



DETLI

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales
Dirigido por Miguel Ángel Garrido Gallardo
ISBN 978-950-585-116-4



UNION
ACADEMIQUE
INTERNATIONALE

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

Madrid, 2015

farsa. Del francés *farce* y, a su vez, del latín *farcire* (ing.: *farce*, it.: *farsa*, al.: *Farce*, port.: *farsa*).

Pieza breve, de carácter cómico y grotesco cuyo argumento se basa, por lo común, en la confrontación de personajes populares, algunos de los cuales intentan —y consiguen, de acuerdo a la condición carnavalesca de dicha forma dramática— burlarse o dominar a los otros.

“Une machine à rire”, como la ha denominado Rey-Flaud (1984), simple en cuanto a la estructura y a la caracterización de los personajes, desarrolla, no obstante, algunas técnicas dramáticas de comprobada eficacia: tanto la gestualidad desmesurada, como el recurso a la sorpresa ya lingüística ya visual, mediante disfraces y diversos *gags* de carácter cómico... Y todo ello a partir de una poética de la inversión íntimamente emparentada con el Carnaval, a cuyo amparo el género dramático dio sus primeros pasos, en tanto forma marginal que se oponía a la tragedia y a la alta comedia. De ahí que en sus manifestaciones primigenias —a medida que vaya desarrollándose, la violencia libérrima inicial se irá convirtiendo en mirada corrosiva respecto de diversos aspectos de la realidad circundante— la farsa reproduzca las acciones inversoras del festejo carnavalesco, de tal forma que sus personajes, tal como afirma A. Tissier, “n’agissent plus que par instinct: ils magnent, ils boivent, ils pètent, ils font l’amour comme ça leur vient” (1986).

Su origen se remonta a las piezas breves que solían introducirse en el trascurso de los sermones para entretener a los oyentes, igual que se rellenaba una comida, pues no otra es la etimología de *farcire* en latín; un extremo este que denota, tal como indica en su *Diccionario de teatro* Patrice Pavis, la condición “de cuerpo extraño de este tipo de alimento

espiritual en el arte dramático” (1983). Como forma dramática inicia su andadura en la época medieval, fundamentalmente en Francia, Italia y Alemania, países en los que se da coligada a los diferentes festejos carnavalescos, hechos representación en la *sottie* francesa —género de difícil deslinde teórico que, derivado del *officium stultorum*, se presenta con una acción inconexa encaminada a la crítica de los diferentes estamentos sociales—, la *commedia dell’arte* italiana y el *frasnachspiel* germano (Huerta Calvo, 1999).

Los ancestros de la farsa medieval pueden encontrarse en la brevísima pieza *Le garçon et l’aveugle*, de finales del siglo XIII. Y es quizás Francia donde la farsa encuentra un desarrollo más fértil: unas ciento cincuenta se conservan para el período comprendido entre 1450 y 1550, aunque se calcula que hubo un corpus de más de mil piezas representadas, todas las cuales se caracterizaban por su escasa longitud —entre 300 y 400 versos, a excepción de la *Farce du Maître Pathelin*—, por una intriga elemental y por actores enmascarados —de hecho B. Faivre (Corvin, ed., *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, 1991, 536, s.v. *farce*) apunta, muy atinadamente, que en la etimología de “farsa” confluyen no sólo la acepción de “relleno” sino también la de “maquillaje” [“fart” en francés]—, que, en número de entre dos y seis, eran definidos, genéricamente, por el papel que desarrollan en escena: marido, mujer, bobo, cura... (así, por ejemplo, en la *Farce à quatre personnages: le mary, la femme, le badin qui se loue et l’amoureux*). En la farsa francesa conviven tipos extraídos del imaginario rural —campesinos licenciosos— y del urbano —artesanos y comerciantes—. Entre todos ellos, el más significativo es el *badin* o, si se prefiere, el bobo, *conditio sine qua non* de la farsa en tanto que elemento pasivo que padece la burla, y cuyo cometido es habitualmente encarnar a un cornudo, tal el caso de Jacquinet en *La*

farce nouvelle tres bonne et fort joyeuse du Cuvier. Todas estas farsas eran representadas en escenarios muy simples y, en el caso de Francia e Inglaterra, por hombres, a diferencia de España, donde las actrices aparecen muy tempranamente para disgusto de los censores. Con todo, como muy bien ha estudiado Charles Mazouer (2008), la vigencia de la farsa en Francia continúa durante el gran período clásico, a pesar de la oposición de los tratadistas —tal el caso de Sébillet, para quien “le vrai sujet de la farce [...] française sont badineries, nigaudeires et toutes sotties émouvant à ris et plaisir” (*Art poétique*, 1548)—, muy poco dados a la “ris dissolu” del género (Peletier, *Art poétique*, 1555) y, en consecuencia más inclinados a la moralidad de las comedias grecolatinas. En dicha continuidad cumple papel determinante la influencia de la *commedia dell’arte* italiana, cuyas compañías comienzan a frecuentar territorio francés a partir de 1571, en un ejercicio de influencia recíproca que revitaliza el aprecio por lo farsesco, tanto en los ambientes populares —de los que nunca se apartó— como en los aristocráticos, y que alcanza momentos brillantes en las cuatro “farcés tabariniques” conservadas que, interpretadas por la pareja de hermanos Philippe (Mondor) y Antoine Girard (Tabarin), hizo las delicias de los espectadores en la Place Dauphine, espacio público para la representación. A él habría que unir el no menos relevante Hôtel de Bourgogne en el que interpretaba el trío integrado por Gros-Guillaume, Turlupin y Gaultier Garguille, en piezas como la *Farce plaisante et récréative* (1622). De nuevo cercenada por la política de “buen gusto” impuesta por Richelieu y menospreciada por las poéticas más doctas —entre las cuales descuella la firmada por Boileu, para quien el arte de Tabarin no es más que “bouffonneries grimaçantes, sans art”—, la farsa —bajo la denominación de *petite comédie*, con el fin de evitar suspicacias pasadas— regresa con bríos renovados gracias al genio de Molière: primero, en piezas breves como *Précieuses ridicules* y *Sganarelle*, las cuales impusieron una moda

“farsesca” entre sus rivales —con Brécourt (*La feinte mort de Jodelet*), Chevalier (*Le cartel de Guillot*) y Dorimond (*La femme industrielle*) a la cabeza— que se contabiliza en número de 52 entre 1660 y 1669. Después, y a pesar de ser tildado como “farceur” por sus enemigos —y lo cierto es que no les faltaba razón, aun cuando en el sentido más positivo del término—, Molière se sirvió de temática y técnicas farsescas en su teatro mayor. Escenas de tal índole están en *Le médecin malgré lui*, cuyos cambios de vestido, los disfraces, los engaños y hasta el lenguaje deben mucho —y así se ha reconocido— al “fabliau” *Le vilain mire*, pero también a las farsas tardomedievales; y así también en *Tartuffe* y en *Dom Juan*, con el objetivo, mediante la gestualidad y la tensión física del actor, de minorizar la exigencia dramática de sus obras por vía de la risa.

Para Italia, el más destacado hacedor de farsas es Giorgio Alione, cuyas *Commedia e Farse Carnavalesche* servían de solaz en los días de Carnaval, período propicio, sin duda, para la exhibición erótica más licenciosa (*Farsa de Zoan Zavatino e de Biatrix soa mogliere e del Prete ascoso soto el grometto*) y, sobre todo, escatológica, tal el caso de la *Comedia de l'omo e de son cinque sentimenti*, protagonizada por la Boca, el Pie, la Nariz, el Ojo y, sobre todos ellos, el Culo. Pero es sin duda la *commedia dell'arte* la máxima representación del carnavalesco italiano y de su intrínseca dimensión farsesca. Surgida en Italia a fines del siglo XV, se caracterizaba por una reunión de tipos —de características y aspecto definidos en cuanto a su atuendo y a sus máscaras— cada uno de los cuales representaba, con su lengua, a una región (el veneciano Pantalón, el bergamasco Arlequín, el boloñés Doctor, y así sucesivamente). Todo ello configuraba un espectáculo en el que primaba la gestualidad y que era creado por los propios actores a partir de unos bocetos o esquemas de argumentos llamados *scenari* o *soggetti*.

