

Perspectivas actuales del hispanismo mundial

Literatura – Cultura – Lengua

Volumen I: Medieval | Siglo de Oro | Teatro

Christoph Strosetzki (Coord.)



Christoph Strosetzki (Coord.)

Perspectivas actuales del hispanismo mundial

Volumen I: Medieval | Siglo de Oro | Teatro



Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster

Reihe XII

Volumen 22.1

Christoph Strosetzki (Coord.)

Perspectivas actuales del hispanismo mundial

Literatura – Cultura – Lengua

Volumen I: Medieval | Siglo de Oro | Teatro

Editores: Tobias Leuker, Wolfgang Matzat, Javier Gómez Montero, Bernhard Teuber,
Cerstin Bauer-Funke, Wilfried Floeck und Manfred Tietz

Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster

herausgegeben von der Universitäts- und Landesbibliothek Münster
<http://www.ulb.uni-muenster.de>



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Dieses Buch steht gleichzeitig in einer elektronischen Version über den Publikations- und
Archivierungsserver der WWU Münster zur Verfügung.
<http://www.ulb.uni-muenster.de/wissenschaftliche-schriften>

Christoph Strosetzki (Coordinador)
„Perspectivas actuales del hispanismo mundial. Literatura – Cultura – Lengua. Volumen I: Medieval |
Siglo de Oro | Teatro“
Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster, Reihe XII, Band 22.1
Verlag readbox publishing GmbH – readbox unipress, Münster
<http://unipress.readbox.net>

Volumen 22.1: Sección 1-3 (Medieval | Siglo de Oro | Teatro)
Herausgeber: Tobias Leuker, Wolfgang Matzat, Javier Gómez Montero, Bernhard Teuber, Cerstin Bauer-
Funke, Wilfried Floeck, Manfred Tietz

Volumen 22.2: Sección 4-5 (Ss. XVIII y XIX | Literatura contemporánea)
Herausgeber: Andreas Gelz, Susanne Schlünder, Jan-Henrik Witthaus, Mechthild Albert, Jochen Mecke,
Carmen Rivero

Volumen 22.3: Sección 6-9 (Literatura hispanoamericana | Cine | Historia y cultura | Lengua)
Herausgeber: Frank Leinen, Gesine Müller, Sebastian Thies, Hanno Ehrlicher, Sabine Schlickers, Christian
von Tschilschke, Birgit Aschmann, Walther L. Bernecker, Robert Folger, Ulrich Winter, Sybille Große,
Daniel Jacob, Silke Jansen

Redaktion: Rocío Badía Fumaz, María Díez Yáñez, Christina Münder Estellés, Amaranta Sagar García

Dieses Werk ist unter der Creative-Commons-Lizenz vom Typ 'CC BY-NC-ND 4.0 International'

lizenziert: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

Von dieser Lizenz ausgenommen sind Abbildungen, welche sich nicht im Besitz
der Autoren oder der ULB Münster befinden.



ISBN 978-3-8405-0186-9

(Druckausgabe, 3 Bände)

URN urn:nbn:de:hbz:6-87189751976

(elektronische Version)

direkt zur Online-Version:

© 2019 Christoph Strosetzki
Alle Rechte vorbehalten

Satz: Amaranta Sagar García
Titelbild: Manuela Zarek (Schloss Münster)
Umschlag: ULB Münster



Contenido

Contenido

Volumen 22.1

Sección 1: Edad Media

Sección 2: Siglo de Oro

Sección 3: Teatro

Volumen 22.2

Sección 4: Siglos XVIII y XIX

Sección 5: Literatura contemporánea

Volumen 22.3

Sección 6: Literatura hispanoamericana

Sección 7: Cine

Sección 8: Historia

Sección 9: Lengua

Contenido del volumen 22.1

Edad Media

Sección 1: Edad Media	3
-----------------------------	---

TOBIAS LEUKER

La historia de Catalina y de Mayor a través de los documentos	5
---	---

ANDRÉS GARCÍA CID

El rey Arturo en la <i>Demanda del Sancto Grial</i> y la <i>Demanda do Santo Graal</i>	21
--	----

