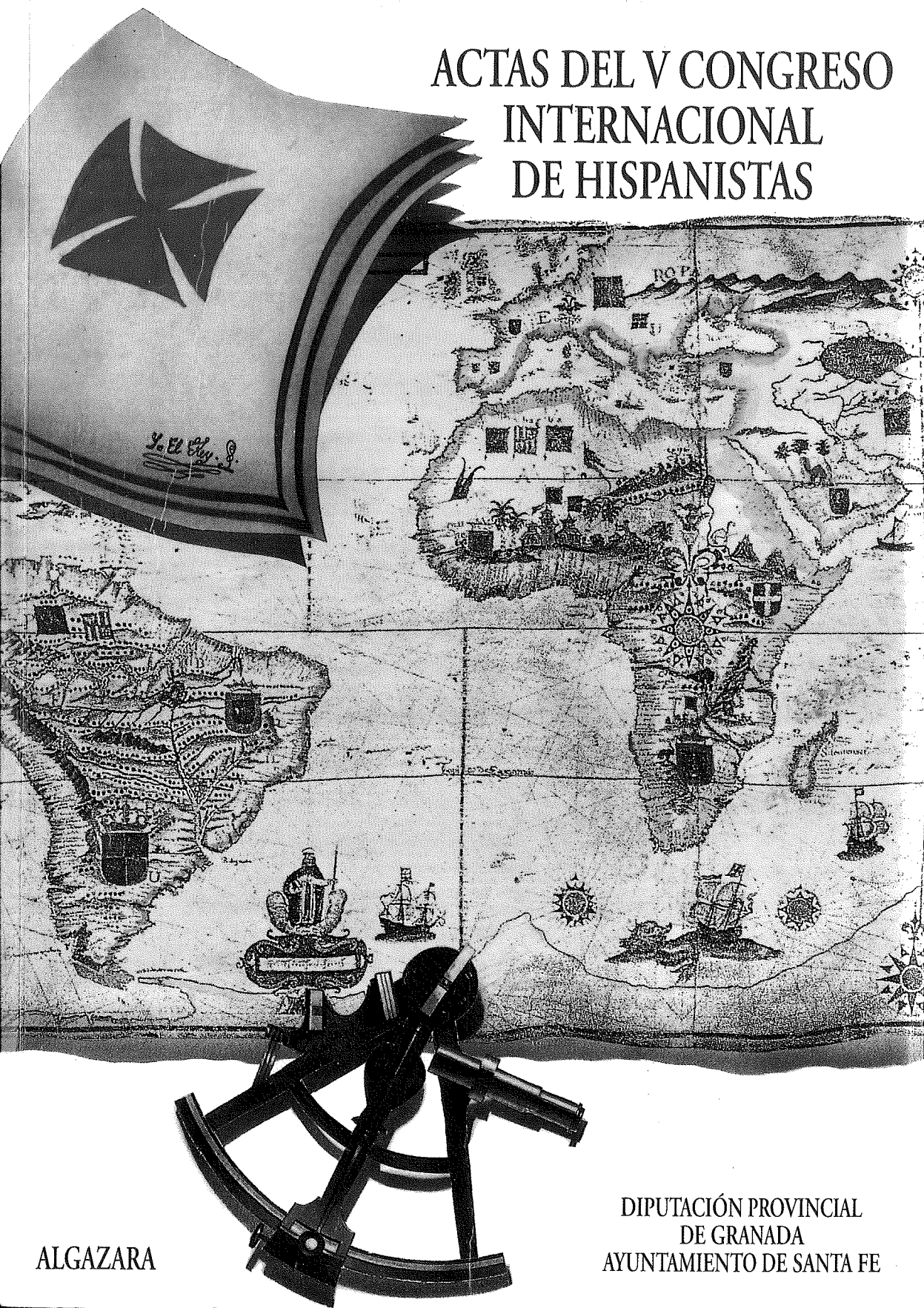


ACTAS DEL V CONGRESO INTERNACIONAL DE HISPANISTAS



ALGAZARA

DIPUTACIÓN PROVINCIAL
DE GRANADA
AYUNTAMIENTO DE SANTA FE

ACTAS
DEL
V CONGRESO
INTERNACIONAL
DE
HISPANISTAS



ALGAZARA



GRANADA

EDITORIAL ALGAZARA
DIPUTACIÓN PROVINCIAL
DE GRANADA
AYUNTAMIENTO DE SANTA FE

MÁLAGA-GRANADA 1999

ACTAS DE LOS CONGRESOS INTERNACIONALES DE HISPANISTAS
Volumen nº V

- © Los Autores, 1999
- © Diputación Provincial de Granada
- © Ayuntamiento de Santa Fe
- © Editorial Algazara, S.L. 1999
Polígono San Luis, Lisboa, 5
Málaga - 20996
Telf.: 952 35 82 84
Fax: 952 33 31 75

I.S.B.N.: 84-87999-68-9
Depósito Legal: MA-1288-2000

IMPRESO EN ESPAÑA
GRAFIC RM COLOR, S.L.

MODALIDADES DE LA JOCOSIDAD DISPARATADA EN LA COMEDIA BURLESCA DEL SIGLO DE ORO: “LOS SIETE INFANTES DE LARA”

Dr. D. Carlos Mata Induráin
GRISO - Universidad de Navarra. España

En este trabajo me propongo estudiar los recursos “provocantes a risa” en una pieza representativa del género de la comedia burlesca del Siglo de Oro, *Los siete infantes de Lara*, obra de Jerónimo de Cáncer y Juan Vélez de Guevara que parodia, más que otra comedia concreta, todo un ciclo temático recogido en el *Romancero* tradicional: el tema de la muerte de los siete infantes de Lara y la posterior venganza de su hermanastro Mudarra, que don Ramón Menéndez Pidal, en el monumental trabajo que le dedicó, calificó como «uno de los más antiguos asuntos de la poesía heroico-popular castellana»¹. Pero antes de entrar en el análisis concreto de esa obra convendrá esbozar un panorama general de la comedia burlesca y de sus características principales.

1. DATOS GENERALES SOBRE LA COMEDIA BURLESCA

El género de la comedia burlesca constituye un corpus dramático al que la crítica ha empezado a prestar cierta atención en los últimos años, a través de estudios y ediciones. Los estudios esenciales sobre el género arrancan del artículo de Frédéric Serralta «La comedia burlesca, datos y orientaciones», trabajo pionero en el que se aporta un catálogo de las comedias burlescas conocidas, con localización de testimonios, que constituye un buen punto de partida para iniciar sistemáticamente la edición e investigación, todavía muy incompletas², de este repertorio. Nuevas referencias útiles trae el libro de Crespo Matellán³, y una descripción sintética más reciente se puede ver en las presentaciones preparadas por el equipo GRISO para *La ventura sin buscarla, El rey don Alfonso, el de la mano horadada* y el tomo con cuatro comedias burlescas recientemente editado en la colección Austral de Espasa-Calpe⁴.

-
- 1 *La leyenda de los infantes de Lara*, tercera edición, reproducción de la edición príncipe de 1896 adicionada con una tercera parte, Madrid, Espasa-Calpe, 1971, p. XI.
 - 2 También a Luciano García Lorenzo, Celsa Carmen García Valdés y Javier Huerta Calvo debemos otros estudios esclarecedores sobre el género y sobre algunas comedias en concreto (ver la Bibliografía).
 - 3 Salvador Crespo Matellán, *La parodia dramática en la literatura española*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1979.
 - 4 Aprovecho en este apartado la introducción a *Comedias burlescas del Siglo de Oro*, Madrid, Espasa Calpe, 1999, pp. 9-36, en cuya edición participo.

