LA DEGRADACIÓN DE LOS PERSONAJES DEL TEATRO DEL SIGLO DE ORO EN LA COMEDIA BURLESCA: *EL REY PERICO Y LA DAMA TUERTA*

María José CASADO SANTOS
Universidad de Navarra

1. Introducción

La comedia burlesca del Siglo de Oro es un género dramático que se inserta dentro del marco de la literatura carnavalesca y de la literatura del «mundo al revés». Dicho género entronca directamente con las diversas modalidades de la literatura jocosa que ya se pueden constatar en las parodias poéticas realizadas por Góngora y Quevedo[1]. En este tipo de comedias se lleva a cabo la inversión de los valores establecidos de forma convencional en el teatro áureo, tales como el honor, el amor o los celos —verdaderos motores del mismo— y se parodian tanto los motivos líricos como las estructuras y las situaciones típicamente dramáticas de la comedia nueva.

En este trabajo me propongo demostrar cómo en estas obras los personajes quedan degradados e incluso reducidos, en algunos casos, a meras figuras. Para ello tomaré como punto de partida la comedia burlesca *El rey Perico y la dama tuerta*, de Diego Velázquez del Puerto[2] y corroboraré el estudio de los personajes con otras obras del mismo género.

Así pues, estudiaré todos aquellos elementos que se utilizan para caracterizar a las *dramatis personae* y para llevar a cabo la parodia de la tipología de los personajes del teatro del Siglo de Oro. En primer lugar, los recursos tanto escénicos como verbales, (juegos de palabras, equívocos, perogrulladas, etc.) y, en segundo lugar, el carnaval y todo lo relacionado con él

1 Para la cuestión del marco de modalidades literarias burlescas en el que se insertan estas obras véanse Celsa Carmen García Valdés, *De la tragicomedia a la comedia burlesca: «El caballero de Olmedo»*, Pamplona, Eunsa, 1991, págs. 33-41, y Javier Huerta Calvo «Los espejos de la burla. Raíces de la comedia burlesca» en *Tiempo de burlas. En torno a la literatura burlesca del Siglo de Oro*, Madrid, Verbum, 2001, págs. 161-176.

2 Con respecto a la cronología de esta obra, aunque hasta el momento no tenemos datos concluyentes, podríamos decir que parece ser del siglo XVIII. El único dato que he podido obtener del autor, hasta la fecha, es el recogido en el *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*. En dicho catálogo aparece la siguiente información, pág. 472: «Velazquez del Puerto, Diego(?-?). Valladares dedica su obra *El prado por adentro y el filósofo por afuera* (Madrid, 1768) a don Francisco Velázquez del Puerto, que debe ser hermano suyo».

—alusiones al vino, a los juegos, al baile, a las mascaradas— por la importancia que adquiere en este tipo de obras.

El rey Perico y la dama tuerta es una comedia burlesca de Diego Velázquez del Puerto, caballero de la orden de Calatrava, cuyo texto se conserva en el manuscrito 16.363 con letra del siglo XVIII de la Biblioteca Nacional de Madrid. Hasta el momento no se conocen otros testimonios textuales. La comedia consta de 2707 versos[3].

2. La comicidad verbal

Es la más abundante y muestra todas las clases de recursos verbales jocosos tales como la acumulación de refranes, los cuentecillos tradicionales, los juegos de palabras y las alusiones escatológicas y obscenas.

Uno de los elementos a tener en cuenta en el estudio de los personajes es el nombre de los mismos, su onomástica burlesca[4]. Así, el rey de nuestra comedia es el rey Perico, personaje folclórico por excelencia de quien Correas registra la frase «Rey grillo, rey Perico», que se decía «por reyes imaginados del vulgo, por antigualla y poquedad de reino»[5]. Por otro lado, como señalaba García Lorenzo[6] en uno de sus estudios pioneros acerca del género, el uso de hipocorísticos a la hora de referirse a un personaje es uno de los recursos en los que se basa este tipo de comedias para provocar la risa. La explicación del nombre de su hija, la princesa doña Estangurria, término que alude a una enfermedad de la orina, la encontramos en el texto de la comedia, poniendo de manifiesto la antigua creencia de que lo que se estuviera viendo o imaginando en el momento de la concepción, afectaba a la criatura[7]: «que aquesta Princesa, a quien / doña Estangurria llamó, / por padecer mal de orina, / al tiempo que la engendró» (vv. 113-16).

Otros nombres, como el de Tristrás, compuesto por dos onomatopeyas, el de Chisgarabís, o el de Escotofia, formado sobre el verbo escotar, no son más que nombres de significante expresivo cómico. El nombre del galán segundo, don Gastón, sirve para hacer un chiste ya conocido en los cuentos de la época[8]: «jamás se desvaneció / ni ha gastado cumplimientos. / Sólo en el nombre es Gastón» (vv. 332-34).