ROSALBA LENDO

Convergencia de lo sagrado y lo profano en las historias de aventuras medievales: el caso de <i>Carlos Maynes</i> y su contexto manuscrito	37
--	----

CARINA ZUBILLAGA

Siglo de Oro

Sección 2: Siglo de Oro	49
-------------------------------	----

WOLFGANG MATZAT, JAVIER GÓMEZ MONTERO Y
BERNHARD TEUBER

El <i>flos sanctorum</i> castellano: de las compilaciones medievales a los legendarios postridentinos. Evolución de un subgénero hagiográfico entre continuidad y ruptura	53
---	----

MATHILDE ALBISSON

El Romancero espiritual y el Romancero nuevo	67
MARIANO DE LA CAMPA GUTIÉRREZ	
Los <i>Quijotes</i> posibles: Cervantes y el desafío de la contingencia.....	83
JORGE CHECA	
¿Existió un modelo real para don Quijote y otros personajes cervantinos?	99
FRANCISCO JAVIER ESCUDERO BUENDÍA	
<i>El Desitjós</i> o <i>Spill de la vida religiosa</i> (Barcelona, 1515). Un texto de referencia en la espiritualidad española del siglo XVI.....	113
LOLA ESTEVA DE LLOBET	
La oratoria sagrada de Manuel de Nájera (1604-1680). Estado de la cuestión y perspectivas de estudio y edición	135
JAUME GARAU	
Corografía eclesiástica y <i>laus civitatis</i> del antiguo reino de Jaén según Jiménez Patón y Ordóñez de Ceballos	145
JUAN CARLOS GONZÁLEZ MAYA	
La imagen de los condes de Lemos en <i>Fiestas de Denia</i> (1599) de Lope de Vega.....	159
MORGANE KAPPÈS-LE MOING	
Entre bromas y veras con Teresa de Jesús: impugnación de «divinos» en el <i>Vejamen</i>	171
DORIAN LUGO BERTRÁN	
Entre <i>fictio</i> poética y <i>verum</i> católico: notas sobre el <i>Infierno</i> de Pedro Fernández de Villegas	185
ROBERTO MONDOLA	

Petrarca en el <i>Índice</i> . La censura del <i>Cancionero</i> y las <i>Sine nomine</i> en los catálogos de libros prohibidos y expurgados de la Inquisición italiana y española, siglos XVI y XVII	201
DÁMARIS MONTES PÉREZ	
Mejía cosmógrafo: erudición y estética en los <i>Diálogos o Coloquios</i>	215
FRANK NAGEL	
La invasión holandesa de Puerto Rico en 1625: de la historia oficial de Diego Larrasa al discurso político de Lugo y Dávila y la representación pictórica de Eugenio Cajés	229
CARMEN R. RABELL	
Catábasis y anticatábasis en la «Cueva de Montesinos» de <i>Don Quijote</i>	243
ROBIN RICE	
<i>Teresa de Manzanares</i> de Alonso Castillo Solórzano y <i>Margot la remendona</i> de Louis-Charles Fougeret de Monbron.....	257
CLAUDIA RUIZ GARCÍA	
De Philippe de Commynes a don Antonio Hurtado de Mendoza: los manuscritos reales.....	271
MARIONA SÁNCHEZ RUIZ	
Diego Cruzat y su <i>Diálogo</i> a la luz del contexto económico de ca. 1550.....	285
SARA SÁNCHEZ BELLIDO	
«Tabla deste arte poética» en <i>La pícaro Justina</i> de Francisco López de Úbeda (Medina del Campo, Cristóbal Lasso Vaca, 1605) a la luz de <i>Arte poética española</i> de Juan Díaz Rengifo (Salamanca, Miguel Serrano de Vargas, 1592)	299
LUC TORRES	