Alemania, por su parte, tiene en Hans Sachs al más destacado artífice de los *fastnachtspiel*, esto es de los “pasos de Carnaval” —en traducción de María Teresa Zurdo—, representados en las tabernas durante las Carnestolendas e interpretados, también, por actores masculinos, en un acto de comunión evidente entre la fiesta que se celebraba y la ficción teatral, mediante la cual el público urbano se sentía reconfortado por la ridiculización a la que eran sometidos diversos tipos —médico charlatán, clérigo lujurioso...—, en especial el campesino. Por su poder subversivo fueron prohibidos en 1539. De forma contraria a lo que sucedía en Francia, los *fastnachtspiel* eran interpretados por compañías de aficionados pertenecientes, en su mayoría, a las mismas cofradías de artesanos que organizaban los desfiles de Carnaval. Presentan, más allá de la tipología común de los personajes, una gama bastante rica en cuanto a los temas, que pivotan entre la actualidad religiosa (*El devorador de cadáveres*), política (*Juego del gran turco*, 1452) y social, para adentrarse, también, en la parodia del universo cortés y la recreación de asuntos de índole escatológica.

Mucho menor fue el desarrollo de la farsa en Inglaterra, donde no se cultiva como tal hasta el siglo XVI, con el ejemplo temprano de *Johan Johan* (circa 1520), de John Heywood, aun cuando no podemos hablar de una farsa genuinamente inglesa si no es con el estreno de *The Careless Lovers*, de Edward Ravenscroft (1673).

Más singular es, sin duda, el caso español, pues el término *farsa* se relacionó, desde el principio, con el campo semántico más amplio de la *comedia*, lo cual explica la existencia de obras de carácter semirreligioso que se adscriban para sí la condición, incluso en el título, de farsas, como así sucede con las firmadas por Sánchez de Badajoz. La primera vez que dicho término aparece documentado en español se remonta a 1514,

momento en que se publican las *Farsas y églogas al modo y estilo pastoril castellano* de Lucas Fernández. Sin embargo, dicho término compete, en condición sinonímica, con otros como *quasi comedia* [*Farsa o quasi comedia fecha por Lucas Fernández en la cual se introducen tres personas. Conviene a saber: una doncella y un pastor y un caballero...*], *égloga* [*Égloga o farsa del nascimiento de nuestro redemptor Jesucristo*] y *auto* [*Auto o farsa del nascimiento de nuestro señor Iesu Cristo*], prueba inequívoca de una indeterminación terminológica, evidente sobre todo en la primera de las citadas, muy cercana en sus características a lo que luego será el paso o el entremés; como tan bien son prueba de dicha vacilación, en el mismo sentido, la *Égloga de Antruejo* y el *Auto del repelón*, ambas de Juan del Encina, que responden a los estereotipos de la farsa: situación en la plaza pública, lenguaje dialectal, personajes folclóricos, burla...; y así también el *Entremés*, de Sebastián de Orozco, fechado en torno a 1550, en el que se exhibe una violencia verbal, primero, y física, después, contra un fraile de costumbres licenciosas, y la *Égloga interlocutoria*, de Diego de Ávila.

En el siglo XVII, y siguiendo con España, el correlato para la farsa europea hay que buscarlo en el entremés, aunque, como bien apunta uno de sus principales estudiosos (Huerta Calvo, 1999), las similitudes resultan más evidentes en la centuria anterior, toda vez que “el entremés barroco va complicando sus convenciones internas en orden a una mayor sofisticación en la presentación de los asuntos”. Farsa y entremés, con todo, comparten una común adscripción al cronotopo carnavalesco, habitado por unos personajes que dibujan su particular mundo al revés, a partir de una serie de estructuras muy tipificadas —entremeses de acción (basados en las burlas), de situación (en la descripción de costumbres), de personajes (con desfile de figuras estereotipadas) y de lenguaje (con especial incidencia en las

pullas y en las variantes cómicas del habla, sea el sayagués, el latín macarrónico o los diferentes dialectos)—, y de un elenco muy establecido de personajes *farsescos*: el vejete celoso, el sacristán procaz, el estudiante gorrón, el médico pedante e incompetente, la malmaridada, el soldado fanfarrón, el bobo, en múltiples ocasiones convertido en alcalde..., muchos de los cuales nos remiten a figuras semejantes de la *commedia dell'arte*. Su importancia en la fiesta teatral barroca fue en aumento a medida que avanzaba la centuria, hasta el punto de que el número de sus cultivadores se multiplicó: desde Cervantes, quien titulara su antología dramática de 1615 *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados*, y quien parece haber extraído la idea motriz de *El Quijote* del anónimo *Entremés de los romances*, pasando por los grandes ingenios del seiscientos: Calderón, Moreto y Vélez de Guevara, entre otros. La gran renovación de esta *farsa* a la española llegó con Quiñones de Benavente, músico y dramaturgo dedicado en exclusiva al teatro breve. Frente al modelo del entremés en prosa cultivado, por ejemplo, por Cervantes y Quevedo, con Quiñones se impuso definitivamente el verso, y se generalizaron los finales cantados, en sustitución de los consabidos *a palos*. Sus más selectas obras están recogidas en la *Jocoseria* (1645).

Ya en el siglo XVIII (Bittoun-Debruyne, 2008), y por encima de los intentos ilustrados —comunes a toda Europa— de llevar a cabo un proceso de estilización de la comicidad —aquella que se derivaba de la *commedia dell'arte*—, lo cierto es que los resortes *farsescos* permanecieron vivos en los *intermezzi* italianos que, si bien anónimos en su mayoría, fueron cultivados por autores como Goldoni (*La birba*, *La bottega de caffè*), Metastasio (*L'impresario delle Canarie*) y Baretta (*Don Chisciotte in Venezia*), entre otros; unos “intermedios” que, a los ojos de Moratín, espectador de lujo en Venecia, “sólo merecen el nombre de farsas [...] en

extremo groseras e indecentes” (*Viaje a Italia*). Bajo la influencia transalpina, géneros más o menos afines —siempre caracterizados por estar escritos en prosa, su tendencia caricaturesca y un humor agudo— se desarrollan, *mutatis mutandi*, en Francia —*petite pièce*—, España —*sainete*— e Inglaterra —*afterpiece*, término genérico, que en muchos casos convivió con el de *farce*, bajo el cual se cobijaban muy diversas formas breves, algunas con un cuño farsesco evidente: la *comic opera*, la *ballad opera* o la *farce* en sentido estricto, tal el caso de *A Will and No Will* (1746), de Charles Macklin—. Para la farsa Moratín declaraba la superioridad de los actores ingleses: “[...] En [ella] tienen más mérito: figura, gesticulación, trajes, movimientos, posiciones ridículas, todo contribuye a lograr el fin que se proponen, de excitar (por cualquier medio que sea) la risa del público” (*Apuntaciones sueltas de Inglaterra*). Sin embargo, no sólo importa la perpetuación de la farsa como género breve, más o menos desnaturalizado, sino el aprovechamiento de sus procedimientos y personajes paradigmáticos en comedias mayores. Véanse, si no, los casos de *La locandiera*, de Goldoni (1753), *She Stoops to Conquer* (1773), de Goldsmith, *The School for Scandal* (1777), de Sheridan, y *Le barbier de Séville*, de Beaumarchais (1775).

