

La mirada del bufón de corte: *Tragicomedia del serenísimo príncipe don Carlos,* de Carlos Muñiz¹

Raquel GARCÍA PASCUAL

Universidad Complutense de Madrid
raquel174@yahoo.es

RESUMEN

Carlos Muñiz es un dramaturgo canónico del teatro español de posguerra. De la mano de *Tragicomedia del serenísimo príncipe don Carlos*, la cuestión que nos ocupa en estas líneas es demostrar cómo su autor ha venido practicando en sus últimas obras un código carnavalesco. Nos gustaría poner de relieve el original uso idiomático que exhibe el bufón, el loco cortesano de esta historia tragicómica.

Palabras clave: Carnavalesco-Bufón-Carlos Muñiz-*Tragicomedia del serenísimo príncipe don Carlos*.

ABSTRACT

Carlos Muñiz is a well known creator of the Post-Civil War Spanish Drama. The main subject that concern us is to point out that *Tragicomedia del serenísimo príncipe don Carlos* helps us to see how the writer is used to employ a carnivalesque code. We'll like to underline the original language that the clown of this tragicomical history display.

Key Words: Carnavalesque-Clown-Carlos Muñiz-*Tragicomedia del serenísimo príncipe don Carlos*.

1. INTRODUCCIÓN

En la segunda mitad de los cincuenta, una promoción de autores españoles relegados al circuito alternativo por ensayar vías teatrales distanciadas del drama de evasión al uso, se sintió identificado con la línea de teatro crítico abierta por Antonio Buero Vallejo y Alfonso Sastre, los dos autores de mayor proyección de su grupo. Sin embargo, no pasó el tiempo sin que Lauro Olmo, José María Rodríguez Méndez, José Martín Recuerda, Alfredo Mañas, Domingo Miras o Carlos Muñiz —colectivo representativo del movimiento— reclamaran la fuera atribuida, en el discurso crítico, la enseña de un teatro igualmente válido. No sólo eran nombres habituales en los teatros de cámara y universitarios, sino que habían llegado a estrenar en salas comerciales con gran éxito de público y crítica; estaban a la altura a la que el rasero de los anales historiográficos acostumbra a someter la trayectoria de todo

¹ Este trabajo ha sido realizado en el marco del Proyecto de Investigación *Teatro breve español (Siglo XX)*. *Repertorio bibliográfico y temático* (MEC, BFF 2003-2007), del que es investigador principal el Prof. Javier Huerta Calvo.

autor dramático. Su propuesta era original: no se miraba en el espejo comprometido de Buero —por un tiempo conocido como el maestro generacional que nunca fue—, sino que compartía con él su denuncia. Uno de los pioneros en reivindicar su tránsito por un camino no trillado sería Carlos Muñiz, en su práctica de una dramaturgia alejada del realismo canónico: su sello lo firmaban lo farsesco y lo expresionista, dimensiones a las que, en tiempos de censura y dictadura, les supo sacar un partido modélico para su crítica al sistema. El estadio de la *Tragicomedia del serenísimo príncipe don Carlos* (1972) es el ecuador de su evolución. Analizamos este título emblemático del periodo neorrealista desde el punto de vista del imaginario grotesco. Nos distanciamos así de los panoramas que analizan la dramaturgia muñiciana recurriendo al quizá no del todo apropiado marbete «generación realista».

Como *El engaño* —obra fechada en el mismo año, 1972— de su compañero de promoción José Martín Recuerda, esta obra dibuja la degradación de una etapa de nuestra Historia que pasa por gloriosa en las crónicas oficiales. Felipe II, como Carlos I, había sido uno de los héroes nacionales intocables. Una atmósfera de miedo y austeridad se cernía sobre su figura incuestionable. No obstante, se tenía constancia de que su muerte supuso un desahogo que desató, entre otras festividades, el Carnaval —durante largo tiempo prohibido—, que en ciudades como Madrid y Valladolid tuvo una amplia resonancia; este hecho es, en sí mismo, un índice de su reinado bajo el signo de la represión. Es precisamente en la categoría estética que se deriva del Carnaval como motivo liberador —lo *carnavalesco*— en la que centramos nuestro estudio de la obra: en su versión, Muñiz convierte a Estebanillo, el bufón de corte, en la réplica paródica capaz de poner al descubierto las verdades que la máscara del monarca esconde. Entre burlas y veras, este criado astuto da cuenta de cómo Felipe II fue un ser de vileza inigualable capaz de torturar hasta la muerte a su propio vástago. Lo conoceremos celebrando una ceremonia sangrienta y causando martirio a un chivo expiatorio: su hijo. En el título analizado su actitud es la más inmisericorde que se pueda disponer para su retrato físico y moral: supersticioso empedernido y semihombre sin clemencia, infantil y acomplejado, es un falso pelele sin valía ni humanidad de rey. Con la finalidad de dejar constancia de que este monarca histórico con traumas congénitos manipuló a una España que podía haber continuado siendo el imperio que fue, el instrumento de la denuncia de Muñiz es la mirada de un ser aparentemente inofensivo, el complejo universo crítico del llamado Simple, la lucidez de un Gracioso, la mordacidad de un enano sabio, la inocencia maléfica de un payaso condenado al elogio de la locura.

2. EN DEFENSA PROPIA: REVISIÓN PARÓDICA DE UNA VISIÓN HISTÓRICA

Nos acercamos a un texto que, pese a haber sido prohibido, tuvo una gran proyección clandestina durante la dictadura. Por mostrar que ya no estaba vigente la mitomanía de nuestro Siglo de Oro —la misma que motivó la creación del Teatro de la Falange (García Templado, 1981: 19)—, tuvo que esperar a ser estrenada en

1988, a pesar de que desde 1966 se había eliminado la censura previa². Muñiz hablaba por esa causa, con mordacidad, de un tiempo de silencio. Con el mismo tono bufonesco que traslada a buena parte de sus personajes, explicaba este hecho como un entierro en vida: «Recibió cristiana sepultura temporal en el último cajón de mi mesa de trabajo el día de los Santos Inocentes del mismo año 1972. En 1974 el muerto resucita, aunque sea bajo una forma imperfecta para la vida de un drama como es su publicación en forma de libro» (1974: 6). Pero la espera fue proporcional al valor de la pieza: es su título más valioso junto a *El tintero* y una de las obras más citadas en los panoramas del teatro escrito durante el periodo franquista. En ella se practica un doble homenaje a la tradición: de un lado, Muñiz subtitula la obra «tragicomedia» mirándose en el espejo de *La Celestina*; del otro, recoge el motivo histórico de las relaciones paterno-filiales en la casa real de los Austrias. Para ello parte de varias fuentes, entre ellas, el mitificador texto *Felipe II. Las soledades del Rey*, de Pemán; el *Don Carlos*, de Madariaga y del *Don Carlos*, de Schiller³. Si el apologético Pemán había escogido un gran mito histórico español para ensalzar las glorias patrias, quince años después la *Tragicomedia del Serenísimo* tiene en cuenta asimismo «unos intertextos ficticios que vuelve a recodificar. Cabe destacar *Don Carlos*, de E. Otway (1652-1682), y *Ni el rey ni Roque*, de Patricio de Escosura (1835)» (Padilla, 1997: 280). Son los textos-base que el dramaturgo acoge para transgredir su mensaje y su estilo amanerado. Muñiz se adentra en la recámara de este monarca: cuestiona desde allí sus relaciones de odio y dominación hacia el príncipe Carlos⁴. Le añade matices deformados, como la prepotencia del rey padre,

² La *Tragicomedia del serenísimo príncipe don Carlos* fue presentada a censura en 1972 y se prohibió, pasando en breve a un consiguiente silencio y olvido temporal en manos de la administración (Fernández Insuela, 2005: 426-429). García Pintado explica que en 1971 la Dirección General de Cultura popular y Espectáculos sacó a la luz un opúsculo con la normativa de la Junta de Censura Teatral. En ella se explicaba que carecía de franquicia «cuanto mine las raíces familiares o morales (...) la gratuita obscenidad, la crueldad morbosa, el mal gusto, la falta de respeto a las ideologías y las religiones, cualquier interpretación tendenciosa de nuestro pasado histórico, lo que ponga en duda la defensa del honor patrio, la manifestación de odio entre los pueblos» (1978, p. 287).

³ La causa de Felipe II, defendida por Schiller habiéndose inspirado en *El Príncipe Don Carlos* (1673), del abad de Saint-Réal, había sido una versión romántica que motivó que otros escritores como Alfieri o Antoine de la Fosse abordaran el tema dentro de los cánones de su tragedia y de la tópica reivindicación de figuras condenadas por la historia (A. García Templado, 1991, pp. 52-53 y 83). «Así, Bretón de los Herberos nos da una nueva visión de Bellido Dolfos; Zorrilla y Patricio de la Escosura de Gabriel Espinosa, el Pastelero de Madrigal; Miguel Agustín Príncipe del Conde Don Julián; y tantos otros» (Torres Nebrera, 1999: 334). Otra de las investigaciones, en concreto la de Padilla Mangas, contrapone dos obras homodieéticas: el *Felipe II* (1957), de Pemán y *La tragicomedia del Príncipe Don Carlos* (1972), de Muñiz. No se olvida de anotar que las dos «modifican la significación de su hipotexto, pues como comenta Genette (...) no existe transformación inocente» (1997, p. 279). En el mismo orden, Torres Nebrera (1999: 307) documenta que Warner T. MacCreedy ha estudiado más de cien versiones internacionales de este motivo argumental, olvidándose de citar a Pemán, Muñiz y Madariaga.