Como ya hemos comentado, son muchos los recursos verbales que se emplean para definir a los personajes. Por ello, y para no ser demasiado prolijos, tomaremos como ejemplo aquellos que se emplean para caracterizar al rey. Así, a lo largo de la obra se harán chistes con las frases y los refranes que se le atribuyen como personajillo folclórico tales como «el rey que rabió»[9] o «en tiempos del rey Perico[10]». De hecho, será él mismo el que los utilice produciendo un efecto cómico doble:

3 Para un resumen de las características de este tipo de comedias cfr. Frédéric Serralta, «La comedia burlesca: datos y orientaciones», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, Toulouse, CNRS, 1980, págs. 101-102.

4 Para esta cuestión véase Ignacio Arellano Ayuso, «La onomástica satírica burlesca en la poesía de Quevedo», en *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, Pamplona, Eunsa, 1984, págs. 146-159.

5 Cfr. Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, Madrid, RAE, 1924, pág. 638.

6 Cfr. Luciano García Lorenzo, «Procedimientos cómicos en la comedia burlesca», en *Del horror a la risa. Los géneros dramaticos clásicos. Homenaje a Christiane Faliu-Lacourt*, Kassel, Reichenberger, 1994, pág. 90.

7 Cfr. nota a los vv. 928-931 de *La ventura sin buscarla: comedia burlesca parodia de Lope de Vega*, Arellano, Ignacio, (ed.), Pamplona, Eunsa, 1994, pág. 182.

8 Cfr. Quevedo, *Sueños*, Madrid, Cátedra, 1999, pág. 121: «Enfadóse el avariento y dijo: —Si no he de entrar no gastemos tiempo—, que hasta aquello rehusó de gastar».

9 Cfr. Gonzalo Correas, *op. cit.*, pág. 183: «El rey que rabió, y llevaba la manta arrastrando».

10 Cfr. *Ibidem*, pág. 190: «En el tiempo del rey Perico. Denotando vejez de lo que fué y pasó».

REY pues con decir que se usaron
en tiempo del rey Perico
los nuevos parecen malos,
me haya perdido el respeto
este hombre? ¡Estoy rabiando! (vv. 2479-83)[11]

En el proceso de degradación de los personajes hay que destacar el empleo de imágenes animalizadoras o cosificadoras a ellos referidas[12]. Así Gastón dirá del rey: «pero de un rey Perico ser prendido / agravio es de manera / que un perico de paja no lo hiciera». (vv 170507). Donde entendemos la palabra «perico» como una «especie de tocado, que se usaba antiguamente que se hacía de pelo postizo y adornaba la parte delantera de la cabeza[13] «y vemos la dilogía de prender como 'apresar' y como 'recoger'. Él mismo también se llama: «la coca de los vestidos» (v. 2478). La «coca» era la cabeza y el rey Perico lo es por alusión de nuevo a «perico» como 'tocado'.

Cuando al rey le traen una albarda por asiento comenta del paje que se la trajo que:

REY Antes, si bien lo reparas,
ha obrado como cristiano
pues, cumpliendo con la santa
Iglesia en darme este asiento,
como a prójimo me trata. (vv. 1043-47)

donde se juega con la dilogía de «prójimo» como 'asno' y como 'cualquier criatura capaz de gozar de bienaventuranza'[14]. Mediante un juego de palabras él mismo se presenta como un 'rey de baraja':

y así, tened entendido,
aunque parezca arrogancia,
que tenéis un rey Perico
que es pericón y pendangas (vv. 1056-59)

«pericón» es, en el juego de quínolas, el caballo de bastos, y «pendangas» la sota de oros. Chisgarabís le apoda de ser un Pedro de Urdemalas que, como sabemos, es el prototipo de personaje astuto:

TRISTRÁS ¡Calla, calla!,
mira que es el Rey Perico.

11 Otro refrán «no se pescan truchas a bragas enjutas» que quiere decir que: «sin trabajo, cuidado y solicitud, no se alcanzan fácilmente los bienes y conveniencias», aparece en boca de Chisgarabís con una clara alusión sexual que degrada a los galanes y el concepto del amor platónico: «Pero eso ya se acabó, / pues todo galán procura, / como tenga la ocasión, / en vez de atacar las calzas / desatacarse el calzón, / y entrar a bragas enjutas / a pescar truchas de amor» (vv. 288-94).

12 Cfr. Carlos Mata Induráin, «La figura del comendador en el teatro español del Siglo de Oro», en Burdeus, María D., Real, Elena y Verdegal, Joan (eds.), *Las órdenes militares: realidad e imaginario*, Castellón, Universitat Jaume I, 2000, pág. 533.

13 Cfr. *Diccionario de Autoridades*, Madrid, Gredos, 1990, pág. 223.

14 Otro de los personajes que sufren este proceso de animalización es Tristrás de quien dice Escotofia: «Pero allí un bulto diviso / que, roncando entre unas ramas, / parece de jabalí / más que de persona humana» (vv. 1290-93).