En el XIX, y más allá del poso popular del género chico para el caso español, la farsa actúa como plantilla sobre la que se superponen otras formas dramáticas más acordes con el acceso de la burguesía a la cultura. En Francia, es el caso de Eugène Labiche —verdadero referente para el teatro del Segundo Imperio, quien, a partir de 1843, se consagra a un teatro breve caracterizado por la sucesión de situaciones cómicas, en una evolución progresiva que comienza en los registros vaudevillescos para abrazar, progresivamente, la violencia verbal y la inverosimilitud farsesca, sobre todo a partir *Un chapeau de paille d'Italie* (1851) y las piezas

sucesivas, a saber: *L'affaire de la rue de Lourcine* (1857) y *La Cagnotte* (1864), con una visión cada vez más cáustica de la burguesía, ese animal que “offre des ressources sans nombre à qui sait le voir”— y Georges Feydeau —con piezas de impronta vaudevillesca que, sin embargo, explotan las raíces primarias de la farsa, esto es, personajes tipo que, en la búsqueda obsesiva por satisfacer su codicia, acaban por humillar al contrario: *Un fil à la patte* (1894) o *L'Hôtel du libre-échange* (1894) son ejemplos significativos—.

Para Inglaterra los casos más significativos son William S. Gilbert y Arthur Wing Pinero (1855-1934), un autor que alcanzó reconocimiento público con una serie de farsas escritas para el Royal Court Theatre: *The Magistrate* (1885), *The Schoolmistress* (1886) y *Dandy Dick* (1887), todas las cuales inciden en los comportamientos hipócritas de algunos estamentos sociales empeñados en ser espejo de virtud: así la profesora (“schoolmistress”) que resulta ser, en su doble vida, una estrella de la ópera cómica. Continúa con el cultivo del género Brandon Thomas (1856-1914), gracias a la popularísima *Charley's Aunt* (1892), en la que se describen las andanzas de tres estudiantes universitarios de Oxford y cómo el más bobo de los tres es obligado a hacerse pasar por un hombre rico para espolear las ambiciones matrimoniales de los otros dos.

En la literatura germana, el ochocientos es testigo del desarrollo de dos géneros si no exclusivos, sí, al menos, particulares de dicha tradición lingüística. De un lado, el *Posse* —que podríamos asimilar más bien con el sainete, estableciendo una comparación con la literatura española— de otro, el *Schwank* —correlato de la farsa europea y cuyos orígenes se remontan a los *Schwänke* latinos de los siglos X y XI, y su sucesión natural en los *Fastnachtsspiele* del ya referido Hans Sachs (alrededor de 1550), quien es evocado por Wagner en *Los maestros cantores de Nuremberg*—.

El *Schwank* tiene su etapa más productiva en Alemania entre 1850 y 1930, y se caracteriza por ser un teatro cómico, centrado en los conflictos que se producen en el seno de la familia, sobre todo el que se deriva de la rivalidad entre los sexos, en la oposición respecto de las normas y las consiguientes represiones de instintos y deseos. Entre sus cultivadores más importantes se encuentran Schöntan y su *Der Raub der Sabinerinnen* (1885) y Arnold y Bach, con *Die vertagte Nacht* (1924).

Es a partir del Modernismo cuando la farsa recupera, en nuestra tradición, su sentido carnavalesco original, y también se reviste con nuevos ropajes que le hacen adquirir matices remozados. Varias son las razones que pueden explicar el resurgir *farsesco* que acontece a principios del XX: en primer término, la pretendida *retreatralización* de la escena, de acuerdo a la cual los dramaturgos más renovadores entroncan con las formas primigenias del teatro, con un pie en el Siglo de Oro español y otro en la vanguardia europea, también enfangada en varios frentes parejos, entre ellos un nuevo tipo de actuación, más histriónica y menos naturalista, que se amoldaba bien con el viejo esquema y con otros no excluyentes, tal el caso del teatro de títeres; en segunda instancia, la farsa casaba mejor que ninguna otra forma con el aire lúdico y desinhibido que caracterizó la vanguardia en sus manifestaciones más genuinas, puesto que, como bien diagnosticara Ramón Gómez de la Serna, todos los “ismos” están traspasados por el sentido humorístico, mediante el cual el artista “[...] deja abierto el círculo en vez de cerrarlo de esa manera que ha vuelto insoportable muchas obras literarias por atosigación de su seriedad y de su calidad de género cerrado” (1975, 204). Un espíritu *farsesco* que rebasa el marco teatral y se evidencia en la prosa (*Greguerías*, de Ramón Gómez de la Serna), en la poesía (*Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, de Rafael Alberti), en el cine (Charles Chaplin *Charlot*, Buster

Keaton —a quien García Lorca dedica uno de sus diálogos surrealistas, *El paseo de Buster Keaton*—, Harold Lloyd, Stan Laurel y Oliver Ardy a la cabeza), y también en la pintura (Cézanne, Regoyos, Gutiérrez Solana, Picasso, Juan Gris, Ensor, Miró, Chagall...), y en la música (Ravel, Satie, Stravinsky, Prokofiev, Schönberg, Falla...). Desde un punto de vista más general, cabe explicar la recuperación de la farsa como un eslabón más dentro del prestigio que lo cómico obtiene en la modernidad: un fenómeno bien diagnosticado por Ortega y Gasset en sus *Meditaciones sobre el Quijote* (1914) cuando apunta que “la crítica, la zumba, no es un ornamento inesencial del *Quijote*, sino que forma la textura misma del género, tal vez de todo realismo” (1984, 225).

La tipología *farsesca* se amplía sobremanera en el siglo XX (Pérez Rasilla, 2008), a veces con una impropiedad léxica evidente, sobre todo en el arranque de siglo (García Lorenzo, 1967; Peral Vega, 2004). La nueva centuria es testigo, por un lado —como queda dicho anteriormente—, de una rehabilitación de la comicidad en su sentido más genuino y, de otro, de una pérdida de la especificidad del género, de forma tal que el concepto “farsa” pasa a designar, en muchos casos, piezas —ya no siempre breves— que plantean un discurso crítico y corrosivo, siempre por vía del humor —aun cuando esté teñido de dosis trágicas— respecto de la realidad histórica o presente y, en su defecto, de la tradición literaria y artística. Desde esta perspectiva mucho más laxa, la tipología “farsesca” se multiplica de forma exponencial.

La farsa cómica grotesca representa el modelo dominante, con una intensificación del humor cáustico, una recurrencia en la deformación de los personajes —en muchos casos convertidos en títeres, en sintonía con su recuperación tardorromántica y la mecanización del actor privilegiada por la vanguardia—, una acentuación en el lenguaje mordaz y una tendencia al

componente ritual de sesgo paródico como principales características, todo lo cual no empece la introducción de elementos trágicos ajenos a los componentes tradicionales del género. A Jacinto Benavente le cabe el honor de haber sido el revitalizador, para la escena española, de un género nunca del todo extinto, y ya desde su primera apuesta dramática: la miscelánea *Teatro fantástico* —con una primera edición de 1892 y una segunda, ampliada, de 1905—, alguna de cuyas propuestas escénicas colocan sobre este remozado tabanque modernista a los tipos de la *commedia dell'arte* desde una óptica más coherente con el modelo farsesco renacentista —sobre todo en *Comedia italiana*—, y al burlador español por excelencia —*El criado de don Juan*—, en una pieza inscrita en una línea de amoralidad nietzscheana en virtud de la cual la muerte queda desacralizada con la resolución de este conquistador licencioso, a quien no le duelen prendas en cortejar a la fémica de turno con el cuerpo presente de su difunto criado, ajusticiado previamente por él mismo. Con todo, la más inmortal de las farsas benaventinas es, sin duda, *Los intereses creados*, subtitulada “comedia de polichinelas” y, sin embargo, modelo paradigmático de farsa, por cuanto presenta la peripecia de Crispín —y, de modo subsidiario, Leandro—, un pícaro sin escrúpulos que, valiéndose de su inteligencia, y al modo cervantino, trastueca jerarquía y orden moral de la rancia burguesía que domina la ciudad que le hospeda. Si bien la obra toda de Ramón María del Valle-Inclán participa, en mayor o menor medida, de la crudeza expresiva y la violencia escénica de la farsa, y hasta el esperpento puede considerarse, sin más, como una “farsa expresionista” —nacida, como apuntaba hace años Antonio Risco (1977, 77-78) de la imposibilidad de escribir, durante el siglo XX, tragedias puras—, lo cierto es que tan sólo cuatro obras del genio gallego reciben de su pluma dicha caracterización genérica, a saber: *La marquesa Rosalinda*, “farsa sentimental y grotesca” —una deformación que, a partir de la