Teatro

Sección 3: Teatro	315
CERSTIN BAUER-FUNKE, WILFRIED FLOECK Y MANFRED TIETZ	
Metateatro y humor en <i>El retablo de las maravillas</i>	321
GUILLERMO CARRASCÓN	
Un viaje accidentado: la caída del caballo en el teatro calderoniano. Estudio de <i>Las armas de la hermosura</i>	335
LAURA HERNÁNDEZ GONZÁLEZ	
Espacio y representación: tres ejemplos del teatro contemporáneo en Colombia	351
ALEJANDRA JARAMILLO MORALES	
Texto y fórmulas de oralidad, a propósito de una puesta tucumana de <i>El perro del hortelano</i> de Lope de Vega.....	361
ELENA FLORENCIA PEDICONE DE PARELLADA	
La definición del soldado fanfarrón en el teatro español de los siglos XVI-XVII	373
JOSEF PROKOP	
Espacios en el teatro en español actual: algunas modalidades peculiares	383
JOSÉ ROMERA CASTILLO	
«En tu campo ay quien se precia / de coronista mayor». Mecenazgo en la poesía: <i>Las grandezas de Alejandro</i> , de Lope de Vega.....	399
HÉLÈNE TROPÉ	

La definición del soldado fanfarrón en el teatro español de los siglos XVI-XVII

JOSEF PROKOP

Jihočeská univerzita (Universidad de Bohemia del Sur)

RESUMEN: El soldado fanfarrón es uno de los curiosos personajes que aparecen en el teatro europeo desde el momento de su renovación humanista. La problemática de su aparición y de la formación de su carácter ya ha sido analizada en varios estudios. No obstante, parece que el personaje todavía carece de una definición detallada y precisa. Quizá sea prudente constatar que, en realidad, con el término designamos diferentes realizaciones teatrales que difieren significativamente del emblemático *miles gloriosus* de Plauto. En mi contribución quisiera abordar este tema y, por lo menos, acercarme a una definición válida de los fundamentos de este personaje tal como lo percibimos en el teatro español del siglo XIV, y señalar sus particularidades en relación con el original *miles gloriosus* de la Antigüedad y con su avatar, según mi opinión, más conocido en el teatro europeo, *il Capitano* de la *commedia dell'arte*.

PALABRAS CLAVE: Soldado fanfarrón, *miles gloriosus*, *il Capitano*, personaje teatral, arquetipo

Desde los orígenes del teatro europeo en la Antigüedad greco-latina existen repertorios de tipos de personajes teatrales, los cuales se modifican paulatinamente a lo largo de los siglos pero que, en el fondo, conservan sus características básicas. A uno de estos arquetipos teatrales se le suele llamar «soldado fanfarrón» y su más famoso prototipo antiguo es probablemente Pirgopolinices de la obra *Miles gloriosus* de Plauto, cuyas raíces remontan al antiguo tipo teatral griego *alazon*. Me gustaría ofrecer en las líneas siguientes algunas reflexiones sobre este soldado

fanfarrón dentro del marco de la literatura española y, más concretamente, dentro del teatro español del Siglo de Oro. Reflexiones cuyos resultados no son tan obvios como uno podría esperar.

Si buscamos los personajes que normalmente se asocian con el tipo de soldado fanfarrón más comúnmente conocidos dentro de la literatura y el teatro españoles, probablemente se nos ocurrirán el avatar literario que Lope de Vega derivó de Diego García de Paredes, el famoso Sansón de Extremadura de las guerras italianas, o el quijotesco Vicente de la Roca / Rosa (*Don Quijote* I, 51). Pero, como veremos a continuación, aplicando estrictamente el modelo ni el uno ni el otro pueden ostentar este calificativo de soldado fanfarrón literario, puesto que no cumplen con las definiciones del personaje. Es otro personaje —relativamente igual de conocido y mucho anterior que los mencionados— el que desde cierto punto de vista satisface los requisitos, esto es, Centurio de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (¿1502?, en los autos añadidos XV y XVIII). Sin embargo creo que dentro del corpus canonizado de la literatura y del teatro español no encontraríamos muchos ejemplos más.

