

# 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*

*Carlos Mata Induráin*  
*Universidad de Navarra*

## 1. EL GÉNERO DE LA COMEDIA BURLESCA

*El rey don Alfonso* pertenece al género de las “comedias burlescas” (también llamadas “de disparates”, de “chanzazas” o “de chistes”), que forman en el siglo XVII un corpus de unas cincuenta obras conocidas insertadas en el marco general de la literatura jocosa. Género marginado por la crítica hasta hace poco tiempo, en los últimos años le han dedicado su atención estudiosos como Arellano, García Lorenzo, García Valdés, Holgueras Pecharromán, Moune y Serralta, entre otros<sup>1</sup>. La mayoría de las comedias burlescas conservadas, muchas de ellas anónimas, corresponden a los años del reinado de Felipe IV; se solían representar en Carnestolendas o por San Juan, y en el palacio real, formando parte de las fiestas cortesanas. Sus temas son variados, desde asuntos mitológicos y leyendas grecolatinas hasta los sacados del *Romancero*. A menudo son parodias, no siempre completas y sistemáticas, de otras comedias serias, o bien de las estructuras y los tópicos de los géneros dramáticos serios.

En cuanto a su extensión, frente a los 3000 versos de que consta aproximadamente una comedia típica, la burlesca tiene un promedio de 1800, brevedad explicable por la dificultad de mantener la risa del espectador durante mucho tiempo. La estructura de estas obras se basa en la incoherencia cómica (muertos que reviven, venganzas grotescas...), aunque se suele mantener un hilo tenue de intriga capaz de enhebrar las situaciones jocosas, hilo que consiste fundamentalmente en la condición paródica, característica necesaria del género. Un aspecto importante es la inversión de los valores

---

<sup>1</sup> Vid. sus trabajos citados en la Bibliografía.

serios y la ruptura del decoro: frente a los padres y hermanos defensores del honor, los personajes de estas comedias se alegran con las deshonras; caballeros cobardes o reyes grotescos que bailan, gritan y cantan en escena son los protagonistas, que se divierten poniendo al revés el sistema aceptado: a esta técnica precisamente del “mundo al revés” obedecen en buena parte las piezas de este género.

Por lo que respecta a la comicidad escénica, estas comedias suelen insistir en el vestido ridículo y en la gestualidad exagerada y grotesca. Algunos accesorios (objetos ridículos) y movimientos (choques de personajes, danzas descompuestas, aspavientos de horror y sorpresa) completan este tipo de recursos. En cuanto a la comicidad verbal, es la más abundante y muestra todas las clases de recursos jocosos: acumulaciones de refranes, cuentecillos tradicionales, juegos de palabras, series de disparates, alusiones escatológicas y obscenas, imposibilidades lógicas, invectivas y motes, interpretaciones literales, metáforas cómicas, perogrulladas...

## **2. EL REY DON ALFONSO Y SU RELACIÓN CON LOS MODELOS SERIOS**

La *Comedia famosa de disparates del rey don Alfonso, el de la mano horadada* fue impresa en Madrid en 1662 en la *Parte 18 de Comedias nuevas escogidas*<sup>2</sup>). Allí figura al comienzo del texto como “De un ingenio desta corte”, pero en la tabla se dice que es de Luis Vélez de Guevara, y entre sus obras la incluyen distintos catálogos y autores como La Barrera, Paz y Mélia, Cotarelo y Mori, Menéndez Pelayo o, más recientemente, Peale; sin embargo, Mesonero Romanos la atribuyó a Mira de Amescua. No existen datos acerca de su fecha de representación, aunque por un par de alusiones dentro del texto a la fiesta de San Juan (vv. 130 y 664) podría quizá aventurarse que se escribió para estrenarse por esas fechas (de un año indeterminado).

### **2.1. Resumen de la acción**

La Jornada I comienza planteando los amores del moro Celimo por Zara, que le desdeña para amar al infante don Alfonso. A continuación vemos a Tarfe recomendar a Almanzor, rey de Toledo, que retenga a don Alfonso obligándole a jurar que no saldrá de la ciudad sin que él se lo permita por tres veces. Un correo trae la noticia de la muerte de don Sancho ante Zamora: don Alfonso debe partir, pero le retiene su juramento, así que deberá idear alguna industria para poder marchar sin romperlo.