recategorización de los tipos italianos realizada por el simbolismo, tiene los intrincados enredos matrimoniales como punto de mira— y las tres piezas que integran el *Tablado de marionetas para la educación de príncipes* (1926), esto es, la *Farsa infantil de la cabeza del dragón* (1910) —escrita por Valle para el “Teatro de los Niños” de Jacinto Benavente y que, sin embargo, bajo los motivos folclóricos reelaborados de acuerdo a la morfología del cuento popular, guarda un poso paródico respecto de la supuesta dignidad caballeresca y, ante todo, una poética carnavalizada del mundo según la cual la estulticia recae en reyes y príncipes, y la clarividencia en los marginados—, la *Farsa italiana de la enamorada del rey* (1920) —una pieza más acorde con el modelo simbolista que desarrollamos ulteriormente— y *Farsa y licencia de la reina castiza* —casi un esperpento en verso integrado por un elenco de personajes más propio de cualquier obrilla de títeres (Don Lindo, Don Tragatundas, el Marqués Lechugino); se trata de una nueva aproximación a la realidad histórica inmediata, aquella que protagonizara la reina Isabel II, cuya fama de jaranera es aprovechada por Valle para dibujar una trama en la que brilla el majismo y la chulería de los barrios bajos—. Federico García Lorca, por su parte, participa de esta veta farsesca —por mucho que su más notable aportación se inscriba en el registro simbolista— con diversas piezas juveniles, tales *Dios, el Mal y el Hombre* (1917), *Del amor. Teatro de animales* (1919), *Jehová* (1920) y *Comedia de la Carbonerita* (1921), y, sobre todo, con sus piezas mayores para títeres: *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita* (1926) y *Retablillo de don Cristóbal* (1931), obras en las que rinde su particular homenaje a la tradición titiritera andaluza, si bien tamizada por el influjo de la *commedia dell’arte* italiana. Alejandro Casona ofrece un bello homenaje al *modus farsesco* siglodorista en su *Retablo jovial*, un conjunto de piezas nacidas al calor de las “Misiones Pedagógicas”, tras comprobar que “los grandes autores cómicos

universales pueden divertir notablemente a un auditorio rural, y acaso más profundamente que a un público cultivado”, y en todas las cuales se lleva a cabo una exaltación del teatro dentro del teatro —en múltiples ocasiones por vía del disfraz (*Farsa del cornudo apaleado*)— y de la heterodoxia, centrada en el triunfo de la gula (*Sancho Panza en la ínsula y Farsa y justicia del corregidor*) y de la lujuria (*Farsa del cornudo apaleado*), amén de la alabanza de la juventud frente a lo caduco (*Entremés del mancebo que casó con mujer brava*), y la censura, a través de la parodia, de la Iglesia y la Justicia (*Farsa y justicia del corregidor*). Una experiencia, la de “Misiones”, que también marcó la producción farsesca de Rafael Dieste, a la sazón director del Teatro Guiñol de dicha experiencia, y autor de obras guignolescas como *Farsa infantil de la fiera risueña* (1933), *El falso faquir* (1933), *Curiosa muerte burlada* (1933)—a partir del *Curioso impertinente* cervantino—, y *Simbiosis* (1934). Eduardo Blanco-Amor es autor de un volumen titulado *Farsas para títeres* que contiene seis pequeñas piezas escritas, entre 1939 y 1942 —excepción hecha de *El refajo de Celestina*, de 1948—, desde su exilio argentino, y mediante las cuales rinde un sentido homenaje a la tradición dramática breve de nuestro Siglo de Oro, bien salpimentada por la estética deshumanizada —guiñolizada, a mejor decir— de Valle-Inclán. En su propuesta se dan la mano las dos tradiciones dramáticas más genuinas de nuestra dramaturgia: el entremés —tanto vale decir farsa— y el auto sacramental. Del primero son continuaciones naturales obras como *Amor y crímenes de Juan el Pantera* y la ya citada *El refajo de Celestina*, pues la escena recobra su condición delirante gracias a mujeres lascivas y tejedoras de engaños, sacristanes más devotos del fornicio que de la oración, y alcahuetas y cornudos pusilánimes. El segundo se tiñe, por vía de la estética expresionista, de parodia e irreverencia en *La verdad vestida*, en realidad una farsa alegórica que denuncia las crueles trampas del capitalismo y de la sociedad contemporánea. Esta línea más

genuina de la farsa, por cuanto más anclada a las raíces primigenias del género, encuentra continuidad en algunos dramaturgos de la llamada generación neorrealista, con José María Rodríguez Méndez y Lauro Olmo como nombres más destacados. Del primero es el *Auto de la donosa tabernera* (o *La tabernera y las tinajas*, 1959), una farsa en la mejor tradición entremesil, con una protagonista que recuerda a la Zapatera lorquiana, incólume a los intentos de seducción de las fuerzas vivas del pueblo, de las que finalmente se burla. El segundo es autor, entre otras, de la inconclusa *El rubí del Inspector General (Carnaval)*, pieza singular porque anuncia procedimientos y técnicas posteriores, sobre todo en cuanto a la adopción de tipos tradicionales, a los que el Olmo hace evolucionar, y por la mezcla de diversas líneas afines al género farsesco —desde la *commedia dell'arte* hasta el entremés, pasando por la pantomima y el circo—, siempre de acuerdo a una estética del grotesco popular. Explora también registros grotescos en *La venganza de don Lauro* (1974) y *Don Especulón* (1979). En este mismo apartado cabría citar a algunos dramaturgos más jóvenes, tales los casos de Alfonso Zurro y sus *Farsas maravillosas* (1985) e Ignacio García May, en piezas como *Alesio, una comedia de tiempos pasados o Bululú y medio* (1986).

Dentro de este grupo mayor, bien pudiéramos considerar un subgrupo de farsas centradas en una atmósfera erótica, que a su vez se presenta mechada por fuertes dosis de heterodoxia religiosa, en la mayor parte de los casos a través de la parodia. Es el caso del *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte* (1926) valleinclanesco, compuesto por cuatro piezas menores —además de una quinta central, *El embrujado* (1912)—, en las que el autor gallego explora, en clave artaudiana y granguñolesca, los instintos básicos del ser humano en un ejercicio de risotada gruesa en virtud del cual queda desacralizada la muerte (*La rosa de papel* y *La cabeza del Bautista*), y los

sacramentos de la Eucaristía y la Confesión (*Ligazón y Sacrilegio*, respectivamente). En esta misma línea habría que situar algunas aportaciones del ya citado Rodríguez Méndez, tales como *Teresa de Ávila*, y Carlos Muñiz, con *Miserere para medio fraile* (1966).