CHISGARABÍS No es sino Pedro Urdemalas
que anda haciendo estos enredos. (vv. 1673-76)[15]

Los personajes de estas comedias utilizan lo que Bajtin[16] denominó «el vocabulario de la plaza pública». Es decir, por un lado, el empleo de palabras de estilo bajo tales como los insultos, las frases hechas o coloquiales y, por otro, las alusiones sexuales y escatológicas. Así recogemos insultos como: mandilón (v. 238), mentecato (v. 479), menguado (v. 2695) o el que le propicia Sabandija a las damas:

SABANDIJA Vaya que están escondidas
por darnos a todos vaya
y quiera Dios que no haya
que hacer con aquestas idas (vv. 1950-53)

El insulto procede de la dilogía de «idas» como el participio del verbo ir y el adjetivo 'faltas de juicio'. Otro recurso muy frecuente es la aplicación literal del sentido de una frase hecha:

CHISGARABÍS Y más si en la pretensión
tú no caes de tu burro
ni el otro del que montó. (vv. 338-40)[17]

Lo escatológico es, en lo burlesco, un campo inagotable de comicidad y como señala el profesor Arellano «es precisamente un tipo de comicidad especial, basada en la *turpitudo et deformitas*»[18]. Así nos encontramos continuas alusiones a las ventosidades: «Don Gastón por los presos se ha empeñado / y yo se lo he negado, / que en un rey de mi fama y mis progresos / es indecensia andar soltando presos» (vv. 2016-19). De nuevo se produce una dilogía en 'soltar presos', entre el sentido literal de 'liberar a los detenidos en la cárcel' y el metafórico de 'arrojar ventosidades'; a los malos olores: «Mas ¡si acaso algún preso se me ha ido! / Pero no, que el olor es un sentido / de tanta consecuencia, / que ve como los ojos la evidencia, / que aunque yo lo ignorara por no oíllo, / la nariz no dejara de sentillo» (vv. 2028-33).

Otro motivo frecuente, en este ámbito de lo escatológico, es el de aquellas imágenes que equiparan el rostro con el trasero ya que, en palabras de Bajtin, «el trasero es el envés del rostro, el rostro al revés[19]». En nuestra obra ocurre esto cuando en la oscuridad de la cárcel Tristrás abraza al rey pensando que a quien abraza es a Estangurria:

TRISTRÁS La causa de este delito
fue, señor, vuestra hija bella,
porque yo os tuve por ella.

15 También Escotofia y Gastón se llaman «buen culebrín» (v. 854) y «linda lagarta» (v. 855), respectivamente, en clara parodia de las palabras y metáforas del lenguaje amoroso.

16 Cfr. Mijail Bajtin, «El vocabulario de la plaza pública en la obra de Rabelais» en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza, 1990, págs. 131-176.

17 Otro ejemplo de la misma comedia: «TRISTRÁS: ¿qué he de hacer si ya murió / mi esperanza sin remedio? / CHISGARABÍS: Cantar un kirieleisón» (vv. 248-50). O este otro: «REY: ¿Quién eres tú que, atrevido, / locamente temerario, / tomas mi nombre en la boca / sin enjuagarte los labios.» (vv. 2424-27).

18 Cfr. Ignacio Arellano Ayuso, *op. cit.*, pág. 76.

19 Cfr. Mijail Bajtin, *op. cit.*, pág. 336.

REY Pues, ¿qué, soy yo más bonito?
Pero disculparle quiero
en quererme requebrar,
que se pudo equivocar
su ojo con mi trasero. (vv. 2142-49)

Una de las variaciones más simples sobre este tema de la sustitución de lo superior por lo inferior es el beso en el trasero. Así cuando traen luces a la prisión el rey exclama:

Solamente me ha pasmado
(y esto lo digo por mí)
que, habiendo damas aquí,
se abracen con un barbado
y que sea don Tristrás
tan bruto y tan ignorante
que me abrace por delante
sin besarme por detrás. (vv. 2134-2141)

Entre las numerosas alusiones sexuales que se dan en nuestra obra, hemos destacado la que sigue:

SABANDIJA ¿Sabes acaso algún juego?
CHISGARABÍS Yo sólo sé el de la taba.
SABANDIJA Pues conmigo no harás carnes,
que soy sabandija honrada.
CHISGARABÍS ¿Y lo demás?
SABANDIJA Mucho menos,
que no estamos en Italia.
CHISGARABÍS Sabandija, esta materia
es un poco delicada
y está a pique de oler mal,
porque de puerca se pasa. (vv. 898-907)

3. La comicidad escénica

En la comedia encontramos varias acotaciones que insisten en lo ridículo del traje de los personajes. Así por ejemplo, en la acotación al verso 1: «Salen Don Tristrás de la Bigornia y Chisgarabís muy redículos, vestidos de camino». Por otro lado, los personajes actúan con movimientos descompuestos y deshonestos; por ejemplo, el abrazo, ya comentado, que se dan el rey y Chisgarabís en la cárcel. O los gestos exagerados de dolor de Chisgarabís cuando le pega la princesa o los guardas en la cárcel.