En la Jornada II, don Alfonso, que se hace el dormido, escucha una conversación de los moros sobre la forma de ganar la ciudad de Toledo; para comprobar que duerme en realidad y no ha oído nada, le vierten plomo derretido sobre una mano y el

---

<sup>2</sup> *Parte 18 de Comedias nuevas escogidas de los mejores Ingenios de España* (ejemplar sign. R 22.671 de la Biblioteca Nacional de Madrid); se conservan además otros testimonios que utilizo para mi edición. Los números de versos que cito aquí corresponden a la numeración que he establecido al fijar el texto de mi edición de *El rey don Alfonso*, que se publicará próximamente.

infante, fingiendo despertar sorprendido, supera la prueba. Siguen los amores entre don Alfonso y Zara, que está esperando un hijo de él. El despechado Celimo se convierte en aliado del infante, pues éste le promete cederle la dama si le ayuda a escapar; para ello, interrumpe una partida de ajedrez entre Almanzor y Tarfe cantando con una guitarra; el rey moro, enfadado, lo despacha en tres ocasiones. Don Alfonso ve cumplido así su juramento y puede salir de Toledo.

La Jornada III nos traslada a Zamora: doña Urraca, Arias Gonzalo y el Cid lloran la muerte de don Sancho, y la infanta solo se consuela con las amorosas palabras de don Rodrigo. Zara, que planea vengarse de don Alfonso por haber robado su honra, promete a Celimo ser su esposa si la ayuda a ejecutar su plan, para lo cual acuden a la corte en hábito de cristianos. Disfrazada de varón, Zara reta a don Alfonso por burlador de doncellas, pero el Cid, saliendo por su rey, “desreta” todo lo retado. Finalmente, don Alfonso ofrece a Celimo y Zara una renta para que pongan una tienda de buñuelos, miel y pasas en su reino y puedan así casarse, a condición de que se bauticen. Con ridículos deseos de larga vida al nuevo rey, acaba la comedia.

Toda la acción de la obra se basa en el desarrollo de los dos procesos amorosos planteados (Celimo-Zara, Zara-Alfonso), que se introducen en la secuencia “histórica” (don Alfonso refugiado en la corte mora de Toledo, pronósticos sobre su conquista, muerte de don Sancho, no representada, sino relatada, y reto de don Diego Ordóñez de Lara a los zamoranos).

## 2.2. La versión paródica y sus modelos

El viejo tema épico del cerco de Zamora y la muerte a traición de don Sancho a manos de Bellido Dolfos ha sido tratado abundantemente en la literatura española. En este sentido, *El rey don Alfonso* no sigue en su parodia la estructura de una sola obra seria, *El hijo por engaño*, de Lope de Vega, sino que toma algunos elementos de ella y otros de diversa procedencia: del *Romancero*, de la segunda parte de *Las mocedades del Cid*, de Guillén de Castro, y de la también burlesca *El hermano de su hermana*, de Francisco Bernardo de Quirós.

En efecto, nuestra obra coincide en bastantes aspectos con la de Lope (estancia de don Alfonso en Toledo, pronósticos sobre su pérdida que aquél escucha fingiéndose dormido, prueba del plomo derretido, juramento de no salir de la ciudad finalmente cumplido, etc.), pero difiere también en muchos otros puntos, en cuyo análisis no puedo ahora detenerme. Además, varios de los elementos que figuran en ambas comedias estaban ya presentes en el *Romancero* (vid. los romances núms. 764 y siguientes recogidos por Durán). Por otra parte, *El rey don Alfonso* guarda relación en algunos puntos concretos con la segunda parte de *Las mocedades del Cid*, sobre todo por incluir los amores de don Alfonso con una mujer mora: en la obra de Guillén de Castro, don Alfonso se enamora de Zaida, la sobrina del rey Alimaimón. A su vez, el modelo para el celoso moro Celimo se encuentra en otra comedia burlesca, *El hermano de su hermana* de Quirós, de tema, personajes y situaciones muy similares a *El rey don Alfonso*. Pero ambas burlescas no coinciden solo en algunos pasajes estructuralmente similares, sino que en algunos casos se trata, sencillamente, del mismo texto, con lige-

ras modificaciones<sup>3</sup>. Es asunto complejo que tampoco puedo tocar ahora: a falta de datos precisos sobre la datación de ambas comedias<sup>4</sup>, me limitaré a señalar que, en mi opinión, *El rey don Alfonso* sigue el texto de *El hermano de su hermana*, y no al revés, entre otras razones porque su acción es más completa y redondeada, más compleja y elaborada.