En segunda instancia, podemos considerar una farsa cómica intelectualizada que, en palabras de Pérez Rasilla, “con frecuencia procede a una reinterpretación irónica de muy variados referentes literarios, filosóficos, míticos, plásticos, políticos, etc., cuya relectura tiene algo de homenaje, pero también de transgresión o de desafío, y en que se advierte principalmente esa dimensión intelectual que caracteriza a la tipología, acorde con una mirada distante y casi deshumanizada sobre sus personajes [...] y una voluntad de experimentación formal desprovista de solemnidad, aunque no de intencionalidad crítica” (2008, 980). En un grupo de tan difícil coto, podemos incluir a Ramón Gómez de la Serna, cuyo teatro, todo, con independencia de su adscripción genérica, participa de las características del género que nos ocupa: por un lado, en su búsqueda de la autenticidad frente a las convenciones establecidas como medio de expresión de un vitalismo ajeno, por completo, a implicaciones morales — véase, en este sentido, su serie pantomímica, y en especial *Las rosas rojas*—, y tras el cual late un impulso biológico y erótico que entiende como única forma loable de afrontar la existencia. Se trata de un erotismo absoluto no exento de crítica social, ya como reivindicación de la sensibilidad femenina respecto de la incomprensión del hombre —así en *El Laberinto*—, ya como censura de la religión en tanto freno para las pulsiones más íntimas —*El drama del palacio deshabitado*—; Jacinto Grau, por su parte, es autor de una de las piezas mayores del arranque de siglo, *El señor de Pigmalión* (1921), cuyo subtítulo marca la filiación global de la pieza: “Farsa tragicómica de hombres y muñecos, en tres actos

y un prólogo”. El autor barcelonés proyecta sobre el mito clásico, y siempre de acuerdo al sempiterno esquema del burlador-burlado, algunas de las obsesiones formales y temáticas de la vanguardia europea: la independencia de la criatura respecto del creador y la autonomía —y superioridad— del muñeco como actante teatral, en un ejercicio metadramático que integra influencias foráneas con la tradición folclórica —de la que toma los nombres para sus autómatas— española. Una línea de juego intelectualizado que nutre toda la producción vanguardista de José Bergamín: *Tres escenas en ángulo recto* (escrito en 1924 y publicado en 1925), en la que, a través de un juego de ocultamiento y equívocos, divaga Bergamín en torno al poder de la máscara como forma de dominio sobre el prójimo; *Enemigo que huye: Polifumo y Coloquio espiritual* (1925-1926, pero publicado en 1927), experimento triádico al que están invitados desde Fausto y Don Juan, hasta personajes robóticos, y, sobre todo, *Los filólogos* —a veces citado como *Farsa de los filólogos* (1925, aun cuando publicada en 1978)—, diatriba grotesca para ridiculizar —en la misma línea que el Alberti de *Auto de fe (Dividido en un gargajo y cuatro cazcarrias)* (1930)— la figura de Ramón Méndez Pidal y su cohorte de acólitos. Lejos de extinguirse con la vanguardia, se trata de una línea luego explorada, con una enorme variedad de registros, en el teatro posterior. En la vertiente mítica, el proceso de distorsión farsesca alcanza una de sus mejores cotas en la dramaturgia breve de Luis Riaza (1925), caracterizada por su recurrencia, en clave grotesca y transgresora, a los mitos de la antigüedad griega. En este sentido cabe destacar *¡Antígona... cerda!* (1982), a cuya protagonista se nombra, a lo largo de la pieza, con apelativos que rebajan, de continuo, su condición legendaria: “viborilla lengüilarga”, “levantadora de porfias”, “impenitente transgresora”, “trastocadora de universos [...] con hociquitos de zorra”. Los restantes partícipes del caso mítico pasan por su particular Callejón del Gato, ante

cuyos espejos cóncavos reflejan una imagen distorsionada. Así, Ismene — que es, a la vez, Creón y Hemón, mediante en un ejercicio continuo de travestismo no ocultado al público— no sólo ha perdido su condición de fémmina sino que se presenta cual “*moderno joven `contestatario´: chaleco de fantasía sobre el torso desnudo, pantalón de cuero, cinturón de enorme hebilla, collares con amuletos*” (*Teatro escogido*. 2006, 265). Creón se revela como un rey infantil, gustoso de llamar a su sobrina con diminutivos folletinescos —“ranita”, “tortolita”, “fierecilla”...— e incapaz de provocar en ella el más mínimo signo de respeto. Los antitéticos hermanos de Antígona, Eteocles —el héroe— y Polinice —el traidor— han quedado convertido en *pollos* muertos que, como objetos grotescos, son manipulados sin decoro. Con todo, es la leyenda mítica en su conjunto la que resulta trastocada por un proceso ininterrumpido de minorización grotesca, en virtud del cual —y tal como se anunciaba en el “Prólogo”:

“Tenemos una Antígona roja / y una Antígona cerda, arrebujadas / ambas dos bajo el mismo pellejo / en forma de bicéfalo revoltijo, / o del doble de novelero prestigio” (*Teatro escogido*, 257)— la antigua heroína acaba convertida en “*un muñeco de tamaño natural con el rostro de porcelana*” (273) que fenece en pro de la nueva Antígona, aburguesada al calor de la madurez, y dispuesta a reírse de su propio hermano muerto. Algo parecido puede argumentarse de *Los Edipos o ese maldito hedor* (1991), una pieza de fuerte contenido metateatral que, amén de la expresión de una escatología de impronta carnavalesca —así en el relato que el sirviente hace del contenido del regio orinal: “Decía que las revolucionadas tripas de Su Majestad [...] tuvieron como no menos primigenia consecuencia este efecto entre líquido y solidillo y entre amarillito y ocre...” (1991, 64)—, evidencia un desapego respecto de tratamientos repetitivos de la materia clásica y la necesidad consecuente de enfrentarlos con un nuevo prisma. El juego de contrastes —y hasta de contradicciones— inherente a la condición

humana queda retratado, de forma minimalista, en *Cinco piezas concisas*, instantáneas de “Hombre contra mujer”, “Individuo contra sociedad”, “Vejez contra juventud”, “Vida contra muerte” y, sobre todo, “Mortal contra inmortal”, única de ellas tan sólo interpretada por una voz, aquella de Prometeo, que revestido de su connatural desparpajo mitológico, cobra conciencia de la inexistencia de la divinidad y, en consecuencia, de la inutilidad de su rebelión: “Cuando descerrajé el piso de arriba, con intención de desvalijarlo, tan sólo me encontré el esqueleto de Dios debajo de su Trono, entre el orinal y la antorcha apagada” (*Cinco piezas concisas*, 2000, 135). Vigente en autores como José Sanchis Sinisterra —*Perdida en los Apalaches (juguete cuántico, 1990)* y *El lector por horas* (1999)—, esta línea intelectualizada de la farsa continúa de forma natural en dramaturgos de generaciones posteriores. Entre ellos, Ernesto Caballero, quien manifiesta en su obra una querencia al enjuiciamiento crítico de la realidad —mediante un juego metaliterario no siempre fácil que nos remite a un haz complejo y variado de referentes teatrales—, por mucho que la observe a través de un prisma farsesco. Es el caso de piezas como *Retén* (1991) y *Auto* (1992), sutil confesión de personajes histriónicos que debe mucho al Sartre de *Huis clos*, y, sobre todo, de dos aportaciones más recientes, a saber: *Te quiero, muñeca* (2001) y *Maniquís o ¿por qué conformarse con mirar a los vivos?* (2010). En la primera, y a partir del consabido esquema burlador-bulardo, se plantea un juego de identidades cruzadas en virtud del cual la condición automática de los personajes pende de un hilo, azaroso las más de las veces, y escamoteado al espectador tanto como a las propias *dramatis personæ*; en la segunda, se impone, de nuevo, una visión corrosiva a partir de unos maniquís que cobran vida para plantearse, desde la distancia que permite su condición automática, los comportamientos absurdos que adosamos a nuestras existencias de manera, al parecer, necesaria. También late dicho intelectualismo farsesco en ciertos resortes

de las obras mayores de Juan Mayorga —*La tortuga de Darwin*, por ejemplo—, amén de ciertas inserciones en el teatro breve, pongo por caso *BRGS*, incluida en el volumen *Teatro para minutos* (2001).