Otra de las acotaciones nos muestra a los caballeros: «armados ridículamente, montados en dos borricos, con lanzas y armas correspondientes» (acotación a v. 2389). La degradación de estos caballeros que aparecen montados en pollinos es frecuente en estas comedias[20]. Algunos

20 Esto también es frecuente en otras burlescas como *El hermano de su hermana*: «y también sobre borricos / hubo muchos caballeros» (vv. 1470-71). O *La ventura sin buscarla*: «CARLOS: Escribílo a mis vasallos, / y para partir mañana / me trujieron un borrico / por haberse muerto el haca» (vv. 301-304).

objetos completan este tipo de recursos y provocan la risa. Así ocurre con las tijeras lanares que saca Chisgarabís para partir el retrato de Estangurria o las hachas de partir leña con las que salen los guardas cuando el rey pide que alumbren la sala, o la albarda sobre la que se recuesta Tristrás para descansar.

4. Falta de decoro de los personajes

Los protagonistas de estas comedias faltan al decoro tanto en el lenguaje que emplean como en sus actos. A este respecto comentaba Serralta que: «los personajes no corresponden en absoluto a lo que se podría esperar según los criterios de la «comedia nueva»... El comendador de Ocaña sale al escenario bailando de forma grotesca, el rey alude a materias muy malolientes [...]: parece que se niegan todas las raíces sociales que podía tener cada uno de los tipos de la comedia, parece que ya no existe el tradicional *decoro*[21]». De este modo, el rey Perico se comporta muy poco majestuosamente, es un rey cobarde que ventosea de miedo en las situaciones de peligro: «REY: ¿No habéis oído los truenos? / ESCOTOFIA: Sí, señor, pero juzgamos / que soltabas algún preso / como acostumbras» (vv. 2534-37). Las damas se pelan y gritan:

ESTANGURRIA Si este zapato me quito,
te he de azotar con la suela.
ESCOTOFIA Yo también tengo chinela,
¡no levantes tanto el grito! (vv. 2094-97)

Y sienten celos, sentimiento bajo e impropio de pechos nobles: «ESTANGURRIA: Pues ¿cómo celos me das, / sabiendo que yo le quiero?» (vv. 2074-75). También las reprimendas del rey a su hija y a su sobrina, ponen de relieve sus defectos y el poco recato de las mismas, que acuden a la cárcel medio desnudas:

REY Decidme, hija y sobrina,
(en quienes mi fama fundo)
¿qué ejemplo daréis al mundo
con esta torpe dotrina?
¿Qué dirán de unas doncellas
en ese traje a estas horas
muy impropio en las señoras
no siendo muy santas ellas? (vv. 2186-93)

5. Caracterización y función de los personajes

Los personajes de *El rey Perico y la dama tuerta* van a reproducir, pero invirtiéndolos, los papeles que el teatro del Siglo de Oro les tenía asignados.

21 Cfr. Frédéric Serralta, *op. cit.* págs. 101-102.

5.1. El rey

El rey Perico es muy viejo:

TRISTRÁS Ya sabes que el rey Perico,
ese infausto emperador
tan antiguo que su nombre
es el apodo mayor
para acreditar un chiste
que ha mil siglos que pasó (vv. 105-10)

y muy feo, ya que él mismo se presenta como «el coco de los muchachos» (v. 2477).

En cuanto a las funciones que cumple podemos decir que aparece como monarca, como padre y como juez. En su papel de monarca es un hombre preocupado por los problemas de su gobierno y por ser ejemplo de buen comportamiento para sus súbditos. Como padre lo único que le importa es que su hija le dé descendencia. Esta idea obsesiva le persigue hasta tal punto que al final de la obra les dice a los dos galanes que se casen ambos con su hija. Si la función principal de los padres del teatro del Siglo de Oro era la de guardar la honra de sus hijas, en *El rey Perico*, en cambio, nos encontramos a un padre que no sólo quiere casar bajamente a su hija, sino que tampoco se preocupa de su honra:

ESTANGURRIA Y así, repare tu Alteza
a mi honor, que es lo primero.
Y después, que a mi grandeza
no es bien que un amor fullero
quiera rendir mi entereza.
REY Hija mía, no te daña
el ser tú princesa. No,
que en esa flaqueza extraña,
si tú caes, también cayó
la princesa de Bretaña;
porque si en tanta apretura
la honra tuya se atropella
poco o nada se aventura,
que en dejar de ser doncella
sólo se pierde la hechura.
Ninguna mujer dejó
por eso de hallar marido.
Antes quizá le encontró
más bien, que nunca faltó
para un roto un descosido. (vv. 355-74)

Otro de los temas recurrentes del teatro barroco es el de la figura del rey justiciero, del rey que debe administrar justicia sin tener en cuenta intereses personales. Se trata del principio que consiste en desdoblar la personalidad del rey al administrar justicia, en tanto actúa como rey o como hombre. Es el drama de fondo, por ejemplo, de *El castigo sin venganza* de Lope de Vega.