En resumen, el autor de *El rey don Alfonso*, fuese Vélez de Guevara u otro escritor, aprovechó ingeniosamente diversos elementos de diferente procedencia (sobre todo de *El hijo por engaño*, de la segunda parte de las *Mocedades* y del *Romancero*) junto a fragmentos literales de *El hermano de su hermana*, y consiguió articularlos todos ellos de forma bastante coherente y acabada, en una pieza rebosante de comicidad.

### 3. EL REPERTORIO BURLESCO DE *EL REY DON ALFONSO*

Puede separarse en dos grandes bloques, el de la comicidad de situación y el de la comicidad verbal. Veamos:

#### 3.1. Comicidad de situación: el universo degradado

Esta comedia nos presenta un universo degradado en cuanto a temas, motivos, situaciones y personajes. Ya señalé que su estructura se sustenta fundamentalmente en dos tramas amorosas. Pues bien, en la obra se parodia por completo el sentimiento amoroso, los tópicos del amor cortés y el lenguaje galante. Así, la comedia comienza con una burlesca definición de los celos (vv. 1-20), que parodia otras definiciones similares en “quintillas cultas” (el amor, la ausencia) que encontramos en comedias serias o, en general, en la lírica amorosa; los celos se comparan aquí con términos ridículos: *mochuelos*, *buñuelos*, *almohaza*, *sabañón*, *mostaza*.

Celimo, el amante moro, aparece totalmente degradado: antes de quejarse del desdén de Zara, se lamenta del hambre que pasa (vv. 84-91; vv. 358-359); y solo después de declarar que sus tripas están vacías, se lanza a protestar contra su “ingrata enemiga” que no se duele de sus daños (vv. 92-100). El léxico amoroso se ve rebajado por el empleo de los términos de comparación elegidos para describir a la mora amada: *mula roma*, *herrero*, *zarabanda*, *mondongo*. Se la equipara además con una “moza gallefa” (de ínfima reputación). Los vv. 434-465 constituyen un pasaje muy logrado. Celimo elogia la hermosura de Zara; el primer elemento elegido es serio (“mora más bella que el cielo”), pero inmediatamente se produce el quiebro humorístico (“mora más dura que un huevo”); se describen sus facciones según el canon de belleza occidental (piel blanca y cabello rubio, comparados ridículamente con la clara y la yema

---

<sup>3</sup> Estos casos de aprovechamiento textual son muy llamativos: cfr. vv. 350-69 / vv. 1-20; vv. 410-88 / vv. 132-255; vv. 489-533 / vv. 270-358; vv. 769-772 / vv. 1384-1391; vv. 843-882 / vv. 434-464; vv. 883-892 / vv. 480-494; vv. 1108-1125 / vv. 1332-1348, etc. (en esta serie, cito primero los pasajes de *El hermano de su hermana*).

<sup>4</sup> *El hermano de su hermana* se imprimió con las *Obras* de Quirós en 1656.

del huevo duro). Todavía se añaden otros elementos de comparación grotescos: *dix*, *alcuza*, *chapel*, *chinela*, *bote*, *almario*, *palafren*. La llama de la pasión aparece aquí degradada como un *brasero* en que se *chamusca* el alma de Celimo (vv. 446-447); y el llanto exagerado del amante, que acrecienta el caudal de los ríos, es aquí tan abundante como el agua de la barra de Sanlúcar (vv. 448-449). Más tarde, ante don Alfonso, Celimo degrada a su amada sacando a relucir todos sus defectos, sin que falten menciones escatológicas y sexuales que acaban con cualquier resto de tratamiento decoroso que pudiera quedar.