Como veremos a continuación, no hay muchos soldados fanfarrones «perfectos» —según las definiciones— en el Siglo de Oro español. ¿Por qué? ¿Será porque al personaje le empujaron fuera de las tablas los arquetipos estandarizados similares más exitosos como, por ejemplo, el portugués enamorado, el rufián cobarde, el valiente o valentón, o el figurón? ¿O será porque los atributos típicos del fanfarrón, es decir, su aire militar —en realidad, pseudomilitar— y su vicio de exageración no le parecen al público español de los siglos XVI y XVII —un período en el que España pone picas (su entonces celebrada infantería) no solo en Flandes sino también en Italia y en otras partes de Europa— ni grotescas ni ridículas, sino que más bien le resultan ser ordinarias y naturales por haber tantos y tantos militares españoles que vagan por toda Europa?

La problemática del soldado fanfarrón ha sido tratada por varios artículos y libros. Entre los fundamentales para nuestro tema pertenecen los de Boughner, Crawford, de Michele, Milani y sobre todo el artículo reseña de María Rosa Lida de Malkiel, una de las autoridades más respetadas en cuanto a *La Celestina*, que ofrece un análisis muy fundado sobre la pertinencia de Centurio a este arquetipo¹.

¹ Daniel C. Boughner, «The Braggart in Italian Renaissance Comedy», en *Papers of the Modern Language Association*, 58.1 (1943), pp. 42-83. Daniel C. Boughner, *The*

Es obvio que la búsqueda del soldado fanfarrón en el teatro español del Siglo de Oro es la búsqueda de una definición válida de este arquetipo. Y sus definiciones ya han sido formuladas. Generalmente se utilizan sobre todo las dos delimitaciones del arquetipo trazadas por Boughner y por Crawford. Éstas difieren en detalles y, por otra parte, hay que señalar que la definición de Crawford apunta hacia la forma del personaje en el antiguo teatro grecolatino. Sin embargo, ambas definiciones poseen contornos comunes que, además, se compaginan perfectamente con lo que probablemente podría ser una definición más general y popularizante de nuestro arquetipo. Resumiendo las dos definiciones mencionadas podríamos esbozar las características del arquetipo «fanfarronesco» como un personaje que:

1. se vanagloria a) por su fuerza, sus capacidades y su valentía en la guerra, y b) por sus triunfos con las mujeres, pero luego
2. se comporta a) como un cobarde frente a un peligro real y b) queda burlado por las mujeres.

Estos puntos podrían servir *grosso modo* de definición de Pirgopolinices de Plauto, así como de los más famosos soldados fanfarrones de la literatura europea de los siglos XVI-XVII, del francés Matamoros o de *il Capitano* de la *commedia dell'arte*. Sin embargo, si buscáramos un tipo similar en el teatro español del Siglo de Oro, me parece que no lo encontraríamos. Y esto a pesar del hecho de que desde los orígenes del teatro español topamos en las tablas con muchas representaciones de tipos militares².

Braggart in Renaissance Comedy, Minneapolis, The University of Minnesota Press, 1954. James P. Wickersham Crawford, «The Braggart Soldier and the *Rufián* in the Spanish Drama of the Sixteenth Century», en *Romantic Review*, 2 (1911), pp. 186-208. María Rosa Lida de Malkiel, «El fanfarrón en el teatro del Renacimiento», en *Romance Philology*, 11 (1957), pp. 268-291. Fausto De Michele, «Il guerriero ridicolo e la sua storia, ovvero dal comico sovversivo alla maschera vuota», en *Quaderni d'Italianistica*, 20.1-2 (1999), pp. 7-20. Virgil I. Milani, «The Origins of the Spanish Braggart in Strozzi's *Commedia Erudita*», en *Italica*, 42.3 (1965), pp. 224-230.