Aunque en principio parece que el rey Perico actúa como rey antes que como padre, es decir, que antepone el deber a lo personal: «[...] hija mía, / lo primero es mi palabra / porque, aunque la de los reyes / si se cumple, nunca tarda, / yo la quiero cumplir luego, / aunque el cielo de la cama / se caiga y me coja acuestao» (vv. 1168-74). Nos encontramos luego con que actúa de forma arbitraria al nombrar a su hija «juez de la causa» para complacerla, realizando así una parodia del monarca imparcial:

Pues, siendo tú la agraviada,
tú les darás la sentencia,
que te hago juez de la causa.
Aparte. Todo aquesto me conviene
hacer por no disgustarla
y obligarla a que se case. (vv. 1631-36)

Además es un rey que no tiene autoridad porque no es capaz de encontrar sitio en el espectáculo, alusión costumbrista, que haría las delicias del público cortesano[22]: «REY: No he podido hallar ventana, / de balde ni por dinero, / que están todas alquiladas / para ver este festejo» (vv. 923-926).

5.2. Los galanes

Señalaba Juana José de Prades que «linaje esclarecido, nobleza o hidalguía es requisito tanto o más inexcusable en los galanes que en las damas[23]». En nuestra obra se lleva a cabo la parodia de los linajes elevados, puesto que Tristrás es pobre[24]. Su linaje es presentado por su criado, Chisgarabís:

Mas, me causa admiración
que, siendo tú don Tristrás
de la Bigornia, señor
de las islas de Vizcaya,
que desciendes del fogón
de la fragua de Vulcano,
adonde se fabricó
el yerro de la bigornia;
que es tu apellido y blasón
tan antiguo que sobre ella
la herradura se adobó
con que el caballo Pegaso

22 En la obra *El caballero de Olmedo*, de Francisco Antonio de Monteser, sucede algo parecido: «CRIADO: Tu majestad tiene aquí / para el balcón su boleta. / REY: Ea, vamos, que es razón; / yo me voy, pues os quedáis. / CRIADO: Ved, señor, que si tardáis / alquilarán el balcón. / DON PEDRO: Lugar tenéis, por ser ley, / después del corregidor. / REY: ¿Cómo después? DON PEDRO: Sí, señor; / que allí está en lugar del rey» (vv. 1439-48).

23 Cfr. Juana de José Prades, *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva, en cinco dramaturgos*, Madrid, CSIC, 1963, pág. 88.

24 Baste como ejemplo este comentario de Chisgarabís: «Señor, como le he servido, / aunque he comido en su casa / muy poco pan porque es pobre» (vv. 1578-80).

la fuente Helicona abrió
que un hidalgo, en fin, más rancio,
que manteca de lechón (vv. 222-36)

Tristrás es un falso hidalgo de los que se preciaban de descender de la Montaña de Vizcaya. Por otro lado, es importante señalar cómo el contraste entre el título de «don» y el nombre que lo lleva realza la antítesis entre pretensión y desenmascaramiento[25].

Los protagonistas de estas obras suelen ser cobardes y huyen de las situaciones donde puede haber peligro[26]. En nuestra comedia, en cambio, los galanes se presentan como valientes en el duelo: «TRISTRÁS: ¡Vive Dios, que un Fierabrás / sois en valiente y osado! / GASTÓN: ¡Pues vos no os quedáis atrás!» (vv. 609-11). Pero frente a esta aparente valentía y a su decisión de morir antes que quedarse sin el retrato de su amada, se conforman con la solución jocosa que propone Chisgarabís de partir el retrato en dos y se van todos juntos a beber.

A través de este personaje se realiza la parodia de los enamorados y de todas las actividades que los caracterizan tales como la desesperación de amor: «Déjame, Chisgarabís, / no me detengas, que voy / desesperado a arrojarme / sobre el más blando colchón / que encontrare mi despecho» (vv. 1-5); el insomnio debido a las cuitas amorosas: «Pero allí una albarda veo / que me servirá de almuhada; / en ella quiero tenderme / mas no dormiré, que el que anda / entre cuidados de amor / nunca se duerme en las pajas» (vv. 1252-57); o las finezas que se dicen los amantes: «TRISTRÁS: Sin ser hermosa, es tan boba / que es lástima darla bula. / Siempre fue una fiera brava, / por detrás y por delante. / ESTANGURRIA: Don Tristrás es fino amante, / bien se ve en lo que me alaba. / Pagaréle su fineza / pidiendo su libertad, / si acaso su Majestad / le hace cortar la cabeza» (vv. 1984-93).

