio de *decorum* y, con ella, la defensa de la ‘risa popular,’ se convierte en una preciosa fuente de comicidad que actúa en todos los niveles. Lejos de cualquier intento moralizador, la fuerza dramática de las comedias burlescas se logra gracias a la interacción de la ‘comicidad escénica’ y de la ‘comicidad verbal’. En esta óptica, la inversión del orden establecido –visible en el nivel lingüístico, formal y temático– se verifica también en el tratamiento del espacio. Anulando los límites espacio-temporales, se logra dibujar un mundo en el cual lo eterno se opone a lo cerrado: como afirma Bachtin, el momento del Carnaval era la auténtica fiesta del tiempo y de la renovación y se oponía a lo cerrado y a lo definitivo. (2001 [1979], 13).

Estamos de acuerdo con Rubiera Fernández cuando afirma que “no hay que pensar que el espacio es sólo el lugar donde transcurren las acciones, un marco ambiental en el que se sitúa a los personajes. Esto sólo es parte, muy importante eso sí, del uso que el dramaturgo hace del espacio” (75).⁸ Si, como se ha pretendido demostrar, el espacio representado en el teatro del Siglo de Oro tiene la función de significar algo más que un lugar, entonces se puede concluir que los ‘disparates espaciales’ de la comedia burlesca sirven para representar la inversión de valores que está a la base del género.

⁸ A este propósito ver también González 897-904.

Obras citadas

- Anónimo. I. Eds. Arellano y C. Mata Induráin. *Angélica y Medoro*. En *Comedias burlescas del Siglo de Oro*. Tomo II. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2001. 399-496.
- . Ed. A. Rodríguez Rípodas. *El castigo en la arrogancia*. En *Comedias burlescas del Siglo de Oro*. Tomo IV. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2003. 125-213.
- . Ed. A. Rodríguez Rípodas. *El desdén, con el desdén*. En *Comedias burlescas del Siglo de Oro*. Tomo IV. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2003. 215-361.
- . Eds. I. Arellano, C. García Valdés, C. Mata & M. C. Pinillos. *El Hamete de Toledo*. En *Comedias burlescas del Siglo de Oro*. Madrid: Espasa Calpe, 1999. 45-112.
- . Ed. C. Mata Induráin. *El rey don Alfonso, el de la mano horadada*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 1998.
- . Ed. C. Cabanillas. *Los condes de Carrión*. En *Comedias burlescas del Siglo de Oro*. Tomo V. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2004. 21-159.
- Arellano, Ignacio. "Valores visuales de la palabra en el espacio escénico del Siglo de Oro." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 29.3 (1995): 411-43.
- . "La escenificación de la comedia burlesca." Eds. R. Castilla Pérez & M. González Dengra. *Escenografía y escenificación en el teatro español del Siglo de Oro*. Granada: Universidad de Granada, 2005. 10-56.
- Bachtin, Michail. *Estética e romanzo*. Torino: Einaudi, 1979 [1975].
- . *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, Carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*. Torino: Einaudi, 2001 [1979].
- Buezo, Catalina. *Prácticas festivas en el teatro breve del siglo XVII*. Kassel: Reichenberger, 2004.
- Calderón de la Barca, Pedro. Eds. I. Arellano, C. García Valdés, C. Mata & M. C. Pinillos. *Céfalo y Pocris*. En *Comedias burlescas del Siglo de Oro*. Madrid: Espasa Calpe, 1999. 311-421.
- Cancelliere, Enrica. "Espacio y tiempo en el teatro de Calderón." Eds. F. B. Pedraza, R. González & G. Gómez. *Espacio, tiempo y género en la comedia española* (Actas de la II Jornadas de Teatro Clásico, Toledo, 14-16 de noviembre de 2003). Almagro: Universidad de Castilla La Mancha, 2005. 15-42.
- Cáncer y Velasco, Jerónimo de. Ed. A. Rodríguez Rípodas. *Las mocedades del Cid*. En *Comedias burlescas del Siglo de Oro*. Tomo III. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2002. 29-123.
- Elam, Keir Douglas. *The Semiotics of Theatre and Drama*. London y New York: Methuen, 1980.