Los vv. 845-1008 los ocupa una larga escena amorosa entre don Alfonso y Zara. Ambos comienzan sus parlamentos empleando la típica fraseología amorosa de las comedias serias: “Oh, centro de mi deseo,” dice la mora; “Oh, Zara bella y gallarda”, le responde Alfonso. Pero pronto una frase de la dama rompe nuestro horizonte de expectación: (vv. 851-852). Siguen las protestas amorosas de ambos, manifestadas en forma de maldiciones burlescas. Tras esta demostración amorosa, Zara rompe a llorar y don Alfonso trata de consolarla, aunque por lo bajo reniega de ella («Válgate el diablo por perra!», v. 918, aparte que destruye el carácter cariñoso de sus anteriores palabras). El infante parodia las promesas de “amor eterno” al afirmar que el suyo será tan firme como la cera frente al fuego (vv. 921-922). Don Alfonso sigue usando un lenguaje galante (*rostro hermoso*, *eclipsar tus dos luceros*, *luz*, *alma*, *adorar*, *añublar el claro cielo*, *beldad*), con brusca transición al plano ridículo en el v. 980 al usar la metáfora “huevos güeros” para los ojos. La escena culmina con un intercambio de apodos ridículos (vv. 992-1000).

Otros tópicos ridiculizados son: los billetes amorosos (vv. 104-107); la exposición de las cuitas del amante a los elementos de la naturaleza (vv. 405-418); su debate entre el temor, que le dicta callar, y el amor, que le impulsa a hablar con la amada (v. 426); los favores entregados por las damas (aquí en grado hiperbólico: cien mil cintas y más de medio celemn de cabellos, vv. 1048-1050). En fin, la escena entre Celimo y Zara y su plan de venganza (vv. 1500-1547) es parodia de la situación, repetida en incontables comedias, en que una dama deshonrada decide perseguir, disfrazada de varón, a quien la ha ultrajado hasta conseguir que repare la ofensa.

En definitiva, *El rey don Alfonso* nos presenta un universo totalmente degradado, en el que lo material predomina claramente sobre lo espiritual. En efecto, encontramos un infante don Alfonso, que es la principal figura ridícula, borracho, glotón y burlador de doncellas; un Celimo ridículamente celoso; un rey don Sancho con pujo que muere cuando se aparta a hacer aguas mayores; una infanta doña Urraca, con jaqueca, sutil y delgada como una estaca; un Cid pendenciero y bravucón, con diviesos, que se va “a hacer su menester”; hidalgos rotos y muertos de hambre; un amante que invita a su rival a gozar la dama en disputa; etc., etc. La ruptura del decoro es completa y la idealización de las obras serias deja paso a la más rotunda degradación de motivos, temas, personajes y situaciones. Los valores como el amor (con su lenguaje cortés y sus tópicos) o el honor y sus convenciones, la belleza idealizada de las damas, la valentía de los galanes, la prudencia y magnanimidad de los reyes, aspectos fundamentales de las comedias serias, aparecen aquí rebajados de su categoría, o invertidos en su signifi-

cación: si algo queda de ellos, es tan solo su presentación en una vertiente ridícula o incluso grotesca. En el “mundo al revés” de la comedia burlesca todo vale con tal de procurar la hilaridad del espectador.

En ese juego desmitificador desempeñan un papel fundamental las continuas alusiones escatológicas y las referencias a otras dimensiones de la corporalidad y materialidad grosera, como la comida y la bebida. Hay alusiones continuas a necesidades fisiológicas, a actividades sexuales, a parásitos: Celimo amenaza ridículamente con ir a echarse una melecina (v. 111); el infante Alfonso se va a espulgar a las eras (v. 391); la bella Zara no sirve para *hacerles el perejil* a los pajes (v. 1058), aunque desea *dar un bocado en la barriga* a don Alfonso (vv. 1514-1515; alusiones ambas que encierran un claro significado sexual), etc. Se mencionan comidas “groseras”, propias de gente pobre (*mondongo, nabos, morcilla, puerco, longaniza, callos de mondongada, turmas de tierra*) o rústica (*migas*); otros alimentos como las hortalizas, los higos y pasas o los buñuelos y la miel se mencionan por su connotación de ‘morisco’. Las alusiones a la bebida se refieren a las borracheras de don Alfonso (“infante de monas”, v. 337, “medio borracho”, v. 1209).