Se le tacha de ser un Don Quijote, personaje completamente ridículo en la época[27]: «TRISTRÁS: En materias de atención / no hay despique con las damas. / CHISGARABÍS: ¡Ahora das en esa flor! / ¿Don Quijote de la Mancha / quieres ser? Eso, señor, / se estilaba en aquel tiempo / que andaba el Cid Campeador / con las calzas atacadas» (vv. 280-87). En otras ocasiones se menciona su condición de marido cornudo: «TRISTRÁS: La Princesa es un demonio / pues me deja porque crea / que ser mi mujer desea / las armas del matrimonio» (vv. 2254-57). Cuando sabemos que lo que le ha dejado es una llave de cuerno. Y, por último, cumple el tópico folclórico y calderoniano del amigo que renuncia al amor por la amistad[28].

Del linaje de Gastón comenta Tristrás: «TRISTRÁS: Es muy llano caballero / y, aunque es príncipe y señor / de las islas Baratarias, / jamás se desvaneció» (vv. 329-32). Con lo que se parodia su linaje, al asociarlo a la figura ridícula de Sancho Panza. Con él se ridiculiza la concepción del amor platónico ya que Gastón prefiere no desaprovechar la ocasión de gozar de una dama:

25 Cfr. Ignacio Arellano Ayuso, *op. cit.*, pág. 157. Otro ejemplo de este contraste es el soneto 761 de Quevedo, vv. 1-4: «Don Turuleque me llaman: / imagino que es adrede, / porque se zurce muy mal / el don con el Turuleque», recogido en *Poesía original completa*, Blecua, José Manuel (ed.), Barcelona, Planeta, 1996.

26 Cfr. *El Comendador de Ocaña*: «HERNANDILLO: Huye y créeme. COMENDADOR: ¿Cómo huir?/ ¿Qué dejas a los plebeyos? *Yéndose poco a poco.* / PERIBÁÑEZ: En fin, ¿os vais? COMENDADOR: No: soy noble / y por el peligro me entro. *Vase.* / PERIBÁÑEZ: ¡Que así huyas, ah, cobarde! / COMENDADOR: *Dentro.* ¡Yo huir! ¿Hacia atrás corriendo?» (vv. 727-32).

27 La culminación de la degradación del personaje de don Quijote se lleva a acabo en la comedia burlesca que lleva el título de *Don Quijote de La Mancha, resucitado en Italia*. En esta obra Lucila, discípula del famoso Merlín, consigue resucitar a Don Quijote y toda la obra consistirá en los repetidos engaños a los que se ve sometido este personaje.

28 Cfr. Miguel Zugasti, «Presencia de un motivo clásico en Calderón: el galán que renuncia al amor de su dama a favor de un amigo o vasallo» en Pedraza, Felipe y González, Rafael (eds.), *XXIII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, págs. 155-85.

ESCOTOFIA ¿Sabéis ser firme y querer?
GASTÓN Si corresponde mi dama
nunca fue mi amor trompero.
ESCOTOFIA Pues, ¿qué hacéis?
GASTÓN Esprimentarla,
porque no haya un pasa fuego
y me quede de la agalla. (vv. 848-53)

5.3. Las damas

Si la belleza era uno de los atributos principales de las damas en la «comedias serias», en las de disparates ocurrirá todo lo contrario, ya que estas damas son feas, tuertas o cojas[29]. En nuestra comedia se lleva a cabo la parodia del tópico de la *descriptio puellae*. Partiendo de la técnica del blasón petrarquista, es decir, de la enumeración de los encantos femeninos desde la cabeza hasta los pies, se lleva a cabo la inversión de dichos elementos y se realiza una caricatura grotesca de Estangurria. Así se describe el pelo, la frente, las cejas, los ojos, la nariz, la boca, el cuello, el talle y los pies. Pero de tal manera que los ojos los tiene metidos en el cogote, la nariz es un pozo de inmundicias y los pies y la boca son enormes:

TRISTRÁS Metidos al colodrillo
los dos ojos hacen juego
en vuestro rostro amarillo,
porque de el uno que es ciego
es el otro lazarillo.
GASTÓN La nariz, por lo lozana,
es una trompa marina,
que, por tarde y por mañana,
si se suena, una sentina
sale por cada ventana[30] (vv. 514-23)

A su vez, el hecho de que Estangurria sea tuerta, pone en solfa el tópico de que el enamoramiento se producía a través de los ojos. Es desobediente, descocada y poco honesta ya que no se preocupa por su honra, hecho que pone de relieve Tristrás:

que dice públicamente
que, si en alguna ocasión
su padre la porfíase,
antes que a ningún varón
se sujete a dar la mano,
ha de hacer repartición
de su honra en un serrallo