⁴ De forma específica, Muñiz arguye con una anécdota personal las razones de su desmitificación histórica, encaminadas a no caer en los mismos errores del pasado: «Cuando tenía cinco años, un día que iba al colegio, ya cerca de la puerta, me volví para decir adiós a mi padre y me estampé contra una insolente farola. Desde entonces siento una visceral repugnancia por quedarme embobado mirando hacia atrás. El futuro está lleno de insolentes farolas que hay que sortear hábilmente si se quiere continuar la marcha» (Muñiz 1974: 8).

que en Pemán era comprensivo, y hace del malogrado príncipe una caricatura grotesca. La principal novedad que aporta es el añadido del bufón Estebanillo⁵ en el papel de confidente interesado de don Carlos. Esta máscara hace acrobacias circenses, critica, desafía, da pie a escenas escabrosas y protagoniza un falso entronizamiento. Es heredero del espíritu del entremés y de la *commedia dell'arte*, pero participa también de las acrobacias idiomáticas venidas del melodrama paródico.

Como buen loco de corte, Estebanillo se aprovecha de la ambigüedad de su estatus para manifestar las verdades sin pudor. Y no es el único demente. Muñiz plantea lo que sucede cuando toda la corte lo está: la locura es, también, el atributo de Felipe II, pues es un fanático; de don Carlos, quien padece una deformación congénita; de doña Juana, ya que se finge desequilibrada. Los locos de la *Tragicomedia del serenísimo* pueden estarlo de verdad o ser locos fingidos. Aunque siempre encarnan una sabiduría oculta; son irracionales, van más allá de la razón, ven la cara oculta de lo convencional. También transgreden la norma moral, pues conocen los secretos de la corte viéndolos a través de sus cerraduras.

Del género de la obra puede decirse que es un híbrido de tragedia y farsa, la segunda de ellas tendida por mediación del citado bufón cortesano y sus muecas de complicidad. Entra por ello dentro de un «hiperrealismo ficcional y esperpéntico», tercera opción de la evolución de la dramaturgia muñiciana según la clasificación de Torres Nebrera (1999: 317). De hecho, «la precisión genérica —tragicomedia— viene a justificar la filiación valleinclanesca (...) porque el esperpento puede recobrar nuevas fuerzas semánticas si se considera como reactivación de la tragicomedia española» (Martínez Thomas, 1997: 155). En apoyo de este juicio, en su prefacio Muñiz alude directamente al esperpento y al plausible paradigma instaurado por Shakespeare para desmitificar la Historia⁶. No obstante, seamos prudentes, no es esperpento todo lo grotesco de la obra: «No hay técnica esperpéntica al modelo valleinclanesco en la obra de Muñiz» (López Sancho, 1980: 53)⁷. Partimos de la base, asimismo, de que en su producción el grotesco no está más inserta en el movimiento expresionista que en la tradición quevediana del humor negro⁸. En la *Tragi-*

⁵ Buelo lo retrata en su obra *Las Meninas*, Alberti en *Noche de guerra en el Museo del Prado*, y Carlos Rojas —en *Auto de fe*— acusa a un enano de brujería (G. Torres Nebrera, 1999, p. 313). Madariaga da relevancia a este bufón, pero sin explotar tanto su faceta grotesca como Muñiz.

⁶ Estas son las razones que aducía Muñiz para mostrar, con el magisterio de William Shakespeare, la vileza de quien ostenta corona y poder. Su admiración por el teatro isabelino era explícita, con el matiz de que «en el reino británico no existía a la sazón ese instinto tan feroz y anacrónico cuyo nombre aún hoy nos sobrecoje: El Santo Oficio» (C. Muñiz, 1984, p. 7).

⁷ López Sancho consideraba un error, en este punto, la puesta en escena de González Vergel: «Lo grotesco brotaría de la realidad de los hechos, las palabras, los personajes. González Vergel ha preferido hacer patente lo esperpéntico, y para ello ha fijado en muñecos los personajes que constituyen el fondo del drama, o sea, la España filipisca. (...) Ha impuesto a la acción gestual y a la declamación tonos exacerbados de farsa grotesca y todo ello resulta perturbador, lo desfigura» (1980, p. 53). Mantenía, sin embargo, en el mismo artículo que «el logro está en la utilización de elementos musicales electrónicos en una envolvente escenografía sonora», obra de Gustavo Ros. Emilio Burgos se encargó de los figurines para su estreno en el Centro Cultural de la Villa.

⁸ En *Cuatro dramaturgos «realistas» en la escena de hoy*, Oliva había escrito: «Su primer realismo naturalista, evolucionado con prisa hacia un realismo expresionista falto de rigor y quizá de credulidad, esta

comedia del serenísimo pueden apreciarse los ecos del expresionismo a lo Ghelderode y de la distanciación brechtiana (García Templado, 1970: 334), aunque éstos no deben invalidar la esencia española. Otro de las enseñanzas de este historicismo grotesco de Muñiz consiste en que, al incardinar sucesos inventados, roza lo irrisorio, pero nunca lo falso⁹. Pocos son los materiales inventados que manipula el autor. El tiempo histórico elegido es la gestación de nuestra leyenda negra. Presenta una tierra de héroes, de santos y de conquistadores, pero también de herejía. Viene a sumarse a la línea grotesca de las piezas de Buero Vallejo *El concierto de San Ovidio* y *El sueño de la razón*. De hecho, entra dentro del teatro histórico desmitificador y revisionista en el que profesan su fe todos los dramaturgos del periodo, desde Alfonso Sastre (*La sangre y la ceniza*), José Martín Recuerda (*El engaño*), Domingo Miras (*Las alumbradas de la Encarnación Benita*) o Ana Diosdado (*Los comuneros*).

A pesar del título, referido al «serenísimo príncipe don Carlos», la pieza se centra en la desmitificación del monarca. Hipócrita, desconfiado, falso beato, capaz de colocar el cuerpo de un fraile muerto para sanar a su vástago y hasta de rendir culto carnal a ojos, brazos y cabellos de santos, tortura hasta la muerte al príncipe coprotagonista. Ante la corrupción mental del hijo y la corrupción moral del padre, un bufón burlesco estará ideado para hacerles los coros en clave grotesca. Chismoso será cuando don Carlos desee casarse con doña Ana de Austria y su padre se lo prohíba por tener pactada otra alianza matrimonial. Como un correveidile actuará cuando sea despreciado por Felipe II por presentar un evidente retraso. Pero también conoceremos gracias a él que el impotente, jorobado, cojitranco, paranoico y vesánico don Carlos fue rechazado por su padre no sólo por ese perfil sicótico, sino por su propio miedo a saberse sin poder: su sucesor no debía heredar el imperio en un momento tan convulso como era el de la amenaza luterana.

Con los datos precedentes puede afirmarse que Muñiz presenta una España enmarcada en su propia degradación por medio de constantes oposiciones de situación. El marco elegido es un principio y un final ritual —respectivamente, una ceremonia y un auto de fe— para enmarcar una actuación fanática con componentes de sadismo y desviación morbosa. Un don Carlos macrocéfalo es presentado en las crónicas oficiales como consecuencia grotesca de cruces consanguíneos, la prueba de que la ascendencia genética motivó la degradación física de los Austrias. Por el contrario, la máquina burocrática de Felipe II ha sido ensalzada por una Historia escrita —según Muñiz— con cartas de privilegio. Frente a este «avestrucismo», el

mucho más entroncado con el realismo crítico de ribetes esperpénticos, coherente con unas fuertes estéticas españolas, aun con acentos modernísimos. El actual es un planteamiento lúcido, rico en sugerencias, donde el creador teatral encuentra grandes posibilidades de expresión. Y no olvidemos que, de seguir en esa línea, Muñiz puede ser uno de los autores españoles mejor dotados para la estética del esperpento» (1978, p. 431).

⁹ Valle-Inclán transgredía libremente la verdad histórica. En el panorama neorrealista, Alfonso Sastre, en *La sangre y la ceniza* (1965), hace anacronía deliberada. Por el contrario, Muñiz respeta la secuencia histórica, e incluso la cita como criterio de autenticidad. Bien documentado, trata toda la historia con verosimilitud. Es más distanciarse que falsear lo que hace: al igual que su admirado Buero hace en *Las Meninas*, Muñiz factura un realismo documental con ciertos elementos distanciadores (G. Torres Nebreira, 1999, p. 311).

autor se plantea abrillantar, desenturbiar esta conducta intolerable¹⁰. Escribe su «historia blanca» frente a aquella «historia negra»:

Dediqué cinco años a buscar datos sobre el rey y su oligofrénico hijo don Carlos. Uno de los aspectos que más me impresionó fue el deseo de nuestro rey prudente (Felipe II) de ocultar, de hurtar a la posteridad, la mayor parte de los documentos que podrían habernos aclarado algo más sobre sus relaciones con don Carlos. (...) Los hombres públicos se deben a la Historia y hurtándoles los documentos (...) cometen grave falta y adquieren una deuda impagable con la posteridad. Si a Felipe II se le ha considerado como un gran monarca al que aún hoy se nos pretende presentar como modelo de orden, de catolicismo, de perfección conservadora, no hay razón para que, sin embargo, no se le pueda poner en solfa desde todos sus muchos aspectos solfeables. Creo que ya va siendo hora de mostrar a los españoles no sólo las miserias de los españoles malos (...) sino también de los españoles «buenísimos».