² Resumo aquí conclusiones de un artículo anterior mío sobre el tema: «El arquetipo del soldado fanfarrón. Aportación española a la literatura mundial», en Jana Demlova y Mica Slavomir (ed.), *Héroes y antihéroes en las literaturas hispánicas*, Liberec, Universidad Técnica de Liberec, 2013, pp. 23-43.

Uno de los más antiguos soldados del antiguo teatro español —siempre junto con el mencionado Centurio— lo encontraríamos en la obra de Lucas Fernández denominada *Farsa o quasi comedia en la cual se introducen quatro personajes* (escrita entre 1505-1508). No debemos olvidar, no obstante, que esta pieza ofrece sobre todo diálogos y deliberaciones sobre el amor pronunciados por diversos pastores y pastoras, a los cuales en un momento se une un soldado, que en sus posturas no tiene nada de los soldados vanagloriosos y cobardes que ahora nos interesan, sino que más bien personifica la voz de la nobleza cortesana del siglo XV.

Igualmente en vano buscaríamos a un fanfarrón en la posterior *Soldadesca* de Torres Naharro (escrita alrededor 1512), a pesar de su tema y de su enfoque exclusivo sobre los militares. Como bien se sabe, más que de un drama teatral se trata de una secuencia de escenas, que presentan variados pintos imágenes de la vida de los soldados españoles. Paradójicamente, al contrario, lo curioso es que ni uno solo de ellos ni se acerca por sus características a nuestro arquetipo del soldado fanfarrón.

Solamente en el caso de Diego Sánchez de Badajoz y su *Farsa teologal* (fechada entre 1538 y 1539) podemos hablar del personaje de un soldado que se aproxima mucho al tipo que buscamos. Aunque Sánchez de Badajoz lo introduce sobre todo para enriquecer su *exemplum* dramático, para demostrar con su caso que la falta de honestidad y de arrepentimiento sincero no llevan a la salvación, el autor acaba creando un personaje que suscita risas precisamente gracias a los contornos característicos de nuestro arquetipo estudiado.

Si anteponeamos a este soldado el ya mencionado Centurio de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* hemos enumerado prácticamente todos los representantes del arquetipo en el teatro español entre los siglos XV y XVI. Y esta tendencia continúa en el pleno Siglo de Oro. Es natural que no podamos encontrar un soldado fanfarrón cómico en el género trágico, y que tampoco topemos —según he podido comprobar— con él en la comedia pre- ni post-lopesca. Si queremos encontrar personajes que, por lo menos, se acerquen a las características del tipo, tenemos que dirigir nuestro interés hacia los géneros cortos: entremeses, sainetes, mojigangas, etc. Sin embargo, ni en estos géneros se trata de un tipo muy frecuente o, mejor dicho, no encontramos aquí un tipo fijo con características reconocibles e invariables.

Dejando de lado la cuestión de la cronología, todavía no definitiva y de argumentación alambicada, podemos ver que en entremeses y otros

géneros similares hay muchos personajes que se asemejan a nuestro arquetipo, pero que siempre carecen de alguna o algunas de sus características fundamentales.

Podemos topar con un «fanfarrón», que en la pieza solamente lee y comenta de modo burlesco las cartas llegadas por correo, como es el caso en *La estafeta* de León Marchante o Merchante (1631-1680). O, a pesar del denominativo militar, más que un fanfarrón hallamos un pícaro engañado en el caso de *El capitán Gorreta* de Francisco Antonio de Monteser (1620-1668), precisamente como lo insinúa el nombre del protagonista: *gorrear* tiene el significado de ‘vivir a costa de los demás’.