Una de las aportaciones más relevantes del modernismo español respecto de la tradición siglodorista es una variante que bien pudiéramos bautizar como “farsa simbolista”. Como en el caso anterior, es Jacinto Benavente quien la anticipa en alguna de las piezas incluidas en *Teatro fantástico*, en especial *Amor de artista* y *Cuento de primavera*. De forma genérica, los autores que la cultivan, y siempre en los márgenes del teatro breve, minorizan la comicidad y la vertiente grotesca para decantarse por unos personajes que, si bien tomados, en múltiples ocasiones, del imaginario farsesco tradicional, abandonan su condición de tipos cómicos para adentrarse en la búsqueda de un ideal, la mayor parte de las ocasiones no resuelto a su favor. Desde esta clave hemos de entender la primacía escénica de Pierrot, el bufón lastimero de la *commedia* elevado a los altares por el Simbolismo francés (Peral Vega, 2008). Ratifican el magisterio de Benavente los Martínez Sierra —*Diálogos fantásticos* (1899) y, sobre todo, con *Teatro de ensueño* (1905)—, Pío Baroja —*¡Adiós a la bohemia!* (1909)— y Max Aub —*El celoso y la enamorada. Farsa de adolescentes* (1925)—, entre otros. También se adentró en esta variante Jacinto Grau, en piezas como *Horas de vida* (1902), *La redención de Judas* (1903) y *Sortilegio* (1905), todas ellas insertas en una lectura simbolista de la farsa según la cual, y sin renunciar al esquema del burlador-burlado, se atenúa los elementos grotescos para presentarnos personajes de condición conflictiva a medio camino entre el hedonismo y la frustración. Mas es, sin duda, Federico García Lorca el gran renovador de esta variante; más allá de alguna pieza menor, tal el caso de *La doncella, el marinero y el estudiante* (1928), el paradigma viene representado por sus dos farsas mayores: *La zapatera prodigiosa* (estrenada en 1930 por la compañía de Margarita

Xirgu) y *Amor de Perlimplín con Belisa en su jardín* (llevada a las tablas del Español por el Club Teatral Anfistora, en 1933). Lorca otorga entidad dramática a unos personajes, los cornudos Perlimplín y Zapatero, que la tradición había tipificado en virtud de una risa desinhibida y carente de cualquier atisbo de trascendencia, en un proceso de humanización que cristaliza en sendos sacrificios, plenos de generosidad, con final diverso: feliz, y en clave cómica, en *La zapatera prodigiosa*, y trágico, con la muerte del fante tras haber otorgado un alma a su esposa Belisa, en *Amor de don Perlimplín*.

Otra de las vertientes más cultivadas, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo es la farsa expresionista, caracterizada por su tendencia a la parábola y a la alegoría. Aunque con antecedentes notables en Max Aub y José Ricardo Morales, son los llamados “dramaturgos neovanguardistas” (García Pascual, 2006) los que hacen de ella una seña de identidad genérica, en tanto que caldo de cultivo para la crítica contra la dictadura. Entre ellos destacan los nombres de Antonio Martínez Ballesteros, cultivador de una farsa de marcado carácter crítico y político, a menudo expresado mediante una alegoría sencilla, y aderezada por una sátira y un humor de tintes agrios. Así se observa desde la pieza inaugural de su producción, *Los peleles* que, con el subtítulo “Farsa contra la guerra”, plantea una lectura en clave grotesca de la contienda civil española, en la que se enfrentan, a través de un simbolismo primario, el bando verde y el violeta; el primero, partidario de la “revolución” y el segundo, de la “sumisión”, y en la que los aviones han quedado sustituidos por patos voladores y los obuses por jamones venidos del cielo. Siguen después las *Farsas contemporáneas* (Premio Guipúzcoa 1969), un alegato “contra otras tantas lacras humanas igualmente nefastas”, que van desde la reivindicación del criterio personal y de un teatro de verdades esenciales

(*La opinión. Farsa contra la violencia*) hasta la expresión de la pérdida progresiva de sentido que términos como “progreso” y “libertad” evidenciaban ya a finales de los sesenta (*El Hombre-Vegetal. Farsa contra el conformismo*). La tendencia incisiva respecto de los males endémicos de la sociedad contemporánea es una de las marcas de Martínez Ballesteros, siempre a través de una alegoría reiterativa teñida de *conseja* no en pocas ocasiones elemental, como se evidencia en algunas de las piezas incluidas en *Farsas de ayer y hoy* (recopilación del año 1999) y *Fábulas zoológicas* (1976). Otro nombre sobresaliente es Eduardo Quiles, autor de una serie de piezas breves que conservan, en esencia, el espíritu farsesco de la liberación y el viejo esquema del burlador-burlado, a partir de una querencia hacia el absurdo y la alegoría que constituyen, como queda dicho, marcas generalizadas para los autores de su generación; en *La navaja* (1971) el rompimiento de cadenas enfrentado por su protagonista depende, al fin, de unas marionetas de tamaño humano que le vigilan desde la escena. José Ruibal se especializó, desde sus inicios, en el cultivo de una farsa alegórica que, con la política franquista como punto de mira, se adentra en las miserias humanas y en los diferentes procesos de alienación del español dominado por la dictadura. Caben ser destacadas piezas como *El bacalao* (1960) y *El asno* (1962), ambas muestras de un proceso de deshumanización en clave valleinclanesca que insiste en la línea temática de la condición explotadora del hombre respecto de sus semejantes; pero también *Los mutantes* (1968) que, apoyada en el viejo esquema farsesco del burlador-burlado, desarrolla, en clave mecánica, los excesos del sistema consumista y de la sociedad mecanizada a partir de un matrimonio que acaba por ser ajusticiado, y *El hombre y la mosca* (1968), donde el alegorismo de impronta política alcanza los registros grotescos más desmesurados. Alberto Miralles se manifestó más cercano a los registros farsescos de denuncia ideológica en su producción a partir de los ochenta;

ejemplos paradigmáticos son *Céfiro agreste de olímpicos embates* (*Come y calla, que es cultura*, 1981), denuncia en clave historicista contra la cultura subvencionada, y *Siglo de Oro tabernario* (1990), en la que Miralles convoca a Quevedo, Lope, Góngora y Ruiz de Alarcón para que hablen, utilizando un lenguaje entremesil, de las lacras atávicas de España, que es la de entonces y la de ahora. Luis Matilla, autor centrado en una línea expresionista, con una marcada “capacidad de desrealización” [Barrajón Muñoz, 2000: 32] que se hace perceptible en piezas como *Una guerra en cada esquina* (1968) o *El monumento erecto* (1969), en las que la guerra guarda tras de sí un componente risible, al tiempo que macabro, encarnado por unas prostitutas que claman por el mantenimiento de las hostilidades para conservar su trabajo y en dos viudas de guerra que contemplan un monumento hecho con los cascos de combate de cientos de muertos, respectivamente. Pero es sin duda Francisco Nieva el más destacado autor de este grupo. Aun cuando todo el teatro de Francisco Nieva tiene un poso de inversión farsesca incuestionable —por mucho que se tiña de absurdo y crueldad artaudiana— es el propio autor quien en la clasificación que de su obra hiciera en 1991, con motivo de la publicación de *Teatro completo*, titula el cuarto de los seis grupos finales como *Teatro de farsa y calamidad*. En este granado ramillete de piezas, Nieva asienta las constantes de su singular poética farsesca: se trata de un teatro que apuesta por la alegoría como forma de hablar del presente, observado siempre a través de un prisma grotesco caracterizado por la abundancia de sexo y la burla a la religión, aun cuando dicha burla no exima de una atracción evidente por la imaginería sacra y de un profundo sentido ceremonial, todo ello con un lenguaje heterodoxo que pivota entre un arrobado lirismo barroco y la más desinhibida procacidad. En este tabanque “calamitoso” se incluyen piezas breves como *Te quiero zorra*, *Apunte dramático* y *Carlota Basilfinder*. *Historia septentrional*, en la que se exhibe, sin tapujos, la inclinación