Muñiz toma precisamente estos referentes: el orden, que convierte en caos; el catolicismo, en sus manos fanático; la era imperial, a sus ojos miserable en lo humano. La perfección degradación del mito viene explicada por las dos citas que preceden a la obra. Son palabras de Machado y Mirabeau: «Castilla miserable, ayer dominadora, / envuelta en tus andrajos, desprecia cuanto ignora»; «El despotismo se ejerce siempre desde la cúspide de una pirámide asentada sobre un tablado de marionetas»¹¹. Se convierte así a Felipe II en un bululú como lo fue el del retablo de Maese Pedro, con lo que hace del país un guiñol dominado por hilos encadenantes, en el mismo sentido que José María Rodríguez Méndez había calificado su *Reconquista* de «guiñol histórico». De hecho, *Tragicomedia del serenísimo* es una nueva versión de otra versión de un enjaulado: *La vida es sueño*. Don Carlos-Segismundo, como el Don Juan de la también muñiciana *Miserere para medio fraile*, es rebajado a la categoría de animal, de un muñeco, de un fante bajo una cobertura titiritesca. Como en las obras *Le pie sur le gibet* y *Le cavalier bizarre* de Ghelderode, podemos descubrir en Muñiz una posible escritura de la pieza para ser interpretada —en algunas secuencias— por marionetas.

Por su relación con el mensaje paródico, conviene anotar que las acotaciones de la obra no son extensas; son más funcionales que propiciadores de elementos narrativos o poéticos. Con ocho cambios de decorado en la primera parte y diez en la segunda, tenemos esbozado el encuadre escénico de la pieza, que recorta la acción en «sucesión de escenarios», en una herencia directa de la estética de Valle-Inclán,

¹⁰ «Cuando decidí abordar el tema de las relaciones entre el versánico príncipe don Carlos y su prudente padre Don Felipe II, lo hice por dos poderosas razones: por un lado, el deseo de responder a la verdad esperpéntica a las muchas y estrafalarias patrañas que se han dramatizado. (...) La segunda razón fue mi deseo de desmitificar un momento de la Historia harto sombrío, aunque todavía ciertos sectores se empeñan en proponer como glorioso, nítido, impecable. (...) Se me figuran como avestruces empeñadas en meter la cabeza debajo del ala ante la evidencia. 'Avestrucismo' incomprensible» (C. Muñiz, 1984, pp. 5-6).

¹¹ Citamos de la edición: MUÑIZ, Carlos: *Tragicomedia del serenísimo príncipe don Carlos*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1974.

de Ghelderode¹², de Artaud y Jean Genet¹³. Su prólogo nos sumerge en un ambiente religioso. El mundo frenético del aquelarre, la obscenidad, la defecación, la micción o la fornicación animalística están presentes en su actitud rabelaisiana ante la religión, que no debe interpretarse tanto como un desprecio a las cuestiones sagradas cuanto como «una demostración de su convicción de que el pecado ha invadido el mundo» (Wellwarth, 1966: 139). En una parodia al grotesco romántico de Schiller, en este Auto de fe, aparece una procesión de reos de muerte frente al cortejo real. «Tras el silencio absoluto empieza a oírse un sordo ruido de pies arrastrándose y una opaca melopea de latines dichos con voz angustiada, melopea indescifrable y confusa que viene a hacer más tétrico el momento; melopea, al parecer, encaminada a poner en trance el alma de los presentes y a hurgar en la conciencia de los reos herejes» (p. 29). Tras las admoniciones del Obispo de Zamora, en las que les pide arrepentimiento y llama al verbo herético «boca de sierpes venenosas» (p. 32), y tras un redoble sermoneador de tambores, el Notario lee sus sentencias y la larga lista de condenados, incluido el hijo del rey. En primer término tenemos un altar con una cruz verde rodeada de antorchas blancas encendidas. Cuatro monjes están velando un cuerpo a golpe de un rezo obsesivo de latines. Suenan campanas de fondo. En función alusiva, los gritos de los reos se solapan con los del coro de dominicos —en su «melopea de latines»— y con los tambores invocatorios. Pero en la calle el jolgorio es general; viene motivado porque festejan que Castilla tiene un rey católico: Felipe II. Volviendo a la escena de interiores, un bufón corretea entre los alabarderos inmóviles, que han sido programados para el aguante de pie durante horas. Son símbolo de la deshumanización de quien es controlado por una mano dictatorial, pues la obra se lee también en clave política. Cuando el Fraile 1º amenaza al bufón con despedazarle antes de la Santa Ceremonia, se facilita ya la primera inversión: la agresividad en contexto litúrgico. De hecho, el enano pide clemencia autodegradándose con la falsedad religiosa en él innata: «(Con fingido acento lastimero.) ¡Piedad, santo fraile! ¡Piedad para este pobre pecador, enemigo de herejes y herejías! ¡Piedad para este saco de basura que reza todas las noches cien padrenuestros y cien avemarías para pedir a los clementes cielos la eterna condenación del alma de Lutero!» (p. 24). Su zalamería es continua: «Soy fiel y santo y pido que se abrasen eternamente los herejes. (Se santigua. Rompe a reír y se revuelca por el suelo.)» (p. 36).

¹² Tanto Ghelderode como Valle-Inclán escribieron farsas expresionistas y grotescas. Los títulos de sus obras eran similares: «auto para siluetas» y «melodrama para marionetas» en Valle; «épopée militaire pour marionnettes», «mystère por marionnettes», «drama clownesque», «vaudeville attristant», «tragédie pour le música-hall», en Ghelderode. Tanto en *Divinas palabras* como en *Fastes d'Enfer* hay multitudes vociferantes, predomina la plástica, su teatro busca la magia, y recurre a los títeres y marionetas. No obstante, defendiendo la tesis del nacimiento simultáneo de sus respectivas estéticas, Iglesias Santos negaba el posible plagio: «Ni nos interesan influencias de uno en otro, ni además éstas se producen: la obra de Ghelderode no se difundió en España hasta el año 54 (primera traducción por el eco —; tardío!— de su éxito parisino en 1948); Valle-Inclán tampoco fue traducido en Bélgica, ni Ghelderode leía en español» (1999: 167).

¹³ El «teatro de protesta y paradoja» de Jean Genet (*Les Bonnes*, 1947; *Le Balcon*, 1957) seguía a Artaud en la convicción de que el teatro apela más a la emoción que la razón. Gustaba de barrocos atavíos ceremoniales y gigantescas efigies rígidas para representar acciones con significado litúrgico.

El príncipe don Carlos se presenta también burlescamente: «*su hijo el medio jorobado y cojitranco serenísimo príncipe don Carlos, que luce toisón de toro*» (p. 25). Su ser contrahecho le hace inspirar tanto risa como llanto: *se advierte más notablemente la desproporción de su mano derecha, y todo el lado derecho, con respecto al lado izquierdo* (p. 68). Es un pusilánime que sabe de su debilidad («¡Temo no poder...!»), ridiculidad («¿O acaso también mi tío, don Juan de Austria, desea reírse del ridículo príncipe don Carlos?») e impotencia («También os han dicho que no logro portarme como un varón con las hembras?»). En el sentido de su dudosa sexualidad, se alude implícitamente a sus relaciones incestuosas con Isabel de Valois («Jugamos a los naipes y reímos y me trata con tanto cariño...», p. 69) y con su tía doña Juana («¡Estoy tan harto del regazo de mi tía doña Juana! (...) Sentía el vello de su sexo cerca de mi barriga», p. 71). Sus gestos, para colmo de expectativas grotescas, son de loco. Es nombrado cómicamente como *serenísimo*, pues en su temperamento la serenidad brilla por su ausencia, ya que padece un trastorno bipolar congénito. Éste le va a llevar a una actitud histriónica y violenta (*Se golpea violentamente la cabeza con las manos. Ha quedado casi hecho un ovillo en el suelo. Solloza. (...) Empieza a reír estrepitosamente*), a verter agresivos imprecativos («¡Vete al infierno!») e insultos incendiarios («¡hideputa!», «¡miserable!», «traidor, bellaco»).

El hablar de don Carlos no es menos carnalesco que su aspecto. Combinando animalización y cosificación, el joven llama a su padre «augusto puerco», a su abuelo «sarmiento seco», y se refiere a las mujeres en términos animales y misóginos como «garza tierna». En cuanto a su padre, Felipe II, es monarca de una corte de los milagros y es también el rey de las falsas apariencias: «¡Padre, si siento morir es por no poder llegar a ver a mi hermanito, el nascituro de la reina...! (*Sollozando se tapa el rostro.*)» (pp. 49-50). En lo tocante al Doctor Daza, es el petulante del entremés, como establecen las acotaciones referidas a su «*aire de persona importante*» o «*aire de suficiencia*». Llegado el momento del primer encuentro con una mujer, se arroga esta misma función el Barbero, quien cita, vatio y pretencioso, a Petronio y Ovidio, dando lugar a un criterio de autoridad tan cómico como el que sigue: «Es costumbre recomendada por Ovidio y hasta por el gran Petronio, amigo del vestir, que se desnuden los ejercitantes» (p. 89).

En lo relativo a la distribución de personajes, se da el caso de que los sites en la corte poseen nombre y apellidos (Juana de Austria, Pedro de Hoyos, Carlos de Seso —a la sazón «noble hereje»—), lo que no sucede con Estebanillo, los de baja alcurnia, los frailes, los herejes y las mujeres. Pero la jerarquía se subvierte. Para comprobarlo, volvamos al prólogo y a su despliegue de boato bufo. El inquisidor tiene una voz campanuda, e hiperbólicamente clama que doscientas mil almas han llegado hasta Valladolid de todos los rincones de Castilla. Los sonidos de esta parte prologal combinan latines ensordecedores, cantos eclesiásticos y el dindón de las campanas, con las trompetas profanas de la corte y los gritos de los condenados. La atmósfera está viciada. Hay una *momia del fraile, cubierto con un sucio y agujereado paño de lino* (p. 53). Basado en la *topica* del discurso inquisitorial, estos primeros momentos de la obra discurren por cauces solemnes hasta que cuatro dominicos hacen un planto empleando términos como «alma podrida», «oveja descarriada» o

«saco de pecados». Su susurro monocorde es roto por Estebanillo, quien, con un lenguaje corrosivo, denuncia su hipocresía:

FRAILE 1º. — En tan gran día como el de hoy, así es, hijo mío.