Y en muchos otros casos encontramos precisamente a los típicos rufianes del teatro español que, a pesar de que actúan representando el papel del soldado fanfarrón, nunca abandonan su carácter y oficio original. Así lo vemos, por ejemplo, en el entremés de Francisco de la Calle denominado *Entremés famoso de los valientes encamisados*³, donde dos rufianes pretenden comportarse como valientes —un tipo teatral español muy cercano a nuestra definición del fanfarrón—, jactanciosos, para ser acobardados luego por un bravucón auténtico que lleva el famoso y ya mencionado nombre de Paredes (aludiendo sin duda al ya mencionado «Sansón de Extremadura», Diego García de Paredes).

En efecto las similitudes entre los tipos de nuestro fanfarrón y del valiente del entremés español resultan muy llamativas. Este género teatral parece estar lleno de «valientes» que, como si asumiesen en el suelo español el papel de nuestro arquetipo y quisiesen provocar la risa de los espectadores con sus jactancias militares y amorosas, luego les falta (o sobra, mejor dicho) un importante rasgo que define al fanfarrón. Y esto es que sus capacidades físicas y militares al final se demuestran como reales y verdaderas. Los valientes de los entremeses españoles se jactan como fanfarrones, pero luego muestran ser matones de verdad y, en la mayoría de los casos, salen de las escaramuzas reales como campeones, llevándose el premio representado muy frecuentemente por la chica o la «daifa» (es decir, una mujer pública) disputada. Precisamente así actúa el personaje de Ribera del *Entremés de Antonia y Perales* de Vélez de

³ Francisco de la Calle, *Entremés famoso de los valientes encamisados*, en *Ociosidad entretenida en varios entremeses, bayles, loas y jácaras escogidos de los mejores ingenios de España*, Madrid, Andrés García de la Iglesia, 1668, ff. 64v^o-68v^o.

Guevara (1579-1544), que triunfa sobre el personaje de Tábano, un prototipo de joven enamorado⁴.

Y otras veces presenciamos incluso un curioso fraccionamiento de las características fanfarronescas entre más personajes, donde ninguno de ellos las posee todas, y a lo largo de la pieza, como si alternasen en el arquetipo. Esta situación compleja puede verse, por ejemplo, en el *Entremés de un muchacho llamado Golondrino*, en el cual primero es Golondrino el que parece desempeñar el papel del jactancioso y valiente, pero poco a poco se lo cede a otro personaje, llamado Rufián —¿o rufián?, denominación obviamente genérica—, el cual se apodera de la chica al final⁵.

Resumiendo entonces este pequeño alarde de tipos fanfarronescos del entremés español podríamos decir que, si en la *commedia dell'arte* se erige *il Capitano* como un fósil envejecido del mundo de ayer que suscita carcajadas de risa al aparecer en la escena con sus harapos de veterano y con su espada de madera, en los entremeses españoles los fanfarrones resultan ser verdaderos valientes o, por lo menos, unos matones de verdad —con pizcas de rufián o no—, es decir, son representaciones teatrales de los soldados españoles fracasados y apicarados de su tiempo.

Parece que en el teatro español del Siglo de Oro, géneros cortos incluidos, no encontramos una secuencia continua, fija y reconocible de nuestro arquetipo, al menos no como aparece en las otras regiones europeas, es decir, no lo encontramos en una posición tan popular ni tan frecuentemente representada. Y si esto es así, quizás fuera útil modificar la definición del soldado fanfarrón para las tablas españolas basándose en los rasgos comunes de los protagonistas del teatro español que se acercan a este tipo. Precisamente como es el caso de Centurio que (según las agudas observaciones de mencionada Lida de Malkiel), aunque se asemeja al tipo, sin embargo carece de muchos de sus fundamentos: es un matón de veras, queda ridiculizado solamente por la boca de su amiga, mientras que en las riñas es un vencedor bravo y astuto, etc.⁶.