necrófila de su protagonista, más gustosa de vivir entre muertos que entre los pocos vivos que se le acercan. Bajo dicho epígrafe también se encuentran algunas piezas mayores de la producción del autor ciudadrealeño: *La señora Tártara* (1969) y *El baile de los ardientes* (estrenada en su versión definitiva en 1990), pieza en la que Nieva se adentra en uno de los recursos más prolíficos en la tradición farsesca, que no es otro que la parodia, en este caso de los libros de caballería y su particular concepción del héroe, puesto que su protagonista, Cambicio, lejos de aceptar el camino tradicional del matrimonio, se inclina por la iniciación erótica que, en clave homosexual, le sirve en bandeja quien estaba llamado a ser su suegro, el Cabriconde. Pero también títulos como *Coronada y el toro* (1973) y, sobre todo, *Los españoles bajo tierra* (1975), donde el ruinoso palacio virreinal español de Sicilia se convierte en metáfora de un país abandonado a su suerte y plagado de fantoches, tales como un fraile que necesita la elevación de un columpio o unos tacones para no pecar, una enterradora de niños enamorada de un enano o un peluquero afeminado que tiraniza a sus señores. Unos registros críticos respecto de la sociedad española que, tamizados por fuertes dosis de histrionismo e inverosimilitud grotescos, tienen en Fernando Arrabal a uno de sus máximos exponentes; así en obras como *Pic-nic* (con una primera redacción en 1952, y versión definitiva en 1961) o *El laberinto* (1956), ambas pertenecientes a su primera etapa —aquella que Francisco Torres Monreal denominó “El primer teatro ingenuo. Del absurdo al prepánico”—, pero, sobre todo, en el *corpus* que integra “la vanguardia del pánico” —segunda de las etapas definidas por el crítico—, conjunto de piezas en las que Arrabal integra el grotesco “patafísico” de Alfred Jarry con la crueldad artaudiana, para constituir un universo de liberación respecto de las convenciones religiosas —*La primera comunión* (1961)— y sexuales —*El arquitecto y el emperador de Asiria* (1966)—. Un espíritu corrosivo que

Arrabal no abandona, aun cuando con mayor permeabilidad a la realidad contemporánea, en su tercera etapa: “El pánico revolucionario”, compuesta por diatribas grotescas contra el franquismo —*Oye, patria, mi aflicción* (1975)— o Fidel Castro —*El triunfo extraordinario de Jesucristo, Karl Marx y William Shakespeare*—.

Termina esta sistematización con una de las variantes más genuinas en nuestra literatura: el conjunto de farsas de compromiso nacidas al calor de la Guerra Civil española, muchas de las cuales utilizan recursos del teatro cómico tradicional para burlarse del enemigo y testimoniar, por vía de la risa, la España de la que su lucha pretende apartarles. En este afán colaboraron las más destacadas figuras del bando republicano: Rafael Alberti —quien se había apoyado en el esquema farsesco para desarrollar, ya en periodo republicano, una ideología de compromiso proletario, en piezas como *La farsa de los Reyes Magos* (1934), y, una vez iniciada la Guerra Civil, *Radio Sevilla* (1937), divertimento grotesco para ridiculizar las charlas radiofónicas del general Queipo de Llano—; Rafael Dieste —con piezas como *Nuevo retablo de las maravillas* (1937), en la que, remedando el viejo entremés cervantino, la excusa que permite imaginar maravillas en el retablo no es ya la limpieza de sangre ni la legitimidad de nacimiento, sino el hecho de estar manchado por la lacra marxista, sindicalista, anarquista y demás plagas del pensamiento moderno—; Max Aub —que, si tendente al cultivo de una farsa política de marcado sentido alegórico (*Fábula del bosque*, de 1937, entre otras), explora registros grotescos en *El agua no es del cielo. Improvisación electoral* (1936)—, y hasta Francisco Martínez Allende en *La farsa del patrono* (1936). Tampoco es ajeno al bando nacional el empleo de la farsa con ánimo panfletario durante el conflicto civil. Ejemplos de esta tendencia son Adolfo Torrado —*El famoso Carballeira* (1939)— y Joaquín Pérez

Madrigal, y sus incisivos cuadros de *El miliciano Remigio pa la guerra en su prodigio* [Dennis / Peral Vega, 2009 y 2010].

En el ámbito internacional, la farsa ha seguido y sigue viva en muy diversas formas dramáticas, algunas más apegadas a los resortes originales del género. Desde una perspectiva general, se puede afirmar que dramaturgos más renovadores del siglo XX emplearon, en sus obras mayores, procedimientos dramáticos que asientan sus bases en las primigenias formas farsescas, por mucho que dichas obras primaran un tratamiento serio, y hasta trágico. Así lo ha apuntado Martin Banham en su ejemplar *The Cambridge Guide to World Theatre*: “Beckett’s music-hall tramps in *Waiting for Godot*, Ionesco’s proliferation of chairs in *The Chairs*, Genet’s clown-show in *The Blacks*, Pinter’s games in *The Collection*, Stoppard’s acrobats in *Jumper* sor travesties in *Travesties*, Griffiths’s comic turns in *Comedians*, or Mamet’s burlesque in *A life in the Theatre*” [s.v. *farce*]. Pero la farsa también ha sobrevivido de forma más genuina en las principales tradiciones dramáticas contemporáneas: en Gran Bretaña, con dos importantes series asociadas a sendos teatros, a saber: las nueve *Aldwych Farces*, de Ben Travers (1886-1980), entre las que destacan *A Cuckoo in the Nest* (1925), *Rookery Nook* (1926), *Thark* (1927) y *Plunder* (1928), en torno al temor inglés por el escándalo y la sexualidad, y las *Whitehall Farces*, de Brian Rix (1924), escritas y escenificadas entre 1950 y 1969, y entre las que destacan *Reluctant Heroes* (1950), *Dry Rot* (1954), *Simply Spymen* (1958), *Chase Me Comrade* (1964) y *Uproar in the House* (1967), en las que desarrolla un humor cómplice que, basado en la sexualidad, resulta mucho más próximo a las raíces primigenias del género. Más entrado el siglo, hay que destacar a dramaturgos como Joe Orton, Michael Frayn —*Noises Off*—, Ray Cooney y Alan Ayckbourn —*Bedroom Farce* (1975)—. Para la literatura en lengua alemana, durante los

años veinte Beltord Bretsch —con el caso paradigmático de *Die kleinbürgerhochzeit* (*La boda de los pequeños burgueses*, 1926)—, Carl Zuckmayer —en *Der fröhliche Weinberg* (*El viñedo alegre*, 1925) renueva la vitalidad de la *posse*, y en *Dan hauptmann von Kopenick* (*El capitán de Köpenick*, 1931) utiliza, desde una vertiente crítica, resortes de dos formas parejas a la farsa, a saber, el *schwank* y el *volksstück*—, Ödön von Horváth —quien utiliza el dialecto como instrumento de análisis crítico y satírico en *Geschichten aus dem Wiener Wald* (*Historia de los bosques de Viena*, 1931)— y Marieluise Fleisser llevan a cabo una renovación del teatro popular, partiendo de personajes tradicionales, a fin de implicar al pueblo en la dimensión histórica. Escritores posteriores, tales como el austriaco Peter Turrini, y los alemanes Rainer Werner Fassbinder y Frank Xaver Kroetz, entre otros, dan la vuelta al viejo *volksstück* con una intención crítica, y hasta demoledora, que tiene algo que ver con el viraje que la farsa acoge en España con los dramaturgos neovanguardistas. En nuestros días, la farsa sigue vigente de la mano de Botho Strauß, *Kalldewey, Farce* (*Kalldewey. Farsa*, 1981); David Giesemann, *Neffe, Vetter, Eiffelturm* (*Sobrino, primo, Torre Eiffel*, 2007), y Elfriede Jelinek, *Die Kontrakte des Kaufmanns* (*Los contratos del comerciante*, 2009). En el ámbito francófono cabe considerar que se encuentra el arranque del género, desde un punto de vista contemporáneo y en sus componentes más grotescos, guiñolescos, escatológicos, y también trágicos, gracias a la serie *Ubu* —con *Ubu roi* (1896) como pieza inicial— de Alfred Jarry; una inercia luego continuada por su discípulo Antonin Artaud en su dimensión más expresionista y trágica, y por el belga Ferdinand Crommelynck, autor de *Le cocu magnifique* (1920), una pieza que influyó en alguna de las piezas lorquianas. En la época más actual, la farsa da muestras de su vigencia, en su vertiente más lúdica y irreverente, en autores como Eric-Emmanuel Schmith, *Petits crimes conjugaux*. No menor es el impulso que adquiere la