La animalización y cosificación de los personajes es otro recurso para su presentación degradada: Celimo está *más bravo que un buey con sarna* (v. 381); don Sancho es un *avechicho* (v. 593) y un *rey de manteca* (v. 612); don Alfonso ronca *como una puerca parida* (vv. 767-768); su talle se compara ridículamente con un costal de paja (vv. 879-881); Almanzor reconoce que es *un asno* y que *merece que le echen un albardón* (vv. 1271-1272). Se mencionan numerosas enfermedades, muchas de ellas propias de animales, pero aplicadas aquí a las personas: *arestín, diviesos, lamparones, rabia, sarna, secas, tolanos, torzón*.

Abunda lo que Bajtin ha denominado “lenguaje de la plaza pública”, con maldiciones, imprecaciones, juramentos y, sobre todo, insultos: *mora desacordada, infante de monas, pandero, alma de gavilucho, mora infame, medio borracho, zamarro, morillo arrogante, perra*. Interesante es también el empleo de palabras “bajas” (*barriga, tripas, mondongo, redaño*) y otras que resultan jocosas por su significado o su fonética (*avechicho, machucho, aguaducho, acebuche, desbuchar, renacuajo, quis vel qui*). Como un resabio del lenguaje coloquial se podrían considerar las numerosas frases hechas y expresiones formulísticas que aparecen: *comer cual sabañón, hacer el buz, ya escampa, sacar el pie del lodo, echar S y clavo, cantar mal y porfiar, nacer en las malvas*.

Además, en *El rey don Alfonso* encontramos un amplio repertorio de personajes y motivos satíricos: roperos engañadores (v. 60); cazadores mentirosos (v. 61); hidalgos hambrientos (vv. 62, 218-219, 498-499, 574-575) y pobres (v. 1380); mujeres falsas, infieles, mudables (vv. 76-77, 140-141, 1471); maridos cornudos e industriosos y sátira del matrimonio (vv. 78-79, 138, 151-161, 228-229); gallegos ‘baja condición social’ (vv. 102, 579); buñolero ‘trabaja con miel’ y connota ‘morisco’ (vv. 143 y 1074); pajes hambrientos (v. 144); viejo que quiere ser mancebo (vv. 169-172); santeros barbudos (v. 177); venteros astutos (v. 183); enamorados que enferman (vv. 202-203) o palidecen (vv. 458-461) de amor; suegras (v. 333); zurdos (vv. 613, 1033); viejos y sus achaques (vv. 886-892); boticarios (vv. 996, 1152); alguacil (v. 1075); corchete (v.

1076); bodegoneros (v. 1159); sacristán tuerto (v. 1434); pelirrojos (v. 1450); y calvos (vv. 1490-1491). No falta tampoco la mención de personajes folklóricos: Pedro Urdimalas (v. 38), Marisabidilla (v. 39), el rey que rabió (v. 44), el Preste Juan de las Indias (vv. 81 y 905), Bustillo el Montañés (v. 1423).

*El rey don Alfonso* es un texto muy parco en lo que respecta a las acotaciones escénicas. Por consiguiente, todo lo relativo a comicidad gestual, a movimientos y vestidos ridículos debemos deducirlo del texto dramático y de la propia situación escénica, en cada caso. Por ejemplo, es seguro que el actor, al pronunciar los vv. 228-229 de Tarfe: , subrayaría con un gesto de sus manos la dilogía de *cabrón*, operante desde el momento en que se introduce el paréntesis malicioso del segundo verso (lo mismo sucedería con las demás alusiones a maridos ‘cornudos’). Una escena que se presta mucho a la comicidad ridícula es aquella en que los moros vierten el plomo sobre la mano de don Alfonso, que finge estar dormido. La acotación tras el v. 793 dice simplemente “levántase”, pero las palabras de los personajes nos indican que lo hace con grandes y ridículos aspavientos: “sin tiento y despavorido” (v. 811), “rabiando de dolor” (v. 804). Igual posibilidad cómica tienen la escena en que el infante entra cantando con la guitarra e interrumpe el juego del ajedrez, el planto de doña Urraca, el airoso reto de Zara y, en general, todas las escenas amorosas. La única indicación sobre un accesorio ridículo es la que va tras el v. 844, que indica que don Alfonso saca la mano “revuelta de trapos”, a manera de vendaje exagerado y quizá no muy limpio. Es posible que, al mismo tiempo que el infante enumera los regalos y reliquias que ha traído de Toledo (vv. 1566-1595), fuese mostrando objetos ridículos que cumpliesen esa función.