- González, Aurelio. "Espacio y dramaturgia cervantina." *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Burgos-La Rioja, 15-19 de julio de 2002)*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2004. 897-904.
- Herrera, Rodrigo de. Ed. A. Rodríguez Rípodas. *Castigar por defender*. En *Comedias burlescas del Siglo de Oro*. Tomo III. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2002. 293-451.
- Lanini Sagredo, Pedro Francisco. Eds. I. Arellano, C. García Valdés, C. Mata & M. C. Pinillos. *Darlo todo y no dar nada*. En *Comedias burlescas del Siglo de Oro*. Madrid: Espasa Calpe, 1999. 189-310.
- López, Felipe. Ed. M. J. Casado Escanderbey. *Comedias burlescas del Siglo de Oro*. Tomo VI. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2007. 207-358.
- Maldonado, Juan de. Eds. M. M. Hurtado & C. Mata Induráin. *El mariscal de Virón*. En *Comedias burlescas del Siglo de Oro*. Tomo VII. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2011. 27-187.
- Mata Induráin, Carlos. "El exotismo en la comedia burlesca del Siglo de Oro: exotismo geográfico." Eds. F. Cotticelli & P. Maione. *Le arti della scena e l'esotismo in età moderna*. Napoli: Turchini, 2006. 191-216.
- Mosén Guillén Pierres. Eds. Antonio Cortijo y Adelaida Cortijo. *El amor más verdadero, Durandarte y Belerma*. En *Comedias burlescas del Siglo de Oro*. Tomo III. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2002. 69-173.
- Mounin, Georges. *Introduction à la sémiologie*. Minuit: Paris, 1970.
- Oliva, César. "El espacio escénico en la comedia urbana y la comedia palatina de Lope de Vega." Eds. F. Pedraza & R. González. *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina* (Actas de las XVIII Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, 11-13 de julio de 1995). Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 1998. 13-36.
- Pascual Bonis, Maite. "El espacio en la comedia burlesca *El caballero de Olmedo* de Francisco Antonio de Monteser." Eds. F. Casal, C. González & M. Vitse. *El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro. Homenaje a Frédéric Serralta* (Actas del VII Coloquio de GESTE, Toulouse, 1-3 de abril de 1998). Pamplona-Madrid-Frankfurt: Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2002. 435-50.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós, 1984.
- Quirós, Francisco Bernardo. Eds. J. M. Escudero Baztán & C. C. García Valdés. *El cerco de Tagarete*. En *Comedias burlescas del Siglo de Oro*. Tomo III. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2002. 23-67.
- Rubiera Fernández, Javier. *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*. Madrid: Arco Libros, 2005.
- Serpieri, Alessandro. *Come comunica il teatro. Dal testo alla scena*. Milano: Il formichiere, 1978.
- Taravacci, Pietro. "Introducción." J. de Cáncer & J. Vélez de Guevara. *Los siete infantes de Lara*. Viareggio-Lucca: Baroni, 1999. 9-95.

- Vitse, Marc. "Sobre los espacios de *La dama duende*: el cuarto de don Manuel." *Notas y Estudios Filológicos* 2 (1985): 7-32.
- . *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle*. Toulouse: France-Ibérie Recherche, 1990 [1988].
- . "Loa de apertura o prolegómenos para un viaje entretenido." Eds. F. Cazal, C. González & M. Vitse. *El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro. Homenaje a Frédéric Serralta* (Actas del VII Coloquio de GESTE, Toulouse, 1-3 de abril de 1998). Pamplona-Madrid-Frankfurt: Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2002. 19-50.
- Velásquez del Puerco, Diego. Ed. M. J. Casado. *El rey Perico y la dama tuerta*. En *Comedias burlescas del Siglo de Oro*. Tomo VI. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2007. 57-206.