29 Cfr. *Comendador de Ocaña*: «PERIBÁÑEZ: Es bellísima muchacha, / corcovada, coja y nacha; / ella, señor, es Casilda; / Casilda, gran señor, digo / que me trae despachurrado» (vv. 86-90); y *La mayor hazaña de Carlos VI*: «DON CANISTREL: A aborrecerse provoca / con mil partes diferentes; / tiene podridos los dientes / y le huele mal la boca. / Es muy negra y muy opaca, / y la armadura de suerte, / que para mujer es fuerte / y para razón es flaca» (vv. 401-08).

30 Cfr. *El rey Perico y la dama tuerta*, vv. 504-55 para el retrato completo.

para dar satisfacción,
de este modo, a sus amantes
contra toda su opinión (vv. 137-46)

Los datos que sabemos de doña Escotofia son, sobre todo, morales. Es deshonesta, como su prima, orgullosa[31] y charlatana: «TRISTRÁS: No, señora, que a Escotofia / la quiero como a mi alma, / que es en todo muy perfecta / porque toca, danza y canta / y parla más que una monja, / y para hacerlo con gracia / tiene una boca de espuerta / y una lengua de campana» (vv. 1482-89). La «boca de espuerta» hace referencia a que no es capaz de guardar un secreto.

5.4. Los criados

Chisgarabís, el criado de Tristrás, es sabio y práctico en cuestiones de amor, siendo, en este campo, el contrapunto de su amo. El rasgo que mejor le define es su ingenio, que despliega en las situaciones más complicadas. Sabandija, la criada de Estangurria, está caracterizada principalmente como alcahueta: «REY: Sabandija, esta sanguja, / ¿cómo también aquí entró? / SABANDIJA: Por saber me entrare yo / por el ojo de una abuja» (vv. 2234-37).

6. Ambiente carnavalesco

El carnaval adquiere mucha importancia en este tipo de obras por dos razones: la primera, porque la comedia burlesca está vinculada cronológicamente al carnaval. Sabemos que este tipo de comedias se representaron sobre todo en los años del reinado de Felipe IV y que se solían hacer en el Palacio Real en un ambiente festivo, bien en época de carnavales o bien en la fiesta de San Juan[32]; y, en segundo lugar, por las continuas alusiones metateatrales que en ellas nos encontramos a diversas prácticas carnavalescas y que están en relación con los procedimientos ya comentados para provocar la risa del espectador.

Es sobre todo en la segunda jornada de nuestra obra donde podemos rastrear, más de cerca, este mundo del carnaval. Así, se produce una alusión a la época de Carnaval: «MÚSICA: Salgan los galanes / juntos con sus damas / que en Carnestolendas / ya todos son mazas» (vv. 722-25). Los galanes de esta comedia son aludidos en su función de pareja como don Quijote y Sancho Panza en varias ocasiones, personajes que, además de tener una connotación ridícula en esta época, eran asociados al Carnaval y a la Cuaresma. Tal y como explica el profesor Huerta Calvo: «La analogía entre la figura de Antruejo y Sancho Panza, e, implícitamente, entre el Miércoles Corvillo y Don Quijote, forma parte de una tradición carnavalesca muy consolidada en el contraste de gordos y flacos»[33].

También la permisibilidad de la época del carnaval se pone de manifiesto dentro de la propia comedia: «TRISTRÁS: Señora, ya que este tiempo / por su pública algazara, / por su común regocijo, / como es costumbre y usanza, / da licencia a los galanes / para lograr de sus damas / algún favor [...]» (vv. 728-34).

31 Cfr. *Ibidem*, vv. 1565-1568: «REY: ¿Hay travesura más rara? / Mas ¿qué me admiro, si es moza? / Siempre vi que esta muchacha / andaba muy orgullosa».

32 *La renegada de Valladolid*, de Monteser, Solís y Silva, se representó en el Palacio del Buen Retiro el 24 de junio de 1655, *Los amantes de Teruel* de Vicente Suárez de Deza, el 10 de febrero de 1687, lunes de Carnestolendas y *El caballero de Olmedo* de Monteser, en 1651.

33 Cfr. Javier Huerta Calvo, «Aproximación al teatro carnavalesco», en *Cuadernos de teatro clásico*, 1999, nº 12, pág. 22.

A lo largo de la obra se mencionan diversas prácticas carnavalescas como son las máscaras, las mazas[34], el partir la vieja que, según Cotarelo: «era una extraña costumbre que tenía parte del pueblo de Madrid de reunirse en la Plaza Mayor el día medio de la Cuaresma, con escaleras, linternas, faroles o cirios encendidos, esperando el suceso, que no llegaba, de partir por el eje a una mujer anciana[35]». Y una mojiganga: «CHISGARABÍS: ¿Es acaso procesión / de ahorcados esta que mandas? / Que por las públicas calles / en forma de mojiganga / vamos con nuestras figuras» (vv. 812-16).