A tenor de las indicaciones, el empleo de la música y de las canciones es muy escaso en *El rey don Alfonso*; algunos versos son cantados como los 374-375 (“Ípile, ópele, yo me entiendo...”), 493-494 (“Yo me era perito de Utrera...”), 525-528 (“Jecutor de la vara...”) y 667-668 (“Vámonos, que nos pican tábanos”). A todos ellos habría que sumar tal vez los pares de versos tomados del *Romancero*, incrustados en el texto. No se escenifica ningún baile, aunque sí se mencionan en las réplicas de los personajes la zarabanda (vv. 96, 338 y 844), la chacona (v. 339), el guineo (v. 844) y los matachines (v. 1371).

### **3.2. Comicidad verbal: modalidades de la jocosidad disparatada**

La comedia de *El rey don Alfonso* nos ofrece en su tejido verbal una amplia gama de recursos “provocantes de risa”. Algunos de ellos responden a un esquema fijo; otros se engloban en la categoría general de los disparates<sup>5</sup>, con los que se va construyendo toda la comedia.

3.2.1 Maldiciones burlescas. Son parodia de otras serias que encontramos, por ejemplo, en varios romances moriscos, ya si las formula un amante despechado contra

---

<sup>5</sup> Para el disparate es fundamental el estudio de Blanca Perinián que menciono en la Bibliografía.

el otro, ya si uno de ellos pide que las desgracias caigan sobre su propia persona si falta al amor jurado (vv. 117-131; vv. 865-872, vv. 873-916 y vv. 921-972). Como juramento burlesco puede calificarse el de Celimo en los vv. 1105-17 (jura por el colete y las ligas del escudero de Orlando, los huesos de la Cava, el freno y el espaldar del caballo de Troya, la hoya de Aníbal).

3.2.2. Banquete grotesco (vv. 216-247). Lo ridículo radica tanto en la exagerada acumulación de alimentos mencionados como en la escasa adecuación de muchos de ellos, bien por su tamaño, bien por su calidad: cuervos, gaviluchos, un camello, un dromedario, una ballena, un delfín.

3.2.3. Enumeración de *impossibila* (cfr. el soneto del rey Almanzor en los vv. 256-269).

3.2.4. Diálogo de equívocos, esbozado en los vv. 641-643.

3.2.5. Intercambio de remoquetes. Dos amantes, Zara y don Alfonso, van alternando, en réplicas cortas, diversos apodos o calificativos supuestamente cariñosos, parodia de las palabras y metáforas del lenguaje amoroso (vv. 992-1006). Don Alfonso emplea *sol*, *cielo*, *gabán*, *orinal*, *mar*, *espetera*, *almofrej*, *luminación* y *ballesta*; Zara, por su parte, *estrella*, *almario*, *alforja*, *antorcha*, *boticario*, *arcabuz*, *gerifalte*, *esmalte*, y *arcaduz*. Finalmente, don Alfonso termina con un “Soy tu mico” y Zara con “Yo tu mona” (v. 1007).

3.2.6. Pronóstico burlesco. Es el que hace referencia a que don Alfonso sería famoso por su *mano* (se juega con distintos significados de esta palabra: ‘de almirez’, ‘de reloj’, ‘de cabrito’, vv. 1119-1170).