⁴ Luis Vélez de Guevara, *Entremés de Antonia y Perales*, en *Flor de entremeses y saynetes de diferentes autores*, Madrid, Antonio de Ribero, 1657, ff. 67v^o-70v^o.

⁵ *Entremés de un muchacho llamado Golondrino*, en Emilio Cotarelo y Mori (ed.), *Colección rarísima de entremeses, bailes y loas*, Madrid, Imprenta de la Revista de Archivos, 1908, pp. 76-79.

⁶ María Rosa Lida de Malkiel, «El fanfarrón en el teatro del Renacimiento», p. 270.

Además, surge aquí una curiosa cuestión de la identificación étnica o «nacional» del fanfarrón teatral. Como es bien sabido, en la *commedia dell'arte* italiana *il Capitano* es, en la mayoría de los casos, un español, mientras que en el territorio francés *Matamore* ('Matamoros', nombre que alude sin duda a la Reconquista española) es muy a menudo y sorprendentemente un gascón. Pero no olvidemos que, para el público francés del siglo XVII, por lo menos para el del centro de poder, dinero y cultura en el norte, un gascón es un meridional, un sureño y, por lo tanto, un «español» de Francia.

Es obvio que el fanfarrón tal como lo prefiguran el teatro popular italiano y el francés se encuentra en un contexto político-cultural totalmente diferente del contexto español, lo que quizás influya profundamente sobre las apariencias y la presencia del soldado fanfarrón en el teatro del Siglo de Oro español. Sin embargo estas cuestiones de identificación nacional y sus consecuencias presentan una red compleja de suposiciones que sobrepasan el tema de este artículo⁷.

Entonces, ¿cómo deberíamos caracterizar al fanfarrón del teatro español? Si pensamos en los rasgos siempre presentes en la ancha galería de los valientes / matones / rufianes de los entremeses españoles, creo que deberíamos considerar como su denominador común la impactante, hiperbólica, exagerada pero imaginativa y poética capacidad de jactancia. La cual perfectamente podría servir como una distinción muy sutil para unir e identificar el tipo de valiente entremesil español con el fanfarrón latino-italiano-francés y, al mismo tiempo, diferenciar los dos del otro personaje de las tablas españolas, muy próximo a él, el figurón del siglo XVII. Este último también es un campeón de jactancias, sin embargo, su disimulo es diferente. Utilizando la categorización aristoteliana de *simulatio* y *dissimulatio* vemos que «el figurón resulta cómico precisamente por lo que *es*, no por lo que simula ser»⁸.

Al mismo tiempo esta característica une el fanfarrón / valiente español muy íntimamente con sus avatares modernos —no olvidemos que los personajes modernos que se acercan al arquetipo presentan las mismas discrepancias con respecto a las definiciones de Boughner y Crawford—, los cuales encajan con el tipo antes expuesto de una manera perfecta y abso-

⁷ Y les dedico un proyecto de investigación que estaré llevando a cabo próximamente.

⁸ Olga Fernández Fernández, *La comedia de figurón de los siglos XVII y XVIII*, José María Díez Borque (dir.), Madrid, Universidad Complutense, 2003, p. 20 (tesis doctoral inédita).

luta, pero en nuestros siglos XX y XIX. Me refiero entre los más famosos a los mosqueteros de Dumas (en el texto curiosamente más Porthos que d'Artagnan), al capitán Fracasse, es decir, al barón de Sigognac de Théophile Gautier, y al que se deriva de los dos, Cyrano de Bergerac de la pieza teatral de Edmond Rostand. Este último probablemente sería el más ejemplar representante moderno del tipo, junto con el alemano-ruso-inglés barón de Münchhausen, más conocido en los países no románicos.