Junto a estos elementos carnavalescos, propiamente dichos, aparecen otros como la música o los juegos, como el de la pelota o la taba. Ambos fenómenos a los que Serralta llama *actividades propiciatorias* parecen destinados, «ya que no a provocar la risa, por lo menos a propiciarla, a crear un ambiente lúdico favorable»[36].

En definitiva, y tras haber visto a un rey de baraja, sin autoridad y que se muere de miedo en las situaciones de peligro, a unos caballeros que montan en burros y que son pobres, a unas princesas que se pelean, chillan y que no se preocupan por su honra, podemos afirmar que en *El rey perico y la dama tuerta*, como en otras comedias burlescas, se lleva a cabo la destrucción sistemática de la tipología de los personajes del teatro del Siglo de Oro. Dicha destrucción estaba destinada a provocar la risa del público cortesano y era permitida dentro de los límites, perfectamente establecidos, del contexto carnavalesco en el que se desarrollaban las mismas.

Bibliografía

ANÓNIMO, *El comendador de Ocaña*, en Arellano, Ignacio y Mata, Carlos (eds.), *Dos comedias burlescas del Siglo de Oro*, Kassel, Reichenberger, 2000.

ANÓNIMO, *La ventura sin buscarla: comedia burlesca parodia de Lope de Vega*, Arellano, Ignacio (ed.), Pamplona, Eunsa, 1994.

ARELLANO AYUSO, IGNACIO, *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, Pamplona, Eunsa, 1984.

BAJTIN, MIJAIL, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza, 1990.

CARO BAROJA, JULIO, «Actos propios del carnaval», en *El carnaval (análisis histórico-cultural)*, Madrid, Taurus, 1965.

CORREAS, GONZALO, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, Madrid, RAE, 1924.

COTARELO Y MORI, EMILIO, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, Granada, Universidad de Granada, 2000.

Diccionario de Autoridades, Madrid, Gredos, 1990.

GARCÍA LORENZO, LUCIANO, «Procedimientos cómicos en la comedia burlesca», en Arellano, I., García Ruiz, V. y Vitse, M. (eds.), *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christiane Faliu-Lacourt*, Kassel, Reichenberger, 1994, págs. 89-113.

GARCÍA VALDÉS, CELSA CARMEN, *De la tragicomedia a la comedia burlesca: «El caballero de Olmedo»*, Pamplona, Eunsa, 1991.

HERRERA NAVARRO, JERÓNIMO, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1993.

HUERTA CALVO, JAVIER, «Aproximación al teatro carnavalesco», en *Cuadernos de teatro clásico*, 1999, nº 12, págs. 15-47.

HUERTA CALVO, JAVIER, «Los espejos de la burla. Raíces de la comedia burlesca» en *Tiempo de burlas. En torno a la literatura burlesca del Siglo de Oro*, Madrid, Verbum, 2001. págs. 161-176.

JOSÉ PRADES, JUANA DE, *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva, en cinco dramaturgos*, Madrid, CSIC, 1963.

MATA INDURÁIN, CARLOS, «La figura del comendador en el teatro español del Siglo de Oro», en Burdeus, María D., Real, Elena y Verdegal, Joan (eds.), *Las órdenes militares: realidad e imaginario*, Castellón, Universitat Jaume I, 2000, págs. 519-536.

MONTESER, FRANCISCO ANTONIO DE, *El caballero de Olmedo*, en Arellano, Ignacio (ed.), *Comedias burlescas del siglo XVII*, Madrid, Espasa Calpe, 1999.

PINA, MANUEL DE, *La mayor hazaña de Carlos VI*, manuscrito R/ 11.887 de la Biblioteca Nacional de Madrid.

QUEVEDO, FRANCISCO DE, *Poesía original completa*, Blecua, José Manuel (ed.), Barcelona, Planeta, 1996.

QUEVEDO, FRANCISCO DE, *Sueños*, Madrid, Cátedra, 1991.

QUIRÓS, FRANCISCO BERNARDO DE, *El hermano de su hermana*, en Arellano, Ignacio y Mata, Carlos (eds.), *Dos comedias burlescas del Siglo de Oro*, Kassel, Reichenberger, 2000.

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

VELÁZQUEZ DEL PUERTO, DIEGO, *El rey Perico y la dama tuerta*, Casado, María José (ed.), en prensa.

ZUGASTI, MIGUEL, «Presencia de un motivo clásico en Calderón: el galán que renuncia al amor de su dama a favor de un amigo o vasallo», en Pedraza, Felipe y González, Rafael (eds.), *XXIII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, págs. 155-85.