3.2.7. Enumeración de regalos y reliquias grotescas (vv. 1566-1575: una botica para vendimiar, unas botas destrozadas, una vara de pino, un mico y una enana, una mula de estameña; vv. 1576-1593: la albarda de la burra de Balán, un broquel y una alabarda del abuelo de Adán, la quijada con que —se dice— Abel mató a Caín, un chapín de la Epifanía, una gorra del Levítico, una pluma del ángel que fue a Gomorra). En fin, otros objetos ridículos mencionados son los regalos que hace don Alfonso a Celimo (un jergón de medias calzas, vv. 1093-1094) y a Zara (unas calzas viejas para hacerse un faldellín, vv. 1729-1730).

3.2.8. Reto paródico. Es el de Zara a don Alfonso, parodia del de Diego Ordóñez de Lara a la ciudad de Zamora (vv. 1600-1645). La parodia está en primer lugar en que ya no se trata de una acusación colectiva (a Zamora como cómplice de la traición de Bellido), sino de un asunto particular: una mujer, disfrazada de varón, reta al hombre que la ha deshonrado y dejado embarazada. Por otra parte, en su formulación, se exageran los elementos mencionados en el reto original, en siete series de alimentos, partes



del cuerpo, vestidos, armas, elementos de la naturaleza, flores y accesorios de cocina, y una octava serie englobadora de todo. Halla su respuesta en el “desreto” del Cid (vv. 1650-1689), que sigue el mismo esquema.

3.2.9. Empleo humorístico de elementos religiosos: Celimo, moro, jura a Dios y a la Cruz (v. 29); una mora rapada toma la Bula de la Cruzada (vv. 368-369), etc.

3.2.10. Tautologías y otros disparates. Algunos son muy elementales, como decir que el Duero va mojado, pensar atacar Toledo por mar o hablar del abuelo de Adán. Otros responden a incisos ridículos: (vv. 1165-1166); (vv. 1463-1464). Los basados en tautologías son los más frecuentes: (vv. 164-167); (vv. 1123-1126).

#### 4. RETÓRICA Y MÉTRICA

*El rey don Alfonso* es un texto muy elaborado también desde el punto de vista retórico: abundan las estructuras paralelísticas, subrayadas por la presencia de anáforas; las correlaciones diseminativas recolectivas; las dilogías: *bacías* ‘útiles del barbero’ y homofonía con *vacías* ‘no llenas’, *cuarto* ‘moneda’ y ‘amante’, *cabrón* ‘animal’ y ‘cornudo’, *perejil* ‘planta usada como condimento’ y ‘suciedad’ o ‘vello púbico’, *bretaña* ‘tela’ y ‘flor’, *untar con aceite* ‘aplicar un bálsamo’ y ‘sobornar’, *hacer mi menester* ‘cumplir mi obligación’ y ‘hacer una necesidad fisiológica’; a veces se da la ruptura del significado de una frase hecha, interpretando literalmente sus elementos componentes: *dar voces*, *ir de un vuelo a Zamora*, *volver y guardar la honra*; y otros juegos de palabras: *clara / yema*, *callos / callos de herradura*. Otros recursos menos frecuentes son la paronomasia, la hipérbole ridícula, el apóstrofe, la perífrasis, las sustituciones jocosas (*tiempo enjuto* por *seco*; *mujer escurridiza* por *esquiva*) o las creaciones léxicas (*inociencia*, *desretar*). En fin, podemos añadir en este apartado, por lo que tiene de artificioso, el empleo de arcaísmos para caracterizar el habla de los personajes zamoranos.

En cuanto a la métrica, la comedia se construye fundamentalmente con versos de arte menor: el romance, las quintillas y las redondillas son las formas estándar que suman 1654 de los 1747 versos de que consta (el 94,67% del total). De estos tres tipos de estrofas, el romance es el que se mantiene más constante a lo largo de las tres jornadas. El predominio del octosílabo es total, ya que la rica polimetría de la comedia nueva no puede mantenerse en las piezas burlescas. Respecto a las rimas, cabe destacar su empleo jocosos en algunos momentos: el fragmento en ridículos endecasílabos esdrújulos; los pasajes de romance con rima aguda -í, -é; y otras rimas jocosas (vv. 1560-1563: *convalecí / salud / laúd / ajenjolí*; vv. 1-3 y 855-858: *celos / mochuelos*; vv. 754-758: *escuche / desbuche / acebuche*; vv. 1215-1218: *Urraca / jaqueca / seca / estaca*).