BUFÓN. — ¿Hijo? ¿Yo hijo vuestro? Más bien diríais aborto vuestro. ¡Hijo de perra! (p. 22).

Estamos ante una muestra más de cómo Muñiz va a servirse del gracioso Estebanillo como digno heredero del gnomo maléfico del folclore, al que ha venido a añadirse el espíritu festivo de la farsa. Mediante una técnica de contrapunto, la obra defiende al loco como la otra cara de la razón. La enajenación, uno de los tópicos de los siglos XVI y XVII, que será retomada por el Romanticismo y las vanguardias, y que causa furor en toda Europa en los años sesenta —también en Muñiz— viene ensalzada por una «Mascarada del bufón Estebanillo González» —la original fue la integrada en *La vida y hechos de Estebanillo González*—: en efecto, este bufón de corte va a ser blasfemo e irreverente hasta la saciedad. La dureza de la pieza se hace liviana cuando escuchamos sus réplicas en clave carnavalesca. Porque, cuando una estructura social se hace demasiado rígida —caso del franquismo—, se hace necesaria una válvula de escape: Estebanillo es una suerte de Juan Rana, un loco cortesano, un auténtico purgador de tragedias. La obra lo necesita para hablar sin cortapisas y para desdramatizar —a la par que criticar— las situaciones más duras del contexto de opresión que es el de Felipe II, pero también el de la dictadura franquista. El Bobo es un ingrediente necesario para hacer «la mediación para desarticular el carácter fantástico que la historia podría manifestar» (Hermenegildo, 1999: 72). En otras palabras, es el aval de realidad, la nota más asentada en lo corporal, que es, al fin y al cabo, lo más material-carnal que hay¹⁴. Como en las Saturnales romanas, tiene permitido decir al amo la verdad. En su persona se cumplen todos los tópicos de lo carnavalesco (Bajtín, 2002) y su fealdad toma su modelo de ciertos patrones iconográficos del Barroco europeo. Lo sabemos por la pintura de la época: los bufones atrajeron a los Austrias —sobre todo desde el libertino Felipe IV, corte en la que se ambienta también *La Saturna*, del dramaturgo contemporáneo Domingo Miras— y a artistas desde Velázquez a Carreño, desde Cervantes a Calderón. La función de estos tontos y locos, genuinos emisarios-disculpa, era hacer una contralectura risueña del mundo oficial.

En recuerdo de la celebración carnavalesca llamada «fiesta de los locos» —donde, mitra en mano, los bufones cantaban canciones libertinas, comían morcilla y jugaban a los dados—, Muñiz crea a un siervo de la risa, un *servuus fallas*, el criado astuto de las antiguas comedias (Sardón, 1996), el goliardo del Medioevo, el que coincide

¹⁴ Un documento indispensable para la evolución del papel del gracioso es el artículo de Hermenegildo «El gracioso y la mutación del rol dramático: *Un loco hace ciento* de Antonio de Solís» (1989, pp. 189-213). Otro de los trabajos del investigador recuerda cómo «el gracioso asume una función marginada, subalterna y semidesligada de la articulación fundamental de la comedia» (1988, pp. 103-120). Muy recomendables son también los trabajos de Jones (1965, pp. 41-54), Rozas (1980, pp. 89-106) y Ruano de la Haza (1994, pp. 269-285).

con el Arlequín de la *commedia dell'arte*. Porque esta máscara cortesana interpreta los repertorios cómicos que Muñiz había bebido de las formas breves del Siglo de Oro. Participa de la actitud burlesca parodiadora típica y tónica del teatro festivo que ha llegado a palacio. Remeda el ambiente áulico del entremés barroco de autores clásicos como Vélez de Guevara, Gil López de Armesto, Jerónimo de Cáncer, Juan Manuel de León Marchante. Puesto que es la esperada coartada, sus entradas son propias del mejor entremés de repente¹⁵ y tienen un carácter eminentemente teatral. Sus apartes son constantes en este panorama de contacto directo con el espectador. Los logra siendo indiscreto y metomentodo, ingeniándose para no quedarse al margen. Porque, si el rey es un ser fuera-de-casta que escapa a la sociedad por arriba, en palabras de René Girard, va necesariamente acompañado de un loco o bufón «que comparte con su amo una situación de exterioridad»¹⁶.

Sucede que el loco también encuentra la parte positiva del sentirse al margen. El llamado *txerrero*, *cachimorro*, *zarramaco*, *ziripote* (Huerta, 1999) suele separarse del resto de los personajes, se acerca al público, le insulta y da con una vejiga. Este objeto, extraído del cerdo —animal en sí carnavalesco—, es un elemento cargado semiológicamente con una connotación erótica y, además, está tan lleno de aire como la cabeza del loco. Estebanillo no lleva dicha vejiga porcina, pero sí dice tener las pezuñas de este animal.

Las acotaciones que le animalizan le siguen acompañando: «*como un sapo oscuro e hinchado*», «*zascandilea*», «*se aleja como un sapo oscuro e hinchado*». Haciendo honor a su estirpe, Estebanillo sabe bien que el asno es uno de los legados de la tradición carnavalesca —el travestismo de más solera en el realismo grotesco—: venido de la estampa de Goya, representa al pueblo domado y utilizado por el poderoso: «Si quisierais servir de burro podría empinarme y ver mientras vuestra alteza con la oreja pegada a la rendija oía lo que hablasen» (p. 45). Se insiste aquí en el tema de los que gravitan sobre las espaldas de otros: los que soportan el peso han perdido su humanidad y son borricos, como sucede en el grabado goyesco «Miren que graves». Además de espiar, este bufón de corte sabe fingir como nadie sus falas modestias: «¡Piedad ante este pobre pecador, enemigo de herejes y herejías» (p. 24); «Soy fiel y santo y pido que se abrasen eternamente los herejes» (p. 36).

¹⁵ Véanse los estudios sobre las relaciones entre la *comedia all'improvviso* y el entremés en Huerta (1984, pp. 785-797). El gracioso que rinde culto desde que nace a la anatomía del cuerpo grotesco. Podemos encontrar un ejemplo paradigmático en «El teatro de Juan Rana»: «La importancia de la corporalidad grotesca en el Barroco, esto es, la fascinación por gigantes, enanos, corcovados, inocentes, tullidos, barbudas, niños monstruosos, sintieron los artistas de la época» (Huerta, 1999, p. 18).

¹⁶ Escribe Girard en *La violencia y lo sagrado*: «¿Y el rey?, cabe preguntar. ¿Acaso no es el centro de la comunidad. Sin duda, pero en su caso es precisamente esta condición central y fundamental la que le aísla de los restantes de los hombres, la convierte en un auténtico fuera-de-casta. Escapa de la sociedad 'por arriba', de la misma que el *phamakós* escapa a ella por abajo. Tiene, además, un asistente, en la persona de su loco o bufón, que comparte con su amo una situación de exterioridad, un aislamiento de hecho que con frecuencia se revela más importante en sí mismo que por le valor positivo o negativo, fácilmente reversible, que pueda atribuírsele. Bajo todos los aspectos el bufón es eminentemente sacrificable (...) pero también sucede que el propio rey sea sacrificado, a veces de manera más ritual y regular, como en algunas monarquías africanas» (1972, p. 20).

Con esta tónica tan marcada, el bufón de la *Tragicomedia del Serenísimo* es un enano de estatura mínima, que alaba a su cuerpo («en mi condición y mi cuerpo hago lo que me place y digo cuanto me viene en gana») y logra da un pie de diseña en todas sus réplicas («el buen camino para él es el que lleva a bodegas y lupanales»; llama a la ceremonia «sacrificio de los impíos», ve traseros y no asientos, etc.). Como no podía ser menos: como Pantagruel en la obra de Rabelais, hace alarde y ostentación de ascendencia. No sólo se relaciona con lo bajo corporal (obscuridades ambivalentes) y con la locura, sino que tiene también tintes satánicos («Allí me holgaré compartiendo mi lecho con Satanás y con vos y vuestra barragana», p. 23). Sus apariciones son pertinentes en esta España teñida de fanatismo religioso. Mientras Felipe II es dibujado en una frenética misa negra, un acto de fe en este juicio final en la Plaza Mayor de Valladolid, Estebanillo todo lo tiñe de obscenidad¹⁷. Para los frailes es «blasfemo», «pecador», «bribón». Tiene el don de la ubicuidad para ser diana y dardo, objeto y contrapunto, de la sanción de una conducta oscura. En otra de las escenas, cuando el contexto acústico es envolvente —*el dindón de las campanas se ha tornado frenético, ensordecedor* (p. 25)— y en una escena acaban de entrar, con el correspondiente cortejo, el rey, el príncipe don Carlos, Doña Juana y Alejandro Farnesio, el bufón cumple con su función y les dedica grotescas reverencias. Su intervención presenta una Castilla bruñeril, tiránica y corrupta:

BUFÓN.— (*Con grandes aspavientos, sin cesar de hacer ridículas genuflexiones.*) ¡Bien venido, señor don Felipe, al palenque de la Cristiandad! ¡Bien venido sea el rey católico a la Plaza Mayor de Valladolid, corazón y entrañas de las Españas! Sed bien venido, señor, a Castilla, en la que florece la pilla semilla de granujas y brujas, de infantes gigantes, de tiranos enanos y frailones tragones. (p. 26).