¿No es para todos ellos —y más cristalinamente para los dos últimos— lo más típico y distintivo precisamente su capacidad de exageración poética, que capta nuestra imaginación? ¿Y no podría, por lo tanto, servir precisamente esta característica como un indicador y medida para caracterizar a los *quasi* fanfarrones en el teatro español, los cuales carecen de otros elementos fanfarronescos importantes? Muchos de ellos son maestros probados en la jactancia. Así quizás nos acercáramos a una posible definición particular del fanfarrón en el teatro español del Siglo de Oro.

Sin embargo, todo esto son sólo hipótesis preliminares que deben ser profundizadas, verificadas o refutadas en un sumergimiento más detallado en el problema.

OBRAS CITADAS

- Boughner, Daniel C., *The Braggart in Renaissance Comedy*, Minneapolis, The University of Minnesota Press, 1954.
- , «The Braggart in Italian Renaissance Comedy», en *Papers of the Modern Language Association*, 58.1 (1943), pp. 42-83.
- Calle, Francisco de la, *Entremés famoso de los valientes encamisados, en Ociosidad entretenida en varios entremeses, bayles, loas y jácaras escogidos de los mejores ingenios de España*, Madrid, Andrés García de la Iglesia, 1668, ff. 64v^o-68v^o.
- De Michele, Fausto, «Il guerriero ridicolo e la sua storia, ovvero dal comico sovversivo alla maschera vuota», en *Quaderni d'Italianistica*, 20.1-2 (1999), pp. 7-20.
- Entremés de un muchacho llamado Golondrino*, en Emilio Cotarelo y Mori (ed.), *Colección rarísima de entremeses, bailes y loas*, Madrid, Imprenta de la Revista de Archivos, 1908, pp. 76-79.

- Fernández Fernández, Olga, *La comedia de figurón de los siglos XVII y XVIII*, José María Díez Borque (dir.), Madrid, Universidad Complutense, 2003 (tesis doctoral inédita).
- Lida de Malkiel, María Rosa, «El fanfarrón en el teatro del Renacimiento», en *Romance Philology*, 11 (1957), pp. 268-291.
- Milani, Virgil I., «The Origins of the Spanish Braggart in Strozzi's *Commedia Erudita*», en *Italica*, 42.3 (1965), pp. 224-230.
- Prokop, Josef, «El arquetipo del soldado fanfarrón. Aportación española a la literatura mundial», en Jana Demlova y Mica Slavomir (ed.), *Héroe y antihéroe en las literaturas hispánicas*, Liberec, Universidad Técnica de Liberec, 2013, pp. 23-43.
- Vélez de Guevara, Luis, *Entremés de Antonia y Perales*, en *Flor de entremeses y saynetes de diferentes autores*, Madrid, Antonio de Ribero, 1657, ff. 67v^o-70v^o.
- Wickersham Crawford, James P., «The Braggart Soldier and the Rufián in the Spanish Drama of the Sixteenth Century», en *Romanic Review*, 2 (1911), pp. 186-208.

Perspectivas actuales del hispanismo mundial

Volumen I: Medieval | Siglo de Oro | Teatro

Christoph Strosetzki (Coord.)

Este primer tomo reúne las comunicaciones de las secciones 1, 2 y 3 del XIX Congreso Internacional de la Asociación Internacional de Hispanistas (AIH), celebrado entre el 11 y el 16 de julio de 2016 en la Universidad de Münster, que por desviarse del tema principal de la sección correspondiente, no han podido ser incluidas en *Aspectos actuales del hispanismo mundial. Literatura – Cultura – Lengua*. Los trabajos recogidos en este volumen, obra de hispanistas basados en centros de investigación de Europa y América, abarcan desde el siglo XIV hasta la más reciente contemporaneidad, pasando por los Siglos de Oro, y así son representativos de las corrientes críticas y los temas de actualidad en el hispanismo mundial del siglo XXI.

100,80 €

ISBN 978-3-8405-0186-9