## 5. CONCLUSIÓN

*El rey don Alfonso, el de la mano horadada* constituye uno de los ejemplos más logrados del género de la comedia burlesca. En ella encontramos toda una amplia gama de recursos para provocar la risa, que van desde los disparates más elementales (sencillas imposibilidades lógicas) a los que se ordenan en modalidades más complejas dentro de la jocosidad disparatada como el banquete grotesco, las maldiciones y pronósticos burlescos o el reto paródico. No parodia una obra concreta, sino todo un tema; o, mejor aquí, todo un ciclo épico con varios temas entrelazados en una trama final muy elaborada en la que se ridiculiza todo tipo de motivos y situaciones en el contexto general del “mundo al revés” (ruptura del decoro, universo degradado, personajes que son figuras caricaturescas, etc.). El tono cómico no decae en ningún momento, lo que convierte a *El rey don Alfonso* en una de las comedias burlescas más divertidas y regocijantes, incluso hoy día. Espero que la edición de este texto, que ahora preparo, pueda servir para conocer mejor un género hasta hace poco olvidado e infravalorado, pero que resulta sumamente revelador precisamente por mostrarnos la otra cara, jocosa y disparatada, de la dramaturgia del Siglo de Oro.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, IGNACIO, ed. (1994): Anónimo, *La ventura sin buscarla. Comedia burlesca parodia de Lope de Vega*, ed. del GRISO dirigida por I. Arellano, Pamplona, EUNSA.
- DURÁN, AGUSTÍN (1945): *Romancero general o Colección de romances anteriores al siglo XVIII*, BAE X y XVI, Madrid, Atlas.
- GARCÍA LORENZO, LUCIANO (1977): “La comedia burlesca en el siglo XVII. *Las mocedades del Cid* de Jerónimo de Castro”, *Segismundo*, 25-26, pp. 131-146.
- GARCÍA LORENZO, LUCIANO (1982): “*El hermano de su hermano* de Bernardo de Quirós, y la comedia burlesca del siglo XVII” *Revista de Literatura*, XLIV, 87, pp. 5-23.
- GARCÍA LORENZO, LUCIANO (1987): “De la tragedia a la parodia: *El caballero de Olmedo*” en *El castigo sin venganza y el teatro de Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, pp. 123-140.
- GARCÍA LORENZO (1994): “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*, Kassel, Reichenberger, pp. 89-113.
- GARCÍA VALDÉS, CELSA CARMEN, ed. (1984): Francisco Bernardo de Quirós, *El hermano de su hermana*, en *Obras de... y Aventuras de don Fruela*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, pp. 324-384.
- GARCÍA VALDÉS, CELSA CARMEN (1987): “*El cerco de Tagarete*, una comedia burlesca de Fernando de Quirós”, *Criticón*, 37, pp. 77-115.

- GARCÍA VALDÉS, CELSA CARMEN (1991): *De la tragicomedia a la comedia burlesca*, Pamplona, EUNSA.
- GARCÍA VALDÉS, CELSA CARMEN (1994): “*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*, Kassel, Reichenberger, pp. 137-160.
- HOLGUERAS PECHARROMÁN, L. (1989): “La comedia burlesca: estado actual de la investigación”, *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 8 / II, pp. 467-80.
- MOUNE, R. (1980): “*El caballero de Olmedo* de F. A. de Montesión, comedia burlesca y parodia”, en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, Toulouse, pp. 83-92.
- PERIÑÁN, BLANCA (1979): *Poeta ludens: disparate, perqué y chiste en los siglos XVI y XVII*, Pisa, Giardini Editori.
- SERRALTA, FRÉDÉRIC (1970): *La renegada de Valladolid, trayectoria dramática de un tema popular*, Toulouse, France Ibérie Recherche.
- SERRALTA, FRÉDÉRIC (1976): “Comedia de disparates”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 311, pp. 450-461.
- SERRALTA, FRÉDÉRIC (1980): “La comedia burlesca: datos y orientaciones”, en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, Toulouse, pp. 99-114.
- SERRALTA, FRÉDÉRIC (1980): “La religión en la comedia burlesca del siglo XVII”, *Criticón*, 12, pp. 55-75.