Puesto que los Simples heredan la retórica del disparate, Estebanillo trae consigo chistes de ingenio entremesístico, como «Se te fue el Santo al infierno» (p. 10) o nominaciones festivas del tipo «cucarachas» dedicadas a los vasallos del príncipe Felipe II¹⁸. Es el rey de las dobles lecturas. Su lenguaje es ripioso («pilla sencilla», «infantes gigantes»), imprecativo («¡Maldita sea la suerte mía!») y deprecativo (llama «gabacho» a Francois de Montaigne). De su invención parten etimologías populares como «en olor de santidad». Es capaz de entender en clave de humor negro la escena que la que saca una reliquia, «una mano sarmentosa y negra», y acto

¹⁷ Porque *obsceno* es lo que no puede ser mostrado. Un bufón fiel a la tradición española sirve como contrapunto a una pieza biserial: heroísmo y desmitificación. Es su pretensión «mostrar a los españoles no sólo las miserias de los españoles «malos» (...), sino también las de los españoles «buenísimos, impecables». Tal vez así logremos de una vez para siempre acercar entre sí a las dos Españas de Machado y hacer de ellas una» (Muñiz, 1974, p. 11). Como no podía ser de otro modo, el enano acepta que le llamen «maldito aborto» y no opone resistencia a referirse a sí mismo como «saco de basura», «banquete de los frailes», «el gran tullido del reino junto a don Carlos» o compararse con un animal: «sólo las pezuñas de un enano pueden caer sobre el príncipe».

¹⁸ Hay humorismo agrio en sus intervenciones porque Muñiz invita a extraer de estas chanzas una enseñanza y no repetir su falla: «¿No sería muy útil que nosotros empezásemos a trabajar de tal manera (...) Lo mejor de los feos es que sepan reírse con talento de su fealdad. Lo más vital de los tarados físicos es que sepan mofarse de su tara» (Muñiz, 1974, pp. 12-13).

seguido va presentando a todos los órganos con cómicas personificaciones. Su gestualidad es, del mismo modo, reverencial a la par que irónica: «*corretea perseguido por el fraile*», «*rueda por el suelo como una bola*», «*ríe y se revuelca por el suelo*», «*grotesca reverencia al príncipe y gesto de burla al dominico*», «*rompe a reír escandalosamente y sale haciendo piruetas*», «*entre cortés y servil, pero siempre grotesco*», «*hace ademán de degüello, rebanándose con el canto de la mano el pescuezo, acompañando a la acción un ruido onomatopéyico adecuado y sonoro*», «*se afana en la limpieza de uñas, dedos y manos*». No le faltaban razones a Durand cuando veía en el enano a un «guardián del umbral del inconsciente» (1969). En su línea, la simbología de Cirlot había situado al gnomo de los cuentos a caballo entre el duende mitológico y el ser demoníaco, pues consideraba que tenía un «inocente carácter maléfico» (1985).

Por su parte, Muñiz, como apuntábamos líneas arriba, se sirve de los *intermez-zos* goliardescos del *fool* cortesano para facilitar la entrada a la escatología y a la libido. En su dramaturgia el héroe es desmitificado y el Simple es aprovechado. También la tenida por chiflada, doña Juana, es una excéntrica sabia. Porque la enajenación fingida es un tema constante en el repertorio carnavalesco, y no podía faltar en esta obra.

3. LA OTRA CARA DEL IMPERIO: LA MIRADA DEL BUFÓN

La Castilla que Muñiz presenta por voz de los rípios de Estebanillo es efectivamente grotesca: «Castilla, en la que florece la pilla semilla de granujas y brujas, de infantes gigantes, de tiranos enanos y frailones tragones» (p. 26)¹⁹. Pero el loco festivo no es sólo risa y parodia. Sus críticas al sistema son más que patentes. Desde su mirada Muñiz echa mano de la desmesura que conocemos en Ghelderode (Velázquez, 1996: 172), quien había creado un mundo ficcional asentado en lo escatológico y rufianesco en completa correspondencia con el buril de Jacques Callot, con los cuadros de El Bosco y Brueghel²⁰ y el tenebrismo de Gutiérrez Solana. Con esta referencia intertextual, tras el prólogo, cuando se abre la cortina del acto primero, se dibuja, en lo social una era de curanderos, en lo familiar un tiempo de matrimonios de conveniencia contra el que se rebela don Carlos, y en lo personal una vida enajenada. Estando el Príncipe en su cámara, se ha tragado una perla de mucho valor. El mayordomo y el secretario intentan infructuosamente que se retracte de meter al elefante, y que evacue dicha perla. Don Carlos, que une —como dictara el Gargantúa de Rabelais— la cara y el ano, clama: «No evacuaré aunque haya de

¹⁹ En esta cita encajamos las palabras de Gómez Ortiz: «El lenguaje que utiliza es más superficial que profundo: queremos decir que resulta más descriptivo que incitador a la reflexión. No lo señalemos como defecto, sino que para aclarar que, puesto a elegir, se ha inclinado por la exteriorizador ahondadora, aunque sí lo suficiente para que los personajes tengan categoría humana» (1984, p. 7).

²⁰ Logró combinar lo farsesco, lo grotesco y lo irrisorio, con su «teatro violento y audaz, cuyos protagonistas se mueven en un extraño poblado de reyes degenerados, bufones borrachos, jóvenes entregados a viejos lujuriosos, brujos (...) y, siempre, sirviendo de fondo a lo desmesurado de la acción, un oculto sentido poético que aclara y hace soportables las situaciones por oscuras y violentas que sean» (Hesse, 1959: 27).

vomitarse las heces por la boca» (p. 38) y «acabaré por perder el juicio de tanto esperar que mi culo alumbre su valiosa perla», «¡Tres mil ducados bailan en mis tripas!». Cuando se produce la escena excrementicia, el mayordomo se arma de valor para buscar entre las heces del Serenísimo y encuentra la perla llegada por esta vía residual. Mientras tanto, don Carlos repite frases infantiles: «¡No lo haré! ¡No lo haré! ¡Mi elefante! ¡Quiero mi elefante!». Entre burlas y veras, el príncipe es capaz de aludir a la homosexualidad de su padre: «¡Es mío y penetra donde a mí me place! ¿No penetran en la cámara del rey bestias de la más variada condición?» (p. 38). Se trata de las «bestias» del duque de Alba y de Eboli. Es éste un ambiente no sólo de purgantes, sino también de purgatorio. El olor hace que los servidores no puedan acercarse a la cámara del príncipe, aunque el Mayordomo habrá de introducir su mano en los reales excrementos, y a las heces se suma su sangre, ya que se cae al saltar por una ventana. Hiperbólicamente la sangre «mana de su cabeza como un manantial», otra de las convenciones del realismo grotesco, tan dado a la exageración. Es la primera rebelión contra el padre, de perfil de cuento folklórico. Querrá después hacer entrar un elefante a la habitación, que es su segundo pronunciamiento. En tercer lugar descubriremos la clásica rivalidad amorosa entre familiares de sucesión directa. Edípicamente, don Carlos se ha enamorado de Isabel de Valois, su madrastra.

Tenemos, pues, a un príncipe infantilón y a un rey de dudosa inclinación sexual, que en la escena no rechaza la herejía cuando es por su propio peculio: le ponen a don Carlos sanguijuelas y se piensa en trepanarle el cerebro con los ungüentos de un curandero morisco. Su aspecto se convierte en el de un cuadro de Brueghel. Asimismo, vemos en la obra cómo las calles se llenan de procesiones de ruegos por su alma, ambientación del *Escorial* de Ghelderode. Será un mundo de disciplinantes solanesco y de intercesión del cuerpo muerto de un fraile momificado. Porque lo siniestro sigue en auge cuando en la escena tercera unos truenos acompañan a la entrada de un fraile en extraña compostura y procesión, ataúd y encapuchados incluidos. Toda esta ceremonia se ha preparado para que el cuerpo incorrupto de don Diego sea tocado por el príncipe. Es una momia cubierta *con un sucio y agujereado paño de lino* (p. 53). El bufón desmiente que el rey quiera la curación de su hijo porque hace promesas en vano. Da verdades a cambio de chantaje —«¿Me daréis un condado? Prometedlo y os lo diré» (p. 60)—, cuando la joven y dulce doña Isabel de Valois pide risueña a su marido que deje vivir a los herejes porque «es más bonita la vida, aún de los seres más feos, que la muerte, aunque se trate del más bello cuerpo...» (pp. 62-62).

Víctima de los cálculos burocráticos de su padre, don Carlos no es sino otro Ave-lino, otro Mariano, otro Crock perdedor y desvalido ante el sistema como era los protagonistas de las obras muñicianas *El grillo* y *El tintero*. Crock acaba con su vida bajo la maquinaria del tren; San Juan lo hará apaleado quedando hecho un ovillo en *Miserere para medio fraile*; Sam será el pelele victimado en el ritual macabro de *Un solo de saxofón*; don Carlos morirá aplastado por la maquinaria burocrático-imperial de su padre. En su soledad y su prisión todos intentaron defenderse, pero su final estaba ya escrito. De nada sirve que en la escena quinta el príncipe converse con su tío Juan de los abusos de que fue objeto a instancias de su tía Juana. Con

estas alusiones se refiere a su padre como «fornicador», riendo con estrépito y golpeándose la cabeza:

D. CARLOS. — (*Ríe estrepitosamente.*) El gran fornicador es el hermano de la gran zorra doña Juana, hijo de vuestro padre garañón, primero de España y quinto de Alemania, nieto de Juana la Loca del colchó y padre del príncipe desgraciado. No, no, no, no, estoy loco. ¡Son ellos los locos! Los que desean volverme el juicio. Mi tía Juana tiene casi diez años más que yo... Otras mujeres meten en su lecho incluso perros. Ella metía al niño, a su sobrino el príncipe, y si estaba con fiebre mejor... ¡Cuánto placer me habrá sacado la gran puta a mis repetidas tercianas! (pp. 71-72).

Siguen intercalándose los intermedios clownescos de Estebanillo en el marco de la comedia seria. Tienen todos ellos breve duración y una sorna asegurada²¹. Damos paso a dos escenas (séptima y octava) que presentan sexo y religión en paralelo a la luz del grotesco. Por un lado, en la escena séptima el Boticario le da al Barbero —intertextualidad con *Romeo y Julieta*— una pócima afrodisíaca que había encargado: «*Tiene la pócima abrazada con sus dos manos como si fiera un pajarito que temiera perder*» (p. 86). Con la entrada de don Carlos en busca de la bebida estimulante y la queja de que no quiere una virgen para no hacer muchos esfuerzos, se nos participa que es impotente. Por contraste a esta secuencia, en la escena octava tenemos a Felipe II y a su séquito en un convento, conversando con el Cardenal Espinosa y con Estebanillo *zascandileando*. La estética brechtiana se actualiza cuando Felipe II limpia las reliquias de santos —nuevo *topos* del grotesco²²— y está sin embargo tratando de los asuntos de Estado con sus ayudantes, secretarios y su bufón. También en *Los tres mosqueteros* el cardenal Richelieu trata de los negocios estatales mientras se dedica a condimentar el almuerzo y preparar la mesa²³. Veamos cómo se produce el grotesco encuentro.

Habíamos dejado a la muchacha desnudándose mientras todo estaba preparado para que se acostara con el Príncipe ante la atenta mirada de una corte de *voyeurs*. El Barbero hace de maestro de ceremonias y de hipocresía: «Otras muchas quisieran estar en el lugar de tu hija. Que es grande, muy grande honra la deshonra de una

²¹ Vienen a debatir, a chantajear o a dar carta de presentación a un desfile de estrambóticos personajes. En la escena sexta Estebanillo husmea por la cerradura de la cámara regia. Grotesco, irónico, cínico, contrariado, e interrogativo en clave retórica, dedica este parlamento plagado de juegos de palabras a un caballero: «¿Cómo ha encontrado hoy el real caballero las reales ancas de las reales bestias de sus reales majestades?» (p. 74).

²² Los precedentes críticos en el estudio del papel de las reliquias en la evolución de las nociones del cuerpo grotesco se deben, de nuevo, a Bajtín (2002, p. 325). Determinadas partes del cuerpo llegan a sacralizarse, y objetos como el brazo del santo de San Eugenio en esta *Tragicomedia*, se convierten en objetos de adoración. En las manifestaciones del realismo grotesco es frecuente que Cristo, la Virgen, los santos y los mártires sean exhibidos en honor de multitudes. En este mismo contexto, el hecho de que Felipe II venera con ceguera supersticiosa a las reliquias, conecta con el mismo culto a las imágenes del *Capricho* goyesco «Lo que puede un sastre».

²³ «Existe en ambas escenas una discontinuidad entre la acción y la palabra que no puede dejar de enviarnos al análisis que W. Benjamin efectúa a partir de la estética brechtiana, del signo gestual, y de la relación entre palabra y gesto en el teatro» (Muñiz, 1974, p. 35).

virgen por el príncipe de España» (p. 87). La madre a la que se refieren estas palabras no puede evitar olvidar el eufemismo festivo, a la que replica el ofendido príncipe. Los juramentos a la religión participan de esta misma ambientación que todo lo exagera²⁴:

MUJER.— (*Yéndose empujada por el barbero.*) ¡Jesús, ni que el pajarito del príncipe hubiera sido bendecido por toda la Corte Celestial!

(...)

DON CARLOS.— ¡Lo ha sido, vieja puta! Y por el Santo Padre y por el Concilio de Trento y por el Sínodo (pp. 87-88).

Don Carlos, que de «serenísimo» nada tiene —*casi babeando, forcejea por soltarse; hecho un ovillo en el suelo, lanza un alarido; golpea las manos contra el suelo mientras grita obsesivamente*—, ha podido demostrar a su padre que no es impotente. El objeto aliado, y prueba de su victoria temporal, es una sábana ensangrentada. La primera escena se salda con el efecto de la pócima: desvirga a la doncella mientras el escribano y el notario toman buena cuenta de lo sucede dentro de esa recámara. Lo grotesco es que le enseña la prueba de su virilidad a su padre en el momento en que éste, pueril en extremo, vive el día más feliz de su vida con la llegada del brazo momificado de San Eugenio. Cuando presencia la unión del cuerpo mutilado y del brazo del santo, irrumpe su hijo con la sábana. Felipe II lo considera un sacrilegio. Pero el bufón le recuerda la regia prohibición del mercadeo de reliquias como «comercio de menudillos de santos» (Aragónés, 1980: 120). Hay en sus palabras no poca sorna y denuncia: «Bienvenido, señor Apolinar. Siéntese aquí, si le place. (*Coge la mano y la deposita en la vitrina, como si ayudase a alguien a sentarse.*) Le presento el corazón de san Juan Damasceno» (p. 102).

El ambiente lúdico se ha tornado siniestro. Felipe II es el prototipo del fanatismo —ridiculizado a través de su afición a las reliquias— y del integrista expansionista y tiránico. Su hijo Carlos no se rebela contra el rey sino contra el padre tirano. En la pluma de Muñiz el sistema sanguinario de Felipe II es el mismo del sistema franquista. Si Franco guardaba el brazo incorrupto de Santa Teresa, Felipe II el de San Eugenio de Toledo. El monarca se escuda en la razón de Estado para atentar contra el hombre, amparándose en la atroz blasfemia de que es fruto de la voluntad de Dios. Juego, rito y ceremonia están abrazando sus fuerzas desde que el prólogo asistiéramos a un Auto de fe. Con el trato del monarca a su frustrado heredero está siendo retratada la alianza Poder-Iglesia de un tiempo que ha sido recreado con honores, pero no en sus sombras.

Para la hora del acto segundo hemos podido ver que el espacio escénico no se sugiere ahora con la carpintería teatral, sino con otros signos, como los auditivos (ruidos, plegarias, letanías). Las escenas no tienen resolución realista, ni en lo espacial (*No es recomendable que el artilugio sea real, y basta, por tanto, que esté sugerido y que sus efectos se hagan notar por las acciones de los intérpretes*, pp. 118-119), ni en lo ambiental (truenos en noche de tormenta infernal), ni en los personajes

²⁴ Tomamos como referencia J. Huerta (1986), pp. 115-136.

(en animalización llama don Carlos al rey y a doña Juana, a los que espía: «Sí, seguid, seguid, comadreas», p. 77). Este acto se respalda además con unas atomizaciones y lisiados macabros nada realistas: «¡Alcánzame aquel ojo de Santa Rita de Casia, Estebanillo» (p. 99). Estebanillo se ceba en su regusto por lo escatológico («piernas destrozadas por la artillería», «corazones deshilachados por los arcabuces, hígado, ojos, pulmones y otras vísceras atravesados por espadas impías», p. 100), en una clara crítica de Muñiz hacia la carnicería imperial gestada en Flandes. Con matices del bufón tosco y del estilizado payaso, lo farsesco se logra con un personaje lenguaraz que, mientras se limpia las uñas, dedos y manos²⁵, reflexiona sobre el mal de la herejía nacida en territorio flamenco. Si Michel de Ghelderode encontró su topos en el Flandes medieval, Muñiz nos retrata la política de alianzas de Felipe II para anexionarse dicho territorio. En este momento Estebanillo se acerca al territorio semántico del payaso²⁶. El payaso, a diferencia del Simple, es un ser de pesadilla que se hace pasar por quien no es; escudado en su ambigüedad, su maquillaje y su falsa sonrisa es el emblema del desorden organizado. Salvando casos puntuales —léase el payaso Borlas en las obras de Martín Recuerda *Como las secas cañas del camino* y *Caballos desbocaos*—, este personaje suele ser un espíritu amoral, perverso, un «travestido de la bondad» que en realidad es pérfido. Mientras que el loco es inocente, es ingenuo, es él mismo, el payaso finge un papel haciéndose con el control de su propia personalidad. Si el loco nos entenece con su «locura sana», el payaso nos amedrenta con su taimada crueldad. En boca del payaso, el lenguaje se convierte en un arma cruel y seductora. El histrión circense logra embaucar con la ambivalencia y la dramaturgia de lo demoníaco que seducían a Baudelaire²⁷.

Frente a la autoridad moral del monarca histórico, Estebanillo se valora a sí mismo como «rey». Se construye un cetro improvisado y protagoniza una entronización carnavalesca: «(*Bajando del sillón de un salto.*) ¡Soy vuestro *alter ego*, majestad! (*Se encara con el rey.*) ¿Así que estabais escuchando con una oreja en los Cielos y con

²⁵ En este caso, la intertextualidad con el grabado de Goya es clara. El elegido es «Se repulen», donde el hacerse la manicura y pedicura connota la rapacidad del que este acto comete.

²⁶ Márquez Villanueva remite a los siguientes artículos de Swain (1935), Welsford (1935), Kelin (1963, pp. 11-25), Lever (1983) y Redondo (1979, pp. 233-250), remarcando cómo la literatura bufonesca o del loco ha sido estudiada con el impulso de los estudios de Foucault, Bajtín, Klein, Lefebvre, Kaiser o Könniker. Sus atributos son fácilmente reconocibles (cascabeles, vestimenta, vejigas, cetro burlesco) y sus acciones resultan circenses y antimorales. Su expresión es disparatada o fatrásica. Pero, sobre todo, el loco es una figura muy interesante porque bajo su cobertura puede tener impunidad jurídica y moral. Todo le está permitido. Es la figura carnavalesca por excelencia porque personifica la libertad. Tiene potestad para poner, entender y juzgar el mundo al revés. Deshumanizado y con una visión lúdica de la realidad, puede hacerse con el disparate sin que éste resulte reprochable. Contra el rigor y lo dogmático, el Simple o Bobo ve el mundo con la cobertura de la risa y de la fiesta. Su oficio bufonesco, su «mester de la locura» (1985-1986, p. 517) puede exhibir infamias, descaros, desplantes, secretos a voces, chismorreos, cotilleos; nada le está vetado. Es un antídoto contra la gravedad del teatro serio.

²⁷ La crueldad, el cinismo y la artificiosidad del payaso es puesta de relieve por Mason: «Either fool or clown may be mad, but the fool's madness has more to do with happy, innocent idiocy than with manic terror. The fool is a collage of quite natural flaws, while the clown is artificial because he is too perfect a machine» (...) The clown is the sharp instrument of cynicism, but the fool is the apotheosis of the sentimental dream» (1988, pp. 211 y 216). A vueltas con la herencia de Baudelaire, Jackson I. Cope considera que la dramaturgia de lo demoníaco desciende directamente de la «reinvasión» de figura de Arlequín (1984).

otra al bufón?» (p. 104). Marcando la visión jerárquica que él rompe, subraya «¡Bendita jerarquía!», marcando lo piramidal de la vida oficial en la corte²⁸. El siguiente secreto a voces que convoca es un lance de ambigüedad homosexual. Se da en una escena de *mise en abîme*: la camarera, Isabel de Valois y Juana representan un pasaje de una obra. Para participar en ese teatro, la reina Isabel ha adoptado el papel de varón, participando del mundo al revés tópico del carnaval. Es la mujer vestida de hombre. El bufón se lo reprocha. Don Carlos le pide cuentas del porqué de ese odio, e invita a la reina a no dejarse devorar por España: «¡Cucarachas en el trono, en las cortes y en el consejo! (...) Huid de aquí, si no, os devorarán...» (pp. 116-117). Al margen de esta escena reateatralizadora, don Carlos busca a Don Juan de Austria, hermano bastardo de su padre, como aliado para huir del país. Pero el joven, una vez más, ve caer sobre sí el peso del Prior. Cuando no le es permitido tomar una oblea sin consagrar tiente al religioso con actitud farseca:

D. CARLOS. — ¿No os habéis avenido jamás a hacer ninguna farsa?

PRIOR. — ¡Callad, alteza! No sigáis jugando con tan venerables cosas... (p. 130).

Todo son irreverencias en la *Tragicomedia del serenísimo*. Saltándose el secreto de confesión, el Prior —porque entre enmascarados anda el juego— le cuenta lo sucedido al Cardenal Espinosa y al rey. Es la excusa necesaria para que el monarca decida encerrar en una mazmorra a su hijo. Hipócrita, finge querer limpiar su alma manchada: en la escena séptima Felipe II le pregunta a sus consejeros si ha de seguir disimulando con éste. Puede equipararse al grabado de Goya «Al conde Palatino», en el que se acusa la charlatanería del dominante y la credulidad del dominado, trasponiéndola al nivel político:

ACUÑA. — Majestad... ¿partimos esta noche a la guerra de Flandes?

FELIPE II. — (*Sombrio*.) Partís con vuestro rey a una misión histórica. Me vais a acompañar a ofrendar a Dios, cual si yo fuera un nuevo Abraham, el sacrificio de mi carne y de mi sangre» (p. 134).

Tras la auto-consagración de Felipe II («Seréis testigo de mi amor a Dios, de mi respeto al bien público y de mi absoluto desprecio por todas las cosas temporales», p. 134), en la escena séptima clavan la puerta de la habitación del príncipe. En una intertextualidad con el *Quijote*, queman todos los documentos del príncipe don Carlos. La amenaza está omnipresente en boca del rey, ante quien se humilla su hijo, postrado a sus pies con visiones de cucarachas, en plena órbita con la alucinación absurdista y el expresionismo de Kafka:

²⁸ En el teatro de Ghelderode, rey y bufón intercambian sus papeles. En su obra *Escorial* estamos en la España del siglo XVI: el monarca es el rey del disimulo y un bufón —llamado Folia— ha sido el amante de la reina, que muere envenenada por su marido entre ladridos de perros. En *Escuela de Bufones* un convento en ruinas alberga a una escuela de bufones cojos, jorobados y contrahechos instruidos por Folia. Representan ante él una farsa que lo hace enloquecer. Al final les transmite la clave para que puedan seguir sus vidas: «El secreto de nuestro arte, del arte, del arte con mayúsculas, de cualquier arte que quiera perder... ¡Es la cru-el-dad!».

D. CARLOS. — (...) Matadme, por piedad... no estoy loco, señor... Estoy harto de verme y soportarme... No verlo verlas más... Me acosan pero no me devoran... A veces sueño que vienen hacia mí para acabar conmigo, pero me miran, sucias, negras y parece que ríen y se marchan dejándome agitado... ¡Libradme de las cucarachas! (p. 138).

En definitiva, Carlos Muñiz llega incluso a la marionetización del hombre, ya no como pura estilización lorquiana o como exageración valleinclanesca, sino en plena línea kafkiana. Si en *El tintero* hay un empleado de oficina condenado a ser un chupatintas; si en *Las viejas difíciles* unas ancianas hacen imposible el amor a los jóvenes sólo porque ellas no lo tuvieron; ahora tenemos a un nuevo Segismundo, a un Alonso Quijano incomprendido, a un martirizado Gregor Samsa rodeado de visiones febriles. Con don Carlos evoca la figura del niño inocente que muere en *Divinas palabras*, *Luces de bohemia* o *Los cuernos de don Friolera*. Muñiz hace que reciba el Viático y la absolución, permitida tenido por loco, negada cuando cuerdo: «¡Siempre aquí, tú, como el adelantado del infierno! Para decirme que es verano cuando tiemblo de frío. Para decirme que puedo comulgar porque ha vuelto la luz a mi cabeza... Para ver cómo me extingo poco a poco... ¡Buen notario tiene en ti el rey!» (p. 143).

Estamos en la escena final. Con la acotación clave, en la que el bufón —y anotamos que ha perdido su proverbial optimismo— «*con tristeza, sonrío*» (p. 139), la respiración del Príncipe se entrecorta. Habla entre jadeo y jadeo, cada vez más ahogado: «la libertad... de poder... escapar... de esta cor... te de fieras... tan piadosas... No quiero... seguir viendo tanta... mier... da». Desfila el cortejo fúnebre en un final luctuoso: «¿Querrá Dios castigarme... dejándome en es... te... infierno... por los siglos de los... siglos... contemplan... do la mirada de... mi pa...dre? ¡Señor! ¡Aparta... de mí... es... te... cáliz...! (...) ¡Ase...sinos! (...) Es la... hora... de liberarme de toda esta... miseria». (pp. 145-146). Se actualiza la teoría de Genet sobre el sentimiento de culpa y el teatro como terapia correctiva para la sociedad aquejada de esta dolencia. Don Carlos es así sacrificado; resultaba peligroso que fuera un freno para la política de alianzas de su padre. Llegado el momento del desfile fúnebre que remite a *La escuela de bufones* de Ghelderode, la reacción de Felipe II cumple con la impostación que le es propia. La escena que le acompaña está llena de siluetas y sombras, al estilo del teatro breve de Valle-Inclán en *Sacrilegio* o *Ligazón*:

FELIPE II. — ¡Yo dispondré el orden que llevará el cortejo hasta el sepulcro...! Primero las cofradías, luego las órdenes religiosas y después el cadáver. (*Empiezan a desfilar por la escena, casi en penumbra, las siluetas de las cofradías y las órdenes religiosas.*) (...) (*Cruzarán el ataúd y detrás de un nutrido cortejo de sombras. Mientras se aleja la comitiva los cantos se siguen escuchando.*) (p. 146).

La bajeza e inmoralidad de las palabras de Felipe II llega a su cenit: «¡Señor! ¿Por qué me has privado de este hijo? ¡Del único heredero! ¡Señor, tú también fuiste Padre y perdiste a tu Hijo!» (p. 148). Veamos cómo el soberano se asegura, misógino, la identidad de su sucesor:

FELIPE II. — ¡Vos debéis dedicaros con todas vuestras fuerzas a cuidar de vuestra preñez! Será Felipe Tercero que engendrará a Felipe Cuarto, que engendrará a Felipe Quinto. (...) ¡El príncipe ha muerto! ¡Viva el vientre hinchado de la reina! (*Besa apasionadamente el vientre de la reina.*) En vuestro vientre está la certeza de que jamás la herejía invadirá este reino! Hasta el juicio final...

ISABEL. — (*Antes de irse.*) ¿Y si es otra hembra?

FELIPE II. — ¡Fornicaré hasta llenarlo de machos! (pp. 148-149).

Tan preocupado con la santidad, Felipe II se muestra en realidad intolerante, impío, cruel, sin escrúpulos. Cierran la obra unas pedorretas del enano al rey y al público, que sale haciendo cabriolas como al principio de la obra. De principio a fin, la acción y los personajes se han remachado con perfiles grotescos. Han llegado a protagonizar una farsa violenta.

4. CONCLUSIONES

La *Tragicomedia del serenísimo príncipe don Carlos* convoca al enano perverso del folcklore de todos los tiempos, al humor negro y festivo del renacimiento y el barroco —Rabelais, la *commedia dell'arte*, Calderón, Shakesperare, la iconografía de los pintores El Bosco y Brueghel—, herencias románticas y del expresionismo de Ghelderode, hábitos de la crueldad de Artaud, formas coincidentes con la violencia de Genet, una constante lectura brechtiana de Valle-Inclán, disposiciones remitentes al animalizado Gregor Samsa de Kafka. Desde la mirada panorámica de Carlos Muñiz, tenebrismo, almas de purgatorio en vida, absurdo y risotadas grotescas inundan las paredes que vieron nacer a la casa de los Austrias. A través del prisma paródico de un bufón cortesano, un personaje coartada, el dramaturgo ha querido llevar a las tablas la razón por la que Felipe II, a su juicio, enseñó al mundo su propia farsa. Por su perfil historicista y su deuda con la estética grotesca, su teatro marca una línea de diferencia con el teatro de uso y consumo general en el tiempo de apogeo del drama realista. Documenta que en los setenta una serie de autores neorrealistas renunciaron a la pauta mimética para abrir las puertas de sus piezas a la nueva reteatralización de la neovanguardia, agrupación con la que a menudo se suele comparar a los neorrealistas. Invitamos a revisar este forzado divorcio de dos estéticas que, sin embargo, resultan ser muy afines. Se han venido subrayando las líneas de división y no las fuerzas que las atraen, olvidando quizá que ambas tendencias sucumben por igual al atractivo mundo del Carnaval, en su doble versión, festiva y violenta. Alejados del naturalismo, consideran el registro *carnavalesco* el mejor instrumento de sátira y denuncia social.

OBRAS CITADAS

AMORÓS GUARDIOLA, Andrés: «Una tragedia grotesca de Carlos Arniches», en *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, Madrid, Castalia, 1994, pp. 53-56.

- ARAGONÉS, Juan Emilio: «Gran esperpento desmitificador de Carlos Muñiz», *Nueva Estafeta*, 25 (1980), p. 120.
- ARELLANO, Ignacio, GARCÍA RUIZ, Víctor y VITSE, Marc (eds.): *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christiane Faliu-Lacourt*, Kassel, Reichenberber, 1994.
- BAJTÍN, Mijaíl: *Estética de la creación verbal*, trad. de T. Bubnova. México, Siglo XXI, 1982.
- *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, Madrid, Alianza, 2002.
- BRUNEL, Paul: *Formes baroques au theatre*, París, Klincksieck, 1996.
- CIRLOT, Juan-Eduardo: *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1985.
- COPE, Jackson I: *Dramaturgy of the Daemonic. Studies in Antigeneric Theater from Ruzante to Grimaldi*, Baltimore / London, The Johns Hopkins University Press, 1984.
- DÍEZ BORQUE, José María (comp.), *Teatro y fiesta en el Barroco*, Madrid, Del Serbal, 1986.
- DURAND, Gilbert: *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, París, Bordas, 1969.
- FERNÁNDEZ INSUELA, Antonio: «Tragicomedia del serenísimo Príncipe don Carlos: una desmitificación ejemplar de la historia», en Carlos Muñiz, *Teatro escogido*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, 2005, pp. 425-432.
- FERNÁNDEZ SANTOS, Ángel: «Tragicomedia del serenísimo Príncipe don Carlos. De *El Socialista*», en Carlos Muñiz, *Tragicomedia del serenísimo Príncipe don Carlos*, Madrid, Preyson, 1984, pp. 11-13.
- GÓMEZ ORTIZ, Ángel: «Tragicomedia del serenísimo Príncipe don Carlos. De *Diario Ya*», en Carlos Muñiz, *Tragicomedia del serenísimo Príncipe don Carlos*, Madrid, Preyson, 1984, pp. 9-11.
- GARCÍA PINTADO, Ángel: «El franquismo explica la censura», *Pipirijaina*, 5 (1978), pp. 27-40.
- GARCIA TEMPLADO, José: *La literatura de postguerra: el teatro*, Madrid, Cincel, 1981.
- GENETTE, Gerard: «D'un récit baroque», en *Figures II*, París, Seuil, 1969, pp. 195-222.
- GIRARD, René: *La violence et le sacré*, París, Bernad Grasset, 1972.
- HERMENEGILDO, Alfredo: «El gracioso y la mutación del rol dramático: *Un boco hace ciento* de Antonio de Solís», *Diálogos hispánicos de Amsterdam*, 8/2 (1989), pp. 503-526.
- HESSE, José: *Teatro belga contemporáneo*, Madrid, Aguilar, 1959.
- HUERTA CALVO, Javier: «*Stultifera et festiva navis* (De bufones, locos y bobos en el entremés del Siglo de Oro)», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 34 (1985-1986), pp. 691-722.
- (coord.): *Formas carnavalescas en el arte y en la literatura*, Madrid, Del Serbal, 1989.
- «Aproximación al teatro carnavalesco», *Cuadernos de teatro clásico*, 12 (1999), pp. 15-48.
- IGLESIAS SANTOS, Montserrat: «La farsa en el teatro de vanguardia europeo: Valle-Inclán y Ghelderode», en *Sin fronteras. Ensayos de Literatura Comparada en*

- homenaje a Claudio Guillén*, ed. de D. Villanueva, A. Monegal y E. Bou, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela / Universidad Pompeu Fabra / Castalia, 1999, pp. 163-174.
- JONES, Louisa E.: *Pierrot-Watteau. A nineteenth Century Myth*, París, Éditions Jean-Michel Place, 1984.
- LÓPEZ SANCHO, Lorenzo: «Historia en su versión atroz: *Tragicomedia del serenísimo*», *ABC*, 15/11/80, pp. 53-54.
- MARTÍNEZ THOMAS, Monique: *Los herederos de Valle-Inclán. ¿Mito o realidad?*, Murcia, Universidad de Murcia, 1997.
- MASON, Jeffrey D.: «The fool and the clown: the ironic vision of George S. Kaufman», en *Farce*, ed. de J. Radmond, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, pp. 207-217.
- MUÑIZ, Carlos: «Teatro de costumbres», *Primer Acto*, 14 (1960), pp. 14-15.
 — «Lauro Olmo, un autor de mi generación», *Primer Acto*, 32 (1962), pp. 6-7.
 — «Coloquio del naturalismo, el costumbrismo y el futuro de nuestro teatro», *Primer Acto*, 102 (1968), pp. 23-27.
 — *Tragicomedia del serenísimo príncipe don Carlos*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1974.
 — *Tragicomedia del serenísimo Príncipe don Carlos*, Madrid, Preyson, 1984.
- O'CONNOR, Patricia W.: «The Play. *The Inkwell*», en *Plays of protest from de Franco era*, ed. P. O'Connor, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1981, pp. 177-178.
- OLIVA, César: *Cuatro dramaturgos «realistas» en la escena de hoy: sus contradicciones estéticas*. Murcia, Universidad, 1978a.
 — *Antecedentes estéticos del esperpento*, Murcia, Universidad de Murcia, 1978b.
 — *Disidentes de la generación realista*, Murcia, Universidad de Murcia, 1979.
 — «Realidad histórica y ficción dramática, una aproximación a la producción dramática del tema histórico en el período 1939-1975», *Alfinge*, 2 (1984), pp. 191-208.
- PADILLA MANGAS, Ana: «Apertura de nuevas posibilidades en la dramaturgia de Carlos Muñiz», *Alfinge*, 1 (1983), pp. 141-150.
- PÉREZ DE LA CRUZ, Mariola: «Carlos Muñiz y el teatro realista», *Teatro*, 6-7 (1994-1995), pp. 213-216.
 — REDONDO, Agustín (ed.): *L'Humanisme dans les lettres espagnoles*, París, Vrin, 1979, pp. 233-250.
- ROZAS, Ana: «La técnica teatral del actor barroco», en *Segundas jornadas de teatro clásico español. Almagro 1979*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1980, pp. 89-106.
- RUANO DE LA HAZA, José María: «La comedia y lo cómico», en *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christiane Faliu-Lacourt*, ed. de I. Arellano, V. García Ruiz y M. Vitse, Kassel, Reichenberber, 1994, pp. 269-285.
- SANZ VILLANUEVA, Santos (coord.): *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea (1939-1975)*, 8/1, en *Historia y crítica de la literatura española*, ed. de F. Rico, Barcelona, Crítica Rico, 1999.

- SARDÓN NAVARRO, Sonia: «Formas del Carnaval en el Teatro. Del 'realismo grotesco' de Aristófanes, a los 'criados' de la comedia de Menandro», *Castilla*, 21 (1996), pp. 195-212.
- SWAIN, Barbara: *Fools and Folly During the Middle Ages and the Renaissance*, Nueva York, Columbia University Press, 1935.
- TORRES NEBRERA, Gregorio: *De Jardiel a Muñiz. Estudios sobre el teatro español del medio siglo*, Madrid, Fundamentos, 1999.
- VELÁZQUEZ, J. Ignacio: «Figuraciones de lo grotesco en Michel de Guelderode: *Escorial* y *La Escuela de Bufones*», en *De lo grotesco*, ed. de R. de Diego y L. Vázquez, Vitoria, Universidad del País Vasco, 1996, pp. 171-182.
- VILCHES DE FRUTOS, María Francisca y DOUGHERTY, Dru (coords. y eds.): *Teatro, sociedad y política en la España del siglo XX*, Madrid, Fundación Federico García Lorca, 1996.
- y OLIVA, César: «El teatro», en *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea (1939-1975)*, 8/1, ed. de S. Sanz Villanueva, Barcelona, Crítica, 1999, pp. 559-604.
- WELLWARTH, George E.: *Teatro de protesta y paradoja*, Barcelona, Lumen, 1966.
- WELSFORD, Enid: *The Fool. His Social and Literary History*, Londres, Faber & Faber, 1935.