La comedia burlesca se manifiesta durante el siglo XVII en un corpus de unas cincuenta obras —al menos este es el número de las que han llegado a nuestro conocimiento— que se presentaban en la época bajo distintas denominaciones (se llamaban también comedias de disparates, de chistes o de chanzas), todas ellas apuntando a su esencial condición de humorismo absurdo y carnavalesco. Efectivamente, con eso —con disparates, con chistes y con chanzas— se construyen estas obras, que podemos colocar en el extremo opuesto a las formas de Comedia seria, y cuyo polo más lejano estaría constituido por las tragedias. Esta polaridad genérica exige, si hemos de establecer una descripción completa del fenómeno de la comedia nueva, tener en cuenta a la burlesca, so pena de extraer conclusiones desviadas debidas a la observación parcial de sólo una clase de obras. Independientemente de la calidad estética que estemos dispuestos a reconocerles (no siempre elevada, es cierto, en parte por la evidente técnica de improvisación que rige en ellas), es preciso estudiar este conjunto como otro componente significativo de las variadas formas dramáticas del Siglo de Oro.

Por otra parte, el marco natural de esta forma expresiva es el auge de las modalidades de la literatura jocosa que se evidencia en el mismo *Romancero* nuevo —tan abundante en composiciones satíricas y burlescas—, en las parodias poéticas que llevan a su cima Góngora y Quevedo, en el gran desarrollo de diálogos jocosos y entremeses y en otras manifestaciones de índole cómica como los vejámenes, las pullas o las fiestas de locos. En este sentido, la comedia burlesca se ofrece como un campo de experimentación expresiva (y, por tanto, muy rentable para la investigación) en el que se entrecruzan numerosas técnicas y direcciones de lo burlesco en el Siglo de Oro.

La mayoría de las comedias burlescas conocidas, a juzgar por los datos de que disponemos sobre sus representaciones, parece corresponder a los años del reinado de Felipe IV. Se solían representar en el Palacio Real, por Carnestolendas (formaban parte de las fiestas cortesanas de Carnaval) o bien por la festividad de San Juan. Más de la mitad de las conservadas son anónimas. En su mayor parte están compuestas por dramaturgos de segunda fila, con la excepción de *Céfalo y Pocris*, escrita por Calderón.

La temática de estas comedias burlescas es bastante variada: asuntos mitológicos y de leyendas grecolatinas (*Céfalo y Pocris*), temas sacados del *Romancero* (*El rey don Alfonso, el de la mano horadada*, anónima, atribuida a Luis Vélez de Guevara; esta de *Los siete infantes de Lara*, de Cáncer y Juan Vélez de Guevara; *Las mocedades del Cid*, de Cáncer; *Durandarte y Belerma*, de autor incierto), etc. A menudo son parodias de otras comedias no burlescas, aunque a veces no se trate de parodias completas y sistemáticas, sino sólo de estructuras y detalles significativos que se hacen tópicos en la construcción de los géneros serios. Un ejemplo de este tipo de parodia de obra concreta que sigue a menudo la trama del modelo sería la anónima *La ventura sin buscarla*, parodia de la de igual título de Lope de Vega, o *Darlo todo y no dar nada*, de Pedro Lanini, construida sobre la trama y algunas escenas concretas de la homónima de Calderón; otras burlescas se atienen a parodias de estructuras o funciones características de otro género o subgénero; y a veces, como ocurre con *El rey don Alfonso* o *Los siete infantes de Lara*, la base es todo un tema más amplio, con diversos subtemas.

Los rasgos que definen la composición de la comedia burlesca los ha resumido excelentemente Serralta en el artículo antes citado: para empezar, la estructura se basa en la inco-

herencia cómica (muertos que reviven, inversiones del decoro, alegrías por las deshonras, venganzas grotescas...), aunque se mantiene un tenue hilo de intriga capaz de enhebrar las situaciones jocosas, hilo que consiste fundamentalmente en la condición paródica, característica necesaria del género, «ya que la historia parodiada es la única e indispensable columna vertebral de la comedia burlesca»⁵.

Uno de los aspectos que requeriría una indagación más sistemática, y que cabe poner en relación con la incoherencia argumental de estas obras, es la de su condición posible de «obras de repente». Como es sabido, en el Siglo de Oro se distinguía la poesía «de pensado» de la «de repente». Las improvisaciones, de calidad jocosa casi siempre, permiten mostrar el ingenio, a la vez que exculpan de los disparates producidos. Es obvio que muchas de las comedias burlescas no pueden ser estrictamente obras de repente, como la de *Céfalo y Pocris*, o *Darlo todo y no dar nada*, o la mayoría de las más elaboradas que conocemos, pero también parece claro que buena parte de las técnicas y mecanismos burlescos que en ellas advertimos remiten a estos modelos de diversión jocosa.

Sea como sea, la comedia burlesca aprovecha para sus fines humorísticos todos aquellos elementos que pudieran provocar la risa del espectador, que van desde la parodia de motivos líricos y dramáticos, a la ruptura del decoro y la inversión de los valores serios en el tratamiento de los personajes, pasando por una gama muy amplia de recursos que abarcan el doble plano de la comicidad escénica y la comicidad verbal, como luego trataré de ejemplificar a propósito de la comedia que me ocupa.

2. ANÁLISIS DE *LOS SIETE INFANTES DE LARA*

Voy a dividir mi comentario en varios apartados: en primer lugar, aportaré unos datos externos sobre la autoría y la representación de la obra; después ofreceré el resumen de la acción; me referiré a continuación brevemente a la relación con los modelos serios, en concreto con las composiciones recogidas en el *Romancero*; más tarde analizaré la comicidad escénica y verbal de la pieza, y terminaré señalando algunos aspectos métricos.

2.1. DATOS EXTERNOS: AUTORÍA Y REPRESENTACIÓN

Los siete infantes de Lara es una comedia burlesca escrita en colaboración por Jerónimo de Cáncer y Velasco y Juan Vélez de Guevara. En la Biblioteca Nacional de Madrid se conserva un manuscrito de la pieza con signatura Ms. 17.322 que atribuye la primera jornada a Cáncer, la segunda a Vélez de Guevara y la tercera a ambos dramaturgos. Este tipo de colaboración era muy habitual en el Siglo de Oro, y Cáncer fue uno de los dramaturgos que recurrió a ella en varias ocasiones. La pieza se publicó en *El mejor de los mejores libros que han salido de comedias nuevas*, Alcalá, 1651 y Madrid, 1653⁶.

5 Frédéric Serralta, «La comedia burlesca: datos y orientaciones», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, Toulouse, CNRS, 1980, p. 103.

6 Crespo Matellán, *op. cit.*, p. 21 escribe: «Según Paz fue impresa en la sexta parte de Varios. Pero Salvá (p. 402) y Barrera (p. 689), en sus reseñas de esta parte, editada en Madrid en 1654, no citan esta comedia entre las contenidas en ella, por lo que creemos que es errónea la afirmación de Paz».

Por otra parte, la comedia volvió a imprimirse con título distinto, *La traición en propia sangre*, en la Parte cuarenta y cinco de *Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España*, Madrid, 1679, donde figura como «De un Ingenio de esta Corte». Ese título de *La traición en propia sangre*, que en la tabla es *La traición contra su sangre*, alude a la circunstancia de la traición de Ruy Velázquez, en las personas de sus propios sobrinos, a la que apuntan explícitamente estos versos del romance núm. 676 de Durán, cuando Nuño Salido le reprocha: «Mientras el mundo durare / durará tu alevosía / y la falsedad que has hecho / contra la tu sangre misma».

En fin, sabemos que la comedia se representó en 1650 ante Felipe IV. La pieza se concibe, por tanto, como la mayoría del género, como una diversión palaciega, para ser representada en un ámbito cortesano, ante el monarca y sus nobles principales⁷.

2.2. RESUMEN DE LA ACCIÓN

Jornada I

La comedia se abre con las quejas —aquí ridículas— de Alambra, que asegura que Gonzalillo pagará por la puñada y la muerte que dio a su hermano. El rey dice que castigará sus excesos, y llama a Gonzalillo «bellaco goloso». El joven alega en su defensa que el muerto ya andaba muy mal de salud, y se hacen bromas sobre su fuerza de estudiante. El rey afirma que le cortará la cabeza, pero Gonzalillo está dispuesto a apostar lo que sea a que no será así. El rey, en lugar de castigarle, le nombra alférez mayor y adelantado mayor, lo que suscita nuevas quejas de Alambra.

Alambra y su esposo Ruy Velázquez comentan que se vengarán por su cuenta, pues el rey no les hace justicia. Bustos, cuñado de Velázquez, disculpa que Gonzalillo sea travieso porque se ha criado sin madre. Velázquez comenta el plan para su venganza: preparará una carta para que Gonzalo Bustos la lleve a Almanzor en la que pedirá que el portador sea muerto. Así lo hace, y le indica que si el rey moro le mata, entonces podrá volverse.

Escena con Músicos, el rey Almanzor y Arlaja, su hermana. Ésta comenta que tiene escrúpulos, que le dan en un lado del cuerpo. El rey pide a los músicos que canten para alegrarla. En esto llega Bustos con su embajada. Almanzor le dice que se la dé a un paje, pues él está muy ocupado para recibirla. Desde ese primer momento Arlaja queda enamorada de la gallardía del cristiano. Bustos no quiere decir su embajada, para que no le acusen de ir de aquí para allá llevando cuentos. Saca varias cartas, entre ellas la de la embajada, y pide el porte por entregarla. Almanzor lee la petición de Ruy Velázquez de que mate a sus sobrinos y también al portador de la misiva. Entonces le explica a Bustos que lo va a degollar, salvo su mejor parecer. Arlaja aconseja al cristiano: «Dile que no te degüelle, / no te engañe el amor propio». Almanzor le da quince días de plazo y se va.

Bustos descubre que la mora es gallarda y entabla un diálogo amoroso con ella. Arlaja, dispuesta a perder el decoro, dice que es suya y le pide que vaya esa noche a verla. En cam-

7 En la actualidad, Pietro Taravacci prepara una edición moderna de *Los siete Infantes de Lara* que saldrá publicada próximamente en la colección «Agua y Peña», dirigida por Giovanni Caravaggi.

bio, se niega a que le escriba ningún papel. Bustos, ya enamorado, afirma que irá con ella y la seguirá a misa. Le pregunta si se volverá cristiana y ella responde que no tiene dineros. Arlaja le indica que no diga nada de todo esto a Almanzor, porque su hermano es un gran hablador.

Jornada II

Suero, que se lamenta ridículamente de su hambre, busca qué comer a la luz de un candel «en esta selva amena». Salen Martín y Gonzalillo y comentan que su tío les deja a los moros en rehenes. El ayo Nuño Salido cuenta que ha tenido mil agüeros; también Martín ha tenido un fatal presagio. Gonzalillo explica que su tía se la juró al partir.

Sale Alambra «tapada de medio ojo» a ver matar a los siete infantes. También sale a ver matar a sus sobrinos Ruy Velázquez, «de rebozo». Ambos se juntan y se ocultan; observan cómo los moros los hieren y explican que Gonzalillo es el que más se resiste de los siete. Queda feliz Alambra con el resultado de la emboscada.

Escena entre Arlaja y Gonzalo Bustos. El enamorado cautivo pide de nuevo a la mora que se haga cristiana, y ambos mantienen un diálogo pseudoamoroso. Sale Almanzor leyendo una carta donde se explica que los infantes se defendieron bien y que le son enviadas las cabezas. Almanzor sorprende a los enamorados, con el correspondiente susto de Arlaja. Sin embargo, el rey les dice que pueden hablarse tranquilamente, porque él no se mete en eso. De forma absurda, es Almanzor quien recela por el encuentro, y no los amantes cogidos *in fraganti*. Es más, Bustos reprende al rey moro por entrar sin su licencia, alegando que un rey no ha de andar en chismes. Almanzor le explica que sus siete hijos han llevado buenos golpes.

Almanzor invita a comer a Bustos; éste comenta que ayuna, pero a continuación se muestra dispuesto a comer carne. Lejos de ofrecerle un gran convite, el rey moro sólo saca un puñado de aceitunas. Luego le es presentado a Bustos el plato con las cabezas de sus siete hijos, que aquí son cebollas. Moro y cristiano discuten sobre este punto: Almanzor afirma que son cabezas, Bustos asegura que son cebollas, y que le han de hacer llorar. Luego va tentando la cabezas una por una y explica que deja dos para la madre, para que ella pueda compartir con él la pena. Pide cuentas a Nuño Salido, aunque reconoce que Gonzalillo era un barrabás. Almanzor dice que le dará libertad y comenta, absurdamente, que meterá monjas a los hijos muertos. Bustos se muestra dispuesto a irse esa misma tarde, pero Arlaja le detiene para decirle que está embarazada. El cautivo le da media sortija para que, andando el tiempo, pueda reconocer a su hijo.

Jornada III

Un criado trae de la mano a Gonzalo Bustos, que está ciego de la pena. Se queja de la crueldad de Alambra, que tira siete piedras contra su ventana para mortificarle recordándole los siete hijos muertos. Ella replica diciendo que mató a sus hijos con mucha galantería. Además, Alambra le ronda amorosamente haciendo que toquen guitarras cerca de su casa. Bustos, temeroso por el qué dirán, se queja de que su honor ande en boca de las vecinas: «¡Que a un hombre de mi opinión / vengan a dar musiquitas!», se lamenta. Tras apostarse una liga, dice que irá a pedir justicia al rey. Indica que tiene para vengarle un hijo en Berbería, de veinte años de edad, de nombre Mudarra, que es moro algunos días sí y otros no.

Escena entre Mudarra y Arlaja, que pide venganza: «¡Venganza, cielos, venganza, / que voy a hacer de las mías!». Mudarra quiere que Arlaja le cuente quién es su padre, porque Almanzor le ha llamado bastardillo. Arlaja se niega a decirle nada, alegando que es demasiado mozo. Además, ella no lo sabe, no se acuerda, así que le remite a Almanzor para que se lo diga.

Salen Almanzor. Se recuerda la historia del cautivo generoso y confiesa a Mudarra que degolló a sus hermanos porque Ruy Velázquez los vendió, aunque señala que todos ellos eran «tan cristianos como yo». Arlaja le explica que su padre ha cegado de la pena y Mudarra decide ir a su encuentro. Arlaja pide que le lleve un abrazo de su parte y Almanzor le da su bendición. Le indican que debe preguntar por Gonzalo Bustos de Lara; Arlaja le da una descripción ridícula de su padre y le entrega la media sortija. Por su parte, Almanzor le pide que busque al traidor y venga su sangre.

Gonzalo Bustos, Alambra, Ruy Velázquez y el rey. Un criado lleva a Bustos ante el rey. Bustos afirma que sólo ve los días de fiesta y se queja de nuevo de que Alambra le tira cada día siete chinitas. Pero Alambra réplica que si no fuera por ella no se acordaría de los siete infantes, sus hijos. Bustos insiste en que tiene un hijo de veinte años, moro «como un Atila», de nombre Mudarra, que le vengará.

Entra Mudarra, diciendo que viene a retar a Ruy Velázquez y que trae la media sortija (que es «corvo embarazo del aire») para la anagnórisis. Velázquez admite el reto. El rey dice que si vence el moro tendrá derecho a bautizarse. Bustos le anima para que le venga, y la alegría le hace volver a ver. Poco después se comenta que Mudarra ha vencido, y el rey quiere bautizarle. Salen todos los personajes con insignias de bautizar a Mudarra, pero él se excusa diciendo que no ha almorzado, y no quiere bautizarse en ayunas. Almanzor, que también quiere bautizarse, comenta que bautizar a un moro infiel y pagano no tiene mucho sentido y que sería más piadoso bautizar a un cristiano. Entonces el rey dice que se suspendan los bautizos para mejor ocasión. Bustos se lamenta, pero Mudarra explica que su bautismo y misa quedan para la segunda parte.

2.3. COMPARACIÓN CON LOS MODELOS SERIOS: EL ROMANCERO

El tema de la muerte a traición de los siete Infantes de Lara y la posterior venganza de su hermanastro Mudarra había alcanzado una enorme difusión, merced sobre todo al *Romancero*⁸, y había inspirado varias obras teatrales anteriores a esta versión paródica. Así, tenemos los siguientes títulos: *Tragedia de los siete Infantes de Lara*, 1579, de Juan de la Cueva; *Famosos hechos de Mudarra*, 1583, anónima; *Gran tragedia de los siete Infantes de Lara*, 1586, de Alfonso Hurtado de Velarde; *El bastardo Mudarra*, 1612, de Lope de Vega, y *Los siete Infantes de Lara o El Traidor contra su sangre*, 1650, de Juan de Matos Frago. Sobre la relación de nuestra comedia burlesca con las obras anteriores había escrito don Ramón Menéndez Pidal:

8 La numeración de los romances que voy a citar corresponde a Agustín Durán, *Romancero general*, tomo I (Biblioteca de Autores Españoles, X), Madrid, Atlas, 1945, núms. 665-94.

Don Gerónimo Cáncer y don Juan Vélez de Guevara. *Comedia famosa Los siete Infantes de Lara, burlesca*. Fiesta que en 1650 se representó a su Majestad el rey Felipe IV. Sus autores limitáronse a poner en disparates las comedias más conocidas sobre los Infantes de Lara. El primero y segundo acto están hechos en vista de la comedia de Matos Fragoso, y el tercero es una parodia del de Lope de Vega, excepto el romance que en él se canta, más parecido al de Alfonso Hurtado⁹.

Pero Crespo Matellán matiza acertadamente las palabras del insigne filólogo:

Como ya hemos señalado en otra ocasión, leyendo detenidamente las tres obras salta a la vista que los autores de la parodia no siguieron de cerca una obra para el primero y segundo acto y la otra para el tercero, sino aprovecharon detalles y episodios sueltos de una y otra para componerla. Es lógico que los autores se fijaran en las obras de Matos y Lope, ya que eran las que más vigencia tenían en el momento de escribir la parodia; pero no las siguieron al pie de la letra, porque su propósito no era ridiculizar una de estas dos obras concretas, sino parodiar un tema que, por lo divulgado, contaba de antemano con la favorable acogida del público¹⁰.

Así es, en efecto: el público conocía el tema, y la parodia no se hace tanto sobre una o varias obras dramáticas concretas, sino sobre los distintos motivos del ciclo temático, todos ellos recogidos en el *Romancero*. Eso mismo sucede con otra burlesca, *El rey don Alfonso, el de la mano horadada*, anónima, atribuida a Luis Vélez de Guevara. Lo que se parodia ahí no es tanto una obra seria concreta (que pudiera ser *El hijo por engaño*, de Lope de Vega), sino todo el tema de la muerte a traición del rey don Sancho en el cerco de Zamora. Manuel Cuenca Cabeza¹¹, por su parte, ha escrito:

Se puede decir que la obra es una farsa que, ante el único propósito de conseguir la risa del público, destroza la tragedia legendaria a base de invertir acontecimientos. [...] El mismo subtítulo de *Comedia burlesca* expresa su finalidad. / No se puede hablar con propiedad ni de traición, ni de venganza. Los personajes son puras marionetas que descubren residuos de las otras obras que el público debía conocer y, quizá por ello, el ridículo provoca risa. Desde luego, la obra presupone el conocimiento de la leyenda y su hilo argumental no es otro que la deformación de la misma. No existe trama secundaria.

Pero paso ya a comentar los distintos episodios de esta comedia burlesca, que tienen su precedente en otros tantos pasajes del *Romancero*, con la diferencia de estar todo aquí pasa-

9 *La leyenda de los infantes de Lara*, tercera edición, reproducción de la edición príncipe de 1896 adicionada con una tercera parte, Madrid, Espasa-Calpe, 1971, p. 154.

10 Crespo Matellán, *op. cit.*, p. 22.

11 *La leyenda de los Infantes de Lara en el teatro español*, Córdoba, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba-Universidad de Deusto, 1990, p. 26. Y luego, tras resumir brevemente el argumento de cada jornada, concluye: «Poco más se puede comentar de esta obra, donde, como puede apreciarse, la traición, venganza y amoríos de Gonzalo, sólo son pretexto para la broma. Ni siquiera puede hablarse de justicia poética, pues doña Alambra queda excluida de la venganza y, tras la muerte del marido, se plantea con alegría la posibilidad de un nuevo matrimonio» (p. 27).

do por el tamiz de la deformación paródica y humorística. La obra empieza con las quejas de doña Lambra por la muerte de su hermano:

ALAMBRA Hoy la muerte de mi hermano
 pagaréis, y la puñada
 que le disteis tan bien dada.

GONZALILLO El rey juzgará la mano.

Este detalle, las razones para las quejas de doña Lambra, lo encontramos en Durán, núm. 667:

Alvar Sánchez con pesar
al infante ha denostado;
el respondió a sus palabras,
a las manos han llegado.
Gran ferida dio el Infante
a Alvar Sánchez su contrario.
Dióle en medio del rostro
la mano, el puño cerrado,
quebrantóle las quijadas
los dientes le ha derribado.
Muerto cayó luego en tierra
de encima de su caballo.

La trama inventada por Ruy Velázquez para vengar a su esposa, el envío de Gonzalo Bustos en embajada a Almanzor, lo encontramos en los números 671 y 672 de Durán. Igualmente en el *Romancero* (núm. 673) está el detalle de los agüeros que aparecen ante Nuño Salido y los Infantes:

Los Infantes van tras él,
su ayo con ellos iba.
Llegados a un pinar
que en la carretera se hacía,
catado se han que agüeros
malos mostrado se habían.
Ese buen Nuño Salido
gran pesar d'ello tenía.
Díjoles: –Tornaos, Infantes,
a Salas la vuestra villa,
no pasemos adelante,

malos presagios había.
 Un búho da grandes gritos,
 un águila se carpía,
 cuervos muy mal la aquejaban,
 yo de aquí no pasaría.
 El menor de los Infantes,
 don Gonzalo se decía,
 díjole: –Nuño Salido,
 no hablasteis a mi guisa,
 que el agüero que decís
 a nos nada empescería,
 sino al que hace la hueste
 y por mayor la regía...

Con la diferencia de que en la pieza burlesca esos malos presagios son totalmente ridículos:

NUÑO	Mil agüeros he tenido.
GONZALILLO	¿Por dónde?
NUÑO	Por el correo. Ladróme un perro al reír del alba, y pena me dio.
SUERO	Pena, ¿por qué te la dio?
NUÑO	No me dejaba dormir.
MARTÍN	Yo también tuve un fatal presagio, como un camello, ahora que caigo en ello.
SUERO	Pues mira no te hagas mal.
GONZALILLO	¿Y qué fue?
MARTÍN	Con voces graves oí una urraca al albor.
SUERO	¿Y por qué es agüero?
MARTÍN	Por ser las dueñas de las aves.
SUERO	Pues aunque me ven aquí que estoy callando, yo sé qué en esto de agüeros...
NUÑO	¿Qué, tienes muchos?
SUERO	Así, así.

- GONZALILLO Pues no me he dormido, no,
yo en las pajas.
- NUÑO No lo espero.
¿Que tan grande fue tu agüero?
- GONZALILLO Dos veces mayor que yo:
yo vi que entre sus comadres
dos palomas acogían
sus hijuelos.
- NUÑO ¿Y qué hacían?
- GONZALILLO Estaban como unos padres.
- NUÑO Los pronósticos el daño
nos advierten en vislumbres.
- SUERO Y dicen que de legumbres
habrá gran cosecha este año.
- NUÑO El mal es bien que temamos
que cualquiera nos predice.
- GONZALILLO Si el pronóstico lo dice
como en una caja estamos.

Tanto en la comedia burlesca como en el *Romancero* se insiste varias veces en que Gonzalillo, el menor de los infantes, es sin embargo el que con más bravura se defiende en la emboscada. Por otra parte, la presentación de las cabezas a Gonzalo Bustos (Durán, núms. 681 y ss.), es ridícula en la obra:

- ALMANZOR Venga aquel plato.
- CELÍN Ya viene.
Saca un plato con siete cabezas, que son cebollas.
- BUSTOS ¿De qué es, señor?
- ALMANZOR De cabezas.
- BUSTOS ¡Los cielos de valor me armen!
¡Cabezas, qué desventura!
- ALMANZOR Hoy como yo de grosura
por el hábito del Carmen.
- BUSTOS Yo esperaré algún alcucuz
o algún compuesto de cabra.
- ALMANZOR Que son te doy mi palabra
cabezas por esta cruz.

BUSTOS Sí no miente mi pesar,
 cebollas me han parecido.

ALMANZOR ¿Pues en qué lo has conocido?

BUSTOS En que me han de hacer llorar.

ALMANZOR Esas de tus hijos son
 las cabezas.

BUSTOS Puede ser,
 mas no lo puedo creer.

ALMANZOR No te engañe la pasión.

ARLAJA Come.

BUSTOS Mi pena es precisa.

ARLAJA El llanto le ha descompuesto.

ALMANZOR No llores, Bustos, por esto.

BUSTOS Ya sé que es cosa de risa,
 pero no puedo excusar
 el sentimiento de padre.

Hasta el detalle de compartir la pena con la esposa está en Durán, núm. 681: «¡Quién d'este plato pudiera / dar la mitad a mi Sancha; / que los mis ojos no pueden cumplir con desdichas tantas!». En la comedia burlesca leemos:

ARLAJA ¿Qué dejas para su madre?

BUSTOS Dos dellas para almorzar,
 ya que mi fortuna airada
 me causa tamaños males.

Luego sigue la escena de ir mesando y palpando cada una de las cabezas:

ARLAJA ¿Qué miras?

BUSTOS Si están cabales.
 Como va representando, va tentando las cabezas.

ALMANZOR Aquí toda es gente honrada.

BUSTOS ¿Qué se pierde por contar?
 ¡Ah Suero, oh penas ingratas!,
 ahora estáis como unas natas.

ALMANZOR En él puedes empezar.

BUSTOS ¡Ah Bustos, el mesurado!
 ¡Ah mi Martín, da en la cholla!

ARLAJA ¿Qué era?

BUSTOS Jugador de argolla.

- ARLAJA Muy lindo cabe le han dado.
BUSTOS ¿Qué cuenta de mis donceles
 me dais, buen Nuño Salido?
ARLAJA ¿Que en la danza le han metido?
BUSTOS No fuera él con cascabeles.
 Este hijo del alma mía
 connigo a la escuela anduvo;
 y éste, aunque es mi hijo, estuvo
 un dedo de ser mi tía:
 ¡ah Gonzalillo el valiente!
ARLAJA No llores sin más ni más.
BUSTOS Aqueste era un barrabás,
 no quitando lo presente.
 ¡De pena volverme quiero
 loco!
ARLAJA Esta es cosa de atar.
BUSTOS Y aun matarme, por no echar
 la sogá tras el caldero.
ARLAJA Quitad la mesa.
 Quitan la mesa.
BUSTOS Quedito,
 que está en lágrimas deshecho.

Este pasaje —que podría entroncar con el convite grotesco, de gran tradición en la literatura jocosa— responde a formulaciones de los núms. 681, 682, 683, 684, 685 y 686. En el núm. 684, por ejemplo, se alude al detalle macabro de las cabezas servidas como postre:

Bien parece que es un rey
el que a su mesa me trae,
pues que las frutas de postre
tan grande interese valen.
Porque los extremos cuente
y los medios deje aparte
es el post siete hijos muertos
y una gran traición el ante.

Y en el núm. 686 Bustos le reprocha a Almanzor la «sobrecomida» que le da:

¡No se puede llamar rey
 quien usa tal villanía!
 le dice Gonzalo Bustos
 al rey Almanzor un día,
 que habiéndome convidado
 y héchome gran cortesía
 como mi sangre merece,
 me des por sobrecomida
 la cosa más dolorosa
 que jamás dado se había,
 mostrándome las cabezas
 de siete hijos que tenía
 más obedientes a un padre
 que jamás visto se habían...

Pero el origen de este convite de las cabezas hay que buscarlo en el teatro, como afirma Menéndez Pidal¹²:

El tema preferido por el romancero nuevo es el de la dramática escena de las cabezas, que es tratado, por lo general, muy lejos de la inspiración épica, tan fielmente conservada por el romance viejo «Pártese el moro Alicante»; la escena se reviste ahora de una truculencia macabra, alejada del noble realismo épico: Almanzor invita a Gonzalo Gustios a comer, y como postre le sirve las cabezas de sus hijos. / Esta idea debe proceder del teatro: Cueva, en 1579, ideó toda una escena, como momento central de su *Tragedia de los Siete Infantes*, en que se desarrolla una comida ofrecida por Almanzor a Gonzalo Bustos, al final de la cual, de sobremesa, le presenta las ocho cabezas [las de sus siete hijos y la del ayo Nuño Salido]. [...] La invención de Cueva tuvo éxito y fue acogida por el romance «Sacóme de la prisión» (anterior a 1593), que a su vez alcanzó gran fama, siendo aprovechado por Lope de Vega y Hurtado Velarde, que lo incluyeron en sus comedias *El bastardo Mudarra* (1612) y la *Gran tragedia de los infantes de Lara* (publ. 1615). De este modo, el tema del convite, nacido en el teatro, revierte de nuevo a la escena a través del *Romancero*¹³.

En fin, tras la querrela de Gonzalo Bustos, Almanzor le da la libertad. igual que sucede en el *Romancero*. Como vamos viendo, todas las escenas de la comedia tienen su paralelo en esa fuente. Lo mismo sucede con la entrega del anillo para la anagnórisis (núms. 687

12 *Romanceros de los Condes de Castilla y de los Infantes de Lara*, edición y estudio a cargo de D. Catalán con la colaboración de A. Galmés, J. Caso y M. J. Canellada, Madrid, Gredos, 1963, pp. 199-200.

13 *Romanceros de los Condes de Castilla y de los Infantes de Lara*, *op cit.*, p. 199-200. Ya antes había dejado escrito: «El romancero nuevo de los Infantes nace en íntimo contacto con el teatro, y ambos viven a la par alimentándose mutuamente. Pocos son los romances nuevos de los Infantes que no tienen relación alguna con la escena, y a su vez las obras dramáticas beben en las fuentes romancísticas abundantemente» (p. 199).

y 689); la petición de Mudarra a su madre para que le diga quién es el padre, pues Almanzor le ha llamado bastardillo (núm. 688); el reto a Ruy Velázquez (núm. 693); o la alusión al bautizo con que acaba la comedia burlesca, que vemos en los núms. 693 («Mudarra se bautizó, / cristiano tornado había») y 694:

Doña Sancha su madrastra
le amaba en lo exterior
por semejar a Gonzalo
en fuerza, virtud, grandor;
y como de ser cristiano
siempre tuvo en lo interior
luego se hizo bautizar
amando a su Criador.

En cambio, el *Romancero general* de Durán no recoge ninguna composición con el detalle de las siete pedradas de doña Lambra para recordar a Bustos los siete hijos muertos, motivo que pertenece a un ciclo de romances artificiosos, lo mismo que el convite de las cabezas, ya comentado. Sobre este asunto, explica Menéndez Pidal:

En las comedias de Lope, Hurtado, Matos Fragoso y Gerónimo Cáncer, Ruy Velázquez o doña Lambra recuerdan a Gonzalo Bustos, ciego y abandonado de todos en Burgos, la muerte de sus hijos tirándole a sus ventanas cada día siete piedras. / Este pormenor de las siete piedras fue tomado por Hurtado y por Lope del romance «Sacóme de la prisión», que incluyeron ambos en sus comedias. Sin embargo, como otras novedades del romancero artificioso, pudo haber tenido sus orígenes en el teatro anterior a Lope, en que se inspiró el autor de «Sacóme de la prisión»¹⁴.

2.4. RECURSOS HUMORÍSTICOS

Voy a referirme a continuación a las diversas modalidades de la jocosidad disparatada que podemos rastrear en esta comedia burlesca de *Los siete infantes de Lara*, en el doble plano de la comicidad escénica y de la comicidad verbal. Antes habría que aludir, siquiera brevemente, a la parodia de algunas estructuras dramáticas. Varios aspectos de este asunto quedan ya comentados más arriba, al tratar de la comparación de la comedia burlesca con el *Romancero* (es muy clara, en particular, la parodia del convite de las cabezas, sustituidas por cebollas). A esa habría que añadir la de algunos otros elementos dramáticos, por ejemplo el hecho de que Alambra ronde a Bustos, quien se queja de las musiquitas que le da su enemiga. Vemos aquí el tópico del honor vuelto completamente del revés: en esta pieza bur-

¹⁴ *Romanceros de los Condes de Castilla y de los Infantes de Lara*, op. cit., p. 201. Se añade a continuación que probablemente a través de Lope conoció la crueldad de las siete pedradas el literato y artista holandés Oton Venio (O. van Veen), que en 1612 publicó una *Historia septem Infantium de Lara*, en latín y castellano, «para servir de explicación a cuarenta magníficos grabados hechos según los dibujos de Tempesta»; y añade que Otón Venio, siguiendo la modificación introducida por Lope, atribuye la iniciativa de la afrenta a doña Lambra y no a Ruy Velázquez, como el romance.

lesca es la mujer la que ronda al hombre, y éste el que teme por su honor y por el qué dirán las vecinas. Aspectos paródicos presenta también el reto de Mudarra a Ruy Velázquez, que se formula así:

MUDARRA Gran rey, poderoso y fuerte,
 por cuyas heroicas partes
 he sido de parecer
 que Dios mil años os guarde;
 yo solo vengo a retar
 al traidor de Ruy Velázquez,
 porque vendió a mis hermanos,
 que fueron los siete infantes. [...]
 En la campaña le espero
 hasta que el día se pase;
 salgan uno, salgan dos
 y salgan ciento cabales,
 que yo tengo de reñir
 solito con Ruy Velázquez.

Ruy Velázquez acepta el desafío, pero todo se desarrolla en forma ridícula, terminando el pasaje con el empleo humorístico de dos frases latinas sacadas del contexto religioso en que sí serían apropiadas:

REY Ruy Velázquez, ¿qué decís?
 VELÁZQUEZ Que este morillo bergante
 podía decírmelo a mí
 a solas.
 REY No tiene el lance
 remedio.
 VELÁZQUEZ Pues que lo aceto.
 REY Pues morillo, *vade in pace*,
 que está ya admitido el reto.
 MUDARRA Pues gran rey, *orate fratres*.

El motivo del desafío no adquiere en esta obra un mayor desarrollo, pero en cualquier caso enlaza con otros retos paródicos que encontramos en distintas comedias burlescas como, por ejemplo, *El hermano de su hermana* o *El rey don Alfonso, el de la mano horadada*, en las que el reto de Diego Ordóñez de Lara a los zamoranos y el posterior «desreto» del

Cid Campeador sí adquieren mayor importancia estructural y una intensidad expresiva más profunda¹⁵.

2.4.1. Comicidad escénica

No son muchas las acotaciones que nos ofrecen información sobre el vestido y los movimientos de los personajes, aunque podemos deducir algunos detalles de la propia acción y de las réplicas de los locutores. Por ejemplo, es obvio que todo el pasaje del convite de las cabezas-cebollas, en el que Gonzalo Bustos va tentándolas una a una, ofrece un amplio campo para la comicidad, y no cabe duda de que el actor exageraría los aspavientos de dolor del desdichado padre. Igualmente se presta a la comicidad la escena en que Almanzor descubre juntos a Bustos y Arlaja: como ya he indicado, en vez de ser los amantes sorprendidos los que se asustan (situación tópica en las comedias serias) es el descubridor el que se asusta al verse en esa situación. En fin, la comedia burlesca explota todo tipo de vestidos y objetos ridículos, golpes, carreras, persecuciones y movimientos descompuestos, aunque en esta obra concreta no existen demasiadas indicaciones explícitas al respecto.

2.4.2. Comicidad verbal

Como es habitual en la comedia burlesca, este tipo de comicidad es el más abundante y se manifiesta por medio de variados recursos humorísticos. El contexto verbal sirve para lograr una degradación paródica de los personajes, que emplean un registro coloquial bajo, con uso de palabras «bajas» o vulgares: *cascar*, *zurrar la badana*, *dar en la cholla* 'cabeza' (todos los sucesos relacionados con la muerte de los siete infantes quedan negativamente connotados por la utilización de estas expresiones, que rebajan indudablemente el tono épico de la aventura), *ladrar*, *derrengar* (vocablos utilizados en un contexto amoroso: «No me ladre más tu pena», le dice Bustos a Arlaja, y ésta replica: «Me derriengo de pesar»). Son también muy frecuentes las alusiones a los naipes y a otros juegos (*jugador de argolla*, *dar cabe*, *mano*, *malicia*, *jugador del hombre*, *flor*, *siete y llevar*...). De hecho, los personajes protagonistas de las comedias burlescas se muestran siempre muy aficionados a estos lances del juego, de los que son verdaderos expertos, lo mismo que a la comida y la bebida (aquí, en el convite de Almanzor se mencionan *aceitunas*, *olla*, *pasteles*...).

Los personajes de esta comedia burlesca quedan completamente degradados en su presentación, cosa que sucede empezando por el plano de lo verbal. Así, es muy frecuente el intercambio de insultos entre ellos. Por ejemplo, Mudarra es un «morillo bergante» al decir de Ruy Velázquez, y el rey le llama «morillo», «el bellaco del moro» (el propio Mudarra se califica a sí mismo de «moro espantable»); Almanzor indica que los infantes eran unas «buenas piezas» y el propio Bustos no tiene inconveniente en reconocer que su hijo menor, Gonzalillo, era un barrabás (Alambra dice de él que es «como mil cabras»); Velázquez llama «bobilla» a Alambra, Almanzor a Arlaja «salvaje», Velázquez comenta que Bustos es un «hombre perdulario», etc., etc.

15 En el género de la comedia burlesca son muy frecuentes las alusiones metateatrales, que rompen la ilusión escénica; aquí encontramos una, cuando se indica que es necesario que Bustos lleve la carta a la corte mora de Almanzor «porque importa a la maraña».

Además, la ruptura del decoro es total: Almanzor no se opone a que Bustos tenga encuentros con su hermana, que es doncella; Arlaja comenta en su escena con el cristiano: «Piérdase la compostura» y añade que está dispuesta a lo que sea «aunque me pierda el decoro» porque «a todo mi amor se allana»; Alambra no se pone luto hasta que pase un año de la muerte de su pariente, al contrario, se viste de color; Ruy Velázquez compara grotescamente el dolor de su esposa con el de una persona a la que no le pagan las deudas; Gonzalillo comenta que no se asusta de que el rey le ladre (imagen animalizadora), y el propio monarca afirma de sí mismo que se ha puesto cuatro orejas en los zapatos y que es colérico y furioso (rasgos contrarios a los que cabría esperar de la majestad real):

REY	Vasallos, deudos y hechuras de mi mano y de mi acero, hoy de puro justiciero pienso que he de hacer diabluras. Hoy de mi cólera ardiente llamas y furias arrojó, y ha de temblar a mi enojo todo el Orbe meramente.
-----	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Por su parte, Gonzalo Bustos se dedica a llevar varias cartas, además de la embajada que le encargan, para sacarse algunos dineros del porte (más tarde no quiere dar su embajada para que no le acusen de ir contándolo todo por ahí). Alhambra saldrá tapada de medio ojo a ver matar a sus sobrinos (este tipo de anacronismos es muy habitual en el género que nos ocupa). Y se dice también de ella, para ponderar la inquina que ha cobrado a sus sobrinos, que es una tía «de la misma piel del diablo». En fin, el rey Almanzor es un hablador, como dice Arlaja, que todo lo cotillea y que no sabe ser hombre de secreto.

Otra parte de la humorístico viene dada por la incongruencia de elementos relacionados con la religión. Así, Almanzor, rey moro, jura «por el hábito del Carmen» y «por esta cruz» (cabe imaginar que llevaría una cosida al vestido); su hermana Arlaja, también mora, va a misa, etc.

Muchas veces el humor procede de la interpretación literal de una frase hecha o de un elemento de una frase hecha. Un personaje comenta: «Vamos, que el sol va cayendo», y otro responde «Pues no nos coja debajo». Martín dice «ahora caigo en ello», es decir, ‘ahora me doy cuenta de eso’, y Suero interpreta literalmente la acción de *caer*: «Pues mira no te hagas mal». Se comenta que un personaje se entretiene con un candil porque «tiene lindo garabato», jugando con el doble significado de *garabato*, el literal de ‘gancho para colgar ciertos objetos’ y el metafórico de ‘atractivo, capacidad de seducción’, lo que permite a su vez otro juego con la expresión *buscar algo a moco de candil* ‘buscar muy detenidamente, con mucha atención’.

A veces el chiste es más complejo, como cuando se dice que a Gonzalo Bustos le darán, en la corte de Almanzor, su «pan de perro». La expresión «pan de perro» se emplea para aludir al ‘mal o castigo que se hace a alguno’, por alusión al pan con zarazas que se daba a los

perros; la expresión se entiende en ese sentido metafórico porque ir a la corte del rey moro será la perdición para Bustos. Sin embargo, aquí sus elementos componentes se pueden interpretar de otra manera: allí Bustos tendrá su «pan de perro», porque *perro* era el insulto aplicado tradicionalmente a los moros. En otro momento se juega con ese mismo significado de la palabra *perro*, al decirse que los moros estarán «dados a perros», jugando con la expresión *estar alguien dado a perros* ‘enfadado, molesto’. Los juegos dilógicos son muy frecuentes: Bustos comenta que los ojos de Arlaja le han resfriado por ser serenos, donde funciona la dilogía de *serenos*: ‘de mirada serena’ y ‘el frío de la noche’. También hay un juego con la expresión hecha «es barro»; Celín dice: «Olla hay también» y Almanzor replica «Pues es barro», donde la frase hecha *ser barro* cobra sentido literal, pues las ollas se hacen efectivamente de barro. En otras ocasiones se juega con la paronomasia, como por ejemplo *ramos / ramas*:

ALAMBRA	Veamos el fin del suceso detrás destos verdes ramos.
VELÁZQUEZ	¿Hemos de andar por las ramas para un negocio tan llano?

En otras ocasiones se recurre a las rimas ridículas (así, el empleo de la palabra *vislumbres* atrae el ripio *legumbres*); o a los refranes («que, como el caballo, al perro / engorda el ojo del amo»); y, a veces, en fin, el chiste deriva de una pura creación léxica: «Yo entiendo bien de quizaves / y quizá no quizarán», dice Nuño jugando del vocablo.

Muy abundantes son todos aquellos chistes que entrarían en la categoría genérica del disparate, ya se trate de imposibilidades lógicas, proposiciones absurdas, o bien tautologías y enunciados redundantes: «aunque soy tu padre / te tengo en lugar de hijo»; «porque el castigar delitos / es bueno para la tos»; «Aunque me maten en esta / no me han de coger en otra»; «Mas que nos maten a todos, / como con salud volvamos»; «matalde antes que anochezca, / no le haga el sereno daño»; «Pues han muerto en mi servicio / monjas los quiero meter»; «tu padre con el placer / dizque ha cegado de pena»; «pues sabes que desde el día / que cegué no veo bien» (luego afirmará Bustos que sólo ve los días de fiesta); «yo nací a los nueve meses / porque así los nobles nacen»... Y muchos más: Bustos dice que su mujer es su abuela y que sólo le lleva tres años de edad a su hijo Gonzalillo, que lo es «desde que era muy pequeño»; una playa desierta está cubierta de enemigos; se comenta igualmente que uno de los Infantes, Gonzalillo, se defendió después de muerto; se explica que Arlaja es hermosa «por parte de una abuela» y que es hermana de Almanzor «todo el santo día»; Bustos pide a Arlaja que si el hijo que espera nace varón le enseñe a hacer labor; las señas que la mora da a Mudarra para reconocer a su padre resultan muy poco orientativas (le dice que es un hombre que tiene dos ojos en la cara y que lleva los pies sobre los zapatos), etc.

2.5. BREVE COMENTARIO SOBRE LA MÉTRICA

Como es habitual en el género de la comedia burlesca, *Los siete infantes de Lara* se construye con las dos formas estándar, el romance y la redondilla. Apenas encontramos otras formas estróficas (un par de pasajes se estructuran por medio de la silva de pareados). La rica polimetría de la Comedia nueva, con estrofas diferentes para pasajes de distinto tono o

contenido, no tiene cabida en este tipo de obras donde lo fundamental es la risa y donde se operan abundantes reducciones, desde el número de personajes del reparto hasta el número total de versos de la pieza, pasando por esa reducción también en el número de formas estróficadas.

3. CONCLUSIONES

Como hemos podido ver, *Los siete infantes de Lara* constituye una comedia burlesca con abundantes recursos humorísticos. El modelo parodiado no es tanto una pieza dramática anterior concreta, sino más bien los diversos episodios o elementos estructurales del viejo tema épico, todos ellos localizables en las composiciones del *Romancero*. Los personajes aparecen completamente degradados, rotas todas las convenciones del honor y el decoro. En fin, como he tratado de mostrar mediante algunos ejemplos, están aquí representadas las principales modalidades de comicidad escénica y verbal, aunque ésta última es mucho más abundante. De hecho, como suele suceder en el género de la comedia burlesca, apenas hay en esta pieza un verso o pasaje que no contenga un disparate o un juego humorístico, basado en la dilogía, la paronomasia o la modificación jocosa de refranes y frases hechas.

4. BIBLIOGRAFÍA

4.1. EDICIONES MODERNAS DE COMEDIAS BURLESCAS

- ANÓNIMO, *El Comendador de Ocaña*, ed. M. Artigas, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez y Pelayo*, 7, 1926, pp. 59-83.
- ANÓNIMO, *La ventura sin buscarla. Comedia burlesca parodia de Lope de Vega*, ed. del GRISO dirigida por I. Arellano, Pamplona, Eunsa, 1994.
- ANÓNIMO, *El rey don Alfonso, el de la mano horadada*, ed. C. Mata, Madrid, Iberoamericana, col. Biblioteca Áurea Hispánica, 1998.
- ANÓNIMO, *Una fiesta burlesca del siglo de oro: Las bodas de Orlando*, ed. J. Huerta Calvo, Lucca, Mauro Baroni, col. Agua y peña, 1998.
- ANÓNIMO, *El Hamete de Toledo*, en *Comedias burlescas del Siglo de Oro*, ed. I. Arellano, C. C. García Valdés, C. Mata y M. C. Pinillos, Madrid, Espasa Calpe, 1999.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P., *Céfalo y Pocris*, ed. A. Navarro, Salamanca, Almar, 1979.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P., *Céfalo y Pocris*, en *Comedias burlescas del Siglo de Oro*, ed. I. Arellano, C. C. García Valdés, C. Mata y M. C. Pinillos, Madrid, Espasa Calpe, 1999.
- CÁNCER Y VELASCO, J. de, *La muerte de Baldovinos*, ed. F. C. Sainz de Robles, en *El teatro español. Historia y antología*, vol. IV, Madrid, Aguilar, 1943, pp. 825-70.
- LANINI, P., *Darlo todo y no dar nada*, en *Comedias burlescas del Siglo de Oro*, ed. I. Arellano, C. C. García Valdés, C. Mata y M. C. Pinillos, Madrid, Espasa Calpe, 1999.

- MATOS FRAGOSO, J. de, DIAMANTE, J. B. y VÉLEZ DE GUEVARA, J., *El hidalgo de la Mancha*, ed. M. García Martín, Salamanca, Universidad, 1982.
- MONTESER, F. A. de, *El caballero de Olmedo*, en C. C. García Valdés, *De la tragicomedia a la comedia burlesca: El caballero de Olmedo*, Pamplona, Eunsa, 1991, pp. 183-262.
- MONTESER, F. A. de, *El caballero de Olmedo*, en *Comedias burlescas del Siglo de Oro*, ed. I. Arellano, C. C. García Valdés, C. Mata y M. C. Pinillos, Madrid, Espasa Calpe, 1999.
- MONTESER, F. A. de, Solís, A. de y Silva, D. de, *La renegada de Valladolid*, en F. Serralta, *La renegada de Valladolid. Une tradition littéraire: «La renegada de Valladolid». Étude et édition critique de la comédie burlesque de Monteser, Solís et Silva*, tesis de tercer ciclo presentada en Toulouse, 1968.
- QUIRÓS, F. B. de, *El hermano de su hermana*, en *Obras de Bernardo de Quirós y aventuras de don Fruela*, ed. C. C. García Valdés, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1984, pp. 324-84.
- QUIRÓS, F. B. de, *El cerco de Tagarete*, ed. C. C. García Valdés, *Criticón*, 37, 1987, pp. 77-115.
- VARIOS, *Comedias burlescas del Siglo de Oro*, ed. I. Arellano, C. C. García Valdés, C. Mata y M. C. Pinillos, Madrid, Espasa Calpe, 1999.

4.2. BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA COMEDIA BURLESCA DEL SIGLO DE ORO

- ARELLANO, I., «La comedia burlesca», en *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 641-59.
- ARELLANO, I. et al., Introducción a la comedia anónima *La ventura sin buscarla. Comedia burlesca parodia de Lope de Vega*, ed. del GRISO dirigida por I. Arellano, Pamplona, Eunsa, 1994.
- ARELLANO, I., C. C. GARCÍA VALDÉS, C. MATA y M. C. PINILLOS, Introducción a *Comedias burlescas del Siglo de Oro*, Madrid, Espasa Calpe, 1999, pp. 9-36.
- BORREGO GUTIÉRREZ, E. y J. BERMÚDEZ GÓMEZ, «La comedia burlesca o el enredo verbal», en F. B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal (eds.), *La comedia de enredo. Actas de las XX Jornadas de teatro clásico (1997)*, Almagro, 8, 9 y 10 de julio, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha-Festival de Almagro, 1998, pp. 285-304.
- CRESPO MATELLÁN, S., *La parodia dramática en la literatura española*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1979.
- FALIU-LACOURT, Ch., «Un precursor de la comedia burlesca: Guillén de Castro», *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 8/II, 1989, pp. 453-66.
- GARCÍA LORENZO, L., «La comedia burlesca en el siglo XVII. *Las mocedades del Cid* de Jerónimo de Cáncer», *Segismundo*, 25-26, 1977, pp. 131-46.

- GARCÍA LORENZO, L., «*El hermano de su hermana* de Bernardo de Quirós, y la comedia burlesca del siglo XVII», *Revista de Literatura*, XLIV, 87, 1982, pp. 5-23.
- GARCÍA LORENZO, L., «De la tragedia a la parodia: *El caballero de Olmedo*», en *El castigo sin venganza y el teatro de Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 1987, pp. 123-40.
- GARCÍA LORENZO, L., «Procedimientos cómicos en la comedia burlesca», en I. Arellano, V. García Ruiz y M. Vitse (eds.), *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christiane Faliu-Lacourt*, Kassel, Reichenberger, 1994, pp. 89-113.
- GARCÍA VALDÉS, C. C., Introducción a Bernardo de Quirós, *Obras*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1984, pp. XLIX-LIII.
- GARCÍA VALDÉS, C. C., «*El cerco de Tagarete*, una comedia burlesca de F. Bernardo de Quirós», *Criticón*, 37, 1987, pp. 77-115.
- GARCÍA VALDÉS, C. C., Introducción a *De la tragicomedia a la comedia burlesca: El caballero de Olmedo*, Pamplona, Eunsa, 1991, pp. 9-56.
- GARCÍA VALDÉS, C. C., «*El caballero de Olmedo*: tragedia y parodia», en I. Arellano, V. García Ruiz y M. Vitse (eds.), *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christiane Faliu-Lacourt*, Kassel, Reichenberger, 1994, pp. 137-160.
- GONZÁLEZ, E., «Carnival on the Stage: *Céfalo y Pocris*, comedia burlesca», *Bulletin of the Comediantes*, 30, 1978, pp. 3-12.
- HOLGUERAS PECHARROMÁN, L., «La comedia burlesca: estado actual de la investigación», *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 8/II, 1989, pp. 467-80.
- HUERTA CALVO, J., «Anatomía de una fiesta teatral burlesca del siglo XVII. Reyes como bufones», en J. M. Díez Borque (ed.), *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1986, pp. 115-36.
- HUERTA CALVO, J., «Reyes de Carnaval (sobre el personaje del rey en la comedia burlesca)», en *Teatro cortesano en la España de los Austrias*, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1998 (Cuadernos de Teatro Clásico, 10), pp. 269-95.
- ÍÑIGUEZ BARRENA, F., *La parodia dramática. Naturaleza y técnica*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1995.
- MATA INDURÁIN, C., «Para la edición de la comedia burlesca del Siglo de Oro: la *Comedia famosa de disparates del rey don Alfonso, el de la mano horadada*», comunicación para el *Congreso de Jóvenes Filólogos. Edición y anotación de textos medievales y del Siglo de Oro*, La Coruña, septiembre de 1996 (en prensa).
- MATA INDURÁIN, C., «El gobernante ridículo: la figura paródica del poderoso en la comedia burlesca anónima del *Comendador de Ocaña*», en Aurelia Ruiz Sola (coord.), *Teatro y poder, VI y VII Jornadas de Teatro*, Burgos, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Burgos, 1998, pp. 253-66.

- MATA INDURÁIN, C., Introducción a la comedia anónima *El rey don Alfonso, el de la mano horadada*, Madrid, Iberoamericana, 1998, pp. 9-83.
- MATA INDURÁIN, C., «La figura del Comendador en el teatro español del Siglo de Oro: de la tragicomedia a la comedia burlesca», comunicación para el *Congreso sobre Órdenes Militares: realidad e imaginario*, Castellón, noviembre de 1998 (en prensa).
- MOUNE, R., «*El caballero de Olmedo* de F. A. de Monteser, comedia burlesca y parodia», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, Toulouse, CNRS, 1980, pp. 83-92.
- NAVARRO, A. (ed.), Introducción a Calderón, *Céfalo y Pocris*, Salamanca, Almar, 1979, pp. XI-LIV.
- PASCUAL BONIS, M., «Puesta en escena y recepción de la comedia burlesca: *El caballero de Olmedo* de F. A. de Monteser», en M. C. García de Enterría y A. Cordon Mesa, *Actas del IV Congreso Internacional-Siglo de Oro (AISO)*, Alcalá, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares, 1998, tomo II, pp. 1145-57.
- SERRALTA, F., «*La renegada de Valladolid*, comedia burlesca de Monteser, Solís y Silva», en *La renegada de Valladolid, trayectoria dramática de un tema popular*, Toulouse, France Ibérie-Recherche, 1970, pp. 59-72.
- SERRALTA, F., «Comedia de disparates», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 311, 1976, pp. 450-61.
- SERRALTA, F., «La comedia burlesca: datos y orientaciones», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, Toulouse, CNRS, 1980a, pp. 99-114.
- SERRALTA, F., «La religión en la comedia burlesca del siglo XVII», *Criticón*, 12, 1980b, pp. 55-75.

4.3. BIBLIOGRAFÍA SOBRE EL TEMA DE LOS SIETE INFANTES DE LARA

- CUENCA CABEZA, M., *La leyenda de los Infantes de Lara en el teatro español*, Córdoba, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba-Universidad de Deusto, 1990.
- ESCUADERO, G., «Los siete Infantes de Lara (Historia y tradición)», en *Leyendas de Soria*, recopiladas y anotadas por Florentino Zamora Lucas, Madrid, CSIC-Centro de Estudios Sorianos, 1971, pp. 133-37.
- MENÉNDEZ PIDAL, R., *Romanceros de los Condes de Castilla y de los Infantes de Lara*, edición y estudio a cargo de D. Catalán con la colaboración de A. Galmés, J. Caso y M. J. Canellada, Madrid, Gredos, 1963 (volumen II del *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas (español-portugués-catalán-sefardí)*).
- MENÉNDEZ PIDAL, R., *La leyenda de los infantes de Lara*, tercera edición, reproducción de la edición príncipe de 1896 adicionada con una tercera parte, Madrid, Espasa-Calpe, 1971.
- MENÉNDEZ PELAYO, M., «La leyenda de los Infantes de Lara, por Ramón Menéndez Pidal», en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, I (*Obras Completas*, VI), Santander, Aldus-CSIC, 1941, pp. 119-41.