farsa en la literatura italiana de arranque de siglo. Y no sólo por la aportación de Pirandello en algunas de las farsas incluidas en *Maschere nude* —en especial *Pensaci, Giacomino!*, *Così è (se vi pare)* y *Il piacere dell'onestà*— sino también en autores como Luigi Chiarelli —*La maschera e il volto* (1916)—, Rosso di San Secondo —*Marionette, che passione!* (1918)— y Enrico Cavacchioli —*L'ucello del paradiso* (1919)—. Mención aparte merece el actívisimo teatro hispanoamericano, con nombres tan sobresalientes como el cubano Virgilio Piñera, el mexicano Rodolfo Usigli y los argentinos Roberto Arlt (*El desierto entra en la ciudad* (1942) y *La isla desierta*), Carlos Gorostiza (*El acompañamiento*) y Agustín Cuzzani, creador de las “farsátiras”, una mezcla de “farsa” y “sátira” entre cuyos títulos sobresale *El centro forward murió al amanecer* (1955) y *Los indios estaban cabreros* (1958). En las últimas generaciones se observa, de forma genérica, un decantamiento por el grotesco en clave paródica; así en autores mexicanos como Hugo Argüelles (*Concierto para guillotina y cuarenta cabezas*) y Tomás Urtusástegui (*Drácula Gay*, 1990), entre muchos otros nombres que podrían ser citados.

La farsa, sea a través de formas sucedáneas —pongo por caso el entremés, durante los siglos de oro—, sea gracias a su capacidad de adaptación proteica a lo largo de los siglos, constituye el género con mayor grado de pervivencia en nuestra tradición dramática, y con una vigencia contumaz, también, en el resto del teatro occidental. Las dificultades de producción a las que se enfrenta el teatro actual han supuesto un regreso a la condición original de la *farsa* como pieza breve, si bien muchos de sus procedimientos han quedado asimilados en las formas cómicas de mayor extensión, de ahí que resulten inconvenientes definiciones como las que siguen, en virtud de las cuales pareciera que queda supeditada, por longitud, simplicidad y calidad, a otros géneros dramáticos: “Farce has

small literary merit but great entertainment value, and owing to its lack of subtlety can be translated from one language to another more easily than comedy” (*The Oxford Companion to the Theatre*, 1967).

BIBLIOGRAFÍA

BENAVENTE, Jacinto, *Teatro fantástico*, ed. Javier Huerta Calvo y Emilio Peral Vega, Madrid, Espasa-Calpe, col. Austral, 2001; BANHAM, Martin, *The Cambridge Guide to Theatre*, Nueva York, Cambridge University Press, 1988; BARRAJÓN MUÑOZ, Jesús María, “Formas de desrealización en algunas manifestaciones del teatro breve de los años sesenta y setenta”, *Ínsula*, 639-640 (2000), pp. 29-32; BITTOUN-DEBROYNE, Nathalie, “De otras lenguas y otras risas”, en J. Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro breve en España*, 2008, pp. 594-626; CORVIN, Michel, ed., *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, París, Bordas, 1991; DENNIS, Kennedy, ed., *The Oxford Theatre & Performance*, Oxford, Oxford University Press, 2003, 2 vols; DENNIS, Nigel y Emilio PERAL VEGA, eds., *Teatro de la guerra civil: el bando republicano*, Madrid, Fundamentos, 2009; DENNIS, Nigel y Emilio PERAL VEGA, eds., *Teatro de la guerra civil: el bando nacional*, Madrid, Fundamentos, 2010; GARCÍA LORENZO, Luciano, “La denominación de los géneros teatrales en España durante el siglo XIX y el primer tercio del XX”, *Segismundo*, III (1967), pp. 191-199; GARCÍA PASCUAL, Raquel, *Formas e imágenes grotescas en el teatro español contemporáneo*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2006; GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Ismos*, Madrid, Guadarrama, 1975; HARTNOLL, Phyllis, ed., *The Oxford Companion to the Theatre*, Londres / Nueva York, Oxford University Press, 3ª ed., 1967; HUERTA CALVO, Javier, “Aproximación al teatro carnavalesco”, en *Teatro y carnaval*, número monográfico de *Cuadernos de Teatro Clásico*, 12 (1999), pp. 15-47; HUERTA CALVO,

Javier, dir., *Historia del teatro breve en España*, Madrid, Iberoamericana, 2008; HUERTA CALVO, Javier, Emilio PERAL VEGA y Héctor URZÁIZ TORTAJADA, *Teatro español [de la A a la Z]*, Madrid, Espasa, 2005; MAZOUER, Charles, ed., *Farces du Grand Siècle. De Tabarin à Molière. Farces et petites comédies du XVII^e siècle*, Burdeos, Presses Universitaires de Bordeaux, 2008; MARTÍNEZ BALLESTEROS, Antonio, *Farsas contemporáneas*, Madrid, Escelicer, 1970; MICHEL, Albin, *Dictionnaire du théâtre*, París, Encyclopaedia Universalis, 1998; NIEVA, Francisco, *Obra completa*, ed. Juan Francisco Peña, Madrid, Espasa, 2007; OLIVA, César, *Teatro español del siglo XX*, Madrid, Síntesis, 2002; ORTEGA Y GASSET, José, *Meditaciones del “Quijote”* [1914], ed. Julián Marías, Madrid, Cátedra, 1984; PAVIS, Patrice, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología* [1980], trad. Fernando del Toro, Barcelona, Paidós, 1983; PERAL VEGA, Emilio, *Formas del teatro breve español en el siglo XX (1892-1939)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2001; PERAL VEGA, Emilio, “La práctica de la farsa en el teatro cómico de principios de siglo”, en *¿De qué se venga don Mendo?. Teatro e intelectualidad en el primer tercio del siglo XX*, eds. Alberto Romero Ferrer y Marieta Cantos Casenave, Cádiz, Fundación Pedro Muñoz Seca, 2004, pp. 435-446; PERAL VEGA, Emilio, *De un teatro sin palabras. La pantomima en España de 1890 a 1939*, Barcelona, Anthropos, 2008; PÉREZ-RASILLA, Eduardo, “La teoría dramática”, en J. Huerta Calvo, *Historia del teatro breve en España*, 2008, pp. 969-991; REY-FLAUD, Bernardette, *La farce ou la machine à rire. Théorie d’un genre dramatique (1450-1550)*, Ginebra, Droz, 1984; RIAZA, Luis, *Los Edipos o ese maldito hedor*, *Art-Teatral. Cuadernos de minipiezas ilustradas*, 3 (1991), pp. 63-68; RIAZA, Luis, *Cinco piezas concisas*, *Alhucema. Revista Literaria*, 5 (2000), p. 135; RIAZA, Luis, *Teatro escogido*, ed. Pedro Ruiz Pérez, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, 2006; RISCO, Antonio,

Emilio Peral Vega

El demiurgo y su mundo. Hacia un nuevo enfoque de la obra de Valle-Inclán, Madrid, Gredos, 1977; RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1997; TISSIER, André, *Recueil de farces (1450-1550)*, Ginebra, Droz, 13 vols, 1986-2000.

Emilio PERAL VEGA

Universidad Complutense (Madrid)

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales