LA *COMEDIA DE FIGURÓN* DE LOS SIGLOS XVII Y XVIII.

Olga Fernández Fernández.

INTRODUCCIÓN

Hace diez años realizábamos un estudio centrado en las comedias de figurón de José de Cañizares y ya advertíamos entonces que esta comedia era un género al que apenas se le habían dedicado trabajos. Los que existían, dejando a un lado antiguas referencias críticas de Ignacio de Luzán, Mesonero Romanos o Lista, eran pequeños artículos o breves tesis norteamericanas, de muy difícil acceso por no hallarse publicadas. Trataban aspectos parciales de las comedias del género de figurón o cercanas al género escritas en el XVII, ignorando prácticamente las del XVIII.

Para hacerse una idea de lo que era una comedia de figurón se precisaba reunir, como en un rompecabezas, las informaciones que estaban dispersas en los estudios específicos e incluso en otros más generales como historias de la literatura o del teatro. Sin embargo, a pesar de ello, el mosaico no sólo no estaba completo sino que quedaban borrosas grandes zonas del motivo principal.

En la actualidad el panorama no ha cambiado sustancialmente, si bien han aparecido algunos estudios más que han contribuido a paliar un poco el estado de abandono en que se hallaba este tipo de comedias tan popular en su tiempo como olvidado en el nuestro. Pero, pese al interés que puedan tener algunos de ellos, sigue sin haber un estudio completo que trate los aspectos fundamentales del género de figurón (definición del género, caracterología de todos los tipos, aspectos semiológicos y funcionales, etc). Nuestra tesis justamente pretende cubrir este vacío que ninguno de los estudios precedentes podía llenar por sí solo; aunque no pretendemos agotar el tema, esperamos que contenga suficiente información para crear una buena base

para una teoría sobre el figurón, que sucesivos estudios puedan ir completando.

El primer problema que se nos planteaba era elaborar la lista de comedias de figurón existentes, una lista en la que si no estaban todas porque alguna no se hubiese podido conocer, estuviesen las principales y, sobre todo, no estuviesen las que no debieran estar. En este caso era más importante, a nuestro juicio, el "son todas las que están" que el "están todas las que son ". En lo que toca a este punto, es fácil suponer que si no existe un estudio completo sobre el figurón de ambos siglos, no puede haber un catálogo completo de comedias. De alguna forma, nos hallábamos en un círculo vicioso: si no se tenían muy claros los límites del género no se podían seleccionar las obras descartando las que no se ajustasen a los patrones establecidos para él; pero tampoco se podía hacer un estudio del género si no se tenían suficientes obras. Por ejemplo, para ciertos críticos la comedia de figurón se trataba sobre todo de un género propio del siglo XVII (Place y Kenington); (1) por lo tanto, las comedias del XVIII, sobre todo las de la segunda mitad, no podían estar presentes en sus repertorios; dejar fuera esta importante parte del corpus les impedía establecer los límites del género y hacer una cabal tipología del personaje al desconocer la evolución de éste, fuera de los límites del XVII.

Realmente, teníamos sólo algunas comedias que habían sido consideradas desde antiguo como del género de figurón tal como *El hechizado por fuerza* o *El dómine Lucas* (Luzán), (2) *De los hechizos de amor, El honor da entendimiento, Don Lucas del Cigarral, Guárdate del agua mansa* (Lista); (3) el criterio de Mesonero a la hora de escoger comedias de figurón para su colección de la BAE es acertado y nos proporciona más títulos: *El marqués del cigarral* (o *del Cigarral), El castigo de la miseria, El sordo y el*

montañés, Un bobo hace ciento; algunas más de Cañizares como *La más ilustre fregona, Abogar por su ofensor, Yo me entiendo y Dios me entiende* (BAE,XLVII-XLIX) (4) proporcionan un número de obras suficiente, en principio, para empezar a trabajar. El hecho de que Cañizares sea un autor del XVIII, aunque considerado como del barroco, permite ir ampliando la cronología del género.

En los trabajos críticos modernos, sin embargo, las comedias del figurón vienen mezcladas con otras que no lo son y se acusan algunas ausencias de comedias ignoradas o consideradas sólo como antecedentes del figurón o como comedias afines. Así por ejemplo, sorprende que Edwin B. Place no considere como de figurón a la espléndida *El lindo don Diego,* comedia que, como de autor famoso que es, aparece como tal en cualquier buena historia de la literatura. Harthwell (5) da un repertorio que coincide básicamente con la lista de comedias que edita y prologa Mesonero y del cual lo único que podemos destacar es la extraña inclusión de una comedia que, a nuestro juicio, poco tiene que ver con el figurón como *El invisible príncipe del baúl,* de Cubillo de Aragón.

De ciertos autores considerados por la crítica tradicional epílogos del barroco como Zamora y Cañizares,e incluso de otros aún menos valorados, era necesario hacer una revisión de catálogos. En el caso de José de Cañizares existían comedias que no figuraban en la lista de Mesonero. Ebersole (6) ofrece un catálogo de obras del autor, tanto de figurón como de otros géneros. La clasificación genérica de dicha investigadora no es, a nuestro juicio, del todo fiable, pero proporciona una base valiosa para empezar a añadir títulos a los ya conocidos. La lectura de las obras nos puede confirmar si son o no del género de figurón. Así, por ejemplo, no consideramos como de figurón *Fortuna te dé Dios hijo, que el saber poco te basta* y apenas si podemos incluir *Dios los cría y ellos se juntan,* obras éstas que no

hemos visto en ningún otro estudio crítico.

Lanot y Vitse (7) proporcionan una somera lista de comedias de figurón por orden cronológico; no puede reprochárseles la brevedad pues ellos no pretenden ser exhaustivos. Sin embargo, la obra que señalan en primer lugar, *La dama boba*, no es comedia de figurón, ni ha sido considerada como tal por la mayoría de los críticos. Es de suponer que una comedia de autor tan conocido y estudiado como Lope hubiese sido fácilmente clasificada como una de las comedias de figurón que no podían dejarse de lado precisamente por la antigüedad (1613) e importancia de su autor. Tampoco nos parece de figurón la que aparece en último lugar de su lista *La escuela de la amistad o el filósofo enamorado* de Juan Pablo Forner. La inclusión de *Cada loco con su tema* de H. de Mendoza, *No hay mal que por bien no venga* de Ruiz de Alarcón y *El Narciso en su opinión* de Guillén de Castro es más explicable, pero tampoco éstas nos parecen comedias plenas, aunque sí importantes antecedentes. El resto de las comedias sí creemos que son de figurón y es importante que aparezca una de Moncín, que supone la inclusión de una comedia de fines del XVIII que auténticamente podemos llamar de figurón (pese a sus notables e interesantes diferencias con las anteriores), y que no poseía más que un breve análisis de Andioc. (8)

En todos los repertorios actuales que hasta el momento hemos revisado se presenta el mismo problema: la falta de distinción entre figura cómica y figurón. Ello conduce a considerar dentro del género de figurón a toda pieza que contenga algún personaje necio (*Dama boba*), de comportamiento risible (*El Narciso*) o de carácter algo extravagante (*Don Domingo de don Blas, El filósofo enamorado*). Es necesario extraer características comunes, tener en cuenta el grado de comicidad del personaje y si

con él se quiere criticar algún defecto, más allá del puro deseo de hacer reír, para poder distinguir entre un simple personaje cómico y un figurón. Así, un personaje típico de entremés a de literatura costumbrista, la dueña, es considerado figurón por Kenington (9). Es también fundamental el estudio de su importancia como protagonista y su función dentro de la comedia, considerando su pertenencia a una categoría teatral cuya tipología queda fijada por la reiteración. Sin embargo, tales consideraciones quedan fuera de la mayoría de los trabajos que conocemos, si bien existe un estudio escrito por Ignacio Arellano (10) sobre el personaje o agente cómico en la comedia de capa y espada. Este trabajo es muy interesante, pues permite desechar la anquilosada idea de que un personaje cómico en una comedia del Siglo de Oro ha de ser gracioso o figurón. Existen muchos matices de comicidad, muchos grados y muchos personajes que pueden compartirla, por lo que es necesario hilar más fino y exigir al figurón una serie de condiciones para considerarlo como tal.

Naturalmente, para acabar de completar un repertorio suficiente de títulos para nuestro estudio, es necesario recurrir a los catálogos generales, sobre todo de manuscritos como el de la Biblioteca Nacional de Madrid. En este *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan el departamento de manuscritos* (1934) se puede hallar une obrita poco interesante por sus valores literarios, pero digna de ser consignada y analizada por otros aspectos: *Quinta-esencia de la miseria y Barón de la Vizcaya*, adaptación de *El avaro* de Molière, obra de la que ningún crítico se ha ocupado, que nosotros sepamos, y que sólo aparece mencionada en Caro Baroja (11). Es probable que bajo algún título menos transparente se esconda alguna que otra comedia de figurón más en este mismo catálogo; ya hemos dicho que esta tesis no pretende agotar el tema ni es posible tener pretensiones de haber cerrado por completo el

corpus de comedias del género de figurón.

De extraordinaria utilidad, esta vez para localizar obras más importantes, han sido los repertorios de Aguilar Piñal: la breve, pero aún válida *Bibliografía fundamental de la literatura española. Siglo XVIII*, permite localizar fácilmente comedias como *Más sabe el loco en su casa que el cuerdo en la ajena* de Concha o *Don Cosme Antúnez y Panciconeja (El desgraciado por fuerza)* de Calvo Barrionuevo; pero sobre todo la magna obra *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII,* (12) permite verificar la existencia de obras mencionadas por otros críticos e incluso localizarlas fácilmente al incluir las signaturas. Hay algún error en la atribución da autorías (*El Asturiano en Madrid* aparece como de Cañizares cuando es de Moncín) perfectamente explicable por la costumbre de encuadernar varias comedias en un mismo volumen consignando sólo el nombre del autor de la mayoría de ellas, que es Cañizares en este caso.

La erudición del recientemente desaparecido don Julio Caro Baroja permite el descubrimiento de una comedia de figurón de Añorbe que, por su título, hubiéramos pensado que pertenecía sin más el género de magia: *La encantada Melísendra o piscator de Toledo,* obra de la que no conocemos más reseña crítica, con anterioridad a nuestra tesis, que las pocas páginas que le dedica el investigador vasco Caro Baroja.(13)

Si la dificultad de hallar comedias de figurón, sobre todo del XVIII, es notable, mucho mayor es la de leerlas en un texto fiable y cuidado. El terreno de la edición de comedias de figurón está sumamente descuidado y es aún más pobre que el de los estudios. La mayoría de las comedias hay que leerlas en ediciones de época, de impresión descuidada y con erratas evidentes. De otras sólo hay versión manuscrita. La edición de Mesonero, a pesar de ser asequible y ahorrarnos tiempo y trabajo en la

investigación, posee un texto poco riguroso. (14) Estas ediciones cumplieron en el pasado una misión que no puede seguir prolongándose en el presente, cuando la ecdótica y la crítica se han desarrollado ya lo suficientemente como para ofrecer un texto fiel y cuidado. No es de extrañar que no abunden las ediciones críticas, que suponen un estudio previo no sólo del texto sobre el que se trabaja, sino también sobre el género al que pertenece dicho texto. No obstante, hay algunas ediciones estimables, como las de Grazia Profeti de *El lindo don Diego* (1983) y de *Entre bobos anda el juego* (1984), ambas en la editorial Taurus. Esta última obra también se halla en la popular colección Austral (n°104) y en ella puede leerse *Guárdate del agua mansa* (n° 1422) que también puede encontrarse en la edición que editorial Aguilar hace de las obras de Calderón. (15) Pero estas ediciones no tienen más mérito que la de ser asequibles a cualquier lector. Por fortuna, el profesor Arellano ha realizado una edición mucho más interesante de esta obra, con la que demuestra le existencia de dos versiones distintas con variantes importantes. (16)

Hay ediciones críticas de obras que son antecedentes del género de figurón: Lanot prepararó la de *Cada loco con su tema* de Hurtado de Mendoza, pero, que sepamos, no está editada por imprenta, sino dactilografiada; (17) por su parte, Ignacio Arellano hizo lo propio con *El mayorazgo figura*. (18) Sería deseable que se publicasen obras tan importantes como *El dómine Lucas* (que tuvo una edición en Bruguera, mera copia de la BAE y que ya ni siquiera es asequible al haber desaparecido la editorial), (19) *El hechizado por fuerza* y algunas más de estos autores o de otros como Moncín, Concha o incluso Añorbe.

Si las comedias de "pre-figurón" han tenido la fortuna de que algunos profesores se hayan ocupado de ellas, también el tema de los antecedentes del género de figurón han merecido cierta atención de los críticos. Ya Place (20)

relaciona el origen del género con la novela cervantina, la picaresca y el entremés. Kenington (21) sigue a Place en este punto y añade también la influencia de la comedia latina en la disposición de la trama y en el marcado carácter satírico de la obra, propia de la primitiva comedia grecolatina. La caída de los ideales nobles y la visión crítica e incluso irrespetuosa del pueblo hacia la nobleza, que aparece, por ejemplo, en *La Celestina* y en ciertas obras de Torres Naharro, son consideradas por esta estudiosa norteamericana como un camino hacia el figurón.

El origen teatral de la comedia de figurón fue determinado por Asensio (22) que lo vincula al entremés de figuras, género menor que habría acabado amplificándose hasta dar lugar a la comedia y esto mismo parece desprenderse del estudio de ciertos entremeses de figuras que lleva a cabo Celsa Carmen García (23).

Las condiciones socioculturales de la época y su influencia en la aparición del género de figurón han sido estudiadas varias veces. White (24) hace un repaso de tales condiciones, pero sin vincularlas apenas con el figurón, sólo con el tipo costumbrista del "lindo". El interés de los estudiosos está, sobre todo, en explicar como la caída de valores de la sociedad del XVII puede originar una forma satírica teatral hacia la nobleza, dentro de la comedia ajustada al decoro y al mantenimiento de unos valores que aparentemente estaban muy consolidados (Mérimée); (25) (Kenington, Lanot y Vitse). (26) Por otro lado, la aparición de la comedia de figurón se ha vinculado con el surgimiento de ciertos brotes de pensamiento innovador pre-ilustrado en el tema de nuevos modos de realización social y, sobre todo , en el de las creencias obsoletas, en especial la magia y los duendes (Caro Baroja; (27); Dowling. (28)

Ningún artículo que nosotros conozcamos ha tocado a fondo el problema del género del figurón. Tradicionalmente

se le consideraba una mera variante de la comedia de capa y espada, pero esta clasificación simplista no es satisfactoria y es necesario el estudio de las características que pueden dotar a la comedia de figurón de una entidad propia, independizándola del género de capa y espada y de otros géneros como la comedia burlesca. Lanot y Vitse (29) *rozan el problema del género, pero sin llegar* a conclusiones claras. El citado estudio del profesor Arellano sobre el agente cómico, aunque no toca específicamente el problema del genero de figurón, muestra la necesidad de estudiar a fondo los subgéneros de la comedia de capa y espada y de separarlos de otras formas teatrales cómicas. Con respecto a este tema,creemos de gran importancia el estudio de Serralta (30) que deja de lado los enfoques sociológicos y psicológicos del figurón para centrarse en la función del personaje, que de galán convencional, perfectamente encajado en el engranaje de la comedia, pasa a ser un elemento conturbador, motor muchas veces de la acción y sin acomodo final (galán suelto). Aunque este trabajo no soluciona todos los problemas del origen del género y de las fronteras de éste con la comedia de capa y espada, nos resulta muy útil para rastrear el camino que conduce al nuevo género de figurón desde el punto de vista de la mecánica interna teatral.

La definición del personaje, es decir, qué se entiende por "figurón", ya está en Place, que recurre a definiciones modernas que muestran la pervivencia de unos rasgos básicos de significado en la actualidad. Kenington sigue a Place en las definiciones modernas, pero recurre al significado del *Diccionario de Autoridades* y ya establece las características básicas del figurón: linajudo, presuntuoso, necio y cobarde. Tales rasgos pueden aplicarse a cualquier figurón, pero son insuficientes para cubrir la riqueza de caracteres que ofrecen los diferentes figurones que van apareciendo a lo largo del tiempo, en especial los de la

segunda mitad del XVIII. Así, el rasgo que Kenington da como fundamental en el figurón, "hablar culto", es totalmente inadecuado para clasificar a los múltiples figurones rurales o montañeses que aparecen en esta comedia. Tampoco sirven para diferenciar a un personaje cómico o ridículo de un verdadero figurón. El hecho de que muchos figurones procedan del norte de España, en especial de Asturias o la Montaña, ha sido estudiado por Caro Baroja; nosotros publicamos un pequeño artículo (31) y hay algunas referencias en Andioc (32) que citaremos más adelante.

En cuanto a los diferentes tipos de figurones, no puede olvidarse el estudio de Lanot y Vitse, varias veces citado (1976), que subdivide a los figurones en una compleja clasificación según diversas categorías (semifigurón, paleofigurón, hiperfigurón, etc.), basándose en complejos rasgos psicológicos y en su posición social y económica. La clasificación es original e interesante, pero quizá adolece un tanto de falta de claridad y de visión de conjunto. Tampoco las alegorías dantescas (infierno, cielo y purgatorio) conducen a una separación muy diferenciada que distinga a los auténticos figurones de los que sólo son esbozos o personajes cómicos y creemos que apenas se apunta lo que será la evolución del figurón en el siglo XVIII, algo sobre lo que ha escrito algunas líneas Andioc. (33)

La diferencia entre gracioso y figurón ha sido señalada desde los primeros estudios. Ya Place hacía la diferenciación, que siguen Kenington y Lanot y Vitse, entre un criado bufón y un noble ridículo. Mientras que el gracioso, pese a su aparente desprecio por el mundo caballeresco, contribuye a mantenerlo, el figurón resulta mucho más destructivo. Caro Baroja (34) ve en el figurón la intersección entre dos mundos, otrora separados, el de la baja clase, representada por el criado y el de la clase superior, representada por el hidalgo. A. Hermenegildo (35)

estudia una comedia de figurón, *Un bobo hace ciento*, haciéndose eco del desplazamiento funcional del noble hacia el ámbito cómico del gracioso. El estudio del citado crítico se hace desde la perspectiva carnavalesca del loco, sin mencionar en ningún momento la categoría del figurón. La necedad transgresora del figurón de esta obra puede hacerse extensiva a cualquier otro figurón, pero Hermenegildo no toca este asunto, con lo cual este estudio es sólo de relativa utilidad a la hora de estudiar nuestra comedia. El aumento de lo cómico y la implicación de personajes nobles como agentes cómicos no son, por otro lado, suficientes motivos para incluir una comedia dentro del género de figurón y de ello es prueba el estudio ya citado de Arellano, que demuestra la actuación cómica de individuos de la clase noble (galanes, damas , barba) que, sin embargo, no son figurones.

Como decíamos al principio, la falta de acuerdo entre los críticos sobre qué personaje cómico debe ser considerado figurón o simplemente agente burlesco repercute directamente en la inclusión de las comedias al género de figurón y, naturalmente, se hace difícil decir con seguridad cuál fue la primera comedia de figurón de las que conocemos. Los criterios que nosotros seguimos a la hora de considerar figurón a un personaje (rasgos de carácter, grado de ridículo, función en la comedia) no han sido seguidos por otros estudiosos. Así, Kenington dice que la primera comedia de figurón fue la de Rojas Zorrilla *Entre bobos anda el juego*, cuando en realidad, según nuestro criterio, no hay ninguna razón poderosa para dejar fuera a una anterior, *El marqués del cigarral*, de Castillo Solórzano. Por el contrario, Lanot y Vitse retrasan el inicio del género al considerar que *La dama boba* de Lope es la primera. Sin embargo, ya se ha hablado de la muy discutible adscripción de esta comedia al género del figurón, negada por Serralta (36) y Onrubia de Mendoza

(37). Nosotros somos de la misma opinión, como explicaremos, y nos inclinamos a considerar a Castillo como el primer autor de figurón conocido. Sobre los antecedentes se barajan varias comedias: *Los hidalgos de la aldea, El Narciso en su opinión, El mayorazgo figura, Don Domingo de don Blas* (Kenington). Arellano proporciona también una buena lista que podrían precedentes del figurón: *Abre el ojo, No hay burlas con el amor, Trampa adelante*, etc.

No hemos leído nada acerca de cuál pueda ser la última obra del género. Ya vimos que Lanot y Vitse incluyen en su lista de comedias a *El filósofo enamorado* (1796), aunque sin decir expresamente que consideren que es la última que merezca ser incluida en el género. Lo cierto es que, como esta obra no nos parece de figurón, tal vez haya que considerar a Moncín el último autor del género.

La influencia de la comedia de figurón sobre obras escritas en época posterior a su desaparición como género ha merecido muy pocas líneas a los estudiosos. Un breve comentario de J. Montero Padilla en su edición de *El pelo de la dehesa* (Cátedra, 1977) indica que Bretón de los Herreros se ha basado en el figurón para su personaje protagonista. Por otra parte, Kenington considera que el sainete de los hermanos Quintero tiene cierta influencia del género del figurón.

En lo que se refiere al estudio de personajes y figurones o a aspectos concretos de las obras, podemos anotar algunas referencias en varios de los trabajos citados. Kenington analiza con bastante detenimiento el carácter vil y materialista del figurón de *Entre bobos anda el juego*; los figurones de *El hechizado por fuerza, El dómine Lucas* y algunos otros más de Cañizares han sido analizados por Mérimée (38) y Onrubia de Mendoza (39). Profeti hace lo propio con el don Diego de *El lindo don Diego*, cuya importancia hace que sobre él puedan encontrarse comentarios en las buenas historias de la

literatura.

Otros aspectos que podemos considerar son la influencia del teatro de figurón sobre el del *Gran Siècle* francés (Place)(40) o los recursos humorísticos de una obra como *El castigo de la miseria* (Báez Ramos). (41)

NOTAS A LA INTRODUCCIÓN

(1) PLACE, Edwin B., "Notes on the grotesque: the *comedia de figurón*", en *Publications of the Modern Language Association*, LVI (1939),pp. 412-421 ; también KENINGTON, Nancy Lou, *Rojas Zorrilla and the "comedia de figurón"*, (tesis doctoral mecanografiada), Chapel Hill, 1963. Nos limitamos ahora a indicar los estudios, pero más adelante, cuando analicemos los diferentas aspectos que aquí sólo se mencionan, daremos cita exacta con página concreta. Puede verse también el apartado de Bibliografía de esta tesis.

(2) LUZÁN,Ignacio de, *La Poética o reglas de la poesía y de sus principales especies*, Barcelona, Labor, 1977.

(3) LISTA, Alberto, *Ensayos literarios y críticos*, Sevilla, Calvo-Rubio, 1844, T. II.

La palabra "cigarral", que pertenece al nombre de la comedia de Castillo Solórzano, la hemos visto escrita en el título de la obra, tanto con mayúscula,tal como correspondería al título de nobleza, como con minúscula, que correspondería al nombre común "cigarral".Como realmente en la comedia no existe de verdad tal título de nobleza y sí la finca toledana así llamada, que posee el figurón don Cosme, nos hemos decidido a escribir la palabra con minúscula, pero advirtiendo que es frecuente ver escrita la palabra con mayúscula, con lo que el título sería *El marqués del Cigarral*.

(4) MESONERO ROMANOS, Ramón de, (editor), *Dramáticos posteriores a Lope de Vega* I y II, Madrid, Atlas, 1951, BAE XLVII y XLIX. HARTWELL, Ruth H., *The development of the "comedia de figurón" in seventeenth and eighteenth centuries*,(tesis doctoral), Universidad de Nuevo Méjico, 1952.

(5) HARTHWELL, R.H., *The development of the "comedia de figurón" in the seventeenth and eighteenth centuries*, ed. cit.,*supra*.

(6) EBERSOLE, Alva V., *José de Cañizares, dramaturgo olvidado del siglo XVIII*, Madrid, Ínsula, 1975.
(7) LANOT, Jean-Raymond y VITSE, Marc, "Éléments pour une théorie du figurón", *Caravelle*, 27 (1976), pp. 189-212.
(8) ANDIOC, René, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, F. Juan March – Castalia, 1976.
(9) KENINGTON, N.L., *op. cit.*
(10) ARELLANO, Ignacio, "La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada", en *Criticón*, 60 (1994), pp. 103-128.
(11) CARO BAROJA, Julio, *Teatro popular y magia*, Madrid, Revista de Occidente, 1974.
(12) AGUILAR PIÑAL, Francisco, *Bibliografía fundamental de la literatura española. Siglo XVIII*, Madrid, SGEL, 1976. *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, Madrid, CSIC, 1981-1995 ,Tomos I-V .
(13) CARO BAROJA, Julio, *op. cit.*
(14) Como nuestro propósito no ha sido en ningún momento el de hacer un estudio crítico del texto, hemos respetado el de estas ediciones de la BAE, así como el de las ediciones de época, modernizando exclusivamente las grafías antiguas. Asimismo, en el texto de la BAE, hemos respetado la puntuación, aunque hemos eliminado los acentos ortográficos obsoletos, del tipo "á" o "fué".
(15) CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Obras completas*, ed. de Ángel Valbuena Briones, Madrid, 1987, Tomo I.
(16) Edición crítica de las dos versiones por Ignacio Arellano y Víctor García Ruiz,Universidad de Murcia-Kassel, Reichenberger, 1989.
(17) Edición crítica de J.R. Lanot, Toulouse, 1965. No aparece la editorial en la reseña que el mismo autor da, pero tratándose de un ejemplar dactilografiado pensamos que sería edición hecha en la misma universidad de Toulouse. La reseña está en "Éléments pour une théorie du figurón", ed. cit., p. 189.

(18) CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de, *El mayorazgo figura*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1989.

(19) *Teatro español del siglo XVIII*, antología preparada por Jerry L. Johnson, Barcelona, Bruguera, 1972.

(20) Place, E.B., *op. cit.*

(21) KENINGTON, N.L., *op. cit.*

(22) ASENSIO, Eugenio, *Itinerario del entremés, desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid, Gredos, 1965.

(23) GARCÍA VALDÉS, Celsa Carmen, "*El sordo* y *Don Guindo*, dos entremeses de figura de F. Bernardo de Quirós", en *Segismundo*, 37-38 (1983),p. 241-269.

(24) WHITE, Ralph E., "The Social and Economic Background of the *Comedia figurón.*"*(sic)*, en *The Centenary Review*, I (1949), pp. 46-51.

(25) MÉRIMÉE, Paul, *L´art dramatique en Espagne dans la première moitié du XVIII^e siècle*, France-Ibérie Recherche, Université du Toulouse-Le Mirail, 1983. Esta es la segunda edición de esta obra; la primera se hizo por procedimiento dactilográfico en 1955 por la misma editorial. Dicho sea de paso, la copia que existe de esta primera en la Biblioteca Nacional de Madrid, y que consultamos hace algunos años, está prácticamente ilegible.

(26) *Obras citadas.*

(27) CARO BAROJA, J., *op. cit.*

(28) DOWLING, John, "La farsa al servicio del naciente siglo de las luces", en *Diálogos Hispánicos de Amsterdam. El teatro español a fines del siglo XVII.* Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1989, Vol. II, pp 275-286.

(29) LANOT, J.R. y VITSE, M., *op. cit.*

(30) SERRALTA, Frédéric, "El tipo del `galán suelto´: del enredo al figurón", en *Cuadernos de Teatro Clásico*, I (1988), pp. 83-93.

(31) "La especialización del tipo en la comedia de figurón: el figurón vasco y otros figurones norteños", en *Kultura*,

11,1987, pp. 153-166.

(32) CARO BAROJA, J., *op. cit.* ANDIOC, R., *op. cit.*

(33) ANDIOC, René, *op. cit.*

(34) CARO BAROJA, Julio, *op. cit.*

(35) HERMENEGILDO, Alfredo, "El gracioso y la mutación del rol dramático: *Un bobo hace ciento* de Antonio de Solis", en *Diálogos hispánicos de Amsterdam*, ed. cit., pp. 503-526.

(36) SERRALTA, F., *op. cit.*

(37) ONRUBIA DE MENDOZA, José de, *El teatro de José de Cañizares*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1964.

(38) MÉRIMÉE, P., *op. cit.*

(39) ONRUBIA DE MENDOZA, J., *op. cit.*

(40) PLACE, E.B. *op. cit.*

(41) BÁEZ RAMOS, Josefa, "*El castigo de la miseria*: Recursos humorísticos en el avaro don Marcos", en *Diálogos hispánicos de Amsterdam*, ed. cit., pp. 261-273.

CAPÍTULO I.

DEFINICIÓN DEL TÉRMINO FIGURÓN.

El significado que hoy posee la palabra "figurón" es distinto del que tenía en la epoca en la que la comedia de este nombre era espectáculo bien conocido para un individuo perteneciente a una comunidad en la cual se representaran asiduamente funciones teatrales.

La desaparición de este tipo de comedia – cuestión de la que hablaremos más adelante– significó también la desaparición de la acepción que la palabra había tomado en función del personaje que sustentaba esta clase de obras. Cuando se leen las comedias de figurón de los siglos XVII y XVIII se percibe que el significado actual de "persona que aparenta lo que no es en realidad" apenas es válido para definir un cierto tipo de "figurón y, desde luego, no es aplicable a la mayoría de ellos.

Creemos, por tanto, que es necesario decir algo sobre la historia del término, lo que significaba en la época de auge de estas comedias y cúando comenzó a tener ese significado.

Lo más inmediato es recurrir a la información que pueden suministrarnos diccionarios o libros que en sustancia lo sean como el *Tesoro de la lengua castellana* de Covarrubias, obra contemporánea a las primeras comedias de figurón. En ella no encontramos el vocablo "figurón", sino "figura" y dentro de éste dos acepciones que pueden interesarnos; la primera es sinónimo de personaje teatral sin más, sea cual sea éste (dama, galán rey, etc.), pero hay otra segunda:

"FIGURA: Cuando nos encontramos con algún hombre de humor extravagante, decimos del que es linda figura".(1)

Esta segunda definición parece ya apuntar a los que será una característica del figurón teatral, es decir, su ridiculez y extravagancia. Será, sin embargo, el

Diccionario de Autoridades el que recoja el término "figurón" con dos acepciones:

a)"Aumentativo de 'figura'."

b) "Se dice también del que se hace reparable por la afectación que usa de nobleza o riqueza, siendo en la realidad todo lo contrario. Lat. Valdés: *ridiculus homo vel risu dignus*".(2)

La primera atiende al sufijo aumentativo *-on* y es bastante ambigua por su extensión semántica; la segunda nos remite directamente al mundo teatral y es curioso que, siendo el figurón un personaje ya añejo en las tablas, no aparezca reflejada su existencia en el *Diccionario*. En la época de redacción de éste, tenía ya un significado bastante concreto e incluso era ya una categoría teatral semejante a la del "gracioso" o el "galán". La inconcreción del *Diccionario* choca con el uso tan específico que le da Luzán, en 1737, al escribir refiriéndose precisamente a las comedias de este tipo que escribió Cañizares, "las que llaman de figurón". (3)

Tal vez el *Diccionario de Autoridades* no recogiese un significado que ya tenía uso, prefiriendo tomar otro más antiguo. ¿Qué significado era ése? Si volvemos a las acepciones segundas de los diccionarios que hemos consultado, observamos que, por una parte, el significado se refiere a una persona ridícula, risible, lo que encajaría con el figurón de la comedia, pero por otra sus características nos encaminan hacia un personaje distinto del que normalmente se encuentra en las comedias de ambos siglos. El personaje que llamamos "figurón" es, ciertamente, ridículo y a veces fatuo, pero generalmente no es un farsante, aunque en algún caso muy particular pueda serlo; (4) tampoco se caracteriza por la afectación u ostentación de riquezas o nobleza falsa, por muy vacua y anticuada que nos pueda parecer. En el figurón todo suele ser muy obvio y en el hay una innata "sinceridad", una

evidencia que salta a la vista, ya sea debida a la simpleza, la ignorancia o la tosquedad.

Edwin B. Place de como notas claves del figurón las de "presuntuoso y engreído" (presumptuous, conceited). Place sacó su definición de la Enciclopedia Espasa, que da una definición de figurón que tal vez sea perfecta para un personaje como el Lindo don Diego, pero que no es tan buena para la mayoría de los figurones. (5)

Lo risible de ciertos personajes como el hidalgo del *Lazarillo de Tormes*, cuya ridiculez radica justamente en el desfase entre apariencia y realidad, casa muy bien con estas características, pero el figurón de comedia resulta cómico precisamente por lo que *es*, no por lo que simula ser.

Nos vemos, por ello, precisados a explorar a investigar en la polisemia del termino "figura", palabra de la que parece derivado "figurón". Entre sus significados encontramos uno que se ajusta a los personajes de los que nos ocupamos:

"FIGURA: Por extensión se toma por hombre ridículo, feo y de mala traza". (6)

Así pues, podríamos ver el sufijo *-on* como referido a un aumento o exageración en los defectos y en la apariencia ridícula del carácter, tomando en consideración el hecho de que el figurón tenderá progresivamente a hacerse más recargado y grotesco. De esta forma, "figuron" quedaría como un aumentativo de la acepción de "figura" que acabamos de ver; siendo palabra muy polisémica había pasado en el XVII a designar principalmente todo hombre extravagante, ridiculo y feo como demuestra Asensio: " pasó a significar `sujeto ridículo o estrafalario´, cargándose la palabra de un énfasis peyorativo que sugiere afectación ridícula. Tal se deduce de un trozo de Lope de Vega sacado de una comedia (...)-se trata de *El ausente del lugar*-:

`Todo hombre cuya persona
tiene alguna garatusa
o cara que no se usa
o habla que no se entona;
todo hombre cuyo vestido
es flojo o amuñecado,
todo espetado o mirlado,
todo efetero o fruncido,
todo mal cuello o cintura
todo criminal bigote,
todo bestia que anda al trote,
es en la Corte *figura*´." (7)

En el entremés de Castillo Solórzano *El comisario de figuras* aparece igualmente esta voz: "no sólo sois figura, sois retablo" e incluso toda una familia léxica: "figura, figurón, figurísimo", "archifigura","protofigura","gran figura" y junta a estos aumentativos burlescos el colectivo "figurería". (8) Precisamente de Castillo Solórzano son las primeras comedias que pueden adscribirse plenamente al género de figurón (al menos, por el momento no tenemos noticias de otras anteriores) y en ellas aparece también la palabra "figura" con el significado que nos interesa. Trascribimos los distintos fragmentos en que aparece:

" URBINA. Es la *figura* más rara
que he visto en toda mi vida." (9)

" INÉS. Pues ¿ un marido *figura*
de los tiempos de Rodrigo
de Vivar queréis tener?" (10)

" Dª LEONOR. Ciega, pues de la razón
querrá un marido *figura*." (11)

" DON DIEGO: Pues a un hombre
loco, desigual, menguado,
¿Habéis de elegir esposo,
cuando es llamado en Madrid
por necio y por mentecato
el *mayorazgo figura*." (12)

En *El marqués del cigarral* del mismo autor encontramos nada más comenzar la obra el diálogo entre dos personajes, don Antonio y su criado y éste último lamenta que se vean obligados a ocultarse sirviendo a "un cuitado que es figura de figuras." (13)

Fuera del género teatral encontramos también ejemplos de esta acepción en Quevedo en *El entremetido, la dueña y el soplón*: si es cortés le llaman zalamero y *figura;* si es descortés, desvergonzado" (14) En la misma obra encontramos otro pasaje: "en esto empezó a alborotarse la caldera y a hacer espuma; veíase un *figurón* danzando entre el caldo y chirriando." (15)

Eugenio Asensio se pregunta hasta qué punto puede haber influido Quevedo, con su capacidad para troquelar caracteres grotescos, en el curso de la desviación del vocablo *figura* y la respuesta a su pregunta no podemos darla aquí, pues ello rebasaría con mucho nuestros propósitos. (16) Lo que es cierto es que en los siglos XVII y XVIII el vocablo "figurón no se encuentra en los repertorios léxicos más importantes, pero sí su lexema "figura" con el significado de hombre ridículo y feo, y hemos puesto ejemplos de su uso en textos dramáticos y narrativos. A su vez la palabra figura sufrió una evolución semántica que hizo que pasase de un sentido religioso a otro completamente profano.

Auerbach, en 1959, expuso la historia de la palabra. Parece que en la Edad Media tuvo un sentido religioso y que en la Península sirvió para designar personajes de los

autos religiosos y más tarde de los profanos. (17) Sin embargo, a pesar de filiación teatral esta acepción está muy lejos de lo que será el figurón que estudiamos y no merece la pena que nos detengamos en ello.

La ampliación del campo semántico de la acepción de la palabra figura, con las connotaciones peyorativas de burla y ridículo, está en estrecha relación con la variedad de personajes a los que podía aplicarse el nombre de "figura", al extenderse a todo aquel que resultase ridículo, no sólo por su mera apariencia física, sino también por su condición cultural y moral. Asensio estudia este paso semántico necesario para poder explicar el origen del entremés de figuras. (18) Celsa Carmen García Valdés, por su parte, ha encontrado las palabras "figura" y "figurón" en entremeses de figuras de Bernardo de Quirós, lo que indica que el paso del término hacia su aumentativo fue rápido: además, "figura" y "figurón", según expresan los ejemplos que recoge esta investigadora, ya eran sinónimos. (19) El hecho de que el entremés se denomine "de figuras" y la comedia "de figurón" parece indicar que, al menos en lo que a la comedia se refiere, el término "figurón" tenía independencia y quería decir otra cosa. Por ello García Valdés mantiene la separación de términos en la denominación de los géneros (entremés y comedia) a pesar de mantener que el entremés es origen de la comedia.(20) No nos parece desacertado relacionar las afinidades semánticas con las genéricas, aunque en este caso esté más clara la derivación léxico-semántica que la de los géneros literarios, que es más dudosa.

"Figurón" es, ciertamente, un aumentativo de "figura", se refiere a una acentuación de la apariencia ridícula o de la tacha moral del personaje que provoca la risa en un determinado subgénero teatral, pero pasa de tener una gran extensión y de poder aplicarse prácticamente a cualquier tipo estrambótico a una especialización: la de una

categoría teatral en el siglo XVII; y en el XVIII ya vemos a Luzán usar el término con fines clasificadores y lo encontramos habitualmente en la relación de "personas" que encabezan las comedias de Zamora y Cañizares, (21) aunque en alguna comedia de éste aún se emplea "figura" como en los ejemplos tomados del siglo anterior. Más avanzado el siglo XVIII aparece en las ediciones de época como definición de una clase de comedias; así la comedia de Moncín *Un montañés sabe bien dónde el zapato le aprieta* tiene precediendo a dicho título en enormes caracteres de imprenta: "comedia de figurón" y usamos como referencia una edición barata y popular.(22)

Pero sucede que el término "figurón" se aplicará con tanta frecuencia a un personaje concreto, el hidalgo linajudo y pueblerino, que llegará a hacerse sinónimo de él, como estudiaremos más adelante. Así pues, el término sufrirá un proceso de restricción y cada vez irá liberándose más de su primitivo sentido de aumentativo hasta llegar a la independencia con respecto a la palabra "figura" de la cual procedía, que va recobrando su significado no marcado de "apariencia". (23)

Hoy día, "figurón" sigue llevando una carga peyorativa, pero su significado "teatral", por así decirlo, se ha perdido y actualmente el *Diccionario de la Real Academia* distingue entre el significado, que siempre mantuvo, de persona fatua y falsa, semejante a lo que entendemos vulgarmente por "fantasmón", y el de protagonista de la comedia de su nombre, aunque no aclara qué rasgos o características tiene este personaje. (24) Se mantiene, sin embargo, como constante, la idea de "ser ridículo", como un sema común a estas dos acepciones.

En cambio, "figura", sin más, ha perdido la carga negativa que poseía en el XVII y durante parte del XVIII e incluso puede estar rodeada de connotaciones positivas como cuando decimos: "Indurain es una figura del deporte".

Es evidente, por tanto, que el vocablo "figurón" como definición de un género no está recogido en nuestros diccionarios con una definición precisa, seguramente porque tampoco hay una definición clara de la comedia que estudiamos ni de los rasgos del personaje que le da nombre.

NOTAS AL CAPÍTULO I

(1) COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Barcelona, Horta,1943, ed. de Martín de Riquer según la de 1611 , p. 594 a.

(2) *Diccionario de Autoridades*, (ed. facsímil de la de 1732) Madrid, Gredos, 1976, T. III, p. 750.

(3) LUZÁN, Ignacio de : *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, Barcelona, Labor, 1977, p. 407.

(4) Tal es el que aparece en *El mayorazgo figura*, de Castillo Solórzano, que no es realmente, como se verá más adelante, un figurón típico.

(5) PLACE, E.B., "Notes on the grotesque: the *comedia de figurón*" en *Publications of the Modern Language Association*, LVI (1939), p. 412.

(6) *Diccionario de Autoridades*, ed. cit.,T. III, p. 749.

(7) Asensio, Eugenio, *Itinerario del entremés, desde Lope de Rueda Quiñones de Benavente, Madrid, Gredos, 1965. p. 80.*

(8) CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso, *El comisario de figuras, Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*,Madrid, Bailly Balliére, 1911, T. II, pp. 309 b y 312 a.

(9) CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso, *El comisario de figuras*, en *Dramáticos contemporáneos de Lope de Vega*, Madrid, 1951, BAE XLV, p. 294 c.

(10) *Ibídem*, p. 297 c.

(11) *Ibídem*, p. 299 a.

(12) *Ibídem*, p. 304 b.

(13) CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso, *El marqués del cigarral*, en *Dramáticos contemporáneos de Lope de Vega*, ed. cit., p. 309 b.

(14) QUEVEDO, Francisco de, *El entremetido la dueña y el*

soplón, Madrid, Dédalo, 1935, 573 a.

(15) *Ibídem*, p. 577 c.

(16) Pueden encontrarse varios estudios sobre la semántica de *figura* y las obras quevedianas en ARELLANO, Ignacio, "La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada", en *Criticón*, 60(1994),Toulouse, Institud d´Etudes Hispaniques, p. 114, nota 30.

(17) AUERBACH, *Scenes from the drama of European Literatura*, New York, 1959, *apud.* ASENSIO, Eugenio, *op,cit.*, p.84.

(18) "Figura designaba primariamente una apariencia estrambótica, una exterioridad provocante a risa. Pero su campo semántico se dilataba en la esfera moral y social abarcando desde el vicio a la monomanía, desde el amaneramiento a la aberración, desde la exageración de las modas en el lenguaje y el vestido hasta el rasgo especial de carácter arraigado en el humor dominante. Propendía a subrayar el aspecto cómico de las pretensiones y vanidades que impulsan a los hombres a tomar actitudes falsas, a simular realidades vacías". (E. ASENSIO, *op. cit.*, p. 84)

(19) GARCÍA VALDÉS, Celsa Carmen, "*El sordo y Don Guindo:* dos entremeses de `figura´ de Francisco Bernardo Quirós" en *Segismundo*, 37-38(1983), pp. 241-253.

(20) GARCÍA VALDÉS,Celsa Carmen, *Antología del entremés barroco*, Barcelona, Plaza y Janés, 1985, p. 7.

(21) Como lo demuestra el que en *El hechizado por fuerza*, de A. de Zamora se lee "figurón" en la relación de personajes, tras el nombre de don Claudio. (ZAMORA, Antonio de, *El hechizado por fuerza*, en *Dramáticos posteriores a Lope de Vega* II, Madrid, Atlas, 1951, BAE LXIX, p. 435.

(22) Madrid, Vda. de Quiroga, s.a., (pero por la ortografía no debe de ser posterior al XVIII). También en otra de sus obras *El asturiano en Madrid y observador instruído* encontramos la denominación "de figurón" (ed. de Barcelona, Juan Francisco Piferrer, s.a., pero también del XVIII por

las mismas razones que la anterior.)

(23) Por ejemplo, en *Guárdate del agua mansa* de Calderón "figura" aparece adjetivada; al referirse al figurón se dice "Qué figura tan rara" (p.386 b) y "¡Qué extraña figura!" (p.382 c). Los adjetivos "rara" y "extraña" indican que "figura" está usada en sentido de apariencia y por ello necesita el adjetivo para que tome el sentido que por sí solo tenía el término "figura" en otros casos. (CALDERÓN DE LA BARCA, *Guárdate del agua mansa*, en Comedias de D. Pedro Calderón de la Barca, II, Madrid, Atlas, 1949, BAE IX.

(24) *Diccionario de la RAEL*, Madrid, 1984, Vol I. p. 641 b. En este diccionario, en la entrada de la voz "figura" (p. 641 a) se recoge, entre otros, el significado de hombre feo y de mala traza en los mismos términos que en el *Diccionario de Autoridades* y es evidente que de allí lo han tomado. Por otra parte, no puede decirse que este sentido esté en vigor en la lengua estándar como lo estaba en el XVII.

CAPÍTULO II

DEFINICIÓN DE LA COMEDIA DE FIGURÓN

Después de definir lo que significa ahora y significó en distintos momentos el termino "figurón" aplicado al género teatral, es imprescindible señalar qué características tiene la comedia a la que da nombre, es decir, definir la comedia de figurón. Si nunca es fácil definir satisfactoriamente un género literario parece que en este caso la dificultad resulta mayor que en otras ocasiones. Aunque ya comentábamos la escasez de estudios sobre el figurón, no podemos dejar de hacer notar que incluso en aquellos pocos donde se tocan aspectos relativos a ella, los estudiosos parecen resistirse a definirla. El artículo de Lanot y Vitse al que antes nos referíamos declara sin ambages esta dificultad: "cualquier estudio de la comedia de figurón tropieza con la dificultad de definición del objeto: la razón es que no se han definido los límites de la denominación ni tampoco los criterios de definición del género". (1)

Lanot y Vitse tienen la precaución de poner por delante la complejidad de la definición, que esta forzosamente relacionada con el problema del género o mejor dicho, del problema de la delimitación del género, que es fundamental para intentar dar una definición valida de la comedia de figurón. Ciertos críticos anglosajones que han dado una definición de la comedia de figurón se limitan a enmarcarla dentro de una época, el Siglo de Oro, y a decir que está protagonizada por un personaje ridículo, presuntuoso e ignorante. Si bien las características del personaje son aplicables a la mayoría de los figurones, ello no es suficiente porque la definición de nuestro género no puede limitarse a la descripción del personaje: definir al uno no conduce automáticamente a la definición del otro.

E.B. Place, en el artículo que ya citamos, ignora por

completo en su definición la comedia de figurón del XVIII, reduciendo, por tanto la ubicación temporal de la comedia (2) y R. H. Hathwell, que sigue muy de cerca a Place, a pesar del titulo de su trabajo, también la ignora en su definición; resulta incongruente considerarla en la definición como género del Siglo de Oro y comentar luego obras de la primera mitad del siglo XVIII, que no sólo salen fuera cronológicamente, sino que, como veremos, tienen características distintas a las del siglo XVII. (3)

Creemos que una definición correcta de comedia de figurón tiene que incluir características comunes a las comedias de ambos siglos. El hecho de que en la segunda mitad del XVIII se escribieran comedias catalogadas por autores y editores como de figurón que empiezan a no ser de figurón, es decir, que muestran la transformación de este género en otro, o más bien la fusión con otro, no nos autoriza a ignorarlas, pues sólo teniendo en cuenta las características que las sujetan a la definición, a la "norma", podremos valorar debidamente lo que tienen de nuevo y particular, es decir, el "desvío".(*Vid.*capítulo IV).

Por otra parte, el propósito de nuestra definición no es sólo señalar los rasgos característicos de este tipo de teatro, sino situarlo dentro de lo que podríamos llamar "coordenadas teatrales". Si se nos permite un parangón con las ciencias naturales, intentaremos en nuestra definición ir del tipo a la especie, desde un encuadre extenso a uno más concreto.

En primer lugar diremos que la comedia de figurón forma parte de lo que podemos llamar "teatro popular", entendiendo por tal un tipo de teatro comercial que es capaz de satisfacer a un amplio grupo de personas de diversa condición social y cultural, es decir, un teatro no elitista ni reservado a minorías de cualquier clase. Es hecho bien conocido que en los corrales, durante la

representación de una obra, coincidían individuos pertenecientes al estamento nobiliario con otros de humilde condición, por lo que bien podemos aplicar este calificativo al teatro al que nos referimos, despojando al adjetivo de las connotaciones positivas o negativas que pudiera tener en otros contextos.

En las comedias de figurón se hace uso de todos los recursos tradicionales para agradar al público, acostumbrado a ellos en otras comedias desde la época de Lope: enredos, amores cruzados, desafíos, damas y galanes embozados, equívocos, finales felices, lenguaje efectista, versificación polimetrica y sonora, etc. Además, en el XVIII, se añadirán elementos nuevos como el aumento de la participación musical y el uso de ricas escenografías. Quienes han comentado aspectos de la comedia de figurón en sus estudios sobre el teatro no han dejado de señalar su éxito popular. Luzán, como veremos, la sitúa implícitamente dentro del teatro de aceptación general; también Martínez de la Rosa en el XIX y modernamente Caro Baroja en su citado libro.

Puede argumentarse que esta ubicación definitoria no resulta muy pertinente en el siglo XVII pues después del triunfo de la comedia lopesca toda comedia es, o por lo menos intenta ser, popular; pero tiene su sentido en el XVIII, cuando encontramos una reconocida oposición entre teatro popular (4) y teatro reformador (oposición que no se da, por cierto en la comedia de figurón que tiene el mérito de agradar a todos y ampliar el propósito de "deleitar aprovechando" que no consiguen realmente sino unos pocos ejemplos del teatro ilustrado). En relación a esto, copiamos un pasaje de Martínez de la Rosa: "Esta comedia -se refiere a *El hechizado por fuerza*- y otras semejantes, llamadas comúnmente *de figurón*, encerraban una gran ventaja, cual era la de tomar el sesgo de la comedia, divirtiendo al público con argumentos festivos en que se

presentaban a la burla personas y acciones que lo merecían". (5)

Dejando a un lado el tema de qué clase de personas "merecían" ser blanco de la burla del dramaturgo y del público, podríamos dar ya una definición inicial y provisional de comedia de figurón: es un tipo de teatro popular cómico en el que aparece como personaje destacado un individuo ridículo por su aspecto y mentalidad. (6)

Esta primera definición tiene la ventaja de que puede aplicarse a cualquier comedia de figurón, sea del siglo XVII o del XVIII; pero también es una definición incompleta e imprecisa, sobre todo si tomamos como referencia la definición clásica de "comedia". Desde el punto de vista aristotélico la comedia tenía por objeto "convertir en ridículo las locuras y extravagancias de los hombres" y así de define en las poéticas de corte neoclásico. (7) De este modo la comedia de figurón no se distinguiría de la "comedia" a secas y la especificación " de figurón" resultaría inútil pues no nos hallaríamos ante una clase de comedia sino ante la "comedia" por excelencia.

En este sentido debemos interpretar las palabras de Luzán: "las que propiamente son comedias, las que llaman de figurón" (8) y también la expresión de M. de la Rosa que ya conocemos: "la de tomar el sesgo de la comedia". Sin embargo ambos sienten la necesidad de especificar "de figurón" lo que indica que existían variedades o subgéneros de comedias, como "de magia", "de santos", "de costumbres", "heroicas", etc. Es decir, que en época de Luzán y posteriormente, la palabra "comedia" era poco informativa por su excesiva extensión significativa.

Sucedía que los dramaturgos del Siglo de Oro usaban este término prácticamente como sinónimo de "pieza" teatral". Una de las características esenciales del llamado teatro nacional, fundado por Lope, era la enorme pluralidad temática y la fusión de lo serio y lo cómico (9) Si todo

tema o elemento histórico, literario, folklórico o costumbrista podía ser convertido en "comedia" era absolutamente necesario especificar.

Cuando Luzán redacta su *Poética* eran pocas las comedias que se ajustaban al propósito de la comedia clásica en comparación con las que no lo hacían, de ahí la censura de Luzán. Por lo tanto, si nos olvidamos de la preceptiva clásica y de su definición de comedia, nuestra definición provisional ya no se resulta tan ambigua porque en ella está explícita la nota de comicidad que supone la ridiculización del personaje central y por tanto limita el terreno de la comedia de figurón al de teatro humorístico en el que otras "comedias", es decir, otras piezas teatrales no entraban de lleno sino muy indirectamente, sólo a traves de la intervención, a veces muy poco afortunada, del gracioso.

Sin embargo, no es suficiente decir que la comedia de figurón es un tipo de teatro popular y humorístico porque no era el único en el que la risa predominaba sobre los aspectos graves. Existían también otra especie de comedias populares y cómicas, que últimamente han sido mejor estudiadas por la crítica: las llamadas "burlescas" y de "disparates". (10) En este tipo de obras lo serio se eliminaba totalmente y quedaba sólo lo jocoso. Aunque, la bibliografía sobre ellas no es tal vez todo lo abundante que desearíamos, hay algunos estudios interesantes como los de García Lorenzo y Serralta que son básicos para introducirnos en estas comedias. (11)

El primero las relaciona con el espíritu carnavalesco y subversivo que lleva a volver del revés el mundo galante y heroico de la comedia lopesca (12) y Serralta, en dos estudios, señala las características básicas de estas comedias: parodia, absurdo, incoherencia total y risa basada en el puro disparate de lenguaje y acción a la vez que nos señala la gran diferencia que existe entre ambos

géneros: "Lo que sí podemos afirmar como primer elemento de apreciación es que las comedias burlescas no se han de confundir con las llamadas "de figurón", primas suyas, eso sí, en la gran familia de la risa, pero que (además de otras diferencias) carecen generalmente de lo que caracteriza a las primeras, esto es, una base indiscutiblemente parodica. En efecto, las comedias que los propios autores del Siglo de Oro llamaban burlescas tienen como punto de partida un tema `serio´ muy conocido por el público de la época (...)". (13)

Así pues, el parentesco de la comedia de figurón con la comedia burlesca en cuanto a su predominio de lo cómico no debe llevarnos a confundirlas porque la comedia de figurón no sólo tiene una estructura teatral perfectamente reconocible y no necesita de la parodia para constituirse (aunque alguna comedia de figurón como *El hechizado* de Zamora utilice la parodia del género de magia), sino que introduce un elemento de crítica social y moral del que están exentas las comedias burlescas. (14)

Pero si no resulta demasiado difícil diferenciar y, por tanto, delimitar los géneros de la comedia de figurón y de la burlesca dentro del ámbito del teatro cómico, esto no resulta sencillo cuando se trata de separar la comedia de figurón de otros géneros con los que se considera emparentada o de los que se cree derivada. El problema de la definición nos lleva inevitablemente al de la separación de géneros y en este tipo de comedias los géneros se entrecruzan y una obra de figurón es, a la vez, una obra de "enredo" y con mucha frecuencia de "costumbres", de "capa y espada", etc. El problema se agudiza cuando se trata de deslindar comedias de figurón de las llamadas de "caracteres". Es decir, que nos enfrentamos a una cuestión importantísima: cómo clasificar el teatro popular, cómo aplicar rígidas taxonomías, que frecuentemente responden en mayor medida a una necesidad metodológica que a una validez

crítica real, para ordenar unas formas de literatura representada donde el autor echa mano de todo cuanto cree oportuno para ofrecer un espectáculo - al aumento de lo espectacular se tenderá a lo largo del siglo XVIII - de éxito masivo. El dramaturgo popular no se paraba a pensar, ni le importaba probablemente, si su obra podría ser incluida sin reparos en las ordenadas casillas establecidas por el crítico clasificador o rompería moldes por su heterogeneidad.

Sin embargo, a pesar de la relativa desconfianza que nos merecen las clasificaciones, no podemos prescindir de ellas pues tienen una utilidad didáctica innegable y normalmente constatan la existencia de diferencias auténticas en las obras, aunque a veces éstas sean demasiado sutiles o muy subjetivas. La clasificación ayudará al estudio y comprensión de la obra siempre que se justifique su adscripción a uno u otro apartado y se eviten los compartimentos-estanco.

Con respecto a la comedia de figurón, las clasificaciones, tanto antiguas como modernas, no han sido favorables a su autonomía como género. Nosotros, por el contrario, creemos que la comedia de figurón tiene suficiente independencia como para que no haya que incluirla dentro de otra e intentaremos justificar nuestra postura y a la vez añadir a nuestra defincion las precisiones que hagan posible la identificación de este tipo de obras.

La comedia de figurón se ha visto generalmente como subordinada a lo que podríamos llamar el "macrogénero de capa y espada", especie de cajón de sastre donde van a parar comedias de muy diversas características con tal de que haya en ellas lances de espada, embozadas y amoríos cruzados y que transcurre entre lo que podríamos llamar clase media de entonces, es decir, nobleza baja de caballeros e hidalgos. No es el momento de discutir ahora

si realmente esta clasificación tan amplia de "capa y espada" nos resulta provechosa, dada la diversidad y abundancia de obras que se han incluido dentro de ella; lo cierto es que los críticos, aun viendo que la comedia de figurón poseía rasgos propios y diferenciadores con respecto a los comedias de este apartado, no le dieron plena independencia, tal vez porque no repararon en la auténtica ruptura que el figurón producía en el esquema habitual de estas piezas. (15)

Por ejemplo, en la clasificación que hace Luzán la clase comedia de figurón no figura expresamente: "sus comedias -se refiere al teatro popular- son de tres clases: unas que llaman de teatro, esto es las que se representan con decoraciones, máquinas y mutaciones de escena, otras, las heroicas, cuyos asuntos e interlocutores son de alta clase, y otras que llamamos de capa y espada, en las que intervienen caballeros y damas, o personas inferiores en su clase regular (...) sin decoración ni mudanza de escena." (16)

Debemos entender que la comedia de figurón entra dentro de la de capa y espada pues los personajes pertenecían a esta clase media o nobleza baja a la que hemos aludido. Así que en este apartado, junto con las de figurón, se incluirían comedias que, a su vez, admiten otro criterio clasificatorio: una de "enredo" como *La dama duende* de Calderón; otra de "carácter", *La verdad sospechosa* de Ruiz de Alarcón; e incluso se podría añadir una obra que también entraría dentro del teatro musical: *De los hechizos de amor, la música es el mayor* de José de Cañizares, que es además una indiscutible comedia de figurón con el aditamento de partes cantadas. A su vez, el criterio clasificatorio "de enredo" serviría perfectamente para unificar estas comedias mencionadas con otras muchas más. Luzán cortó por donde supo, pudo o quiso, pues ya hemos mencionado que la arbitrariedad y el subjetivismo están casi siempre presente en estos quehaceres críticos. Por

ejemplo, un estudioso actual como Andioc sigue muy de cerca el criterio de Luzán en sus juicios sobre la comedia de figurón. (17)

Hay, sin embargo, un elemento en la comedia de figurón que no está presente habitualmente en las llamadas comedias de "capa y espada" y es la sátira de de un determinado grupo social o de un defecto humano encarnados en un personaje que resulta el centro de la comedia. Sin que desaparezcan los enredos y el tema amoroso, el figurón, al menos en las buenas comedias de esta especie, consigue atraer nuestra atención por encima del elemento principal de las anteriores, que era la complicación de la trama amorosa y rompe, en mayor o menor grado, su esquema estructural.

Sin hacer referencia explícita a este elemento satírico diferenciador, la clasificación de Blair, otro neoclásico, reduce la taxonomía del teatro de éxito a dos tipos de comedias, separando, quizás demasiado rígidamente, pero con fundamento los criterios de "carácter" y "enredo": "La comedia se puede dividir en dos especies: comedia de carácter y comedia de enredo. En ésta el objeto principal es la trama o acción; y en aquélla se aspira principalmente a desenvolver algún carácter peculiar (...) aún nos divertimos con una especie subalterna de ésta, llamada de figurón, como *El hechizado por fuerza* de Zamora y *El dómine Lucas*, de Cañizares." (18)

Es decir, la comedia de capa y espada está basada en el enredo y carece de propósito satírico social o moral mientras que la comedia de figurón sí lo tiene. Tenemos ya, por tanto, una justificación para la independencia del género y esta función satírica ha sido vista como fundamental por críticos actuales como Palacios. (19) Así pues, la comedia de figurón se diferenciaría del teatro puramente cómico (comedia burlesca) y de las de enredo amoroso (comedia de capa y espada) gracias a su elemento

crítico y, por tanto, podemos dar un paso más en nuestra definición añadiendo la nota importante de "satírico" a los otros adjetivos, "popular" y "cómico".

No obstante, no podemos decir que con ella hayamos liberado a la comedia de figurón de su dependencia con respecto a otro género, pues en la medida en que la sátira se produce mediante la ridiculización de un personaje marcado con un determinado carácter, la vinculación con la llamada "comedia de carácter" resulta evidente. Siguiendo a Blair, podríamos pensar que es justificable verla sin más como una derivación de ésta ya que se centra en el desarrollo de un carácter particular. Sin embargo, el figurón reúne tal cúmulo de defectos o uno tan intensificado que en ningún momento parece verosímil. El figurón más que un carácter es una caricatura, y así lo vieron los críticos como Mesonero Romanos, que editó comedias de figurón de Cañizares y otros autores a los que incluyó dentro del género "caricato". (20) También Menéndez y Pelayo señaló su afinidad con ciertas comedias de Molière, así como la crítica favorable que obtuvo en el XVIII por parte de los predeptistas neoclásicos, pero esto último era más un defecto que una virtud para don Marcelino, tan poco amante de las novedades que el Siglo de las Luces trajo a nuestras letras. Así, dice el citado crítico: "La llamada *comedia de figurón*, aunque no pueda clasificarse de verdadera comedia de carácter sino de *comedia de caricaturas*, groseramente abultadas, y aunque se despeñe a la continua a los abismos de la ínfima farsa, no está tan lejos, como parece, de las farsas de Molière, y revela como en ellas cierto espíritu de observación moral, que en algunos pasos del teatro de Zamora y Cañizares, llega a convertirse en espíritu cómico de buena ley, el cual produce algo más que una risa pasajera. Por eso los más intolerantes reformadores del gusto en el siglo XVIII solían tratar con cierta indulgencia a estos

poetas,perdonándolos sus infinitos plagios del teatro de Lope y sus sucesores, (...) no tanto por su gracia indisputable, cuanto por ser rudo esbozo de la comedia de costumbres sin ideal y sin grandeza, única que aquellos preceptistas admiraban y preconizaban. " (21)

Ciertamente, la exageración de lo cómico es una guía a la hora de reconocer comedias de figurón. Entre ésta y una de carácter mediará la dosificación del ridículo y la mayor o menor verosimilitud de la psicología del personaje representado cómicamente. Mientras que en la comedia de carácter no tiene por qué llegarse a lo grotesco, esto será una constante en las comedias de figurón.

Puede parecer que al hablar de verosimilitud o exageración de lo ridículo a la hora de diferenciar la comedia de figurón de la comedia de carácter estamos usando un criterio muy subjetivo a la vez un tanto "neoclásico", pues de verosimilitud hablaban los preceptistas de este movimiento. Pero al examinar unas y otras obras, podemos comprobar que el límite, aunque discutible y algo incierto en algunas ocasiones concretas, es bastante perceptible en la mayoría de los casos. Muchas comedias que han sido clasificadas apresuradamente como de figurón, analizadas con detenimiento se ve que no lo son y otras, como alguna de Molière, a las que se llama siempre "de carácter", son auténticas comedias de figurón. Sobre ello volveremos más adelante con mayor detenimiento.

El grado de ridículo, la moderación de éste, son importantísimos para la evolución del género del figurón, que llegará a disolverse precisamente cuando se abandonan los excesos; tendremos,por tanto,en esta característica una de las claves para el reconocimiento de la comedia de figurón.

Pero no es suficiente que aparezca en la obra un personaje abiertamente ridículo, sino que también es necesario que su papel, o mejor dicho, su función cómica,

rebase ampliamente la del "gracioso". El "gracioso" no desaparece en la comedia de figurón, pero su papel es subordinado al de éste, como el de un complemento del figurón, que será quien porte la comicidad básica de la obra; aunque haya comedias donde aparezcan otros personajes humorísticos, ninguno consigue hacer sombra al figurón.

Creemos que, después de todo lo dicho, estamos en condiciones de dar una definición de comedia de figurón que, si no perfecta, es bastante satisfactoria: la llamada *comedia de figurón*, es un género de comedia popular humorística satírica que se desarrolla durante los siglos XVII y XVIII y que tiene como principales características el estar protagonizada por un personaje ridículo, tanto por su aspecto como por su psicología, por medio del cual se critican defectos humanos y comportamientos sociales negativos, casi siempre llegando a lo grotesco. Dicho personaje se el soporte fundamental de la comicidad de la obra y su función supera con mucho la del "gracioso" tradicional.

Cierto es que hay puntos de esta definición que merecen ser explicados con detalle porque contienen aspectos literarios y sociológicos de cierta complejidad y son de gran importancia en el tema que nos ocupa (como por ejemplo qué clase de personajes son los destinados habitualmente a servir de burla en estas comedias) y a ello nos dedicaremos en las páginas siguientes.

NOTAS AL CAPÍTULO II

(1) LANOT, Jean-Raymond; "Para una sociología del figurón', ed. cit., p. 131.

(2) "The tern *comedia de figurón* is usually defined as being a seventeenth-Century comedia in which the leading rôle (excluiding of the gracioso clownish servant type) is ridiculous and exagerated one generally portraying a presumptuous, conceited and ignorant person". (E.B. PLACE, art. *cit.*,p. 412.)

(3) "The *comedia de figurón* is a seventennth-century comedia in which the protagonist is an excentric whit exaggerated modes of dress and behavior". (R.H. HARTHWELL; *op. cit.*, p. 3)

(4) Somos conscientes de la imprecisión de la palabra "popular" aplicada el teatro de esta época. Aquí también hacemos el término equivalente a algo bien aceptado por un público de cualquier estamento social que no perteneciese a la minoría ilustrada reformadora del XVIII.

(5) MARTÍNEZ DE LA ROSA, Francisco, "Apéndice sobre la comedia española", en *Obras* III, Madrid, 1962, BAE. CL, p. 252 b.

(6) La definición que da el profesor Arellano de esta comedia es la siguiente: "Comedia de figurón: en una trama de capa y espada se inserta un protagonista cómico que se constituye en figura central de comicidad grotesca: este protagonista suele ser un noble provinciano, representante de valores arcaicos, falto de ingenio y lleno de defectos cómicos, que provoca su propia ridiculización y la risa de

los otros personajes y del espectador." (ARELLANO, Ignacio, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 139.) Hasta el momento, nuestra definición coincide básicamente con la del profesor Arellano, aunque en el momento de redactar la nuestra no se había publicado aún el citado libro de este crítico. Podemos observar que en ella no se dice nada concreto sobre la extensión temporal, pero dado que se trata de un estudio general sobre el teatro del XVII, no puede reprochársele que no hable de la continuación del género en el XVIII, cosa que sí nos parece imprescindible en un estudio monográfico sobre la comedia de figurón. También coincidimos en su distinción entre obras serias y cómicas y, por consiguiente, en su inclusión de la comedia de figurón entre las obras cómicas. (*Vid.* pp. 138-139).

(7) BATTEUX, Charles de, *Principios filosóficos de la literatura o curso razonado de las bellas letras y de bellas artes*, traduc. de Agustín García Arrieta, Madrid, 1799, T. III, p. 312.

(8) LUZÁN, Ignacio de, *op. cit.* , p. 407.

(9) Bastante antes de Luzán, en 1616, el dramaturgo valenciano Ricardo Turia, contemporáneo de Lope decía en su *Apologético de las comedias*: "ninguna comedia de cuantas se representan en España lo es sino tragicomedia". (*Apud.* RUIZ RAMÓN, *op. cit.*, p. 128.)

(10) *Vid.* el artículo de Loly HOLGUERAS PECHARROMÁN: "La comedia burlesca: estado actual de la investigación", *Diálogos Hispánicos de Amsterdam. El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*, Amsterdam, Rodopi, 1989, Vol. II, pp. 467-483. Asimismo Salvador CRESPO MATELLÁN de una lista de comedias

de este tipo como *El caballero de Olmedo*, de Monteser, *La muerte de Baldovinos*, de Jerónimo de Cáncer, *El hermano de su hermana*, de B. de Quirós o *Las mocedades del Cid*, de Cáncer y otras muchas más, de algunas de las cuales sólo se conserva el título y la referencia en catálogos antiguos. *Vid.* CRESPO MATELLÁN, S., *La parodia dramática en la literatura española*, Salamanca, Universidad, 1979, pp. 18-39.

(11) Para los restantes estudios existentes puede verse ARELLANO, I., *op. cit.*, pp. 679-680.

(12) GARCÍA LORENZO, L., "La comedia burlesca en el XVII.*Las mocedades del Cid* de Jerónimo de Cáncer", *Segismundo*, 25-26 (1977), pp. 131-146.

(13) SERRALTA, Frédéric, "Comedia de disparates", en *Cuadernos hispanoamericanos*, 311 (1976), p. 451. *Vid.* también del mismo crítico "La comedia burlesca, datos y orientaciones",en *Risa y sociedad...*, ed. cit., pp. 99-115.

(14) En cuanto a las obras españolas no parece que exista confusión en la terminología ni en los géneros de figurón y burlesca, pero no ocurre así en las adaptaciones francesas de comedias de figurón, como es el caso de *Don Japhet d'Arménie*, de Scarron, adaptación de *El marqués del cigarral* de Castillo Solórzano. El protagonista y las características de la comedia corresponden al figurón español, como modelo que es de la obra francesa, sin embargo la crítica de su país no parece reconocer entre su teatro la especie "comedia de figurón", aunque algunas comedias de Molière corresponden casi perfectamente con las de figurón españolas. Es decir, lo que algún estudioso francés llamó "comédie burlesque" no se corresponde con la comedia burlesca española, sino más bien con la de figurón. *Vid.* SCARRON, Paul, *D. Japhet d'Arménie*, ed. de Robert

Garapon, Paris, Marcel Didier, 1967, pp. XIX-XXIII.

(15) El ignorar la movilidad de los géneros del teatro popular puede ser críticamente peligroso y en este caso supone encerrar en un sólo cajón un número muy nutrido de comedias. Ignacio Arellano tiene razón al afirmar que la mayoría de los estudios sobre le comedia de capa y espada adolecen de falta de distinción, "como si la comedia nueva fuese un bloque monolítico" (ARELLANO, *op. cit.*, p. 105). Como veremos cuando tratemos de los personajes cómicos no figurones, hay muchas comedias donde la comicidad alcanza a los personajes nobles, caballeros y damas, sin que ésta sea grotesca o conlleve el estudio de un carácter reprensible. No hay un género definido bien para estas comedias. Tal vez haya que llamarlas "comedias cómicas", antecedentes del figurón, etc. Volveremos a ello más adelante.

(16) LUZÁN, Ignacio, *op. cit.*, p. 403.

(17) "Con la comedia de figurón (...) se va constituyendo un género procedente de la comedia de capa y espada de tendencia cómica, con una marcada propensión a lo burlesco y a la exageración, así como a la multiplicación de los lances (...)". (ANDIOC, René:"EL teatro del siglo XVIII" en *Historia de la literatura española, siglos XVIII-XIX*, Madrid, Taurus, 1982, Tomo III, p. 220). También la considera una derivación de la de capa y espada R. H. HARTWELL, *The development of the "comedia de figurón" in the seventeenth and eighteenth century*,Universidad de Nuevo Méjico, 1952, p. 3.

(18) BLAIR, Hugo; *Compendio de las lecciones sobre la retórica y bellas artes*, versión de J.L. Muñárriz, Tolossa, 1919, p. 303.

(19) PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio, *Historia del teatro en España*, Madrid, Taurus, 1988, T. II, pp. 77-78.

(20) MESONERO ROMANOS, Ramón de, "Apuntes bibliográficos y críticos", en *Dramáticos posteriores a Lope de Vega* II, Madrid, Atlas, 1951, BAE. XLIX, p. XX.

(21) MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino, *Historia de las ideas estéticas, apud.* CARO BAROJA, Julio, *Teatro popular y magia,* Madrid, Revista de Occidente, 1974, p. 137.

CAPÍTULO III

ORIGEN DE LA COMEDIA DE FIGURÓN

3.1 La teoría del entremés

Cuando, unas páginas antes, hablamos del significado del vocablo "figurón"aplicado al teatro señalamos ejemplos tomados de entremeses y comedias y aludimos a la tesis de Asensio que consideraba como origen de la comedia de figurón al entremés de figuras. Para Asensio el entremés de figuras es "esquema desgajado de la comedia por mano de Lope de Rueda, ha medrado como planta parásita enroscado en hostil intimidad al tronco del que broto. La misma cercanía le incitaba, ya a remedarla, ya a contrarrestarla en un inevitable juego de atracción y repulsión. Momentos hubo en que el entremés influyó sobre la pieza principal a la que transformó en comedia de figurón." (1)

Pero el mismo Asensio y críticos que le siguen como Carmen Valdés no pueden dejar de reconocer las diferencias entre ambos géneros: "el entremés de figuras apenas precisa unidad argumental, ya que su encanto reside en la variedad de tipos caricaturizados y no en la progresión de la fábula. Es una procesión de deformidades sociales, de extravagancias morales e intelectuales." (2)

Creemos que no se trata solo de establecer diferencias de tipo estructural, que por cierto se mantienen e incluso incrementan a medida que avanza la evolución de la comedia de figurón, sino sobre todo de reflexionar si realmente el entremés influyó en mayor medida que otros géneros en la creación de la comedia que estudiamos.

Un argumento que podría esgrimirse en favor de la preeminencia del entremés de figuras sobre otro cualquier género es que el que parece ser el primer autor de comedia de figurón, Castillo Solórzano, es también autor de entremés de figuras. Fácil es pensar que fue Castillo el primero que decidió pasar personajes entremesiles al género

mayor de la comedia. E.B. Place veía incluso origen entremesil en el nombre del protagonista de la primera comedia de figurón de Castillo, don Cosme (3). Hay, que sepamos, cuatro figurones con este nombre: el de *El marqués del Cigarral* de Castillo Solórzano, el de *Un bobo hace ciento* de Solís, el de *Yo me entiendo y Dios me entiende* de Cañizares y el de *El desgraciado por fuerza*. Es perfectamente posible que, como dice Place, estos nombres recordasen al público personajes ya conocidos del entremés. Cierto en que los nombre son parte de la caracterización ridícula del figurón, pero que provengan o no de personajes entremesiles no demuestra gran cosa. La onomástica no nos parece elemento de mucha relevancia; más importante es, a nuestro juicio, preguntarse si es el entremés la única fuente de los tipos ridículos que aparecen después en la comedia de figurón y ciertamente no lo es, pero, aunque lo fuese, queda por resolver el problema de cómo insertar dentro de la solida estructura de la comedia áurea a este personaje extravagante, que podía aparecer en el entremés de figuras sin más elaboración que colocarse en el tablado. En una comedia de figurón no sólo debe haber "figurón", sino también "comedia", es decir, lo que podríamos llamar conjunto de rasgos "figuroniles " de un personaje no es suficiente para crear una comedia de figurón. Así, nos preguntamos: ¿ no pudo ser otra comedia y no el entremés de figuras el origen directo de la comedia de figurón? Si además encontramos que la tipología del figurón tiene antecedentes en otros género literarios, incluso no teatrales, la conclusión a que se llega es que quizás se le haya dado excesiva importancia al entremés de figuras como origen de la comedia de figurón y que puede que haya que buscar lo que podríamos llamar un origen complejo, "mixto" para esta comedia, frente a la solución más simple del origen entremesil.

3.2 Origen mixto de la comedia de figurón

Las que consideramos como las dos primeras comedias de figurón están más vinculadas con la novela que con el entremés. El protagonista de *El marqués del cigarral* es un pobre loco con manías de grandeza. La idea de sacar a un loco a escena no es, desde luego, ajena al entremés, como lo demuestra el celebre *Entremés de los Romances* que se considera una de las fuentes del *Quijote;* sin embargo, esta pieza de Castillo quizá esté más cerca de la novela cervantina que del entremés, pues en ambos casos hay una parodia continua del ideal caballeresco y gente de "buen humor" que siguen la corriente a los caballeros y urden bromas para divertirse a su costa. No obstante, las diferencias entre ambos personajes son grandes y la más evidente es el carácter caballeresco, que en don Quijote se pone al servicio de un noble propósito, y en el caso de don Cosme es la consecuencia de su deseo de elevación social. Pero ello no quiere decir que en su época no se viesen más semejantes de lo que los vemos ahora. Recordemos que el *Quijote* fue considerado en su siglo libro de burlas y la dignidad moral de su protagonista no se percibió hasta dos siglos después. Probablemente, para el espectador de la comedia de Castillo no habría mucha diferencia entre las escenas ridículas de la comedia y las del libro cervantino, por lo que Castillo pudo haberse inspirado en el personaje de Cervantes tanto como en los hidalgos vanidosos del entremés y fundir estos modelos para hacer un personaje nuevo que aportase algo distinto de lo que ofrecían los linajudos del género menor. E.B. Place, en su citado artículo, reproduce una cita de Scarron, autor de la versión francesa de *El marqués del cigarral (Vid.* nota 12, p. 43 de esta tesis) en la que se llama a este primer figurón "segundo D. Quijote". (4)

Place también establece relación con la novela en la

segunda obra de figurón de Castillo, *El mayorazgo figura*, pero la relación no se establecería con la gran novela cervantina sino con la picaresca. El protagonista de la comedia, Mariano, es un lacayo que se finge mayorazgo y engaña así a una ambiciosa dama. El personaje es ridículo como lo exige su papel, pero también es fingidor, puesto que realmente no pertenece al estamento noble. Esto nos remitiría a la novela picaresca, en la que es frecuente que el pícaro se disfrace de caballero para llevar a cabo sus trapacerías y delitos. Podría discutirse, a tenor de lo dicho, si Mariano es en verdad un figurón, puesto que ninguno de los figurón posteriores fingirán ser lo que no son, ya que esto suavizaría mucho la critica hecha a un grupo de personas *verdaderamente* pertenecientes a un grupo social, que es una característica primordial en la comedia de figurón. Sin embargo, no puede negarse que funcionalmente si lo es y ello también tiene su importancia. Volveremos sobre ello más adelante.

Por su parte, Ignacio Arellano ha hecho notar que las novelas de Castillo Solórzano contiene personajes figuroniles o susceptibles de ser convertidos en figurón; (5) ello refuerza nuestra idea de que Castillo no se basó simplemente en el entremés.

Los contactos entre comedia y novela no se reducen a las obras de Castillo Solórzano. Baquero Goyanes ha establecido la permeabilidad de ambos género en cuanto a trama, dibujo de personajes, mundo social que representan, etc. (6) Si existe vinculación entre las novelas cortesanas y las comedias llamadas de capa y espada, y las comedias cortesano-picarescas de Castillo y sus obras de figurón, también hay novelas cortesanas que sirven de inspiración a la comedia de figurón como es el caso de *El castigo de la miseria* de Hoz y Mota que se basa en la novela homónima de María de Zayas, aprovechando las posibilidades dramáticas de ciertas partes de la obra. (7)

Por otro lado, pudieron influir no poco en la creación de tipos figuroniles géneros en prosa que podríamos clasificar dentro del costumbrismo. Avaros, lindos, linajudos pueblerinos no llegan a la comedia de figurón tan sólo por medio del entremés, sino que viven antes en la literatura costumbrista y sirven de modelo a los comediógrafos para sus obras de figurón. Si bien es cierto que obras como las de Zabaleta *El día de fiesta por la mañana* y *El día de fiesta por la tarde,* que son claro exponente de este género, son posteriores a la supuesta primera comedia de figurón, que situamos en 1630, la realidad en la que se inspiró pudo servir de modelo para el figurón. Y aunque deformada por la particular visión distorsionante de Quevedo, esta realidad aparece en las figuras satirizadas por éste en *Capitulaciones de la vida de la Corte y oficios entretenidos de ella,* obra de felicidad Buendía supone escrita hacia 1600 (8). En ella se usa el término "figura" con la doble acepción de tipos representativos de determinados personajes que abundaban en la Corte y personajes que, además, aparecen revestidos de extravagancia: "figuras artificiales" los llama Quevedo:

" Tengo por cierto que pocos se reservan de figuras, unos por naturaleza y otros por arte. Los naturales son los enanos, agigantados, contrahechos, calvos, corcovados, zambos y otros que tienen defectos corporales (...) y porque he dicho sumariamente, diremos que las artificiales, son contra quien mi invento va dirigido. (...) Hay figuras artificiales que usan bálsamo y olor para los bigotes, jaboncillo para las manos y pastilla de cera para los oídos. Su conversación es hablar de damas, caballos, caza, y alguna vez de poesía (...) En todas las cosas hablan y de ninguna entienden; (...) tratan ásperamente los miserables; y solos traen la espada a la jineta, la daga a la brida con listón, de que usan a falta de cadena y es la acción más señoril de todas. Enamoran en la comedia, donde toman entre

seis un barco, a escote civil, cosa para príncipes; (...) no les mira mujer que no piense se ha enamorado de sus gracias y buen talle (...) son grandes estadistas, cobardes en extremo; (...) juran a fe de hidalgo (...) Que todos y otros daños mayores trae consigo querer sustentar mucha gala sin hacienda y tener dama de asiento sin renta". (9)

Este retrato, que corresponde al típico hidalgo satirizado también en el entremés y la picaresca, tiene muchos de los rasgos que después aparecerán en el figurón lindo: afectación en el vestir, engreimiento y vanidad, exhibición de cultura, cobardía, tacañería, creencia en lo irresistible de su persona para el otro sexo, etc.

Este tipo figuronesco era muy frecuente en la sociedad de la época y las ganas de burlarse de él no faltaban a los escritores de los distintos géneros, haciendo más o menos hincapié en cada uno de los defectos, que reunidos se asociaban a su tipología: lindeza, cobardía, avaricia, obsesión por el linaje... Hasta una novela tan embebida de idealismo y alejada de las críticas sociales como la *Diana* de Montemayor contiene un precedente del linajudo que tanto juego dará en la comedia de figurón.

Así pues, los caracteres y su pintura grotesca pueden venir tanto del entremés de figuras como de la literatura picaresca y costumbrista; por otra parte los argumentos son tomados fuera del mundo entremesil, de comedias o novelas, cuando no son originales, pues el entremés no tiene extensión ni hondura para ello, como hemos visto que el mismo Asensio reconocía. No se puede considerar, sin más, que el origen de la comedia de figurón sea el entremés de figuras. Lo que éste hace es recoger tipos sociales que estaban igualmente en otros género teatrales y no teatrales y que no le pertenecen en exclusiva.

Sin embargo, la cuestión del origen de la comedia de figurón no puede reducirse, como apuntábamos en páginas anteriores, a la de establecer la procedencia de los tipos

figuroniles por mucho protagonismo que puedan tener. Si la literatura no dramática nos podía abastecer de personajes ridiculizables, sus reglas constructivas son muy distintas de las de la comedia. Por muchas concomitancias que pueda haber entre la novela y el teatro, en lo fundamental están lo suficientemente alejados uno de otro como para inclinarnos a pensar que la ruptura del esquema teatral de la comedia lopesca haya podido venir de un género no dramático. Pero, al volver de nuevo la vista al entremés, éste se nos queda otra vez estrecho. Las figurillas del entremés poseen breve y simplificada vida que les hace moverse durante poco tiempo y ella no es suficiente para transformarlos en protagonistas de un género mayor como la comedia, al igual que no era bastante teatralizar las descripciones, a veces muy gráficas, que ofrecían las distintas clases de narrativa a que nos hemos referido. El nuevo tipo teatral que es el figurón surge dentro de la comedia, a partir de subgéneros como la de enredo y carácter. Ya vimos antes, en el capítulo II de esta tesis, que la comedia de figurón había sido incluida dentro de la de capa y espada, sin embargo no se decía mucho sobre los pasos que había hecho derivar a la una de la otra, hasta llegar a hacerse independiente.

Creemos que el camino más seguro para hallar el origen de la comedia de figurón es estudiar el proceso de formación analizando comedias en las que se den fundamentalmente dos fenómenos (uno u otro o ambos a la vez):

a.) Resquebrajamiento del sólido esquema cuadrangular de personajes.

b.) Deslizamiento del personaje hidalgo, "galán" hacia el lugar que ocupa el "gracioso" habitualmente.

Con respecto al primer punto, es sumamente interesante la teoría expresada por Serralta en su artículo *El tipo del "galán suelto": del enredo al figurón*. Este crítico ve

surgir las raíces del esquema estructural que cuajará en la comedia de figurón a partir de las comedias, no de entremeses. Se trata de la alteración de la trama amorosa - alteración, no desaparición - por medio de un personaje que no encaja entre los amoríos de los habituales galanes y damas y que quedaba al final soltero. Serralta lo llama "galán suelto" y sería el precedente funcional del figurón. La comedia de enredo del Siglo de Oro se basaba en la utilización de cuatro personajes principales, dos galanes y dos damas, "cuyos amoríos, celos, sobresaltos y confusiones conducen, después de un complicado itinerario escénico, al obligado y doble casamiento final (...) Estructura genérica, pues, y no peculiaridad creadora de tal o cual dramaturgo, por afamado que fuera (...) Lo mismo se podría decir de una notable variante del esquema dramático basado en cuatro personajes: la que introduce un `galán´ más cuyo único papel, de modo distinto, es embrollar hábilmente el enredo por varios sistemas, desentendiéndose de él `cuando se desenlaza la comedia" (10)

Interpretando gráficamente el esquema nuevo de que habla Serralta, tendríamos una especie de pentágono:

Galán 1 ---------- Dama 1
Galán 2 ---------- Dama 2
G. suelto

Serralta ve justificada la aparición de este personaje por razones estructurales, para facilitar el trabajo de construcción escénica. "El quinto personaje de la comedia de enredo reúne a menudo en su persona las atribuciones de hermano de una de las damas y de enamorado o pretendiente más o menos oficial de la otra. Por una parte, explotando el tema del honor familiar, le permite al autor 'frenar'los amores de una pareja (...) Por otra se utiliza su amor para

justificar todas las iniciativas destinadas a complicar, directa o indirectamente, la evolución de los amores de la segunda pareja." (11) El galán suelto, es por tanto, un personaje obstuctor y motor a la vez que destaca de los otros por su posición privilegiada.

Pero a nuestro juicio, la más interesante, de las observaciones que hace Serralta sobre este galán especial es la que se refiere a la comicidad del personaje que quedaba sin pareja, un tanto desairado: "sin ser claramente ridículo, tampoco es el destinado a cristalizar los anhelos del público. (...) Aparece éste como inferior a los demás personajes de la comedia (concretamente, a los galanes) debido a varias características derivadas de su funcionalidad. (...) Se caracteriza con frecuencia por reacciones muy impropias de un dechado de honra, valor y generosidad como lo solían ser los demás de los galanes principales." (12)

Con ello estamos ya dentro del segundo punto o condición que nosotros estableciamos para la aparición del figurón. Se ve claramente que Serralta lo atribuye a razones funcionales. Al ser el galán suelto una especie de comodín, de personaje flexible, se justificarían estas características atípicas que lo deslizarían hacia la esfera burlesca por las necesidades de construcción. Según este citado crítico, estas necesidades de construcción del enredo "eran superiores a las de la coherencia de un personaje a todas luces postergado por el dramaturgo y por el público." (13)

Tenemos por tanto que el nacimiento del figurón se debería a razones mecánicas y sería algo que casi vino rodado, como suele decirse: "Bastaba con llevarlo por los derroteros de la exageración burlescas, con hipertrofiar sus ya bien esbozadas características cómicas y funcionales, con injertar en él algunos temas sociales o socioeconómicos de moda, y allí estaba el figurón,

pudiendo incluso explicar dicha evolución como un efecto casi involuntario de la creciente mecanización de la comedia." (14)

Sin embargo, las cosas no nos parecen tan sencillas como cree Serralta, pues a pesar de que es cierto lo dicho por él sobre el papel desairado del "galán suelto", hay bastante diferencia entre el papel de los personajes de las comedias que él cita como ejemplo y los verdaderos figurones. La necesidad de variar el consabido esquema de la comedia para sacarlo de unos moldes harto rutinarios explica, sí, perfectamente, la presencia de un galán atípico, pero no la concentración de comicidad propia del figurón. Decir que ya estaba esbozado en el entremés (ya hemos visto que no sólo en el entremés) y que bastaba con exagerar la nota en lo ridículo y añadir unos toques de crítica social, nos parece explicación breve y algo superficial para lo que realmente constituye la novedad de la comedia de figurón: la transformación de comedia híbrida, tragicómico monstruo de Pasífae de que hablaba Lope, en comedia "cómica", en comedia-comedia, para gusto de los preceptistas neoclásicos como Luzán. ¿Cómo consigue introducirse en la esfera burlesca del gracioso un personaje que por clase social debiera estar en la seria? ¿Cómo se consigue colocar en un segundo plano al inevitable y en apariencia imprescindible gracioso lopesco?

Creemos que fue un proceso que se fue iniciando en algunas comedias en las que aún la parte cómica no predomina sobre la seria, pero que incluyen personajes que pueden ir preparando el camino al figurón. El público se pudo ir acostumbrando a galanes un tanto antiheroicos que de modo permanente, no sólo ocasional, de comportasen de una forma diferente de la que se esperaba del galán convencional y que además llevasen el peso de la parte cómica de la obra. (15)

Con respecto a esto existen dos comedias que nos

resultan muy interesantes: *De lo vivo a lo pintado*, de Andrés de Claramonte y *La noche toledana* de Lope. En la primera el personaje principal, el príncipe, no es cómico, pero hay un barón que funciona como un gracioso; (16) y en *La noche toledana* (1612) notamos la ausencia de gracioso, que es sustituido por un caballero dicharachero, don Beltrán. Éste funciona como gracioso no sólo por su gracejos sino por el carácter antiheroico de su comportamiento que se pone en evidencia sobre todo en el episodio del salto del balcón (17) Además, aunque Serralta no lo cite como ejemplo, Beltrán es galán suelto que en las habituales componendas matrimoniales del último acto gasta al público la broma de "dar la mano" a otro hombre, siguiendo la burla de unos momentos antes, cuando ambos hombres se abrazan tomándose mutuamente por una de las mujeres de la obra, Lucrecia. Este comportamiento inusual en los galanes puede, en efecto, deberse a una necesidad de la situación dramática, como decía Serralta, pero en este caso concreto hacemos notar que el carácter de don Beltrán se traza desde el principio como el de un sustituto del gracioso, con lo que no es difícil ver, tempranamente y en una obra del propio Lope, este deslizamiento de un personaje hidalgo del mundo superior hacia el inferior del gracioso.

Pero aún encontramos más claro ejemplo de la importancia del figurón en una obra de Ruiz de Alarcón: *Don Domingo de Don Blas* o *No hay mal que por bien no venga* (pues ambos títulos recibe la comedia) de 1623, siete años antes de la que consideramos la primera obra de figurón. En ella no hay galán suelto, pues el protagonista acaba casándose, pero don Domingo no es precisamente un galán al uso. Vern G. Williamson lo considera una figura antiheroica: "antiheroico parece el carácter de don Domingo, acomodado y poltrón, el hombre que quiere vivir lógicamente, despreciando los ejercicios viriles y huyendo del peligro".

(18)

Doña Leonor, una de las damas de la obra, llega a despreciarlo por su singularidad:

"DOÑA LEONOR. Ha dado en quererme bien,
y aunque tiene calidad,
y es muy rico y nada necio,
por *figura* lo desprecio;
porque la comodidad
con tal cuidado procura,
que en esta vida no tiene
otra atención, y así viene
el extremo a ser locura." (19)

Sin embargo, don Domingo nos revela luego que es realmente valiente y leal; al cabo nos demuestra que está lejos de ser "figura" como cree Leonor. Lo que es Domingo es un ejemplo de sensatez, un hombre razonable, lógico, un carácter casi moratiniano que aborrece los duelos, las corridas de toros y las vanidades de las modas, por lo que choca con los usos sociales de su época; pero no es ridículo y por ello que no estamos demasiado de acuerdo con Vitse y Lanot, ni con Ignacio Arellano, que en este punto parece secundarles, que incluyen como obra de figurón esta comedia.

Admitimos, no obstante, que don Blas es personaje que aportó su granito a la creación del figurón del XVII. Curiosamente, está más cercano a este falso figurón de la segunda mitad del XVIII que al primer figurón, el figurón más auténtico del XVII. La razón de que Alarcón cree un personaje, cuando aún no está constituido el género de figurón, que se asemeja mucho a los que se dan cuando el género está ya terminado y transformándose, un siglo después, es que Alarcón fue un dramaturgo algo especial en su época. El contenido moralizador de las obras de Alarcón

tenía que ser bien visto en el siglo XVIII, que aplaudía el triunfo de la razón y los actos dictados por la propia conciencia sobre las tablas, pero gustaba menos al público del Siglo de Oro, de ahí que, como es sabido, el dramaturgo mejicano tuviera temor al respetable, mientras Lope, mucho más acomodaticio, conseguía seducirlo.

Como veremos más adelante, el figurón digno y sensato de la segunda mitad del XVIII apareció por el cambio de estética que se dio en este siglo, aunque no descartamos que los tipos de Alarcón pudieran influir. Lo que nos interesa ahora, sin embargo, es el nacimiento del figurón, y en él creemos que pudo pesar la intención crítica de las obras del mejicano y su creación de caracteres antiheroicos, tales como don Domingo, pero no llega a crear figurones. No lo son el citado don Domingo ni el don Juan de *Las paredes oyen* como señaló ya E.B. Place (21) ni tampoco el don García de *La verdad sospechosa*, aunque no se les pueda poner como ejemplo de dechado de virtudes del caballero español. En especial éste último, el mentiroso don García, estaría cerca de esos figurones con defectos psicológicos muy marcados o monomaniacos, como los avaros y lindos que son incapaces de corregirse y quedan al final castigados con la soltería aunque este último se case... con quien no quiere, que es casi peor castigo que quedar "suelto". Sin embargo, insistimos en que no son figurones, no son lo suficientemente grotescos y sus rasgos ridículos no están lo bastante acentuados como exige el figurón. Su papel es bastante desairado, pero mantienen cierto decoro y en el caso de don Domingo la condena a su forma de ser no la hace el autor, sino los personajes que en la comedia actúan como reflejo del sentir de la sociedad; el autor acabará premiando y no castigando a este galán atípico y eso sí separa a don Domingo del figurón originario. (22)

Un precedente valioso para el figurón es el don Julián de *Cada loco con su tema* y que es considerado por Lanot y

Vitse un pre-figurón, cosa que no desmentimos, pues aunque tampoco en este caso los rasgos cómicos están muy marcados, tiene bastantes características figuroniles: necio, presuntuoso, maleducado y cobarde. Pero en este caso habría que hablar de dos prefigurones, pues aparece también un montañés indiano, palurdo y desconfiado que será el germen de uno de los figurones de más éxito: el figurón rústico y linajudo; pero éste no es ningún tonto y posee otras cualidades positivas que de nuevo le impiden ser incluido dentro de la categoría de figurón. (23)

Pero hay una comedia donde podemos apreciar la diferencia que existe entre estos esbozos de figurones y un verdadero figurón: se trata de *El Narciso en su opinión* de Guillén de Castro, comedia de carácter cuyo protagonista es un figurón en potencia como supo apreciar Moreto, que se basó en ella para su estupendo *Lindo don Diego*. Comparando ambas comedias puede apreciarse la diferencia, sobre todo en la escena del vestidor, que comentaremos más adelante. Gutiérrez, el narciso, mantiene aún ciertas características del galán serio convencional que pierde definitivamente el lindo de Moreto. La intención de burlarse sin rebozo de vicios o defectos morales y de usos sociales será lo que dé el impulso definitivo al naciente figurón. Para la forja de este nuevo espécimen teatral son necesarios los tipos ridículos sacados del entremés o de géneros en prosa, la ruptura de la trama amorosa, el deslizamiento hacia el terreno de lo cómico y el deseo de criticar abiertamente, creando un personaje totalmente ridículo, sin contrapunto positivo, para separarlo bien de esos galanes híbridos de los que nos habla Serralta. No nos parece que la creación del figurón sea algo tan mecánico como dice el citado crítico. ¿De dónde viene esta hipertrofia de rasgos cómicos tan necesaria para nuestro género? Serralta no lo explica claramente. Evidentemente la vía más fácil es la vuelta a la antigua comedia, la comedia heredera de la antigua

comedia romana, en la cual los caracteres también se hipertrofiaban y donde también se daba una visión satírica de las cosas. Nos referimos a la comedia de carácter, que en nuestra definición del género de figurón, veíamos próxima a ella y cuya frontera sólo era claramente visible cuando nos fijábamos en el incremento del ridículo.

Sin menospreciar la opinión de Serralta sobre el valor de estos galanes solterones a la hora de crear el figurón, creemos fundamental la aparición de elementos de crítica social y moral que provienen de la clásica comedia de carácter que critica y condena por medio de la burla sin paliativos. El autor de figurón deja que el figurón destaque sobre los enredos amorosos y se mueva entre ellos; la trama amorosa no estorba al figurón, al contrario y no se renuncia al suspense y al interés de la acción, pero el público ya tiene algo más que un enredo bien urdido entre damas y galanes: tiene una comedia que dispara dardos contra tipos que pueden reconocer y que se aleja de esa hibridez tragicómica que postulaba Lope en su *Arte Nuevo*. Es una vuelta a formas más clásicas de teatro genéricamente más puras.

La creación del figurón, por lo tanto, es un proceso complejo, resultando mixto de la combinación y consolidación de distintos factores que hemos visto reflejados en las comedias que citamos, de enredo y de carácter, cada una de las cuales es un paso adelante en la búsqueda de un género de teatro que constituye una valiosa novedad dentro del muestrario contenido en el repetido esquema de la comedia nacional del Siglo de Oro.

NOTAS AL CAPÍTULO III.

(1) ASENSIO, E., *op. cit.* p. 15.

(2) *Ibídem*, p. 80.

(3) PLACE, E.B., *op. cit.*, p. 418.

(4) *Ibídem*, p. 415.

(5) ARELLANO, Ignacio, "La comedia de figurón y Castillo Solórzano. *El mayorazgo figura*", en su ed. de *El mayorazgo figura* de Castillo Solórzano, Madrid, CSIC, 1989, pp. 36-38.

(6) BAQUERO GOYANES, Mariano, "Comedia y novela en el siglo XVII" en *Serta Philologica en homenaje a Fernando Lázaro Carreter*, Madrid, Cátedra, 1983, T. II, pp. 13-29.

(7) Tenemos noticia de que Josefa Báez Ramos está preparando un trabajo en el que analiza las similitudes y diferencias entre las dos obras; al estar aún pendiente de publicarse no podemos por el momento remitirnos a él; las diferencias y contactos entre la comedia y novela, de las que hablaremos más adelante, se basarán, por tanto, en nuestra propia visión.

(8) *Vid.* p. 31 de su ed. a las *Obras completas* de Quevedo (Madrid, Aguilar, 1986).

(9) QUEVEDO, Francisco, *Capitulaciones de la vida de la Corte y oficios entretenidos de ella*, en Obras completas, ed. de Felicidad Buendía, Madrid, Aguilar, 1986, pp. 58-60.

(10) SERRALTA, Frédéric, " El tipo del `galán suelto´: del

enredo al figurón, en *Cuadernos de teatro clásico*, I (1988), pp. 83.

(11) *Ibídem*, p. 85.

(12) *Ibídem*, p. 87.

(13) *Ibídem*, misma página

(14) *Ibídem*,p 92.

(15) Cuando redactamos estas páginas no se había publicado aún el artículo de Ignacio Arellano que ya hemos citado: "La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada", donde se comentan muchas obras además de las que citamos en nuestra tesis, obras con galanes y nobles implicados en la acción cómica y más o menos degradados en sus características morales. Arellano los clasifica en varios grupos y señala la proximidad de algunos de ellos con el figurón, aunque nunca los confunde con él. Como puede verse, coincidimos ya en su momento con lo expuesto por este crítico, aun sin haber tenido la oportunidad de estudiar tantas obras de esta clase (comedias cómicas).

(16) CLARAMONTE, Andrés de, *De lo vivo a lo pintado*, en *Dramáticos contemporáneos de Lope de Vega* I, Madrid, Atlas, 1951, BAE XLIII, pp. 529-549.

(17) VEGA Y CARPIO, Lope de, *La noche toledana*, ed. de I. Sánchez-Palencia, Toledo, Caja de ahorros, 1983, pp. 187-188.

(18) WILLIANSEN, Vern G., "Introducción" de su ed. de *No hay mal que por bien no venga*, Valencia, Estudios de Hispanófila, 1975, p. 8.

(19) RUIZ DE ALARCÓN, Juan, *No hay mal que por bien no venga*, ed. cit., p. 57.

(20) ARELLANO, Ignacio, *op. cit.*, p. 35.

(21) "I do not include such types as Alarcon's physically grotesque but decorous Don Juan (*Las paredes oyen*) as figurones. They do not conform to the definition". (PLACE E.B.; *art. cit.*,pp. 412-413).

(22) Uno de los personajes de la comedia acaba, al fin, reconociendo el verdadero carácter de don Domingo: "Injusto nombre os ha dado/ la fama que loco os llama;/ que mejor puede la fama/ llamaros desengañado". RUIZ DE ALARCÓN, Juan, ed.cit., p. 67.

La refundición que hizo Zamora de esta obra en 1707 no altera demasiado las características del personaje de Alarcón en lo que toca a la hibridez entre extravagancia y dignidad, si bien recarga algo más las tintas burlescas en alguna escena un tanto disparatada, como la del duelo sentado. Añade también otro personaje poco lucido, hidalgo pobre y pedigüeño, que tampoco llega ha ser un figurón, pero que entra dentro de esos caballeros que han perdido la gallardía y el pundonor caballeresco de los que ya hemos hablado.

(23) HURTADO DE MENDOZA, Antonio, *Cada loco con su tema* o *El indiano montañés*, en *Dramáticos contemporáneos a Lope de Vega*, Madrid, Atlas, 1958, BAE, XLV, pp. 457-477.

CAPÍTULO IV

EXTENSIÓN TEMPORAL DE LA COMEDIA DE FIGURÓN. CONDICIONAMIENTOS LITERARIOS Y SOCIALES

En la actualidad, seguramente sólo las personas que hubiesen estudiado el tema de la comedia de figurón serían capaces de captar plenamente sus valores cómicos, una vez descontados los efectos de pura mecánica como el enredo, los equívocos o algún que otro chiste. Hoy no tiene ningún sentido la burla feroz a los hechizos o las ejecutorias de limpieza de sangre, obsesión del español de los Siglos de Oro y que aún perduraba en el siglo XVIII. Actualmente no nos parece más ridículo llevar golilla que peluca empolvada, pero, por ejemplo, en tiempos de Cañizares, los figurones eran la caricatura de personajes con existencia real, asentados en unas bases sociales y culturales que ya empezaban a decaer, pero que todavía pervivían.

Como hemos dicho antes, la risa que suscitaba el ridículo figurón estaba basada en la sátira social. Es sintomático que a medida que avanza cronológicamente la comedia de figurón son cada vez menos atemporales y abstractos sus protagonistas, que se van reduciendo y especializando en el tipo social muy concreto cual es el figurón hidalgo rústico, proveniente de la montaña norteña, que abundará especialmente en el XVIII.

En el fondo de toda comedia de figurón ha habido siempre una sátira al linajudo, pero en el XVII hay un par de comedias muy importantes que acusan más su dependencia con la comedia de carácter pues tienen figurones que presentan defectos morales que podríamos llamar universales: son el lindo don Diego y el avaro don Marcos, cuyas psicologías se sobreponen a la crítica social a la obsesión por la hidalguía, y que *mutatis mutandis* pueden darse en cualquier época. Sin embargo, estos figurones monomaniacos ya no se

dan en el XVIII, y la primera parte de este siglo es especialmente interesante en lo que se refiere a los efectos de la realidad social sobre la vigencia de la comedia de figurón. "Personalmente -dice Caro Baroja- creo que el figurón, en el punto en que lo usan Zamora y Cañizares nos revela una realidad social nueva. Es como un signo de los tiempos. Y como tal signo podemos estudiarlo con una determinada vigencia temporal. En otras palabras, el 'figurón' con el que se ridiculizaban creencias determinadas, a finales del XVI, se desarrolla en el siglo XVII y muere ya avanzado el XIX; porque entonces ya lo que se ridiculizaba en él no tiene para la gente ciudadana demasiado significado. Se han necesitado ciento treinta o ciento cuarenta años para obtener un efecto cultural. Cuando se ha obtenido, la figura pierde su comicidad y muere". (1)

El pensamiento, globalmente correcto de Caro Baroja, necesita, en nuestra opinión, ciertas matizaciones en lo que toca a los límites de la comedia de figurón y la evolución de éste como categoría teatral.

En primer lugar hay que precisar que no nos parece que la auténtica comedia de figurón sea anterior al XVII. Ya apuntamos antes que comedias como *El mayorazgo figura, Cada loco con su tema* o *El Narciso en su opinión* son "protocomedia de figurón", análogamente a la novela picaresca, en la que Lázaro resulta "protopícaro" con respecto a ese pícaro canónico que es Guzmán. Tampoco creemos que la comedia de figurón resista hasta el XIX desde el punto de vista de la creación, aunque las ediciones y las representaciones pudiesen darse hasta bien entrado el siglo. (2) De hecho, antes del XIX se produce ya lo que será la transformación de la comedia de figurón en algo distinto. No es que el figurón pierda su comicidad y muera, sino que se metamorfosea en un personaje que no puede ya propiamente llamarse "figurón" porque pierde sus

características esenciales: su carácter grotesco, desprovisto de dignidad humana y la inverosimilitud que es consecuencia de la exageración de lo ridículo.

En esta transformación influirán no sólo factores sociológicos sino también literarios, como es la llegada de la comedia neoclásica. (3)

La implantación de la comedia neoclásica supone la moderación en el uso de lo ridículo en la crítica moral y social atendiendo al criterio de verosimilitud, concepto venerado por los seguidores de la estética clásica. Por ejemplo, en la *Poética* de Batteux, éste y su traductor Arrieta, se muestran partidarios de que en la comedia aparezcan carácteres más moderados y ennoblecidos. Así dice: "Toda acción puesta en escena, que puede divertir a las personas de gusto y talento, sin excitar el sentimiento con demasiada vehemencia, ni mover fuertemente las pasiones serias, es una buena comedia(...) Cada cual sabe por experiencia que las acciones razonables y virtuosas, los caracteres exentos de ridículo y extravagancia, pueden agradar en el teatro (...) sin quitar nada de su valor a la Comedia satírica y jocosa, no cerramos los teatro a la Comedia que nos divierte con cuadros más nobles, y que, en vez de hacernos reír con las debilidades de la humanidad, nos recrea con el espectáculo de sus perfecciones". (4)

Los tipos censurables que aparecen en las comedias como *El señorito mimado, La señorita malcriada, La comedia nueva* y, la ya posterior en algunos años, *El sí de las niñas,* poseen personajes que en algún momento pueden parecer ridículos, pero que resultan creíbles y no llegan a lo grotesco. Se buscaba en ellos el reflejo decantado de una realidad contemporánea que no les gustaba y pretendían cambiar. Don Mariano, Don Gonzalo, Doña Pepita o Doña Irene no son personajes concebidos para hacer reír a carcajadas, sino para censurar vicios o errores de pensamiento y educación, reproducidos con el suficiente color de verdad

para que fuesen más fácilmente reconocibles. No era, por tanto, conveniente llegar a lo grotesco; la estética neoclásica huye de la distorsión y tiende a un cierto "realismo" (vocablo que usamos con precaución como sinónimo de verosimilitud, puesto que, ciertamente esconde un concepto espinoso), aunque en ella es facil observar una tendencia hacia la idealización y el maniqueismo moralizante. (*Vid.* cap. V, pp.183-184).

Mímesis aristotélica, imitación artística de una realidad y no caricatura es lo que tenemos en la comedia de la segunda parte del siglo XVIII. No cabe ahora discutir qué procedimiento, si la exageración o la verosimilitud, es más efectivo para hacer crítica social. Lo cierto es que Iriarte, Moratín y otros dramaturgos de esta época crean la comedia de costumbres que luego triunfará en el XIX. Esta nueva comedia, diferente en su enfoque de la comedia de figurón, influirá incluso en comedias que aparecían clasificadas por los impresores como de figurón y en otras que algunos críticos consideran como tales o no saben cómo clasificarlas (5). Por ejemplo, *La escuela de la amistad o el filósofo enamorado* de Forner, obra de la que habría que decir lo mismo que se dijo de la ya comentada *No hay mal que por bien no venga* de Alarcón, esto es, que en ella aparece un personaje algo extravagante y rudo, pero digno. Es un hombre anticuado por el que el dramaturgo siente simpatía y que no es ridículo. Ni siquiera otros personajes claramente negativos como son el avaro y ruin don Silvestre o el jactancioso Marqués, nos mueven a risa; todos están lejos del auténtico figurón. Como el propio Forner manifiesta en el prólogo de su obra, se trata de una comedia de carácter neoclásica, en la que los caracteres están escogidos y mantenidos sin contradicciones para resultar representativos y ejemplares, pero sin la distorsión deshumanizadora del figurón. (6) En la comedia neoclásica no habrá figurones, aunque se halla dicho lo

contrario en alguna ocasión (7) y cuando se hacen comedias que pretenden pasar como tales, los figurones que encontramos en ellas tienen poco que ver con los personajes típicos que conforman las comedias de figurón más representativas.

Basta leer comedias como las de Concha y Moncín o una de Rosa Gálvez de Cabrera *Los figurones literarios* para ver en qué han parado los figurones en la segunda mitad del XVIII. Las comedias de los dos primeros autores presentan figurones positivos, figurones que sólo tienen de tales la cáscara, pero son dignas de comentario, -el cual haremos más adelante- porque supone un cambio importantísimo en el género y en la tipología del figurón; pero en la obra de la última autora, únicamente vemos muñecos estáticos que en nada influyen en la acción de la obra y que acaso son "figuras" de entremés de figuras y no "figurones" de comedia.

La verdadera comedia de figurón, por tanto, nos parece que acaba tras Zamora y Cañizares y da lugar a una comedia de costumbres en la segunda mitad del siglo XVIII, cuando la figura, antes grotesca, se diluye en un personaje moderadamente cómico.

En el XIX existen reminiscencias del figurón en comedias como *Un novio a pedir de boca* y *El pelo de la dehesa*, ambas de Bretón. En ésta última podemos ver el sustrato de la comedia de figurón actuando sobre una comedia de costumbres en la que, además de la linea neoclásica, se nota el paso del tiempo en la sociedad española. En 1840 el uso de la ejecutoria y otras ranciedades hidalgas debía de haber perdido mucha fuerza cómica; por ello el tema se orienta exclusivamente hacia el contraste entre el pueblerino y el burgués urbano. Este tema, como veremos pronto, era subsidiario en las primeras comedias de figurón, pero va creciendo en importancia y al llegar hasta Cañizares y, más aún, cuando lo toma Moncín, acaba teniendo una importancia

capital. La razón de que el tema cobre importancia precisamente en el XVIII es que en el XVII la diferencia entre Madrid y un pueblo cualquiera no debía ser excesiva; pero en el siglo siguiente, sobre todo con Carlos III, Madrid ganó categoría como ciudad con nueva planificación urbanística y costumbres sociales más refinadas.

En la epoca de Bretón, cuando los hidalgos que ostentaban ejecutorias amarillentas habían dejado de ser teatralmente rentables, se prefiere poner en escena la oposición entre la elegancia y las formas sofisticadas de la corte y la rudeza y simplicidad rústicas.

Don Frutos y otros personajes de comedias que tienen cierto barniz figuronil muestran la inercia dramática de un tipo con raigambre popular que actúa como fuerza conservadora, pero lo que se conserva en realidad es un personaje que ya no puede llevar el rótulo de figurón.

Recapitulando todo lo dicho, creemos que la auténtica comedia de figurón está vinculada a un pensamiento y a una comicidad que decae tras el neoclasicismo.La evolución social y literaria hacen que la comedia cambie de derrotero y del teatro de figurón se pase a la comedia de costumbres burguesa.

El teatro popular ha de estar de acuerdo con los gustos del público, muy en contacto con el pensamiento colectivo y su evolución. Los figurones nunca han sido traídos arbitrariamente: tienen una raíz teatral y social. Si ésta se pierde, ningún dramaturgo se arriesgaría a presentar ante el espectador a un personaje que obligase a aquél a la reconstrucción arqueológica. Sin embargo, puede suceder, y de hecho creemos que sucedió, que el procedimiento que sirvió para pergeñar figurones se vuelva a utilizar en tiempos posteriores, incluso en nuestro siglo; pero si el público ya no reconoce al figurón en los seres grotescos que aparecen por ejemplo, en algunas obras de Arniches, sin duda cometeríamos un grave anacronismo al señalarlas como

comedia de figurón que han renacido en el teatro cómico moderno. Aunque en algún caso las semejanzas parecen muy grandes, éstas no se producen por influencia directa de la comedia de figurón. (8)

NOTAS AL CAPÍTULO IV

(1) CARO BAROJA, J., *op. cit.*, p. 140.

(2) *Vid.* COE, Ada M., *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819,* Baltimore, J.K. Press, 1935.

(3) *Vid.* nuestro artículo "La especialzación del tipo en la comedia de figurón: el figurón vasco y otros figurones norteños", ed. cit., Vitoria, Diputación, 1987, pp. 155 y 164-165, donde trazamos un resumen de las ideas que estamos exponiendo.

(4) BATTEUX, *op. cit.*, pp 313-314.

(5) LANOT Y VITSE, *op. cit.*, pp 211-213. Mientras que por un lado parece excluir al personaje don Félix y por tanto a la comedia de la categoría de figurón, lo incluyen como un "semifigurón" en el cuadro sinóptico posterior.

(6) FORNER, J. Pablo, *La escuela de la amistad o el filósofo enamorado,* Madrid, Imprenta de Fermín Villalpando, 1796, pp. XXXII-XXXIII.

(7) MONTERO PADILLA, José, "Introducción" a su ed. de *El pelo de la dehesa*, Madrid, cátedra, 1977, p. 32. JOHNSON, *op. cit.*, p. 159. y VALBUENA BRIONES, Ángel, "Nota preliminar" a las *Obras completas de Calderón*, Madrid, Aguilar, 1987, T. I, p. 1289. Llegar a decir, al referirse a don Toribio Cuadradillos que es precedente "de un tipo de comedia que sería tratado con frecuencia en el siglo XVIII y *del que Moratín será fiel exponente*. Nos referimos a la comedia de figurón que tiene vigencia en el XIX". Con lo primero estamos de acuerdo, sobre todo en lo que se refiere

al tipo que encarna don Toribio, pero lo segundo (el subrayado es nuestro) nos parece una confusión de este crítico; sobre el último juicio ya hemos hecho las precisiones pertinentes.

(8) Nos referimos a obras como *El tío Miserias* y a ciertos personajes como la señorita de Trevélez.

CAPÍTULO V

LOS FIGURONES Y OTROS PERSONAJES BURLESCOS.

I. Tipos de figurones

5.1 *Los figurones del siglo XVII.*

Desde que Castillo Solórzano escribió las comedias que abrieron la puerta al género de figurón, es decir, *El marqués del cigarral* y *El mayorazgo figura*, se suceden este género de comedias con sus correspondientes protagonistas, presentando, sin embargo, una variedad bastante limitada. No hay mucho donde elegir en lo que se refiere a los tipos de figurones. No es que todos estén hechos con sello o que sean unos calcos de otros, pero desde el principio presentan rasgos de carácter que van repitiéndose, en mayor o menor grado, en la mayoría de los figurones y están vistos desde una perspectiva similar, que no variará prácticamente hasta fines del siglo XVIII. Todos los figurones estarán llenos de prejuicios, vanidad nobiliaria e ignorancia, chocando continuamente con el resto de las personas con las que entran en relación.

No obstante, no existe una uniformidad total, porque en algunos casos se hará hincapié en el rasgo de la avaricia, de la vanidad, de la zafiedad, la cobardía, etc., dependiendo de los defectos que el autor quiera ridiculizar con más intensidad.

Como ya comentamos al inicio de esta tesis, la clasificación de figurones que aparece en el estudio de J. R. Lanot y M. Vitse no nos parece muy clarificadora. No deseamos quitarle mérito alguno al estudio de estos críticos, estudio citado en todos cuantos trabajos han tocado posteriormente, más o menos de cerca, el tema del figurón, pero las categorías que establecen ("hyper-figurón","demi-figurón","paléo-figurón", etc.,), no nos

parece que consigan diferenciar a los figurones de los personajes cómicos; tampoco nos dan cuenta del rendimiento teatral de estos figurones ni de su importante evolución en el XVIII. Lanot y Vitse tienen como base para su clasificación la psicología de los personajes y también su condición social (por cierto, que el rasgo común de los figurones sea su deseo de promoción social mediante el dinero, es algo que tendremos ocasión de discutir a lo largo de esta tesis). Según su comportamiento sea más o menos perjudicial para los otros personajes de la obra, los autores sitúan a los figurones en el limbo, el purgatorio, el cielo o el infierno, que posee también sus círculos acordes con el grado de negatividad que tenga el personaje. Sin embargo, el artículo, pese a revestirse de ese procedimiento literario alegórico-dantesco que pudiera parecer pretencioso, tiene un título muy modesto. Los autores parecen querer aportar simplemente "elementos" o "materiales" para una teoría del figurón aún sin hacer y que, naturalmente, puede enfocarse desde otras perspectivas distintas a las suyas.

Nosotros, por nuestra parte, hemos preferido sacrificar la originalidad en aras de la claridad, aun a riesgo de dar una impresión de simplicidad "escolar". Así pues, nosotros comenzamos por los primeros figurones que nos parece que realmente merecen este nombre, los de Castillo Solórzano.

Los figurones de Castillo, un tanto singulares, como ya adelantamos, critican las manías de grandeza y el lenguaje culterano. El de *El marqués del cigarral* es un pobre loco que sirve de bufón a Carlos V y a su corte. Al sacar a escena a un loco, puede atacarse al ideal caballeresco por medio de sus palabras y actitudes, pero la sátira disminuye su acidez al tratarse de un falso hidalgo; lo que no quita para que en él estén presentes ya lo que serán características constantes en los figurones que le seguirán: el orgullo de la rancia nobleza y la obsesión por

la limpieza de sangre, como puede verse en este fragmento:

"DON COSME. Yo soy Don Cosme de Armenia
desde el Arca del Diluvio
derivado y procedido
que como afectó mansión
aquel nadante edificio
en los escollos de Armenia,
donde tome mi apellido,
Noé, mi señor abuelo,
dio cuidado al tercer hijo
que a mi estirpe generosa
le diese honroso principio." (2)

Lanot y Vitse lo incluyen dentro de los llamados "hiperfigurones" o figurones advenedizos y con manías de grandeza, entre los que incluyen al don Lucas de Rojas y un prefigurón de Hurtado de Mendoza, don Julián. Pero lo realmente distintivo de don Cosme y que lo separa de los figurones que podemos llamar "estándar" es el hecho de que no sea un verdadero linajudo sino un villano loco y de esta suerte los verdaderos hidalgos se pueden zafar un poco del golpe crítico. También es posible que Castillo pretendiera censurar en mayor grado el que un miembro del estado llano pretendiera acceder, aunque fuera imaginariamente, a un puesto social que no le correspondía, que el desmedido orgullo de clase de los verdaderos hidalgos.

Esta idea parece confirmarse en la otra obra de este autor *El mayorazgo figura*, de 1640, donde el supuesto figurón es también un falso hidalgo de ridículo aspecto y expresiones culteranas. Este no está loco, es un farsante y de nuevo nos parece que la sátira pierde fuerza al revelarse la verdadera identidad y el verdadero puesto que en la escala social corresponde a su protagonista. Quien queda chasqueada y castigada es la ambiciosa doña Elvira.

En realidad no es auténtica comedia de figurón, por más que el título de la obra nos lleve a pensarlo. (3) Sin embargo sí lo es la obra de Rojas, de la que enseguida nos ocuparemos, *Entre bobos anda el juego* o *Don Lucas del cigarral,* que al parecer se inspiró en la citada obra de Castillo, sobre todo en lo que toca al título nobiliario del figurón. (4)

Francisco de Rojas Zorrilla (1607-1648) escribió aproximadamente en 1638 la obra que acabamos de mencionar, más conocida por el primero de los títulos. Como ya hemos dicho, Rojas pudo inspirarse en la obra de Castillo, pero ambos figurones son bastante distintos, pues Don Lucas no es un loco ni un pedante, sino un espíritu materialista, tosco y descortés. El gracioso Cabellera hace de él completa etopeya:

"Don Lucas del Cigarral,
cuyo apellido moderno
no es por casa, que es
por un cigarral que ha hecho,
es un caballero flaco,
desvaído, macilento,
muy cortísimo de talle
y larguísimo de cuerpo;
las manos de hombre ordinario,
los pies, un poquillo luengos
muy bajos de empeine y anchos,
con sus Juanes y sus Pedros;
zambo un poco, calvo un poco,
dos pocos verdimoreno,
tres pocos desaliñado
y cuarenta muchos puerco;
si canta por la mañana,
como dice aquel proverbio,
no sólo espanta sus males,

que espanta los ajenos;
si acaso duerme la siesta
da un ronquido tan horrendo,
que duerme en su cigarral
y le escuchan en Toledo;
come como un estudiante
y bebe como un tudesco,
pregunta como un señor
y habla como un heredero;
(.....)
no hay lugar donde no diga
que ha estado, ninguno ha hecho
cosa que le cuente a él
que él no la hiciese primero;
si uno va corriendo postas
a Sevilla, dice luego
`Yo las corrí hacia el Perú
con estar la mar en medio´;
si hablan de espadas él solo
es quien más entiende de esto,
y a toda espada sin marca
la aplica luego el maestro;
tiene escritas cien comedias
y cerradas con su sello,
para, si tuviera hija,
dárselas en dote luego;
pero ya que no es galán,
mal poeta, peor ingenio,
mal músico, mentiroso,
preguntador sobre necio,
tiene una gracia no más
que con esta le podremos,
perdonar esotras faltas,
que es tan mísero y estrecho,
que no dará lo que ya

me entenderán los atentos,
que come tan poco el tal
don Lucas que yo sospecho
que ni aún esto podrá dar
porque no tiene excrementos.
Éstas, dama, son sus partes
contadas de *verbo ad verbum*." (5)

Este es el desolador informe que recibe la infeliz novia del figurón. El autor ha acumulado todas las tachas posibles en un personaje de comedia, salvo las de la delincuencia. (6) Para mayor contraste con don Lucas, se describe luego a su primo don Pedro, perfecto galán, del que, como podemos suponer, se enamora la prometida del figurón, doña Isabel:

"Es el mejor caballero
más bizarro y más galán
que alabar puede el exceso;
y a no ser pobre pudiera
competir con los primeros;
juega la espada y la daga
poco menos que el Pacheco
Narváez, que tiene ajustada
la punta con el objeto;
si torea es Cantillana;
es un Lope si hace versos;
es agradable, cortés,
es entendido, es atento,
es galán sin presunción,
valiente sin querer serlo,
queriendo serlo bien quisto,
liberal tan sin estruendo,
que da y no dice que ha dado,
que hay muy pocos que hagan esto." (7)

Cuando Andrea, la criada de doña Isabel, se pregunta por qué ésta ha de casarse con ese esperpento de don Lucas y no con un sujeto de tan buenas prendas como don Pedro, el gracioso Cabellera responde:

> "No me espanto, que en efecto,
> éste no tiene un ochavo
> y esotro tiene dinero." (8)

En efecto, el poder que el dinero da al figurón y su marcado materialismo es la nota que sirve para distinguirlo de otros; a diferencia de los figurones rústicos y pobres que no tienen más patrimonio que el pergamino viejo que demuestra que descienden del rey Wamba o de Noé, don Lucas no posee un apellido ilustre , ya que toda su nobleza la constituyen los bienes que se ha comprado, en este caso un cigarral (esto lo aclara desde el primer momento el gracioso). Lo que se critica en este caso, pues, no es la vana ostentación de hidalguía, sino todo lo contrario, la del dinero y la fuerza de éste en una sociedad en la que los nobles ideales están siendo sustituidos a toda prisa por los del más prosaico interés. Don Lucas no necesita más cualidad para enamorar a una hermosa mujer que sus seis mil ducados de renta, de ahí que la carta de enamorado tradicional en las obras de capa y espada, llena de finezas amorosas, sea sustituida por ésta, que no es un prodigio de delicadeza y galantería:

"ISABEL (*lee*):

> `Hermana yo tengo seis mil cuarenta y dos
> ducados de renta de un mayorazgo, y me hereda
> mi primo si no tengo hijos; han me dicho que vos
> y yo podemos tener los que quisiéramos; veníos esta
> noche a tratar del uno, que tiempo nos queda para
> los otros. Mi primo va por vos; ponéos una mascarilla

para que no os vea, y no le habléis, que mientras yo viviere no habéis de ser vista ni oída. En las ventas de Torrejoncillo os espero; venîos luego, que no están los tiempos para esperar en ventas. Dios os guarde y os dé más hijos que a mí.´" (9)

El humorístico final de la carta nos evidencia que don Lucas es un cretino grandísimo, pero esto y el exceso de celo en la guarda del pudor femenino, no es cosa que lo distinga de los otros figurones y no es algo en lo que el autor insista demasiado; por el contrario se hará mayor hincapié en el grosero materialismo de don Lucas, que llega al extremo de hacer un recibo por su prometida, como si fuese una mula o un mueble; el recibo entregado al padre de la novia no es sólo un divertido recurso para hacer reír, sino una ácida crítica a los matrimonios por interés. (10)

Cuando el futuro suegro se sorprende de la carta de pago y pregunta si cree don Lucas que le da su hija o se la vende, Cabellera, en un aparte, responde certeramente: "Pues yo sé que va vendida doña Isabel." (11)

Ciertamente es así, y no podemos dejar de advertir la intención de Rojas, que si bien no habló tan clara y decididamente contra los matrimonios por interés como lo haría más de un siglo después Moratín, dejó ya bien planteado el problema. Pero sobre ello volveremos más tarde.

Regresando a nuestro figurón, nos llama la atención que esté lejos de provocar abiertamente contra sí la rebelión de los otros, como ocurrirá después con *El lindo don Diego* o *El hechizado* de Zamora (en un esquema funcional que podríamos llamar "todos contra el figurón"); es un personaje que se presenta inatacable y al que los demás, pese a reconocérsele sus ruindades y extravagancias, se ven sometidos.

Lanot y Vitse, en el estudio que ya hemos citado muchas

veces, lo definen como un "superfigurón" advenedizo y resaltan la tiranía de su dinero: "Lucas le tyran qui d'un bout à l´autre de la pièce croit pouvoir parler haut el commander à tous, parce que tous dépendent d'une certaine façon de son argent; (...) Non qu'il soit boitiquier ou commerçant à proprement parler. Mais tout dénote chez lui l'homme d'affaires quelque peu tabellion et un tantinet maquignon. Son despotisme -c'est parmi les noveaux riches ses confrères dramatiques, le caractére qui le distingue - ne fait que traduire l'empire hideux de la marchandise, dont le spectre plane sur les valeurs d'honneur, d'amour et de générosité des héros de lintrigue galante." (12)

Pero este "Lucas le Marchand" como lo denominan los citados críticos, calificándolo de monstruo, no está solo en su ruin visión de la vida; al igual que ocurrirá en *El lindo don Diego* tiene como cómplice al padre de la víctima, el que debería ser el personaje más respetado de todos y que, sin embargo, resulta el más indigno, o por lo menos no más digno que el mismo don Lucas, pues para él no hay defecto en el desagradable novio de su hija. (*Vid.* cap. VII, apartado 7.3.).

Don Lucas es el figurón del que resulta más difícil reírse porque, en el fondo, la mayoría de los que asisten a la comedia son un poco como él, o están bajo los que son como él. La burla de Rojas, pues, es más ambigua o más amarga de lo que pudiera parecer. (13)

Un figurón importante, que será modelo de varios de los de Cañizares y de los de otros autores, es don Toribio Cuadradillos, perteneciente a la comedia de Calderón *Guárdate del agua mansa*, publicada en 1684 en la *Octava Parte de las Comedias* del autor, aunque no todos los críticos coincidan en esta fecha y algunos la consideren obra más temprana; pero lo verdaderamente interesante es el

figurón, trazado con mano maestra, exponente del talento humorístico del Calderón. (14)

Don Toribio es un "cerril montañés", al que no le falta nada de lo necesario para ser un perfecto figurón: su aspecto es ridículo, es necio, analfabeto, exageradamente celoso con la virtud femenina y posee además una ejecutoria realmente linda:

> "Si vierais mi ejecutoria
> primas mías, os prometo
> que se os quitaran mil canas,
> ¡Vestida de terciopelo
> carmesí, y allí pintados
> mis padres y mis abuelos,
> como unos santicos de Horas!" (15)

Calderón no olvida el tema, que tanta fortuna hará más adelante, del choque entre el bruto rústico y el refinado cortesano. Don Toribio confunde un guardainfante, artilugio de la indumentaria femenina de la época, con una escala y, cuando el irritado padre defiende la honra de su hija, puesta en duda por el ignorante don Toribio, éste contesta:

> "Peor es eso
> que esotro. ¿Qué infante tiene
> prima, que éste le guarda?" (16)

La salida de don Toribio no es tan necia como pueda parecer: Calderón guiña un ojo a lo espectadores del siglo XVII, que saben que los incómodos armazones que abultaban las faldas de las mujeres servían también para ocultar los embarazos, incluso avanzados, de sus usuarias.

Don Toribio, de todas formas, no encaja en la ciudad y una vez que comprende que ese ambiente no es para él, marcha a su querida Montaña con la inseparable ejecutoria.

Esta obra de Calderón es clave para el desarrollo del género de figurón, no sólo por el figurón en sí, bastante digno del genio dramático de su autor, sino porque en él se fijan las características del tipo de figurón rústico y norteño que había aparecido débilmente bosquejado en obras que, según ya dijimos, no podemos situar plenamente dentro del género de figurón, pero que abren vía para él, como *Cada loco con su tema*. La oposición montaña/ciudad, desfase/modernidad, abundará en las comedias del siglo siguiente. Por otra parte, es bueno ver cómo Calderón, que llenó el escenario de maridos celosos y crueles, es capaz de buscar el lado bufo al sentimiento del honor y a la pregonada limpieza de sangre. (17)

Unos años después de la publicación de *Guárdate del agua mansa*, en 1662, encontramos otro espléndido figurón, aunque éste de otra especie: don Diego de *El lindo don Diego*, pertenece a la clase de los llamados "lindos", "pisaverdes", "lechuguinos", "currutacos" o "petimetres" como se les llamara en el siglo siguiente. (19) El tipo está como ya se sabe, tomado de *El Narciso en su opinión*, y si acudimos a la psicología para clasificarlo más exactamente, los podríamos denominar "monomaniaco", con un predominante y gravísimo defecto: la presunción exagerada, el engreimiento absoluto.

Los tipos como don Diego no eran infrecuentes en la sociedad de la época (en realidad los hay en todo tiempo); eran ya criticados en el entremés y la prosa satírica costumbrista. En el siglo siguiente (20) no sólo no desaparecieron, sino que la cosecha aumentó, como era de esperar, al llegar las modas francesas, con lo que el tema de la presunción en el vestir se combinó inevitablemente con el del afeminamiento y el amaneramiento afrancesado, tema de más de un sainete de don Ramón de la Cruz. Volveremos sobre esto en su momento, porque hay algún figurón dieciochesco que entra dentro del tipo del

currutaco, aunque con la variante del hipercultismo.

Volviendo al de Moreto, diremos que sin duda es un bonísimo ejemplar de "lindo", pero también es algo más: es un enajenado con una obsesión patológica, mucho más desarrollada que la del don Cosme de Castillo. Don Diego no es un hidalgo montañés, sino de Burgos y si resulta insoportablemente descortés, no es debido a su patanería e ignorancia de los modos cortesanos, sino a su desmesurado narcisismo que le hace creerse superior a cualquier mortal. Esta manía le lleva a ser un sujeto risible para todos, incapaz de otra cosa que de ver su ilusoria belleza; incapaz tampoco de aceptar nada que no entre dentro de la órbita de su autoalabanza; incapaz, por fin, de verse a sí mismo como en realidad es y los otros le contemplan, en su ridícula anormalidad. El gracioso Mosquito dice de él lo siguiente:

> "El es tan rara persona,
> que, como se anda vestido,
> puede en una mojiganga
> ser figura de capricho." (21)

Don Diego usa bigotera, trenzas en el pelo y se pasa las horas muertas en el tocador, peine y espejo en mano, pero él lo da todo por bien empleado pues su belleza merece todo el tiempo y cuidado posible:

> "MOSQUITO. (...) salió a vestirse a las cinco,
> y en ajustarse las ligas
> llegó a las ocho de un giro.
> Tomó el peine y el espejo
> y en memoria de Narciso,
> le dio las once en la luna;
> y en daga y espada y tiros,

capa, vueltas y valona,
dio las dos y después dijo:
"Dios me vuelva a Burgos, donde
sin ir a visitas vivo,
que para mí es una muerte
cuando de priesa me visto.'" (22)

A diferencia de otros figurones, no es sólo la necedad y la educación deficiente lo que le impide traspasar la frontera de la alienación y le separa de las otras personas con las que convive, sino esa patología mental en forma de manía narcisista que es lo que le causa su aberrante comportamiento. (23)

Realmente, se distingue de su antecedente, el lindo de Guillén de Castro, don Gutierre, quien es capaz de apreciar la belleza ajena, aunque precie mucho la propia, e incluso puede enamorarse y hablar como un galán convencional; pero don Diego sólo puede adorarse a sí mismo y se muestra despectivo con las mujeres a las que cree todas prendadas de él, cuando lo cierto es que éstas lo encuentran repelente. Como bien dicen Lanot y Vitse, Don Diego llega a convertir el código del amor cortés que impera en las comedias e incluso el del honor, subordinándolo todo a su autoidolatría: " Attila de la gent féminine, son port est `mataprimas'et `pacto secreto'; ce surhomne, qui est une sous-femme, ne connait qu'un devoir, le soin de sa personne el l'amour de soi; qu'un honneur, celui d'une élegance sans tache et sans retouche; qu'une religion, celle de son corps divin. Cet hérétique est le verbe fait pommadin." (24)

Pero no es don Diego hiperculto o gongorino como el don Periquito que sacará a las tablas Cañizares en *De comedia no se trate*, parecido a los preciosos que critica Molière. Don Diego no comprende el habla burlescamente culterana de Beatriz, la graciosa que se finge condesa, pero se siente favorablemente impresionado, atraído por lo que cree que es

síntoma de nobleza y cree hallar con ello la confirmación de que ninguna mujer, ni las de más alta alcurnia, pueden resistirse a su encanto inconmensurable. Sin embargo, Moreto no parece estar ajeno a las polémicas sobre el cultismo de la época, pues se ríe del estilo de Góngora y sus seguidores por la boca de la criada Beatriz. Tal vez no quiso que el lindo hablase en "jerigóngora" para hacer más claros sus parlamentos, estúpidamente ridículos, a la vez que concentraba en él prácticamente sólo un defecto para ahondar más en él; así dejó la crítica a "la culta latiniparla" a un personaje cómico secundario como la graciosa. (25)

La exageración de la vanidad de don Diego, nos oscurece cualquier otro defecto que pudiera tener: lo vemos también como un tanto cobarde y gorrón, pero todo nace de su desmedida vanidad, que le lleva a un aprecio excesivo de su persona y a ver como lógico que todos le agasajen y regalen. La descortesía o el poco pundonor caballeresco son cosa corriente en los figurones, pero la presunción de don Diego llega a tales extremos que no podemos verlo simplemente como un figurón más que añadir a nuestro catálogo figuronil.

Don Diego, además, tiene la capacidad de hacer que todo gire a su alrededor, que todos los personajes de la obra se movilicen para tratar de evitar las catastróficas consecuencias de terrible carácter. El figurón de Moreto no es sólo un molesto obstructor de los amores de don Juan y doña Inés, sino un peligro también para la otra pareja, don Mendo y doña Leonor, que en principio no veían amenazada su relación, pero a los que don Diego llega a enredar en sus trapisondas.

Don Diego tiene una prodigiosa capacidad para transformar la realidad, como también la tuviera don Quijote, sólo que sin la más leve sombra de duda, que alguna vez asaltó al hidalgo manchego. Es capaz de

convertir insultos en elogios y manifestaciones de antipatía en ardiente amor; está totalmente blindado ante cualquier crítica a su persona y avanza como un tanque atropeyándolo todo, porque cuanto más negativa es su imagen ante los demás, más aumenta su autoestima. Los que están a su alrededor se desesperan ante la imposibilidad de quitarle su manía de la cabeza y de que vea las cosas como son en realidad. Un ejemplo bien patente de la alienación de don Diego es la respuesta que de a Inés tras el áspero parlamento de ella y las palabras no menos duras de su hermana:

"DOÑA INÉS. Ya vuestra locura necia
pasa el término de loca,
y a mí que hacer no me queda
mas que volver a advertíros,
que cuanto os he dicho atenta
os lo repito ofendida;
y si tras esta advertencia
os queréis casar conmigo,
aunque mi sangre os alienta,
sois hombre digno de honor.
Pensad o no la respuesta. (*Vase*)

D. DIEGO. ¿Qué llama indigno? Escuchad.

DOÑA LEONOR. Eso, don Diego es perderla
de muchas veces. Haced
lo que Inés os aconseja,
o en mayor desaire vuestro
parará su resistencia. (*Vase)*

D. MENDO. Tened, don Diego,
un hombre noble ¿qué espera
oyendo este desengaño?

D. DIEGO. Hombre ¿no ves que te quemas,
y Leonor, porque me adora,
es quien causa esta revuelta?" (26)

La desmesurada vanidad de don Diego es lo que le convierte, sin duda, en un estupendo figurón; y el juego que da sobre el escenario, como centro y motor de la trama, lo que le hace protagonista absoluto de la obra. No es exagerado decir que nos hallamos ante una de las mejores comedias de figurón, si no la mejor, del siglo XVII . No se comprende, por tanto, como Place puede dejar de considerar a don Diego como un figurón, cuando es uno de los más notables y afortunados. A nuestro juicio, la superficial y restringida definición que nos da y de la que ya hablamos, es la responsable de ello. Para el citado crítico el lindo no sería figurón porque "not a coward nor an utter ignoramus and upstart, and therefore not a figuron". (27)

Resulta raro que, mientras se suele colocar la etiqueta de figurón sin ninguna duda a nuestro personaje (podemos verlo en los comentarios citados de casi cualquier edición de la obra), uno de los primeros estudiosos del tema del figurón ignore la ridiculísima manía de don Diego y lo grotesco de su comportamiento, como si los únicos defectos posibles y criticables en un ser humano fuesen la ignorancia y la cobardía (recordemos que, por cierto, don Diego no es un dechado de valentía ni de cultura). (28)

En el extremo opuesto en el análisis del personaje está el estudio de Lanot y Vitse. Los autores quiza cargan un poco las tintas al llamarlo "villano". Además, está clasificado como un "superfigurón", figurón de figurones, calificado de ser maligno, puesto que de él se dice: "n'est plus un figuron extravagant et innoffensif mais un figuron *méchant* et patibulaire. Du coup, de ridicule il devient infâme et mérite plusierurs fois le calificatif de `villano´, extrème degré d'un avilissement par où son sang

se dénature." (29)

En realidad, si nos fijamos bien, el único causante de la "peligrosidad" de lindo es el padre, don Tello, que está dispuesto a casar a su hija con un sujeto como don Diego. El "barba" es, pues, el verdadero soporte del figurón, su mejor coadyuvante, sin el cual don Diego no podría ofrecer problemas a los demás. Más que malo o perverso es imbécil, un cretino cuya obsesión narcisista raya en la insania mental; si implica a la pareja Mendo-Leonor no es intencionadamente, sino como consecuencia de las mentiras que tiene que inventar para salvar las situaciones comprometidas a las que le lleva la trama de la comedia. Don Diego no quiere perder el buen partido que cree poder llevarse en la persona de la falsa condesa, pero no rechaza a su prima porque sencillamente su vanidad le pide que tenga dos o más enamoradas -eso cree él- a la vez; pero no es un don Juan ni nada parecido, ni siquiera en su imaginación, porque está dispuesto a casarse con la condesa, como declara al final. Su forma de actuar es la de vano presumido que goza en complicarse la vida tontamente en aras de un coqueteo afeminado.

La mayoría de las veces, los personajes de la comedia le tachan de necio, burro y loco, pero lo ven más como un majadero que como un ser malintencionado. Así lo expresa don Mendo, después de que el lindo le haya dicho una de sus muchas impertinencias:

"DON MENDO. ¡Vive Dios, que a no saber
que habla la ignorancia vuestra
más que la malicia en vos,
desta sala no salierais
sin ser el último aliento
necesidad tan desatenta.
Pero, pues es incurable
vuestra locura, ella mesma

de tanta desatención
la que os dé el castigo sea. (*Vase*)." (30)

No es desacertado el diagnóstico de don Mendo: incurable, incorregible, recalcitrante es don Diego hasta el final, y aún después de éste; si pudiéramos seguirle la pista a don Diego después de caído el telón, muy probablemente nos encontraríamos con un lindo tan lindo como al principio, pues no hay muestras de que la humillación a que le someten los criados dé el fruto del escarmiento. Eso no es nada raro, por otra parte, porque los figurones, como ya hemos dicho, no suelen corregirse; si alguno se transforma es la excepción que confirma la regla. Se les castiga con la burla como al criminal con la prisión, pero la enmienda ya es otra cosa. Los figurones, que son la quintaesencia de tal o cual defecto, cristalizado en ellos, suelen encontrar recursos para seguir en sus trece. Don Diego tiene tan desarrollada la presunción que sería un auténtico milagro que dejara de ser como es. Desde ese punto de vista, sí convendríamos con Lanot y Vitse en llamarlo "superfigurón", pero sin esa carga peyorativa que ellos parecen darle, La perfección en la exageración, el mantenimiento de los rasgos de su ridículo carácter sin ningún desmayo, su fuerza cómica y su rendimiento dramático hacen del personaje y por añadidura de la obra, una auténtica joya del género.

La comparación de los citados autores entre don Gutierre de *El Narciso en su opinión* y don Diego de *El lindo* sería correcta si se hiciera para poner de relieve justamente lo que no se pone, la diferencia entre un caracter cómico y un figurón. Don Gutierre no es un figurón, como ya adelantamos en el capítulo III de esta tesis, pero Lanot y Vitse sí lo ven como tal y lo clasifican como "hiperfigurón" (31) aunque no dejan de señalar que don Gutierre es un tipo menos despreciable que don Diego, y existe cierta

indulgencia por parte del autor. Lo ven como un soñador, una especie de Segismundo venido a menos. Ciertamente, aunque se le llame "necio" y "loco", no llega a protagonizar episodios de verdadero ridículo y la humillación final parece hacerle un poco de daño, al menos más que lo que suponemos que le hace al incorregible don Diego. Todo esto nos permite dudar de que realmente nos encontremos ante un auténtico figurón. Don Gutierre es un prefigurón. La diferencia entre don Gutierre y don Diego es la que hay entre un boceto y un cuadro o si se quiere, entre un boceto de caricatura y una caricatura hecha con todo detalle y en la que no se perdonan los más pequeños defectos del caricaturizado. La intensificación de lo ridículo que lleva a cabo Moreto de los rasgos cómicos que ya estaban en el personaje de Guillén de Castro está patente en cada intervención de don Diego, pero donde puede apreciarse mejor es en la escena de la "toilette" de los lindos. En ambos casos los presumidos atienden prácticamente a los mismos elementos de su vestuario y cuentan con sendos personajes que hacen observaciones sobre su aspecto; sin embargo hay cierta diferencia: mientras don Gonzalo, primo de don Gutierre, parece ponerse a su altura y competir con él en galanura dentro de la Corte, don Mendo, primo de don Diego, aparece como contrapunto a éste, reprochándole incluso su absurda vanidad y el largo tiempo empleado en su arreglo, a lo que responde don Diego con un largo autoelogio, que más que tal es una especie de profesión de fe en sí mismo, una especie de herética idolatría. Tal pasaje no tiene casi analogía con Guillén de Castro:

"DON MENDO. Don Diego, tanto primor
es ya estilo impertinente.
Si todo el día se asea
vuestra prolija porfía,

¿Cómo os puede querer día
para que la gente os vea?
DON DIEGO. Don Mendo, vos sois extraño;
yo rindo con salir bien,
en una hora que me ven,
más que vos en todo el año.
Vos, que no tan bien formado
os veis como yo me veo,
no os tardéis en vuestro aseo
porque es tiempo mal gastado.
Mas si veis la perfección
que Dios me dio sin tramoya,
¿queréis que trate esta joya
con menos estimación?
¿Veis este cuidado vos?
Pues es virtud más que aseo,
porque siempre que me veo
me admiro y alabo a Dios.
Al mirarme todo entero,
tan bien labrado y pulido,
mil veces he presumido
que era mi padre tornero.
La dama bizarra y bella
que rinde el que más regala,
la arrastro yo con mi gala;
pues dejadme cuidar della.
Y vos, que vais a otros fines,
vestíos de priesa yo no,
que no me he de vestir yo
como frailes a maitines." (32)

Don Gutierre es bastante más moderado en su autoalabanza; cuando se mira al espejo sólo dice:

"DON GUTIERRE. ¿No ves que cuando me veo

a medida del deseo
me contento con mi suerte?" (33)

En cuanto a los resultados de su hermosura, también se extreman las cosas en la obra de Moreto. Ambos "narcisos" están seguros de que su apostura les abrirá puertas que otros sólo consiguen franquear por medio del dinero, con una actitud que se acerca a la del "gigoló", pero de nuevo el engrosamiento del ridículo está patente en el *Lindo don Diego;* el "narciso" de Guillén resume su convicción diciendo:

"Pienso dar a muchos ojos
y negar a muchas manos." (34)

Pero la desquiciada vanidad de don Diego le lleva no tanto a servirse de su supuesto atractivo para medrar en la Corte, caso de don Gutierre, sino al del puro placer de ver a las mujeres suspirar y aun enfermar por él.

"DON DIEGO. No paso yo por balcón
donde no haga batería;
pues al pasar por las rejas
donde voy logrando tiros,
sordo estoy de los suspiros
que me dan por las orejas.
DON MENDO. Vive Dios que esto es manía
que tenéis.
DON DIEGO. Mujer sé yo
que dos veces se sangró
por haberme visto un día." (35)

Avanzado un poco más en el tiempo encontramos al figurón de *Un bobo hace ciento* (1671),de A. de Solis. (36) Se trata de don Cosme de Mendieta, un vizcaíno que, como otros

figurones norteños, es linajudo y puntilloso. Como figurón resulta poco cómico y no habla en el vizcaíno burlesco de sus semejantes entremesiles.

Conviene destacar el que sea "muy señor de un mayorazgo" y su conservadurismo, sobre todo en lo tocante a la mujer, porque es algo que será muy típico en los figurones de auténtico abolengo. Así dice el presumido y desconfiado don Cosme Mendieta:

> "¿Qué dijeran mis abuelos
> si una nuera que busqué
> para ellos callejeara?
> Vinieran (en gloria estén)
> más de cuatro mil Mendietas
> a echarse a los pies del rey
> antes de enyugarme el cuello." (37)

Sobre esta obra Alfredo Hermenegildo ha escrito un artículo: "El gracioso y la mutación del rol dramático: *Un bobo hace ciento*", donde nos dice que esta pieza pertenece a ese momento del teatro del Siglo de Oro, el último tercio del XVII (1671), en que los esquemas dramáticos de la comedia nacional hacen crisis. A esta crisis, desde luego, responde la actuación del personaje cómico que rompe con el ya comentado cuadrado lopesco galán-galán/dama-dama. Aparece el caballero que traspasa la frontera que le marca el decoro de su clase y pasa a hacer el papel del "gracioso", criado normalmente. Sobre esto ya hemos hablado bastante. Lo que resulta curioso del artículo de Hermenegildo es que éste explica este deslizamiento o mejor, "mutación" recurriendo al espíritu carnavalesco, ese espíritu lúdico y catártico que estudió en su tiempo Bajtin en trabajo ya sobradamente conocido y citado por el mismo Hermenegildo. Leemos lo siguiente:"Cosme, el caballero don Cosme de la comedia de Solis, está construido con una serie de signos que corresponden a los que definen al gracioso y,

por vía de consecuencia, al loco de la fiesta popular (...) Cosme -continúa Hermenegildo- es una figura grotesca que acumula en sus rasgos algunas de las características visibles del loco carnavalesco". (38)

Las razones que da el citado crítico para justificar el rol carnavalesco de "gracioso" de don Cosme son justamente las misma que podrían utilizarse para hacerlo perteneciendo a la categoría del figurón. Era poco menos que obligado al hablar de esta obra traerlo a colación, aunque fuera sólo para negar la inclusión de don Cosme dentro de tal tipología dramática. Parece que sencillamente Hermenegildo ignora aquí la existencia del figurón en el teatro español, ya que no lo menciona ni una sola vez en el artículo.

Se acude al título de la comedia, marcado por la palabra "bobo" y a otros pasajes de la obra donde aparece este término para marcar a don Cosme con ese título (bobo de comedia, gracioso) pero ello no significa gran cosa; los figurones, ciertamente, son bobos. La necedad es una característica prácticamente inexcusable en los figurones y común a todos ellos. Es frecuentísimo que se refieran a ellos como a necios y bobos y demás, la ya comentada comedia de Rojas de Zorrilla tiene como subtítulo *Entre bobos anda el juego* y nunca se ha puesto en duda, que sepamos, que don Lucas sea un figurón.

Tampoco nos parece especialmente significativo que Martín, el gracioso auténtico de la obra diga en un momento determinado:

> (...) "yo me llamo
> el gracioso, y sirvo a un amo
> que es más gracioso que yo;" (39)

Hermenegildo interpreta en este pasaje la palabra "gracioso" en un sentido unívoco, como categoría teatral; es decir, Martín cede el puesto a un "gracioso" o "donaire"

de mayor talla aún que él. Pero el juego de palabras consiste precisamente en la dilogía del término "gracioso", con el doble sentido de "tipo teatral" y como adjetivo atributo equivalente a "lleno de gracia, de sales cómicas". El figurón es "gracioso" en esta segunda acepción, no cabe duda, pero no es el "gracioso" de la comedia. Recordamos que el figurón le superaba funcionalmente y que, no obstante, convivían ambos perfectamente dentro de la esfera cómica.

Comprenderíamos que de no existir el figurón no hubiese más remedio que incluir a caballeros risibles como éste dentro de los graciosos o crear una nueva especie de *dramatis personae*, algo a lo que apunta Ignacio Arellano en su citado estudio. (40)

Posiblemente en el origen del figurón haya influido el latente espíritu lúdico carnavalesco; esto no está en manera alguna reñido con el propósito satírico, sino que lo refuerza, porque en toda parodia hay, en mayor o menor grado, una crítica a lo parodiado y el papel de locos y bufones no se opone al papel desempeñado por el figurón (recuérdese que el primer figurón pleno es un loco).

Por otro lado, el artículo toca otro tema interesante que yo ya abordé en el año 1986 en un trabajo inédito (41) aunque restringido entonces a la comedia de un solo autor (Cañizares) se trata del tema del contagio cómico que provoca el personaje grotesco sobre otros personajes aparentemente serios, cosa que ocurre precisamente en la comedia de figurón y que la lleva a escurrirse hacia la farsa.

Precisamente la reorganización de los personajes dramáticos, el deslizamiento y ruptura de barreras comicidad/seriedad que ello obliga, es el gran logro de la comedia de figurón. El gracioso supone el conservadurismo del esquema lopesco; el figurón, por el contrario, es la innovación. Del elemento incordiante y anómalo que falta al

decoro, se genera un nuevo género basado en una comicidad más amplia y, a veces, total.

Por tanto, consideramos que el artículo de Hermenegildo sería plenamente acertado si en vez de "gracioso" se hablase de "figurón". Don Cosme no es un figurón de antología, pero sí es un figurón.

En la segunda mitad del XVII (42) hay que situar a otro figurón monomaniaco, al avaro don Marcos de *El castígo de la miseria* de Hoz y mota. Junto a don Marcos hay caracteres dignos de comentario, como el de la falsa viuda doña Isidora, y el de don Agustín; y también hay un visión de la vida de las gentes madrileñas de fines del XVII, aunque se trate de una perspectiva un tanto esquinada y pesimista, propia del barroco; Madrid es visto como un lugar populoso e impersonal, una especie de Babilonia confusa que propicia el engaño y la hipocresía, tal como la define la criada Lucía y declara la misma doña Isidora, pícara impostora: "que en Madrid cada uno es/ lo que parece en su planta". (43)

A pesar de que, como ocurre en la picaresca, el "realismo" de las comedias de esta época hay que tomarlo con suma precaución, no se le puede negar a esta obra buenas dosis de costumbrismo, con lo que de nuevo volvemos al problema que abordábamos en el capítulo II de esta tesis, cuando señalábamos lo movibles que eran las fronteras entre los género de "costumbres", "carácter" y "figurón". (44)

Pero volviendo al figurón, aunque sea ya cosa sabida, no podemos dejar de mencionar el hecho de que tanto el personaje en sí como el argumento están inspirados en una novela de doña María de Zayas del mismo nombre. Sobre la permeabilidad del género comedia y el de la novela y la influencia de ésta sobre aquél, ya hemos hablamos en el capítulo III, pero en este caso la cercanía es evidentísima. El trabajo de Josefa Báez de Ramos

seguramente nos aportara algo nuevo sobre este tema; en lo que nos atañe a nosotros nos basta con hacer una breve comparación entre el carácter del don Marcos de la novela y el figurón de la comedia.

El don Marcos de la novela se nos aparece como más ingenuo y humano que el de Hoz y Mota. Se enamora realmente de la falsa viuda y desea casarse con ella no sólo por su dinero y doña María parece concederle un poco de su simpatía al tacaño personaje: "Admiraba sobre todo el agrado, discreción de doña Isidora, que parecía la misma gracia, tanto en donaires como en amores y fueron tantas y tan dichas las razones que dijo a don Marcos, que no sólo le agradó, más le enamoró mostrando en sus agradecimientos el alma, que la tenía al buen señor sencilla y sin doblez." (45)

Por otra parte, encontramos más pormenorizadas en la novela las razones de la miseria de don Marcos, hidalgo natural de Navarra, que viene a la Corte pobrísimo, con una cama solamente por todo caudal. Al entrar a servir a un señor principal como paje y a la edad de doce años, se acostumbra de tal modo al hambre y a la pobreza que es incapaz luego de desprenderse del hábito de autoracionarse todo cuanto pueda conseguir, guardándolo temeroso de que le falte. Hay en la formación del carácter de don Marcos un recuerdo de las hambrunas y miserias lazarillescas, una cierta disculpa a su tacañería surgida de las tristes experiencias de su niñez.

La comedia de figurón, menos preocupada igual que otras comedias de su momento, por matizar o justificar psicológicamente los rasgos del avaro, los abulta aún más, aunque en la novela habia ya alguna divertida hipérbole, como aquella de que don Marcos no gastaba ni un cabo de vela: "Jamás encendía en su casa luz, y si alguna vez se hacía esta fiesta era que le concedía su diligencia y descuido del reportero algún cabo de vela, el cual iba

gastando con tanta cordura que desde la calle se iba desnudando, y en llegando a casa dejaba caer los vestidos y al punto le daba muerte." (46)

El don Marcos de la comedia, como es el caso de otros figurones, es presentado al público por otro personaje, don Alonso:

"El vive en un descansillo,
que aunque aposento le nombra,
el nicho de San Alejos
es con el sala espaciosa;
su comida tan escasa,
que si se pasa por onzas,
ni a un anacoreta fuera
colación escrupulosa;
aun para ello, recorriendo
las tiendas, como quien compra
muestras de legumbres pide,
y el precio de las arrobas,
y llena las faltriquera
trae a casa de esta forma,
de arroz, garbanzos, judías,
lentejas y aun zanahorias;
luz, en las noches de luna
no la gasta, y en esotras
con pedazos de encerado
(del que los coches despoja)
se alumbra mientras se acuesta
y con presteza tan pronta,
porque aun eso no se gaste,
que por las calles se afloja
calzón, medias y zapatos;
(.....)
El vino, que nunca compra,
a la iglesia más vecina

va con humildad devota
a ayudar dos o tres misas,
y el que en cada una le sobra
y el sisa antes, en un frasco
que trae oculto acomoda.
A veces tiene criado
pero con tan nueva moda
que no le paga ración
sino que, según las cosas
que le manda, así por piezas
le concierta de tal forma,
que ya tiene su arancel
del precio de cada obra;
un ochavo hacer la cama,
otro barrer, y a ese modo,
siendo sus haciendas pocas,
con dos o tres cuartos paga.
El inventó aguar el agua
porque a una carga que compra
de la fuente de año en año,
añade del pozo otra.
(.....)

En fin, con estas industrias
el haber juntado logra
seis mil ducados, que guarda,
en paraje que se ignora." (47)

El avaro de Hoz y Mota, que además de architacaño es un ladronzuelo, es castigado por ello como indica el título de la obra. Josefa Báez piensa que el personaje nos mueve a compasión, pero no somos de esa misma opinión. (48) Es cierto que don Marcos no es el personaje de peor catadura moral de los que aparecen en ambas obras; en realidad es menos ladrón y embustero que otros; sin embargo, el castigo

al avaro que aparece en la comedia es de menor grado que en la novela, al menos en lo que toca al bolsillo, pues Agustín devuelve lo que ha robado por broma -eso dice él- al figurón. En la novela, en cambio, la falsa novia y sus cómplices se lo llevan todo; no obstante, cabe preguntarse cuál es peor castigo: quedarse sin los ahorros de toda la vida o cargar con la pícara y tracista Isidora para siempre. Con todo, pensamos que Hoz y Mota deja al avaro alguna vía de escape (esconder mejor su bolsa, alejarse de Isidora), mientras que el don Marcos de Zayas no tiene esperanza alguna, pues acaba muriendo del disgusto que le produce la pérdida de su dinero.

Siguiendo con las comparaciones entre ambas obras, hallamos que a los rasgos de carácter se unen, como es costumbre en el figurón, el aspecto risible.

Es fácil suponer cómo sería el porte de don Marcos cuando el mismo habla de las metamorfosis sufridas por la tela de su vestido:

"DON MARCOS. Pues no ha diez años cabales
que fue capa esta ropilla,
y ya había sido manteo
antes de un cura de Galicia,
mas no es tela de estos tiempos.
¡Qué fábricas las antiguas!
Mas si no tiene remedio,
una cortina de frisa
tengo allí, la reñiremos,
y haremos una golilla
como de boda, y ser puede
que cuando enviude me sirva." (49)

La tendencia a sisar y el desnudarse por la calle están ya en la obra de María de Zayas, pero es en la comedia donde se desarrollan plenamente. La amplificación y la

hipérbole son los recursos fundamentales que usa el comediógrafo para su versión del avaro don Marcos. El figurón avaro no tiene, pues, nada de original, pues desde Plauto es un tipo familiar en el teatro, en especial en el entremés, y frecuentísimo en otros género, como la novela del Siglo de Oro, de la cual podemos extraer varios ejemplos de perfectos avaros, tales como el clérigo de Maqueda del *Lazarillo*, el Caballero de la Tenaza y el inefable Dómine Cabra, de Quevedo ambos, y el no menos notable pupilero del *Guzmán*, posible modelo del anterior. En cualquier época se puede echar mano del tema de la avaricia, desde el tipo más simple del entremés al humano y complejo Torquemada de Galdós. Siempre se puede aportar algo nuevo, alguna miseria más que inventar, ya sea para provocar la risa o la reflexión.

El figurón tacaño de Hoz y Mota es un buen ejemplo de figurón. Así lo declara mesonero Romanos, editor de la obra, para quien, por cierto, *El castigo de la miseria* es la mejor obra del autor. "La inverosimilitud y desarreglo tan comunes a nuestros antiguos dramáticos" en palabras de Mesonero, no son obstáculo para la valoración del figurón: "el carácter del miserable don Marcos, personaje principal, es tan superior y cómicamente dibujado y matizado su retrato con colores tan propicios, con chistes tan epigramáticos, con sales tan oportunas y altamente cómicas, que parece imposible imaginar nada más acabado en su género". (50)

A pesar de compartir en buena parte el entusiasmo de Mesonero por este figurón, no nos atreveríamos a afirmar que sea el mejor de su género, existiendo otros como el don Diego de Moreto, el don Claudio de Zamora o el dómine Lucas de Cañizares, pero sí que no les va a la zaga y que es ciertamente uno de los más logrados.

Otro figurón a tener en cuenta es don Suero de *El sordo y el montañés*, de Melchor Fernández de León, obra de 1676,

en la que volvemos a encontrar el tipo de montañés que consolidó Calderón en *Guárdate del agua mansa*.Don Suero de Llanos es, sobre todo, orgulloso hidalgo que presume de que su estirpe proviene de Nabuconodosor:

> "Que mi linaje desciende
> de Nabuconodosor,
> por línea recta, tiranos,
> y no se llamó en rigor,
> El Nabuconodosor
> sino Nabuco de Llanos." (51)

Tiene don Suero, además, un becerro que le da el privilegio del analfabetismo:

> "Responde que el mayorazgo
> de Llanos clausura tiene
> en que manda que ninguno
> de los que le poseyeren
> sean tenudos (éstos son
> sus término mismamente)
> de escribir de propia mano
> nada que se le ofreciese
> privilegio concedido
> a mis nobles ascendentes." (52)

Su vestido es de "montañés ridículo", lo que indica que el tipo de figurón-montañés estaba ya fijado de sobra y que debía de ser, como el "uniforme" de "paleto" actual (blusa, boina y garrote), un atuendo convencional y fácilmente reconocible por el público.

Junto don Suero hay otro personaje, un letrado sordo que da parte de su nombre al título de la obra, que podía haber llegado a ser, a poco que se lo hubiera propuesto el autor, otro figurón, pero que no llega a serlo. (53)

El verdadero figurón se presenta como aborrecible para su prometida doña Brígida, quien lo trata de "figura asquerosa" y *confiesa que prefiere empobrecerse y servir a* casarse con él. (54) Es muy torpe como galanteador y tiene sus puntos de cobarde, pues al retar a duelo a los que cree sus rivales tiene un repentino ataque de miedo y saca las reliquias de sus antepasados para defenderse de todo mal. (55)

Sin embargo, pese a lo que podía esperarse, el final es favorable para don Suero, que casa con la bella Leonor, sin que su carácter haya sufrido variación alguna, como veremos que ocurre con algún figurón de los de Cañizares. Leonor se conforma con su feo y torpe marido tal vez porque ha conocido el talante donjuanesco, cínico y parasitario de su galán don Valerio, pero doña Brígida lo conoce igualmente, lo sigue amando y al final se casa con él. En cambio, don Simón, que no parece tener más defecto grave que sordera, queda "suelto", *sin esposa. (Vid. cap. VII de esta tesis)*

No es don Suero un figurón de los mejores, pero no le podemos negar tal condición. Su flojedad cómica puede quedar compensada por la actuación de otros personajes como don Simón o el degradado galán don Valerio. Podría pensarse que la implantación de otros personajes en la zona de lo burlesco es la causa que la diluida comicidad del figurón, pero la invasión de la escena cómica de galanes o damiselas no conlleva necesariamente la postergación del figurón, como podremos comprobar en otras obras.

En *Cuando no se aguarda y príncipe tonto*, de Francisco de Leiva, de 1687, (56) el figurón no es un hidalgo sino un príncipe, si bien, como era de esperarse, no es un genuino príncipe, sino el hijo del ama de cría del auténtico, que murió de niño, circunstancia que aprovechó el ama para cambiar una criatura por otra. De esta forma se preserva el decoro, porque una cosa es el ataque a la baja nobleza de pecheros o hidalgos y otra la ridiculización patente de un

personaje de la alta nobleza, aunque se halle en un país remoto de Tracia.

De cualquier forma, es más que dudoso que este príncipe tonto sea un figurón de ley. La comicidad de don Ramiro se basa sólo en chistes y boberías al estilo del gracioso, sin que haya en él sátira de ningún tipo. La necedad de una persona puede ser causa de risa fácil, pero sin trascendencia porque difícilmente puede reformarse con ella a un idiota de nacimiento como el pobre don Ramiro. Hay un caso muy especial de transformación de bobo en discreto en Cañizares, que ya estudiaremos más adelante.

El príncipe tonto está más cerca de ser un gracioso disfrazado, tal como vemos que ocurre en otras comedias (por ejemplo en la de Rojas Zorrilla *Donde hay agravios no hay celos* en la que el criado Sancho se hace pasar por su amo por mandato de éste para averiguar si sus celosas sospechas son ciertas). Sus interrupciones impertinentes, que se encajan en un momento serio o incluso climático, y sus gracias de fácil risa están totalmente dentro de la función del gracioso de aliviar las tensiones dramáticas y enfrentar lo jocoso a lo serio. Ya comentamos como el figurón y el gracioso son dos personajes completamente distintos desde el punto de vista de su función teatral e incluso social. El paso de la comedia con sólo el gracioso como elemento cómico a la comedia de figurón es un hecho de suma importancia en nuestro teatro, pero Leiva no ha dado este paso.

Esto no quita para que la obra posea un valor cómico. Mesonero Romanos juzga positivamente esta obra; su opinión sobre otras comedias del autor ha sido negativa "pero en las del género llamado de figurón, que es titulada *Cuando no se aguarda y príncipe tonto*, sobresale y campea tan desahogado el genio verdaderamente cómico de Leiva, brillan de tal manera su originalidad, el chiste y gracejo de su expresión, que habremos de confesar que es uno de los

genios malogrados por la moda de los dramas heroicos, de las comedias famosas, de los héroes imposibles, del estilo endiablado y culto ¡Cuánto más le hubiera valido para su fama cultivar su verdadero talento, dar rienda suelta a su natural invención, a su sabroso estilo y dejar, aunque no fuesen tantas, algunas comedias más por el estilo de *Cuando no se aguanta* y *El socorro de los mantos*!" (57)

El último figurón del siglo XVII que vamos a analizar es don Claudio Rangel de *El hechizado por fuerza*, obra compuesta, según Mérimée en 1696 y representada un año después en el Buen Retiro ante los reyes el 26 de mayo. Aceptamos las fechas que dan Mérimée y Dowling, pues la fecha exacta no nos afecta demasiado para nuestros propósitos, aunque el detalle de que fue representada ante los reyes Carlos II y Mariana de Neoburgo sí que lo tendremos en cuenta en un posterior análisis de la comedia. (58)

Como puede verse, la obra tiene un título redundante (a nadie le hechizan por su voluntad, sobre todo cuando en el hechizo le va la vida) y a pesar de que el tema de la brujería parezca ser la clave de la obra, el título que más convendría a la obra sería *El casado por fuerza*.

Se ha repetido que esta obra es una sátira contra los que creen en el poder de la magia y, por tanto, un anticipo de las críticas contra las supersticiones y creencias irracionales que después harían el P. Feijoo y otros espíritus ilustrados. El tema es interesante y sobre él volveremos luego en otro capítulo de esta tesis porque, a pesar de lo escrito por los críticos en favor de esta idea, hay puntos sobre los que creemos que no se ha profundizado suficientemente y que podrían modificar un tanto esta extendida opinión.

Por el momento, lo que nos interesa en este apartado es ver qué clase de figurón es don Claudio Rangel y podemos decir que es ante todo un misógino, un solterón

recalcitrante antes que un prototipo de la credulidad en lo sobrenatural. Tenemos ante nosotros a un abate que no quiere perder los privilegios obtenidos por sus órdenes menores y sobre todo un hombre comodón que se les arregla perfectamente sin compañía femenina. Es fácil ver que Zamora invierte el esquema que hasta ahora se había presentado en otras importantes comedias de figurón (*Entre bobos,El lindo, Guárdate*) y que de nuevo aparecerá en obras posteriores: el del tipo extravagante y necio que amenaza a la sufrida primera dama de la comedia con un casamiento tan inminente como indeseado por ella. Aquí ocurre al contrario: es la dama la que busca al figurón para casarse con él y no porque éste posea buenas prendas para hacerse querer (no sería un figurón de ser así), sino porque el compromiso es público en Madrid y corre peligro su honor de mujer honesta, amén de su amor propio al verse preterida a causa de unos beneficios de capellanía más bien modestos. (59)

Desde el primer momento, don Claudio aparece como un necio por negarse a la boda con Doña Leonor. Sin embargo, a ojos de un lector actual, tal cosa no sería más que la manifestación de una respetable preferencia, una decisión perfectamente justificable en un adulto libre, máxime teniendo en cuenta que el matrimonio ha sido ajustado por una tercera persona, un tío de Leonor, y que los sentimientos de don Claudio no han tenido nada que ver.

"DON CLAUDIO. Señora doña Leonor,
ya habréis conocido en mí
que soy hombre que nací
dos mil leguas del amor;
jamás por divertimento,
ni por el bien parecer
hice cosa, y más mujer,
que es muchas cosas... Con tiento.

Es verdad que yo engañado
dí un sí que me fue pedido,
mas si en eso ha consistido,
ya digo no y he enviudado.
Casarme por apetito,
no es cosa, porque en efecto,
en pescándome el coleto,
Usque ad mortem... Aspacito
Mi hermana no me da enfado
que se quede sin casar,
¡Pues miren qué gran pesar
me hace en quitarme un cuñado!
(.....)
Ya sé que es la renta mía
corta, mas aquí de Dios;
menor renta tenéis vos
para ser capellanía.
(.....)
Yo, en fin, no he de sujetar
mi libertad a tener
amas que satisfacer
ni chicoleas que criar;
y pues que por mí y por vos
hablar en esto me irrita,
ya que me he peinado, -quita-
quedad a la paz de Dios." (60)

Las palabras de don Claudio no son insensatas, aunque nos parezcan algo egoístas y muy poco corteses. Sin embargo, para el espectador de la época el comportamiento de don Claudio es doblemente anómalo como personaje que representa a un individuo contemporáneo y como elemento funcional de una comedia.

En cuanto a lo primero, las gentes del siglo XVII estaban acostumbradas a que los matrimonios fueran puros

acuerdos entre familias, más una transacción comercial que otra cosa. Quizás sólo con el precedente de *Entre bobos* de Rojas Zorrilla, habría que esperar a que Moratín con su *El sí de las niñas* o Goya con sus *Caprichos* (61) dieran una visión crítica del matrimonio arreglado convencionalmente. (*Vid.* cap.VII de esta tesis)

Por lo que toca a lo segundo, era la dama y no el galán la tradicionalmente esquiva, la que rechazaba a veces la coyunda matrimonial (ejemplo: *El desdén con el desdén*) y aunque este modo de actuar había sido considerado de extravagante en la mujer, en el hombre se consideraba aún más impropio porque era éste el que llevaba la iniciativa en lo amoroso. Ya sabemos que los figurones no son galanes ortodoxos (por ello no podemos verlos dentro de esta categoría teatral) pero hasta ahora no habíamos visto un figurón tan poco proclive al matrimonio, como bien dice Dowling: "Don Claudio, por su parte, es una caricatura invertida del típico galán de comedia, quien recibe un flechazo de amor y, ante la dama que le hiere, es apasionado, ardiente, fogoso, e impaciente. En breve, `el hombre esquivo' es un figurón que prefiere su comodidad a los encantos de una dama." (62)

Precisamente la firme negativa a casarse de don Claudio obliga a la desdeñada novia a portarse del modo más drástico. Ella, doña Luisa, Lucía (una criada indiana) y prácticamente todo el resto de los personajes se confabulan para hacer cree a don Claudio que ésta hechizado y que sólo podrá librarse de un encantamiento mortal casándose.

El esquema funcional nos es ya familiar: todos contra el figurón. Los personajes se movilizan contra don Claudio por diversas razones: Leonor, la prometida rechazada es lógicamente la más interesada en el plan; Lucía, esclava de ésta es lógico que ayude a su ama; la hermana del figurón, doña Luisa porque su matrimonio con su galán don Diego viene en el mismo lote que el de Leonor y además es su

amiga; don Diego por la misma razón que Luisa; el Dr. Carranque porque espera obtener la mano de Luisa a la que corteja sin saber nada de don Diego y el criado Picatoste porque es criado de don Diego.

No hace falta decir que la conjuración contra don Claudio tiene éxito al final; pero son necesarios no sólo las amenazas de Leonor, sino también la labor de mina de Picatoste, que presenta a Lucía como una experta en magia negra, y el falso diagnóstico de los médicos con Carranque al frente, para que don Claudio se inquiete.

Si nos fijamos atentamente en el comportamiento de don Claudio durante toda la obra, no nos parece un hombre tan crédulo y obsesionado por la superstición como lo pinta al principio doña Leonor:

"DOÑA LEONOR. Ya le he dicho a Luisa como
valiéndose muestra maña
de la aprehensión con que siempre
vive don Claudio, de que haya
quien le hechice pues jamás
mordió pan que no acabara,
gastó cinta que no queme,
ni tomó dulce ni alhaja
de mujer que consiguiese
que uno muerda y otra traiga;" (63)

Don Claudio se resiste al poder de la magia; es un sujeto dotado de una enorme vitalidad y una testarudez figuronil que se convierten en fuerza para luchar contra el embrujo:

"DON CLAUDIO. Pues digo:
¿somos pasteles?
Hechizos a un licendiado?

¡Linda gracia, por mi fe!
Luisa, yo los curaré
Todos con papel mojado." (64)

Y dice después:

"A vencer tanto enemigo
Solamente basto yo.
Mas vive Cristo que no
las tengo todas conmigo." (65)

Claro que es comprensible que no las tenga todas consigo. Lo raro sería que no hubiese aparecido sombra de duda en un hombre que vive en una época en la que es lícito anular el contrato de compra de una casa si se demuestra que ésta "tiene duende." (66)

Insistimos en que don Claudio se niega a admitir en un principio que la amenaza de doña Leonor le haya afectado y es el médico el que diagnostica que ha sido hechizado respondiendo, según el plan trazado, a lo sugerido por doña Luisa:

"DON CLAUDIO. Deciros como me hallo
mal dispuesto porque siento
un *lapsus linguae* en el bazo
y en el hígado otra cosa
a manera de entusiasmo;
estoy triste que es contento
y me parece que traigo
millón y medio de duendes
en el desván de los cascos;
en fin, amigo, yo estoy
como dicen expirando,
sin saber de qué." (67)

Doña Luisa cuenta que una mujer quejosa le ha amenazado con vengarse de él y don Claudio responde:

"D.CLAUDIO.(...) en verdad, mas no hago
caso de eso.
DOCTOR. Pues amigo,
vos estáis maleficiado." (68)

Los males de don Claudio, expresados ridículamente, parecer ser lo diríamos hoy, "psicosomáticos", fruto de su subsconciente, pero su voluntad rechaza la amenaza del embrujo. No obstante, don Claudio se informa por Picatoste, quien está convenientemente aleccionado sobre esto, de quién es Lucía y de su poder y sólo entonces empieza a preocuparse seriamente de su hechizo. (69)

A pesar de que don Claudio acabe afirmando que no da por su vida "una alcachofa", mantiene la esperanza de sobrevivir y, con la astucia del tonto, propone a Picatoste ir echando aceite nuevo en la lamparilla mágica, de la que supuestamente depende su vida, para prolongarla lo más posible. (70)

Pero a despecho del terrible riesgo en que cree estar don Claudio, éste no pierde las ganas de comer y no se resigna a la dieta que su hermana y el doctor le imponen para debilitar su ánimo aún más. Ni en medio de sus malos presentimientos, ni con el añadido de una canción alusiva a su hechizo, pierde el figurón su apetito:

"ISABEL (*Canta dentro*).De los enojos de Artaja,
Beldán de Constantinopla
muriéndose está de hechizos
el mísero Barbarroja.

DON CLAUDIO. Todo cuanto miro y oigo
son imágenes, son sombras

de mi desgracia; mas venga
esta pechuguilla y corra.
(.....)
¡Que no me deje esta loba
comer con gusto! Maldita
sea el alma de las coplas.

ISABEL. *(Canta dentro)* Porque falló a su palabra
estando para ser novia
le va quitando la vida
como quien no hace otra cosa.

DON CLAUDIO. ¡Ya escampa y llueven hechizos!" (71)

Después sigue una escena que nos recuerda los impedimentos que el doctor de la Insula Barataria le pone a Sancho para evitar que coma a gusto. (72) Pero ni don Claudio ni su estómago se arredran ante la posibilidad de una muerte cercana y siguen pidiendo comida. Llega a decir:

"DON CLAUDIO. Verás qué vino y qué besugo asado
y qué cuatro costillas de adobo
me emboco mientras muero." (73)

A causa de esta insensata vitalidad, que parece fruto de la inconsciencia pueril de quien no tiene una visión madura de lo que es la muerte, es por lo que Lanot y Vitse se hablan de "regresión infantil propia del hiperfigurón". (74)

En realidad, don Claudio tiene la inmutable firmeza propia del figurón, que otros casos consistían en la resistencia al cambio de su extravagante carácter, su negación a adaptarse al mundo de los otros; pero en este caso es la resistencia a morir, a dejar de ser no sólo el mismo don Claudio misógino y célibe, sino simplemente a

dejar de existir sobre la faz de la tierra.

Don Claudio lucha como puede contra el poder de la magia y, a despecho de los trabajos que se toman los demás para asustarle preparándole una escenografía burlescamente terrorífica, don Claudio saca valor para verter el aceite salvador en la lamparilla:

"DON CLAUDIO. Lámpara descomunal,
cuyo reflejo civil,
me va a moco de candil
chupando el óleo vital:
en que he de vencer me fundo
tu traidor influjo avieso
velis,nolis, pues para eso,
hay alcuzas en el mundo;
otra panilla por mí arda,
y aunque muy airada estás,
si vivo ocho días más,
¡ay de Lucía!" (75)

La amenaza de don Claudio a la supuestamente todopoderosa maga Lucía, indica que su rabia es mayor que su miedo; y aun después de que se le amenace de nuevo con hechizos cantados y con un maniquí que reproduce su figura, don Claudio tiene el temple suficiente como para asegurar:

"DON CLAUDIO. ¿*Parce mihi*? Esa es parda,
porque yo he de vivir,
aunque le pese al diablo." (76)

No es pues éste un figurón cobarde y es crédulo tal vez en menor medida que solterón testarudo, hombre egoísta y esforzado superviviente. Si se tratara de un supersticioso típico no habría hecho falta una labor tan esmerada por parte de los otros personajes para convencerle de que el

hechizo es mortal si no se casa. ¿Se atrevería un hombre verdaderamente dominado por las creencias en encantamientos a atacar a la terrible bruja, que según se dice tiene el poder de convertir a sus enemigos en mona? ¿No sería más propio de un prototipo de la superstición que el miedo le impidiese toda defensa en vez de disponerse a acuchillar a la bruja con toda tranquilidad? (77)

Podría haber trazado Zamora un supersticioso con menos fortaleza de ánimo o con menos dudas sobre el poder de la magia negra. Vemos, en efecto, la ridiculización de un sujeto al que se le ha convencido de que está hechizado y al mismo tiempo la batalla de éste por vencer el maleficio. Don Claudio parece oscilar entre el convencimento de que está irremediablemente perdido y el decidido propósito de ganarle la partida a las fuerzas maléficas.

Esta oscilación del carácter del figurón fue criticada por Moratín hijo: " Unas veces habla don Claudio como un hombre de instrucción y talento, y otras como pudiera el más estúpido; no es fácil entender si toma de veras o de burlas lo que están haciendo con él, si efectivamente piensa que está hechizado, o si trata sólo de engañar a los que intentan persuadírselo." (78)

Sin embargo, no nos parece que esta cierta ambigüedad sea un defecto en el trazado del figurón porque en todo momento don Claudio se mantiene fiel a su idea de no casarse y su determinación de seguir respirando es inquebrantable. Su postura ante el hechizo no dista mucho de la de muchas personas que creen y no creen en las brujas o los fenómenos paranormales. El conocido dicho "No creo en meigas pero haberlas, haylas" puede volverse del revés y aplicarse a nuestro figurón:"Estoy hechizado y amenazado de muerte, pero como y no pienso morirme por más embrujos que me hagan".

Este aspecto no debe olvidarse y deberemos tenerlo en cuenta al analizar el tan señalado propósito de Zamora de

criticar las creencias irracionales y su tendencia educadora. Creemos que por estas y otras razones podemos poner un tanto en tela de juicio el tópico de que esta es una obra pre-ilustrada. Sin embargo, nada de esto desdora el mérito de Zamora en crear uno de los más graciosos figurones de todas las comedias del género. Por cierto, de esa opinión fue Mesonero Romanos cuando dijo: "preciso es convenir que el tipo del miserable clerizonte don Claudio, asustado por sus supuestos hechos y luchando entre su desconfianza y su miseria, es uno de los personajes más admirablemente tratados que se ha presentado en las tablas." (79)

Las gracias figuroniles de don Claudio se completan con su tacañería y sus modos groseros. De los primero, es claro ejemplo el regateo que mantiene con su criado Pinchauvas por una cantidad ridícula de dinero, ofendiéndolo gratuitamente al llamarle "sisón". (80) No sólo es descortés con los criados, sino también con su prometida, con la que mantiene una conversación mientras se peina y se hace rascar por su doméstico. (*Vid.* nota 60).

Su aspecto es asimismo, ridículo; no aparece descrito con sus hábitos clericales pero no es difícil imaginarlo así, sobre todo si tenemos delante el cuadro de Goya *La lámpara del diablo*, que como es sabido tuvo como modelo esta obra y este personaje de Zamora. (82) Por otro lado, cuando se viste de paisano, de color, su apariencia es ridícula como manifiesta la acotación: "sale don Claudio ridículamente vestido de color(...)" (83)

Pese a toda su resistencia, don Claudio es vencido, aunque no convencido. Da su mano a la fuerza a doña Leonor cuando el brebaje que él ha bebido mezclado con unas sopas hace su efecto y el pobre don Claudio tirita y suda enfermizamente. Para remate, le encuentran una figurilla de cera atravesada con agujas, como las usadas en el vudú, con lo que el figurón se rinde:

"DON CLAUDIO. ¿De suerte
este cuento va de veras,
y que ya llegó mi hora?
DOÑA LEONOR. ¿Ahora te vienes con esa?
DON CLAUDIO. Pues, Leonor de mis entrañas,
sabe Dios cuánto me pesa
de haber de casarme, estando
(Arrodíllase)
tan cerca la noche buena,
mas si me importa la vida,
esta es mi mano derecha:
vaya la capellanía
a espulgar un galgo y venga
ese montón de cristales." (84)

Leonor, triunfante, se hace rogar por el engañado don Claudio, que a juzgar por lo dicho, no estaba hasta ese momento plenamente convencido de estar hechizado. El amor propio de la dama ha quedado satisfecho y su honor está también a salvo, pero como en el caso del matrimonio del avaro don Marcos, nos preguntamos si la victoria de Leonor vale la pena o no es más que una victoria pírrica, teniendo en cuenta que se une para siempre con un sujeto avaro, descortés, testarudo y egoísta, amen de misógino y nada enamorado de ella.

Sin embargo, estas dudas sobre el desenlace de la comedia no son lícitas en el contexto teatral en que nos movemos. Ni zamora quiso plantear finales "abiertos" ni el público, deseoso de distracción, estaba dispuesto a criticar el flojo y tópico desenlace. La boda era lo esperado y lo convenido para las comedias. Zamora lo sabía y sabía también que tal final era manido, pero no le preocupaba seguir explotándolo, como el mismo reconoce en la irónica y matateatral intervención de Leonor:

"DOÑA LEONOR. Que por ver que la comedia
es fuerza que acabe en boda
le doy la mano." (85)

En vano quiere rectificar, a última hora, el rebelde don Claudio: convenciones mandan.

Que sepamos, *El hechizado por fuerza* es la única de las comedias de Zamora que podemos inscribir claramente dentro del género de figurón. Aparte de lo dicho sobre su don Blas modelado sobre el de Alarcón, que no es un figurón como tampoco lo era su modelo, existe otra obra de Zamora que algún crítico ha catalogado como de figurón: *El indiano perseguido, Don Bruno de Calahorra* (86)

Mérimée estudia esta pieza y dice del personaje que muy difícilmente puede considerarse un figurón: "Don Bruno rentrerait difficilment dans la categorie des burlesques; il n'a aucune manie particulière, ni dans sons costume, ni dans son langage, -si peu à peu, on ne lui voyait attribuer les défauts habituels du bouffon; il est peureux, il tient à l'argent, et, parfoit, il a le ventre creux. Mais au fond lídée de l'auteur est bien exprimée par le titre: il s'agit d'un personnage sur lequel s'acharne tout son entourage, non d'ailleurs sans raison, mais qui est à peine caractérisé." (87)

Somos de la misma opinión que el crítico francés; Don Bruno no es un auténtico figurón, sino uno de esos caracteres antiheroicos que produjeron el deslizamiento progresivo de una categoría teatral a otra; entre el galán-héroe y el figurón-antihéroe hay una serie de personajes que llevan el camino del figurón, pero que no cumplen las características canónicas y básicas para la constitución del figuròn como categoría dramática plenamente distinta del galán barroco. En los últimos años del XVII y, sobre todo, en la primera mitad del XVIII, abundan los galanes poco ortodoxos, con un pie en el ridículo de la farsa y

otro en la honorabilidad del drama lopesco. Habrá caballeros a los que no les importe disfrazarse de mujer o de fantasma y aventureros apicarados que rozan la delincuencia en el mismo puesto que antes ocupaban los hidalgos enamorados y valientes del XVII.

Sin embargo, los figurones no rozaran el mundo del hampa. Son hidalgos cobardes, bobos, anticuados, pero nunca encontraremos un verdadero figurón entre los matones de un Monipodio; en las comedias de figurón donde hay personajes pícaros (*El castigo de la miseria*, de Hoz y Mota o *Dios los cría y ellos se juntan* de Cañizares) el figurón permanecerá ajeno a los engaños y será víctima, y no causante, de las trapacerías urdidas por los buscavidas.

El indiano perseguido es anterior en cuatro años a *El hechizado* (88) y aunque la trama es muy distinta, pudo servir a Zamora para ensayar su esquema funcional, que reaparece en *El hechizado* y que ya hemos comentado, de "todos contra el personaje principal": el sujeto que ha de enfrentarse a numerosos oponentes y que acaba siendo vencido, casándose con la mujer de la que quería escapar. Sin embargo, las coincidencias entre ambas obras quedan ahí.

El indiano es una comedia de enredo cercana a la farsa, con caracteres cómicos y ciertos toques costumbristas, un buen ejemplo de la hibridación de géneros de las comedias de finales del XVII y comienzos del XVIII, cuando ya los dramaturgos eran conscientes de que la fórmula lopesca estaba desgastada. Como a paño usado que esta a punto de romperse, los autores añadían zurcidos y piezas de distintas telas y así se producían graciosos e intrascendentes productos como el de *Don Bruno de Calahorra* que combina varias influencias de distintos géneros (muy evidente es la de *Rinconete y Cortadillo*, con su barniz picaresco y su desenfado). Los dramaturgos como Zamora y más aún Cañizares, no supieron o no se atrevieron a innovar

radicalmente la comedia, pero con buen olfato para percibir lo que el público deseaba ver, hicieron obras populares, que en lo que toca al figurón, fueron además de las mejores y les valieron la absolución de los críticos neoclásicos.

5.1.2 **Los figurones del siglo XVIII.**

5.1.2.1. *La especialización del tipo.*- Antes de abordar cada una de las obras y sus correspondientes figurones que aparecen en el siglo XVIII, nos parece imprescindible hablar de un fenómeno que se produce precisamente en esta época, cuando la comedia de figurón estaba ya bien establecida como subgénero dramático: se trata de lo que hemos llamado la especialización del tipo de figurón en lo que se refiere a su origen geográfico y social y que también afecta a otras características suyas.

Por lo que hemos podido ver en los figurones del siglo anterior,dejando a un lado sus variaciones o semejanzas en el aspecto psicológico,estos personajes tienen todos un denominador común: el pertenecer al estamento de los hidalgos. Si exceptuamos al primer figurón estudiado aquí, don Lucas del Cigarral, que es un loco con delirios de grandeza, o el fingido mayorazgo de *El mayorazgo figura*, ambos de Castillo Solórzano, el resto de los figurones son auténticos hidalgos. El único que intenta remontarse y llegar a la alta nobleza es el de Leiva, el príncipe tonto; pero ya hemos dicho que no nos parece un auténtico figurón por su actuación dramática, sino solo un gracioso disfrazado y, por supuesto, no es de sangre real, sino el hijo de una sirviente, pues el decoro y la censura no permitirían que la sátira social salpicará en el teatro a la alta nobleza.

Los hidalgos eran otra cosa; ya comentamos en el capítulo III de este trabajo lo fácil que era echar mano de los hidalgos orgullosos y pobres para provocar la risa. No había un sector de la sociedad que suscitase más cantidad de sátiras y burlas, así que no es de extrañar que los linajudos y hambrientos personajes, que podían encontrarse en todo género de literatura, pasaran con toda naturalidad a constituir los figurones de las comedias. Esto ya es cosa sabida y no habría que insistir más si no fuera porque

notamos que a medida que la comedia de figurón va avanzando en su trayectoria, los figurones que aparecen en ella son cada vez más parecidos entre sí en cuanto al lugar geográfico de donde provienen, que suele ser el norte de España. Si al principio encontramos figurones castellanos, como don Lucas (tanto el de Castillo de Solórzano como el de Rojas) o don Diego, progresivamente los norteños van invadiendo la comedia de figurón: leoneses, asturianos, vizcaínos, santanderinos, o a veces simplemente "montañeses", incluyendo en este vocablo cualquier norteño rústico. Aunque no son los únicos tipos satirizados (hay algún petimetre urbano, como ya adelantamos), la abundancia de ellos es manifiesta hasta el punto de que podemos hablar de un tipo de figurón favorito en el siglo XVIII.

Los figurones del XVIII vienen de zonas apartadas de la capital no sólo por kilómetros, sino también por las costumbres. El "cerril montañés" es una especie de salvaje con ejecutoria del que las gentes de Madrid se espantan primero y se ríen después o viceversa. Vemos que el don Toribio de Calderón es un buen ejemplo del figurón montañés, que será el predilecto en el siglo siguiente al de su aparición. Indica un cambio de rumbo en la crítica a los hidalgos que antes se venía haciendo, pues se insiste menos en el contraste entre la miseria real y secreta de su vida y su hipócrita ostentación de señorío, que en su atraso cultural, su rusticidad, que se manifiestan en vestidos y creencias anticuadas, en desconocimiento de los refinamientos sociales de la urbe. El hidalgo del XVII era un personaje entre ridículo y patético, cuyo sufrimiento "por la negra que llaman honra" tenía algo de heroico. Aunque casi ningún escritor desaprovechase la ocasión de satirizarles, muchas veces la pintura de su pobreza más despertaba la compasión que la risa, como ocurre con la de Cervantes, a propósito de la media rota de don Quijote. (*Quijote* II, XLIV) y también en alguna medida en el

Lazarillo.

Los figurones montañeses no van a escarbarse los dientes sin haber comido en una semana, sino a desenrollar ejecutorias a cuál más vetusta y rancia. Ello no es nuevo porque, sin ir más lejos, los de Zabaleta eran muy proclives a exhibir pergaminos, tanto en la narrativa como en el teatro; (90) pero si cada vez esto resulta más risible es porque cada vez se valora menos lo que los hidalgos consideran un tesoro, es decir, su limpieza de sangre. Lo de ser "pobre pero hidalgo y cristiano viejo por los cuatro costados", moneda de cambio para emparentar con familias ricas, aunque no tan escrupulosamente limpias, va perdiendo rentabilidad a medida que nos adentramos en una sociedad moderna. Este tema está directamente relacionado con la razón por la que los figurones provienen de regiones del norte de España.

Hay causas históricas por las cuales los autores eligen como cabeza de turco teatral al hidalgo montañés. El historiador Domínguez Ortiz nos informa de que los habitantes de la Montaña de Santander, que se tenían por hidalgos como los asturianos y los vizcaínos, fueron desposeídos de sus privilegios en 1737 y 1763 e incluidos en los alistamientos forzosos para las milicias alegándose que no vivían conforme a su calidad y ejercían oficios "mecánicos" -la mayoría eran labradores- librándose sólo los ricos que podían vivir con desahogo y conforme a lo que se esperaba de un hidalgo. (91) La pobreza obligaba los hidalgos rústicos a trabajar para sobrevivir y a pesar de sus protestas, se operó un gran desmoche en la hidalguía de estas regiones. Según el citado historiador "conservaron sus privilegios y estimación los poseedores de señoriales casones, influyentes y ricos, y los perdieron otros de linaje no menos antiguo, pero que no podían vivir noblemente; en definitiva, la realidad económica se impuso. Una evolución semejante se operó en Asturias y en algunas

comarcas de Galicia, Norte de León y de burgos, regiones también de antigua y casi general hidalguía que contrataba con la pobreza de muchos de los que la ostentaban; hoy es frecuente alabar este rasgo de nuestra antigua constitución social, idealizar la figura del hidalgo famélico y contraponerla a la del nuevo rico, producto típico de sociedad ordenado con acuerdo a criterios crematísticos. Sin embargo los contemporáneos no supieron apreciar las supuestas excelencias del hidalgo pobre; por el contrario, fue objeto de burlas implacables y hasta se escribieron obras *ex profeso* para ridiculizarlo". (92)

Es decir, que los pobres montañeses recibían golpes por todos lados: de aquellos nobles que los consideraban indignos de pertenecer a su estamento y de los que se burlaban de su presunción nobiliaria.

Estos datos que nos aportan los estudios históricos son muy clarificadores a la hora de comprender por qué los comediógrafos populares tales como los de figurón se ensañaban con los hidalgos norteños. Podemos ver muy bien como estos autores sacaban partido da hechos ajenos a lo estrictamente literario y que pertenecían al dominio público. Tanto para los que opinaban que un noble debía diferenciarse totalmente y en toda circunstancia de un plebeyo, como para aquellos que opinaban que un hombre no valía más que otro por poseer un título o una ejecutoria, los hidalgos montañeses resultaban ridículos y constituían unos figurones perfectos.

No obstante, la comedia de figurón no fue el único género literario en el que se ridiculizó a estos infanzones orgullosos y pobres. Que el desprestigio de los hidalgos norteños era general lo confirma una sátira larga que aparece en lo que podríamos llamar, más o menos, novela del siglo XVIII. Se trata de una imitación del *Quijote*, literariamente mala, pero interesante para lo que ahora nos ocupa, la *Historia fabulosa del distinguido caballero don*

Pelayo, infanzón de la Vega, cuyo autor, el sacerdote Alonso Ribero Larrea, saca a pasear a un hidalgo cántabro como caballero andante.

Aquí el hidalgo enloquece, no leyendo novelas de caballerías como el manchego, sino leyendo la historia de sus ilustres antepasados que debía de ser cosa no menos alucinante que los libros de don Quijote. Este remedo del Caballero de la Triste Figura se lanza a recorrer toda España y le acompaña, lógicamente, otro remedo de Sancho que habla en asturiano.

Ribero Larrea intenta, por cierto, defenderse de las posibles acusaciones sabiendo que va a herir a un gran sector de la sociedad: "muchos estarán persuadidos a que ésta es una sátira mordaz contra los moradores de la Cantabria, sin reflexionar que intentando atacar la ridícula nobleza, era indispensable suponer al héroe de una tierra que abundase en casas solariegas, para que enteramente se hiciera verosímil, de que alguno entre tantos bien compuestos, pudiese salir estrafalario." (93) Con todo, no es probable que Ribero lograse convencer a nadie de sus buenas intenciones. La disculpa usa el mismo argumento que usó Isla en su largo prólogo exculpatoria a propósito de la Orden de Fray Gerundio. Isla no consiguió mucho con él y creemos que Ribero Larrea con el suyo tampoco hizo más, pero su libro no levantó demasiada polvareda porque el tema era viejo ya y, además, los montañeses, aunque a la fuerza, ya debían de estar acostumbrados.

Cañizares, dramaturgo que nos ofrecerá varias comedia de figurón con hidalgo montañes, se disculpa sólo una vez por reservar el ingrato papel del figurón a un hijo de la Montaña: en *El dómine Lucas* se lee, refiriéndose al figuròn:

"Don Lucas, que en la aspereza

criado de la Montaña,
(que como patria cualquiera
discretos y necios cría)." (94)

No tienen estos cuatro versos más fuerza que las palabras de Ribero o Isla, pues, evidentemente, nadie hace sátira de las excepciones.

Por otro lado, no conviene perder de vista que en esta región era muy fácil obtener un certificado de hidalguía, con lo que las ejecutorias del tiempo de Noé o de Nabuconodosor toman aún un tinte más irónico. "Refiere el párroco de Llánares (...) que hacia 1793 los vecinos de aquella pobre aldea de la montaña leonesa tuvieron ocasión de hacerse hidalgos en bloque `porque siendo el alcalde de su elección y todo el ayuntamiento, podían empadronarse fácilmente (...)' Esta curiosa anécdota demuestra dos cosas: la primera que, a pesar de todas las precauciones tomadas, seguía siendo fácil para los plebeyos hacerse admitir a la hidalguía(...) la segunda, que la cualidad noble no era apetecida con la rabiosa ansiedad que antes lo fuera, ya porque las ventajas de orden material que proporcionaba se habían ido reduciendo hasta ser de poca consideración, ya por haber desaparecido el exacerbado sentimiento del honor, que hacía pasar un amargo sentimiento de inferioridad sobre todo aquel que no conseguía sobresalir entre sus conciudadanos y proclamar la excelencia de su estirpe". (95)

Creemos que todo lo dicho es suficiente para explicar la abundancia de figurones del norte en la comedia, pero no sólo se trata de escoger víctimas propicias en tal o cual región para poder dar patria a los figurones. El origen de los personajes implica también unas características, un comportamiento teatral cómico de acuerdo con lo que se esperaba de gentes de tales lugares. Al estar éstos apartados de la capital, cuando se desplazaban a ella,

generalmente para contraer matrimonio con la pobre primera dama de la obra, surgía el contraste entre los modos urbanos y los rústicos, entre las costumbres modernas y las primitivas. Surge así el tema del pueblerino en la capital, tema que tendrá una larga vida y que llega, como es bien sabido hasta nuestra época, fuera de la comedia de figurón, pero que tendrá su raíz primera en estas obras y en el género hermano menor de la comedia de figurón , el entremés de figuras.

Primero como complemento a la sátira de la hidalguía y luego como tema primordial, el tema del rústico en la capital es frecuentísimo en la comedia de figurón del XVIII. Las razones son también socioculturales. Carmen Martín Gaite, buena conocedora de las costumbres dieciochescas, dice sobre esta cuestión: "La dicotomía noble-plebeyo se iba desplazando hacia otra escala de valores representada por la contraposición entre el estilo provinciano y el cortesano." (96)

A esto contribuye notablemente el que la fisonomía urbana de Madrid y las costumbre de sus habitantes se pongan a tono con las de otras ciudades europeas. Martín Gaite habla del progresivo aumento del lujo en Madrid: "Casi todos los viajeros que venían a Madrid lo tachaban de lugarón inhóspito y señalaban su ausencia de comodidades, el atraso de sus obras públicas y la sobriedad de sus costumbres."

"Pero si en vez de tomar como punto de comparación el extranjero el parangón se hacía con el tren de vida llevado en España en siglo atrás la descripción del panorama variaba. A juicio de los propios españoles, la vida, desde principios de siglo, había dado un notable viraje y se acusaba una tendencia al gasto y a la magnificencia." (97)

Es decir, se agudizaban las diferencias entre los lugares depauperados de donde provenían los figurones y la capital, en lucha creciente por ofrecer comfort y perder su

aspecto de pueblo inhóspito. Sobre este punto escribe también Caro Baroja: "El figurón sirve para hacer censura de costumbres e ideas. Acaso, a veces con un exceso de desdén hacia la gente del campo, por parte de la gente de ciudad. En otras palabras, los madrileños castizos se burlan de los aldeanos, sobre todo del norte. Podría sospecharse que estos ataques no han gustado a algunas personas que, siendo chapadas a la antigua, provenían de las nobles Montañas" (98)

Para consuelo de los ofendidos por las comedia de figurón como la de Calderón en el XVII y sobre todo las de Cañizares, en el XVIII, después de la segunda mitad de siglo se escriben algunas en las que la visión del montañés que llega a la ciudad cambia en un sentido favorable a aquél. Esto ocurre muy claramente en dos obras de Luis Moncín *El asturiano en Madrid y observador instruido* y *Un montañés sabe bien dónde el zapato le aprieta;* en ambas existe una evidente recurrencia al antiguo tópico de la alabanza de aldea y menosprecio de Corte. Pero no hay que olvidar que avanzado el siglo XVIII se revaloriza, siguiendo la línea rousseauniana, el hombre sencillo, rústico, natural. Los montañeses de Moncín son la versión española del buen salvaje, inocente y espontáneo, enfrentado a la vanidad y corrupción del cortesano madrileño. Como tendremos ocasión de comprobar en el estudio concreto de estas obras, estos redimidos figurones tienen descendencia en obras decimonónicas e incluso contemporáneas. La revalorización del montañés también alcanza a otros norteños como los vizcaínos o vascos el la obra de José de la Concha *Más sabe el loco en su casa que el cuerdo en la ajena y el natural vizcaíno.*"

Ocurre algo parecido con el entremés; Cañizares tiene dos entremeses con pueblerinos norteños que llegan a Madrid: el *Entremés del Vizcaíno* y el *Entremés del Montañés.*

En el primero el personaje habla un extraño lenguaje, remedo del habla de los vascos cuando usaban el castellano, jerga cómica que era habitual en el entremés "de vizcaíno" y del que tenemos también un ejemplo en el *Quijote* (I,VIII) pero que no aparece nunca en la comedia de figurón por razones que explicaremos. (99)

Esta obra en concreto es de 1717 y se representó como fin de fiesta para las bodas del Duque de Sesto. El vizcaíno sale con el traje típico de su región y todo gira en torno a lo cómico de su lenguaje y su hipertrofiada tosquedad:

"VIZCAÍNO. Ésta Juanchos es Madrides
a fe grandiosos lugares
aunque a demonios pareces
hueles bayetas de calles
que parecen correr ellas
moliendas de chocolates,
muchos hierros casas tienes." (100)

Cree que los cocheros son sacristanes de verde que guardan enormes relicarios (los coches) y llevan en las manos "culebras" (las bridas).

En cuanto al *Entremés del Montañés*, se represento en 1723 con motivo de las bodas de Luis I con la Duquesa de Montpensier. Cañizares escribió una ópera al final de la cual se dio un entremés con hidalgo montañés y dos criados, uno gallego y otro vizcaíno; así pues, de norteños, como puede verse, iban bien servidas las reales personas.

La obra fue memorable, según nos cuenta Pellicer, por la gracia con que fue representada, por un actor especializado en personajes de figurón, Damián de Castro. (101) No sabemos si estas burlas figuroniles eran tan eficaces para paliar las melancolías de Felipe V como lo fue luego la maravillosa voz de Farinelli, pero lo cierto es que este

entremés es un breve compendio de todas las críticas que podían hacerse a un montañés en la comedia de figurón y que serán las que el propio Cañizares hará por medio de sus figurones con la extensión y amplitud que le permitía la comedia:

"Ea, Señor Don Felipe,
Señora Doña Isabel,
Señor Don Luis y Madama
de Asturias y Montpensier.
Ya estamos todos acá,
y si no me conocéis
Yo soy Don Gil de Xibaja
Chinchilla de Rascapié,
Cienyerbas y Coscorrón,
Zumaque de Moscatel,
que a honrar vengo este festín
que entre una Reina y un Rey
entre Príncipes e Infantes
sólo cabe un montañés
tan en infusión de noble
que antes del antes del ser
que quiso mi padre darme,
hacia mí me pregunté:
¿es este hombre hidalgo? sí,
pues nazcamos de una vez.
Salí a la luz hidalguizando
las mantillas que toqué
la papilla que comí
el aire que respiré,
el ama que me envolvió:
pues el contacto de haber
dádome el pecho infundió
en su sangre una altivez
tal que juró no parar

hasta no ser
Presidente de Granada.
(.....)
Supe en mi tierra estas bodas
y en efecto, me humané
a venir sobre este par
de zapatos de alquiler
a veros; pues entre iguales
pataratas para qué?
Porque, aunque de la Montaña
entre los libros no estéis,
Sé que sois unos monarcas
hijos de gente de bien." (102)

La hiperbólica presunción del linajudo que decide sobre su propia generación por padre hidalgo y que se atreve a compararse con los reyes de España perdonándoles que no estén en los pergaminos heráldicos de la Montaña, se combina con el tema de la miseria, indisolublemente unido a los pujos de nobleza. El montañés acaba contando que parte un huevo para él y sus tres criados porque

"el comer no es para hidalgos
ni tampoco para quien
los sirve con ayunar." (103)

La tosquedad queda aquí en un segundo término, si bien este aspecto quedará bien de manifiesto en las comedias de figurón del autor.

La misma sátira a la obsesión por el linaje encontramos en el entremés o *Baile del Montañés*, pieza que figura como anónima, pero que muy probablemente sea del mismo Cañizares pues es muy similar a la anterior (además encontramos personajes que coinciden con los de la comedia *De los hechizos de amor* de Cañizares.

"MONTAÑÉS. Ea, dichosa Madrid
ya está aquí a honrar y ver
Don Gil Pérez de Chinchilla
Anpón, Tristan de Mastuerzo
Oliveros y Somonte
Descendiente cuando menos de Adán
cuando estaba en gracia
que es cuando en su pensamiento
inventó los montañeses
con que, aunque nacieron
son distintos de las gentes
en honras y privilegios." (104)

Muy de Cañizares es este juego de parodias teológicas: el Montañes es engendrado sin pecado original, como la Virgen María y el anterior se "humana" o encarna en cuerpo mortal, como Cristo. No se puede pedir más a una sátira contra linajudos.

Cuando en el próximo apartado estudiemos los figurones rústicos de Cañizares, veremos la grandísima semejanza entre los figurones del entremés y los de la comedia.

Sin embargo, no debemos detenernos en la primera mitad del siglo, pues el tema de la hidalguía y del enfrentamiento entre corte/aldea continúa en el heredero del entremés, el sainete. Si tomamos como ejemplos algunos de nuestro más famoso sainetero, Ramón de la Cruz, hallaremos varios títulos significativos: *Los payos en Madrid* o *El payo ingenuo, Los payos en el ensayo, Las usías y las payas*, etc. Sin embargo Cruz no se ensaña con los norteños. En *Los payos en el ensayo* los palurdos o payos, como se les llamaba entonces, no son del Norte, sino de Valmojado (Toledo) y llegan a Madrid para alquilar unos trajes a una compañía de cómicos para representar ellos un auto en las fiestas de su pueblo. De la Cruz se ríe suavemente de ellos, de sus modales pueblerinos y de su

ignorancia en elegir los atuendos, pero no hay apenas malicia y bastante amabilidad.

De la Cruz no era precisamente un combatiente fervoroso en el bando de las Nuevas Luces, así que se pone a veces de parte de las viejas y honestas costumbres rústicas, tal como hace Moncín en sus comedias. Este es el caso de *Las usías y las payas*, donde los payos (no se dice de qué pueblo, pero se da a entender que no está lejos de Madrid) se vengan de unos forasteros de Madrid, los usías, que llegan dándose aires de superioridad y pretenden divertirse jugando a conquistar a las aldeanas; los payos les dan una cucharada de su propia medicina, disfrázandose de petimetres para galantear a las usías y travistiendo a unos jovenzuelos como si fueran mozas para reírse de los madrileños. Es manifiesta la defensa de la supuesta pureza de costumbres de los pueblos, sobre todo en lo que toca a la moral femenina y así, una paya da una bofetada a un usía por haberle cogido éste la mano, después de que su novio, un estricto aldeano, la amenazara con no casarse con ella por ese motivo. Esa pudibundez era lo que hacía, entre otras cosas, ridículos a los figurones aldeanos. Pero de la Cruz es más solidario con Moncín que con Calderón o Cañizares.

Ramón de la Cruz usa también la figura del payo para criticar las costumbre sociales contemporáneas como el ascenso de gentes pobres o de baja clase social a otra superior por medio del matrimonio o del enriquecimiento. En *La presumida burlada*, la antigua sirvienta paya, petimetra tras su matrimonio con un caballero viudo, se siente avergonzada con la llegada de sus parientes del pueblo que además de rústicos son "probes", como dicen ellos. Está claro que la criada transformada en señora por la debilidad de su amo, se siente más abochornada por el bajo origen de su familia que por sus modales o su incultura. La obrita tiene además un tinte sentimental en el tema de la madre

despreciada por su hija, que no nos interesa demasiado en este momento.

Otro ataque a los advenedizos y a la vez a las familias de rancio abolengo que cambian sus apellidos por dinero contante y sonante la hallamos en un sainete titulado *El casamiento desigual o los Gutibambas y Mucibarrenas*. Los apellidos burlescos son parodias de los de familias vascas o montañeses que se decían, como ya sabemos, descendientes de los reyes godos por lo menos o de más antiguos ancestros, pero no hay catetos por ningún lado. El asunto está tomado de Molière, como se indica en la misma obra (el burlado es aquí el nuevo rico que ha comprado sus apellidos por el matrimonio con la hidalga tronada, un nuevo rico cercano a Mr. Jourdain) y parece que los apellidos están más que nada para "nacionalizar" el tema, pues con todo lo ya dicho aquí queda demostrado que en España el prototipo de noble pobre, pero legítimo, era un norteño de apellido largo y enrevesado. Pero no sólo Ramón de la Cruz escribe sainetes sobre este tema. José de la Concha tiene uno titulado *El manchego en Madrid* o *El amigo más a tiempo*, (105) obra interesante y útil para comprender lo que ocurre con la comedia de figurón; porque, además es autor de una comedia de figurón, la ya citada *Más sabe el loco en su casa que el cuerdo en la ajena*. En el sainete no tenemos a un norteño, como ocurre en la comedia, pero sí unos lugareños rústicos: el manchego Ceferino y su tío Juan, quienes llegan a Madrid y enseguida rechazan los usos de la Corte, tanto los externos (confusión y agitación en las calles, gran número de tiendas y vendedores, gentes apresuradas que los atropellan, ruidos, etc.) como los de las costumbres sociales. Asisten a fiestas y saraos donde alternan con gentes vanas e hipócritas y Concha aprovecha para censurar los males del siglo: cortejo, frivolidad femenina, afectación de cultura, poder del dinero, etc. El protagonista, Ceferino, se muestra como un observador-

censor y en ningún momento encontramos burla de su posible tosquedad o ignorancia, que no exhibe nunca. Es evidente que el autor se pone de parte del antes risible lugareño y eso supone que el público estaba ya preparado para mirar de forma diferente al figurón rústico de la comedia.

Nos detenemos ya aquí en nuestro repaso a estos géneros menores que, sin embargo, discurrían con una evolución paralela, en lo que toca a este tema, a la de la comedia de figurón. Aunque el estudio de entremeses y sainetes este fuera de nuestro principal objetivo, estos ejemplos sirven, a nuestro juicio, para mostrar que existía una gran simpatía entre temas y tipos aparecidos en el sainete y entremés y los de la comedia de figurón. El tratamiento que se les dio fue bastante similar en uno y otro caso: en un primer momento,se mostró desprecio hacia ellos, que representaban las tradiciones rurales, y se marcó la superioridad de los personajes que mantenían los valores modernos y urbanos; pero ocurrió lo contrario después, más o menos tras la segunda mitad del siglo XVIII, sobre todo en el último tercio.

5.1.2.2 *Los figurones de la primera parte del siglo XVIII.*

A. *Los figurones de José de Cañizares.-* José de Cañizares (1676-1750) es el autor del siglo XVIII que mayor número de comedias de figurón escribió y una de ellas, *El dómine Lucas*, puede considerarse como de las mejores del género, equiparable a las buenas del siglo anterior. Tampoco le van muy a la zaga otras dos: *De los hechizos de amor, la música es el mayor* y *De comedia no se trate*, obras estas muy interesantes, además, para observar lo proteico que era el ya elástico género "comedia" en la primera mitad del XVIII.

Paul Mérimée fecha la mayoría de las comedias de figurón de Cañizares. Seguimos su datación que resultaría así:

El músico por amor y Asturiano en Madrid, 19 de Enero de 1714.

El honor da entendimiento y el más bobo sabe más, Febrero de 1715 (Cruz).

Abogar por su ofensor y barón del Pinel, 12 de Noviembre de 1715 (Príncipe).

El Dómine Lucas, 28 de Marzo de 1716 (Cruz). (106)

Yo me entiendo y Dios me entiende, 27 de Septiembre de 1718 (Cruz).

De los encantos de amor, la música es el mayor y Asturiano en Madrid, 23 de Octubre de 1725 (Príncipe).

Esta última obra es una comedia musical con música de José de Nebra, que colaboró varias veces con Cañizares, y cuya partitura se halla perdida actualmente. En el catálogo de Ebersole se la clasifica como "zarzuela", pero la música no debió de ser muy abundante si lo comparamos con otras colaboraciones suyas, también con Cañizares. Por las acotaciones del texto tampoco parece que las intervenciones musicales nos autoricen a considerarla una zarzuela y tal vez sea más exacto dejarla en comedia musical (con

fragmentos líricos cantados) sin más, pero esto es arriesgado porque con título casi idéntico existe otra, que es la misma en cuanto a texto de la comedia, pero con música de Mateo de la Roca: *De los hechizos de amor, la música es el mayor y Montañes de la Corte* que Ebersole considera comedia de figurón, además de la que recoge Mérimée y que hemos situado en primer lugar. Sobre esta obra de Cañizares que recibió distintos títulos y distintas partituras volveremos luego. (107)

Hay dos obras en las que aparece un figurón, si bien no son de las mejores, que el crítico francés no menciona: *La más ilustre fregona* y *Dios los cría y ellos se juntan*. De la primera existe copia de 1709; (108) de la segunda no se da edición impresa en ninguno de los repertorios consultados (La Barrera, Palau, Simón Díaz, Aguilar Piñal). Tampoco se conoce el año. (Puede leerse en la Biblioteca Nacional de Madrid, Mss. 15.071).

Que sepamos, no hay más comedias de este autor que puedan considerarse de figurón. Ebersole da como de figurón comedias que no lo son, a nuestro juicio, ni aparecen como tales en otro estudios sobre Cañizares y, sin embargo, no clasifica entre el figurón obras que sí creemos que lo son, como *De comedia no se trate*. (109)

Con ocho comedias de figurón en su haber, Cañizares nos ofrece, no sólo la colección más nutrida de obras de este género del siglo XVIII y aun de toda la historia de la comedia de figurón, sino la suficiente variedad de figurones como para poder establecer dos grupos importantes: uno de figurones convencionales y otro de figurones especiales.

a) *Figurones convencionales*.- Llamamos figurones convencionales a aquéllos que se basan en un tipo tradicional, ya aparecido antes, y que mantienen sus características ridículas (estulticia, pedantería, vanidad, ignorancia, zafiedad) hasta el final de la obra, sin

ninguna concesión, por parte del autor a la humanización.

De todos los de Cañizares, tan sólo tres escapan a esta norma general y por ello merecen ser estudiados aparte. El tipo sobre el que trabaja el ingenio de Cañizares la mayoría de las veces es el hidalgo linajudo rural y sólo una vez toma el tipo del petrimetre afectado y pedante como principal objeto de sus burlas. No obstante, este figurón currutaco es de los más afortunados entre los salidos de su pluma.

Don Periquito, el pisaverde del que ya hablamos, aparece en *De comedia no se trate, allá va ese disparate* y es de una contundencia cómica innegable; es vanidoso, afeminado (aunque no invertido) y culterano. Su precedente teatral más directo, en cuanto a la presunción narcisista, es *El lindo don Diego* y fuera de la escena el galán de Zabaleta. Sin embargo, lo que más destaca en él, la pedantería y su lenguaje enrevesado, parodia del culterano, tiene modelos en el figurón loco de Castillo Solórzano y en un personaje algo ridículo, pero sin llegar a la categoría de figurón, que crea Calderón en *No hay burlas con el amor*: la dama culta doña Beatriz, que a su vez será modelo de otra dama hiperculta de Cañizares, doña Clara, en *La más ilustre fregona*.

En cambio, nuestro autor sí sabe sacar partido de don Periquito, que es tal como le describe don Enrique:

> "Un mono, cuya melena
> colegial artista,
> muy soplado de bayetas
> enfada a todo el lugar,
> pues en vez de hombre, es muñeca." (110)

Pero aún más risible que su aspecto es su lenguaje seudogongorino, una auténtica "jerigóngora" que sirve para ridiculizar los últimos excesos de un estilo que el genial

cordobés había explotado hasta el límite y que sus poco dotados seguidores del siglo XVIII habían convertido en un degradado galimatías, fácilmente convertible en recurso cómico de los residuos del culteranismo. Nos reservamos los mejores ejemplos de la "latiniparla" de don Periquito para más adelante.

La burla del pisaverde culterano, tipo propio de ciudad, se combina y contrasta con la del palurdo, don Jerónimo, mostrándonos así los extremos opuestos de la ridiculez: la zafiedad del campesino y la cursilería del hiperculto. En un pasaje de la obra, don Periquito bautiza a su amada con un nombre paródico de resonancias lopescas, Andarilis, pero el rústico, don Jerónimo no esta muy versado en la lírica amorosa: el nombre no le suena a égloga ni a soneto petrarquista.

"DON PEDRO. Es el nombre pastoril
que aplicó a la bella ingrata
Andarilis.
DON JERÓNIMO. ¿Andarilis?
Eso suena a cosa mala.
DON PEDRO. ¿A cosa mala?
DON JERÓNIMO. A angarillas
y parece borricada" (111)

Las bobadas de los dos figurones continúan hasta que el criado Almocafre, que los escucha, comenta en un *aparte*: "¡Qué buenas dos alimañas!". (112)

El resto de los figurones de este apartado son hidalgo linajudos. Dejando a un lado a don Cosme Ansures, figurón que tenemos que comentar en el apartado de los especiales, encontramos los siguientes figurones:

El barón del Pinel, de *Abogar por su ofensor y barón del Pinel*.

Don Facundo,de *Dios los cría y ellos se juntan.*
Don Policarpo de Lara,de *La más ilustre fregona.*
Don Laín de Cascaxares,de *De los hechizos de amor.*
Don Jerónimo Retuerta,de *De comedia no se trate.*
Don Lucas Chinchilla ,de *El domine Lucas.*

Del primero, innominado como un personaje de entremés, al último hay mucha diferencia en cuanto a la calidad del figurón: mientras que los dos primeros son pobres y desdibujados, con muy poco protagonismo y escasa fuerza cómica, el postrero, don Lucas, es lo mejor que ha salido del ingenio de Cañizares; es un divertido y famoso figurón que contribuyó no poco al éxito del autor en su época, como tendremos ocasión de comprobar. (113)

El barón no se despega del tipo del hidalgo del XVII y recuerda en algún momento al hidalgo del *Lazarillo* lo suficiente como para que se pueda pensar que Cañizares tuvo bien presente la genial novelita; aunque sus expresiones no son muy distintas de lo dicho en otras obras que fustigaban a los hidalgos, y a las que nos referimos anteriormente, creemos que las coincidencias son más que mero fruto de los chascarrillos que circulaban sobre estos nobles empobrecidos.

"BARÓN. Son a esta mano
una torre y dos cortijos
que aunque ya están arruinados
me conservan lo barón." (114)

En el *Lazarillo* leemos que dice el hidalgo, también sin nombre, lo siguiente: "que no soy yo tan pobre que no tenga en mi tierra un solar de casas que, a estar ellas en pie y bien labradas (...) valdrían más de doscientas veces mil maravedís, según se podrían hacer de grandes y buenas; y tengo un palomar, que a no estar derribado como está, daría

cada año más de doscientos palominos." (115)

En *Abogar por su ofensor* hallamos un ejemplo de susceptibilidad protocolaria.

"BARÓN. ¡Ay, Nidales,
este hombre de vos me trata,
como no sabe quién soy;
para enmendar su ignorancia,
al descuido, con cuidado,
la *señoría me encaja*
para poder responderle
porque no encuentro palabra
sin cólera con el vos". (116)

Y más tarde, cuando lo han encarcelado, confiesa esto:

"Sólo lo que mi capricho
sofoca en causa tan fiera
es que a un hombre de mi esfera
le llaman el `susodicho´." (117)

El hidalgo del Lazarillo es aún más puntilloso en cuestión de tratamientos y saludos:

"Acuérdome que un día deshonré en mi tierra a un oficial y quise ponerle la mano porque cada vez que le topaba me decía: `Mantenga Dios a V.M.´.`Vos, don Villano ruín - le dije yo - ¿por qué no sois bien criado? ¿ Manténgaos Dios me habéis de decir, como si fuese cualquiera?´.De allí adelante, de aquí y de acullá me quitaba el bonete y hablaba como debía." (118)

El barón es un hidalgo dentro de la tradición y no aporta al tipo nada nuevo, incluso resulta menos evolucionado que el de don Toribio que Calderón traza en el siglo anterior y que es el modelo de otros mejor pergeñados. No obstante, el barón de Pinel añade a los

característicos defectos de orgullo y necedad el del pecaminoso amor por una mujer casada. En este detalle hizo mucho hincapié Lista, quien hizo un comentario desproporcionadamente moralista sobre este tipo bufo: "se diferencia de los dos -se refiere a don Laín y a don Jerónimo- en su ridículo orgullo aristocrático y en su desatinado amor a una mujer casada con el que estuvo a pique de arruinarse a sí mismo y a una mujer casada." (119)

De orgullo aristocrático o pujos de hidalgía no andarán tampoco faltos los dos citados figurones, pero ciertamente se mueven más por el interés que por el amor. A don Facundo, sin embargo, también le mueve el deseo por la viuda doña Prudencia y por ella escala balcones de noche. Pero el caso es que don Facundo es un figurón poco relevante del que no podemos decir mucho porque en él no se esmera Cañizares. Como particularidad podríamos señalar que es un hombre adinerado, lo que no es frecuente entre los figurones de este autor (y entre los de otros autores tampoco) y por ello acepta su cortejo doña Prudencia. Por otro lado, la única escena verdaderamente cómica que protagoniza es la ya citada del balcón, que tiene mucho parecido con una de Castillo Solórzano (120) y también con otra de *La más ilustre fregona* del propio autor. Debido a los enredos de las trama a don Facundo se le pone en una situación comprometida, medio desnudo en la alcoba de doña Prudencia y luego en la calle. También se ve obligado a disfrazarse de mujer (caso no insólito en las obras de Cañizares), pero a pesar de estas situaciones de fácil comicidad no logra imponerse al resto de los personajes y acaba con un protagonismo muy secundario. Insistimos en que éste es uno de los menos afortunados entre los hijos figuroniles del autor madrileño.

En cambio, don Policarpo de Lara, figurón de *La más ilustre fregona* está bastante más logrado. Se vuelve al figurón mayorazgo del XVII, pero se intensifican los rasgos

grotescos. Don Policarpo es necio, celoso, haragán y glotón, además de enamoradizo. Lista dice de él:" es un joven mal educado, incapaz de valor, ni de delicadeza en el amor." (121) Se le pone en situaciones muy ridículas haciendo que se esconda en una caballeriza y se llene de basura y colgándolo de un balcón, como ya apuntamos antes; pero su ridiculez es sobre todo verbal; con mucho más papel que los otros dos anteriores, don Policarpo manifiesta su carácter en diálogo con los otros personajes y es especialmente jocosa su relación de amor:

"Desde el punto en que te vi
contemplando esta belleza
ando medio embelesado
como si me hubieran dado
un porrazo en la cabeza
(.....)
En comer no hay que tratarme;
y esto que solía almorzarme
cinco libras de jigote.
(.....)
remedio sin ti no hallo
pues aplaca mi sentir;
¿qué me has de dejar morir
como si fuera caballo?" (122)

Don Policarpo siente predilección por identificarse con los equinos, más tarde volverá a hablar de su pasión amorosa insatisfecha:

"Ha cuatro meses y un año
que como mula parada
me hace buscar el bocado
de este cariño, vertiendo
barreños de espumarajos." (123)

Semejante ejemplar figuronil, que es el resultado de intensificar rasgos cómicos presentes, como hemos visto, en los figurones del siglo anterior, mantiene bastantes contactos con uno de los primeros figurones, el don Lucas de Rojas Zorrilla. Por su extrema exigencia de recato femenino obliga a su hermana a hablar enmascarada a los hombres, en escena semejante a la que vemos en la comedia del toledano:

"DON POLICARPO. Tápese bien esa cara
Señora,¿no ve que hay gente?
¿Es aparador o es dama?
DOÑA. CLARA. Cierto, hermano, que eres duro
de condición
DON POLICARPO. Y usted blanda
de carona, hermana mía;
la mujer y la patata
la encubierta es la mejor." (124)

Pero a pesar de sus recelos no pierde el apetito; incluso ante el supuesto peligro del honor de su hermana no sacrifica un segundo del tiempo de su desayuno:

"DON POLICARPO. ¿Con aquesta chilindrina
te vienes, bestia, no habiendo
tomado más que dos libras
de adobado y una fuente
de torreznos y salchichas?
(.....)
CORREGIDOR. ¿Es posible,
don Policarpio que a vista
del grave empeño de honor
que nuestros pechos fatiga
con tal sosiego te trates?
D. POLICARPO. Es una gran picardía

CORREGIDOR. ¿Cuál?
D. POLICARPO. La de tener zurrapas
jícara que este me sirva." (125)

Al igual que el figurón de Zamora, que no pierde el apetito ni cuando está más apurado por los ensalmos de sus enemigos, don Policarpo manifiesta su grosera glotonería. Sin embargo, análogamente con los figurones de Solís y Castillo Solórzano, don Policarpo pierde al final una de las características más importantes: la pertenencia al estamento de los hidalgos. Un trueque de recién nacidos hace que Policarpo ostente un título que no le pertenece. La falsía de la nobleza del figurón no merma la calidad del personaje ni altera su función. Además,don Policarpo, en su comportamiento, sigue la pauta de otros figurones, que sí son rancios y auténticos hidalgos. Si al principio los rasgos del figurón no están del todo definidos y puede dudarse de si es realmente algo distinto del criado "gracioso", a estas alturas, cuando ya está sobradamente consolidado el género, poco puede afectar a la comedia que haya un figurón que no resulte verdaderamente un hidalgo, pues se comporta como si lo fuese, tal como el público esperaba que actuase uno de los muy denostados linajudos. El que don Policarpo quede desposeído de su título es un castigo a sus necedades y defectos, al que se suma, lógicamente, el de quedarse sin novia, algo que comparten muchos figurones con los galanes "sueltos" como los llama Serralta personajes que, como vimos, tenía algún pecadillo o extravagancia que purgar y por ello no podían acceder directamente al paraíso del final feliz:

"D. POLICARPO. ¿Conque yo quedo
a que me hagan la mamola,
sin señoría, sin don,
sin mayorazgo y sin novia.
INÉS. Policarpo Porras eres

D. POLICARPO. Lleven los diablos tu boca
lo Policarpo ya vaya,
lo que me mata es lo Porras." (126)

Pasando ahora a los tres mejores figurones del autor madrileño, lo primero que puede decirse de ellos es que poseen rasgos comunes: los tres son pueblerinos recién llegados a Madrid, desconfiados, avaros, toscos, necios, anticuados, pagados de su buena sangre y llenos de prejuicios. Lista comentó los caracteres de dos de ellos haciéndolos muy semejantes. A don Laín, figurón de *De los hechizos de amor, la música es el mayor* lo define así: "es un animal avaro, glotón y descortés" y de don Jerónimo, de *De comedia no se trata, allá va ese disparate*, dice esto: "pertenece a la misma especie y sólo se diferencia en los incidentes de la fábula". (127) Pero a pesar de sus grandes semejanzas, notamos que Cañizares a sabido resaltar en cada uno de ellos algún defecto especial para diferenciarlos. Don Laín, avaro y codicioso como don Jerónimo, se decanta más hacia la descortesía con las mujeres y su brutalidad se opone a la caballerosidad y a los usos urbanos: trata a Aurelia y a Leonor como criadas y después les pide que le rasquen la cabeza. Respecto al trato con los hombres no es mucho más refinado, pues esta es la opinión que le merece el duelo entre caballeros:

"Y yo dando a los demonios,
con tal hato de vinagre,
las pendencias de esta tierra,
que la mía sin puñales,
ni espadas, a puño tieso,
suelen , envueltas en sangre,
rodar ojos y narices,
a los primeros embates." (128)

Si don Jerónimo Retuerta es codicioso y grosero como don

Laín tiene además un rasgo añadido: el de la hipocresía y la falsa virtud. Escribe a sus futuros parientes:

> "Suplico a usted cama blanda,
> cuarto donde no entren hembras,
> que soy virtuoso y no gusto
> andar arracá modestia." (129)

Don Jerónimo a deshonrado a su mujer en Medellín y de ello se aprovechan , dada su credulidad, para embromarle, diciéndole que ésta se ha hecho maga mora y va a vengarse encantándolo (reminiscencia evidente de *El hechizado*). Pero lo que más le duele a don Jerónimo es que le roben sus chorizos. Esto le hace marcharse escarmentado para su tierra, al igual que don Laín. Sin embargo en esto no van a ser imitados por don Lucas, de *El dómine Lucas*, quien se quedará contentísimo con la boba doña Melchora, formando la única pareja de figurones de ambos sexos que hay en todo el género de figurón, al menos que nosotros sepamos.

Lucas es el mejor figurón de los ideados por Cañizares. Sus defectos no son nada nuevo en la caracterización de los figurones y la semejanza con los dos anteriores, como ya apuntábamos es grande, pero en don Lucas las tachas están aprovechadas con superior tino dramático.

Don Lucas es un estudiante torpe y sujeto a toda clase de estúpidos prejuicios sobre la hidalguía y creencia en duendes. Lo que en otros figurones de Cañizares se había tocado de pasada se intensifica en don Lucas, prototipo perfecto del soberbio y ridículo linajudo y del ignorante supersticioso. Además, don Lucas añade a estos defectos su concepto del honor basado en la pudibundez femenina, cosa que no era nada nueva, pero que aquí contribuye eficazmente a la creación de la trama y el enredo de la obra. Don Lucas pide a don Enrique que corteje a su prometida de la cual está precisamente enamorado éste. Los recuerdos de *Entre*

bobos de Rojas y sobre todo la influencia de *EL curioso impertinente* cervantino nos parecen bastante claras. Tampoco hay novedad en los rasgos figuroniles de don Lucas, pero eso no es defecto sino virtud, porque al estar resaltados con más gracia que en otros casos, don Lucas pasa a ser el arquetipo del perfecto figurón. El acierto de Cañizares en la factura de su personaje le granjeó la satisfacción de verlo convertido en tipo popular. Torres Villarroel hace una referencia en sus *Visiones y visitas* que nos habla de lo familiar que debía de ser el dómine para las gentes de su época:

"Pendían de una de las escarpias unos cuellecillos que debieron ser del dómine Lucas; que apenas tenía sabor a blanco, y estaban tan mugrientos como si los hubieran colocado en sartén de freír chicharrones de marrano." (130)

Por otra parte, el dómine Lucas fue citado en una mojiganga que se hizo en Salamanca en 1727 y ya entonces este figurón era considerado el ridículo símbolo del hidalgo crédulo, tosco y estúpido por antomasia. Pero no quedan ahí las cosas: un capricho de Goya, el número 50 titulado "Los Chinchillas" está inspirada en la comedia de Cañizares, pues "Chinchilla" es el apellido de don Lucas y el grabado critica a los linajudos como él. Edith Helman estudió bien las influencias de la comedia de figurón en Goya y sobre esto dice lo siguiente: "El pintor sacó la idea de esta estampa de la comedia de figurón *El Dómine Lucas* de Cañizares, autor dramático de los más estimados en la época de Goya. La figura ridícula de uno de los protagonistas, la del Chinchilla más joven surge, en efecto, automáticamente cuando se habla del noble necio preciado de su estirpe." (131) En realidad son dos las obras de Goya con el motivo de los Chinchillas, distintas en su factura, aunque una de ellas sea el dibujo preparatorio de la otra. Helman habla de la diferencia entre el dibujo preparatorio, que recuerda bastante una

escena de la comedia, con caricaturas simpáticas y técnica realista, y el grabado final, mucho más abstracto, verdadero "sueño de la razón". Lo importante es que Goya fijó en su mente los rasgos del dómine y los reelaboró en el grabado, fundiéndose así ambos artes, el teatral y el plástico. Como bien dice Helman: "Nada tiene de extraño que Goya recoja tipos y escenas en el teatro, puesto que el teatro en España no ha sido nunca una sencilla manifestación literaria, sino la síntesis y compendio de la vida mental de un pueblo". (132)

Pero a todo esto, ¿cómo se manifiestan las graciosas debilidades de don Lucas? Como en el caso de otros figurones, aparece caracterizado directa e indirectamente y cualquier vicio figuronil tiene su rinconcito en la grotesca persona del estudiantón montañés. Destacan, sin embargo, su creencia en brujas y duendes (hasta el punto de que de no existir el figurón de Zamora, don Lucas podría tener en exclusiva el título de supersticioso y crédulo) y su necia exhibición de antigua hidalguía.

Sin embargo, no es del todo estúpido el orgullo de don Lucas por su ejecutoria, teniendo en cuenta que ésta es su única aportación al matrimonio. Don Pedro, el padre de Leonor, la novia y víctima propiciatoria de don Lucas, está decidido a canjear dinero por linaje, es decir, hija con buena dote a cambio de asno con ejecutoria. Don Lucas pertenece a la raza de los hidalgo pobres, pero que aún pueden jugar la carta de la hidalguía. Cañizares bromea con jocosa ironía en el disparatado relato de don Lucas:

"DON LUCAS. Yo en la Montaña
tengo una bonita hacienda
a días gracias, que un abuelo
mi deudo por línea recta
fundo ciento y dos mil años
antes que Cristo naciera

DON ANTONIO. ¡Antiguo blasón!
DON LUCAS. Dejóme
con calidad esta renta
de que entre a gozarla yo
desde el día que me muera
DON ENRIQUE. ¿Desde que os muráis? Pues muerto
¿de qué os sirve?
DON LUCAS. Tengan cuenta;
Pues cómo queréis que mande
que viva un hombre con ella
que es hacienda de Montaña
que hincha pero no sustenta?" (133)

No hay más que decir; si acaso, recordar lo que Cervantes comentaba sobre los duques aragoneses: que no estaban dos dedos de parecer tontos cuando seguían la corriente a un loco con tanto afán. Si don Lucas puede usar sus fantasmales haciendas y sus apellidos y blasones para su provecho, los que quieren entrar en su juego son tan estúpidos como él.

Pero siguiendo con los rasgos figuroniles de don Lucas, encontramos también el de la necedad. Don Lucas es estudiante, pero no precisamente el primero de su clase, según cuenta de él uno de los personajes:

"No hay humana diligencia
que baste a hacer que cultiva
tanta natural rudeza.
Es tan necio como vano
y en el uso de las letras
incapaz, pues ha seis años
que estudiando se desvela
y ni aun gramática sabe." (134)

Cañizares, sin embargo, no ha querido privar a su

figurón de nada y por eso encontramos otras gracias en él, por ejemplo la tacañería (135) y la desconfianza en la honradez de su futura esposa:

"DON LUCAS. El caso es que mi nobleza,
tan antigua, que a diez millas
huele a lo rancio que apesta,
no permite que me entregue
todo entero a quien no sepa
que es mujer tan recatada
tan mirada, tan atenta,
tan noble y tan tarantán
(...) que no
le hagan ruido las ternezas
de otro, casada conmigo
y que ponga esta mollera
como el monte de Toronzos." (136)

Tanta exigencia de honestidad no le impide a él coquetear con la figurona doña Melchora, que es realmente quien le gusta, y con la que acaba casándose en un desenlace de lo más lógico, armónico y feliz (ningún castigo esta vez para el figurón).

Resumiendo: don Lucas es un espléndido figurón. Hay que remontarse a don Diego, a don Toribio o a don Claudio para tener una creación grotesca de igual mérito. Cañizares encuentra, es verdad, casi todo hecho en cuanto a la caracterización del personaje, pero las caricaturas valen de poco si no se saben mover con acierto. Todos los rasgos clásicos del figurón rústico y linajudo cristalizan en don Lucas. Su vinculación con las condiciones sociales de una época dada impiden que sea un tipo universal, pero dentro del universo figuronil don Lucas es como Tenorio para los seductores o Celestina para las alcahuetas: un arquetipo literario.

Ahora que ya sabemos a dónde puede llegar Cañizares por caminos trillados queda por ver lo que consigue variando la ruta. Acerquémonos, pues a los figurones menos convencionales, los que escapan a lo que hasta ahora habíamos visto en comedias anteriores

b.) *Figurones especiales.*- En este apartado estudiaremos los figurones de este autor que se salen de lo que podríamos llamar "molde" habitual del figurón, que se había ido fraguando a lo largo del siglo XVIII y que el mismo Cañizares respetó en los casos anteriores ya comentados.

Aunque hemos incluido aquí tres figurones dentro de esta categoría "especial", en realidad sólo hay dos que podamos llamar así porque el tercero no tiene más particularidad que el de su sexo: un figurón femenino -podríamos denominarla "figurona"- tal como es doña Melchora no había aparecido antes en ninguna obra, puesto que no lo es la Finea de *La Dama boba* como antes apuntábamos y volveremos a explicar en este mismo lugar.

Los figurones verdaderamente especiales son dos: don Lorenzo de Maqueda de *El honor de entendimiento y el más bobo sabe más* y don Cosme Ansures de *Yo me entiendo y Dios me entiende*, que ni siquiera es un verdadero figurón.

Las preguntas que nos parecen obligadas al tratar de estos dos personajes son en primer lugar: en qué se desvían de la norma general; en segundo lugar, por qué existe este desvío y en tercero, qué consecuencias tiene para la evolución de la comedia de figurón.

En el caso de don Lorenzo de Maqueda la primera pregunta se responde fácilmente, constatando que en él se incumple una regla general del figurón: éste no evoluciona psicológicamente, mientras que en caso hay un cambio notabilísimo. Don Lorenzo comienza siendo un disminuido mental, el novio indeseable con el que quieren unir a la belleza de turno por puro interés, pero luego lo vemos

actuar con increíble sensatez en el momento en que su honor está supuestamente amenazado y acaba como marido respetado y querido por su esposa.

Veamos cómo se caracteriza al principio de la obra al figurón por boca de doña Isabel, prima de la primera dama:

> "ISABEL. Con don Lorenzo se casa
> de Maqueda el mayorazgo
> bobo (que es como en Granada
> le apellidan por la mucha
> hacienda), con que se engaña
> la codicia de mi tío,
> queriendo ver empleada
> la belleza de Leonor
> en un trato tan sin tan sin traza
> de hombre, que por no afrentar
> su progenie, encarcelada
> tiene su padre su necia
> persona." (137)

Pero al final don Lorenzo "siendo un pobre zampatortas", como él mismo se autocalifica, logra arreglar con habilidad un asunto harto enrevesado, dejando libre de sospecha la honradez de su mujer ante su padre y su suegro, engañados por falsas apariencias. ¿Cómo se obra este cambio casi milagroso? El título de la comedia nos da la clave: *El honor de entendimiento*. Si tras lo dicho parecía sencillo ver en don Lorenzo una versión masculina de *La dama boba*, lo cierto es que no es el amor sino el honor, es decir, su responsabilidad como marido lo que abre a la luz su turbia inteligencia, con lo que la obra toma un cariz totalmente distinto a la de Lope; ya no queda ningún asomo de platonismo o stilnovismo y el elemento transformador cambia para hacer posible un ataque al caduco concepto del honor que venía apareciendo en el escenario desde la época de

Lope ("Los casos de la honra son mejores -decía el Fénix- pórque mueven con fuerza a toda la gente"). Sin embargo ,el tema del honor se enfoca aquí desde una perspectiva que creemos bastante nueva, más cercana a la de la Ilustración que a la del siglo XVII.

Volviendo a la evolución psicológica de nuestro don Lorenzo, hay que decir que por importante que sea esta nueva o casi nueva visión del honor, ello no justifica en modo alguno el cambio del figurón. Con mucha razón distinguía Luis de Zapata entre "ser" y "estar" con el ejemplo siguiente: "Del loco dicen que está loco porque otro día no lo estará más; del necio no dicen que está necio, sino que es necio de juro y de heredad, que toda la vida lo será." (138)

Podríamos buscar la causa de la evolución de don Lorenzo en el modelo en que se inspira Cañizares: la Finea de *La dama boba*. Parece que Cañizares lo aprovecha sin preocuparse de si la fuerza del elemento transformador es suficiente para hacer que al personaje se le perdone su inverosimilitud psicológica. Ciertamente, lo que importa en el teatro, como en otros géneros literarios, es la verdad poética, y no vamos a caer en el error de ciertos neoclásicos como Moratín padre, que censuraba el que Rosaura, en vez de gritar aterrorizada cuando se despeñaba por el monte, se pusiera a encadenar metáforas barrocas y culteranas correlaciones. Por ello aceptamos gustosos que el amor pueda modificar la capacidad cognoscitiva que padece una retrasada mental y acabe siendo una dama inteligente, o al menos con la inteligencia que precisaban las damas casaderas de las comedias del Siglo de Oro.

El poder transformador del amor era un tópico con mucha tradición literaria y resultaba algo familiar. ¿Pero qué ocurría con el honor y el matrimonio? Hasta ahora no servía para hacer a los maridos más listos, más sensatos o más humanos. El viejo Carrizales y el Curioso Anselmo

cervantinos son ejemplos de todo lo contrario. Por su parte don Lorenzo es un disminuido mental tan grande como Finea, a la que se parece mucho, sobre todo al comienzo de la obra. No hace falta ser muy perspicaz para darse cuenta de que Cañizares calca casi escenas como la del maestro de letras (139) y la del retrato, si bien sustituye el maestro de baile de Finea por el de esgrima, más propio para un varón y que por cierto es un "guapo" muy al estilo de los que se ponen de moda en esta época; además acentúa lo grotesco un poco más que Lope, como puede verse en la escena del retrato:

"D.SANCHO. (*Saca un retrato pequeño*)
Esta es tu esposa
D.LORENZO. ¿Ésta es?
D.SANCHO. Sí.
D.LORENZO. No la quiero.
D.SANCHO. Has hallado alguna falta en su rostro?
D.LORENZO. Y mucha. ¿He de estar casado
yo con mujer tan chiquita
que aun no tiene medio palmo?
D.SANCHO. Es la pintura sólo de medio cuerpo.
D.LORENZO. ¡Diga el diablo!
¿Pues dónde está el otro medio?
D.SANCHO. Ese no se lo pintaron.
D.LORENZO. Pues dígame usted: si es coja,
o tiene los pies con callos
¿Cómo se ha de averiguar?
No, mi padre, no me caso
con mujer que está sin piernas,
que parirá hijos enanos." (140)

Luego llega al colmo del disparate en el siguiente diálogo:

D.SANCHO. Pues claro que esta es copia
D.LORENZO. ¿Luego es dos?
D.SANCHO. La ha duplicado el
el pincel.
D.LORENZO. Pues dos mujeres
se rebañarán a araños.
D.SANCHO. Es que las dos una sola
son.
D.LORENZO. Será como el cuarto
que es de grande el que es dos
y siendo así me ha gustado,
porque la podré trocar
en haciéndome embarazo,
por dos mujeres sencillas." (141)

Semejante necio es, por sorprendente que pueda parecer, el héroe de la comedia y un prudentísimo cónyuge. Tal vez Cañizares quería mostrar a los espectadores de su época que los maridos sanguinarios al uso eran más irracionales que un bobo de este calibre.

La primera reflexión del bobo es de una insólita sensatez. Don Lorenzo parece asombrarse de la preeminencia de la honra, la reputación, la fama dependiente de la opinión ajena sobre el honor, hecha aquí equivalente a virtud individual:

"D.LORENZO. ¡Ay de mi honor! ¡Luego estriba
mi honor en que obre bien ella!
¿Pues está en mi el disparate,
para que esté en mí la enmienda?" (142)

¿Son estos los pensamientos de un pobre imbécil que no entiende las reglas del juego social o son los otros, el padre y el suegro, los insensatos, dispuestos a matar a la hija o nuera sólo por unas sospechas? En una sociedad donde

lo único importante es la apariencia, impregnada de profunda e injusta misoginia, la mujer es castigada sólo por intentar algo que el hombre puede hacer con total impunidad, sin que ella pueda ni siquiera reprochárselo. (143) Se puede objetar que esto era sólo en la literatura y que de verdad el león no era tan fiero. No es el momento aquí de hablar del problema de la mímesis de la comedia o drama del Siglo de Oro (en qué medida reproduce una realidad social auténtica o por el contrario crea una paralela a gusto del público); baste decir que había leyes que protegían y aun obligaban al marido o varón cabeza de familia a castigar a la mujer desmandada. Pero no seguiremos aquí con esto pues volveremos más adelante con el tema. (*Vid.* cap. VII de esta tesis).

Lo que nos importa resaltar de nuestro don Lorenzo es que, frente a esos caballeros que se mueven como muñecos de resorte ante la idea del honor amenazado, él se muestra reflexivo y paciente.

Llegados a este punto hemos de plantearnos una cuestión de la mayor importancia: ¿es realmente don Lorenzo un figurón? ¿Puede haber un figurón que despierte simpatía y aun admiración por su proceder?

En el caso de don Lorenzo hemos respondido que sí, pues al contrario de lo que ocurre con Finea, que cuando deja de ser boba deja de ser cómica, el personaje de Cañizares continúa siendo divertido hasta el final. Cañizares no ha querido privarle de sus rasgos figuroniles aun cuando su comportamiento sea, en el tema del honor, verdaderamente ejemplar. Su lenguaje es tosco y cómico, y aunque es delicado con su mujer se muestra grosero con los "barbas" de la comedia, a los que llama "viejos chochos" sin ningún empacho. Su analfabetismo, combinado con cierta buena dosis de tacañería -rasgo muy propio del figurón-, hacen posible que don Lorenzo protagonice una escena jocosa totalmente en la línea del figurón más genuino, justamente en el momento

en que el nudo de la comedia comienza a apretarse.

Tenemos una de esas confusiones desgraciadas que en los dramas de honor corrientes llevan a la tragedia: Leonor, la esposa del figurón, ha escrito por encargo de otra mujer una misiva que hace pensar en una cita amorosa. Don Lorenzo la coge, no sabe lo que ha escrito su mujer y la da a leer precisamente al amante despechado de su esposa, aunque suponiendo que es la lista de la compra. La cara descompuesta del pretendiente rechazado, que cree que se cita con un tercer hombre, le hace suponer que Leonor esta despilfarrando en el mercado:

"D.ENRIQUE. Yo sé leer bastantemente.
D.LORENZO. Pues si lees fácilmente
leedme en este cartel
ahí veréis cómo le va
a mi hacienda aunque es donosa
con una mujer golosa.
D.ENRIQUE. Dadme.
D.LORENZO. No, acercáos acá.
D.ENRIQUE. ¡Cielos, qué miro!
D.LORENZO. Fatales
gestos.
D.ENRIQUE. Letra es de Leonor
D.LORENZO. ¿Mas que quiere coliflor,
y está la libra a dos reales?
D.ENRIQUE. (*Lee aparte*)
`Señor don Félix, porque
vuestra pasión vea cuanto
debe a mi afecto ...´
D.LORENZO. ¡Vive Cristo, que acerté! " (144)

Naturalmente, don Enrique no quiere decirle al marido lo que dice la carta en realidad; don Lorenzo sospecha:

" Leonor me quiere engullir
mi hacienda a medio mascar." (145)

Es fácil ver este pasaje como ejemplo de caricatura de drama de honor porque en este momento no puede haber mayor contraste entre la angustia del amante preterido, don Enrique, y el marido preocupado por su faltriquera. (*Vid.* cap. VII).

Aquí no es don Lorenzo el ejemplo de marido anticalderoniano sino una parodia de éstos, que con la supuesta prueba del delito en sus manos se ven abocados al inhumano castigo. Cañizares ha unido lo ridículo con lo trágico y don Lorenzo es ahora un personaje insólitamente anfibio. Como a Cañizares le gusta prolongar lo que tiene de cómico el asunto, hace que don Lorenzo dé a leer a varios el papel, pues ninguno le deja satisfecho lo que dice: el tercer lector, don Félix, comprometidísimo en él, tampoco revela la verdad; Martín, el primer gracioso le burla diciendo que Leonor pide "manfundos asados", fruto carísimo inventado por él para asustar a don Lorenzo. Pero éste no acaba de creérselo y al fin da con Esparaván, el segundo gracioso, que no le engaña. Se transforma entonces el bobo ridículo en prudente esposo, rompe el papel y decide averiguar el asunto con sosiego y considerando a su mujer inocente hasta que se demuestre lo contrario más alla de la duda razonable. Excelente ejemplo a seguir.

Don Lorenzo continuará así hasta el fin de la obra: entre bobadas y chistes se impondrá a los maliciosos e incluso, de acuerdo con su mujer, fingirá que la ha matado (una vez que los desconfiados conocen la inocencia de ésta) para darles un susto y demostrarles lo absurdo de su precipitada y cruel justicia.

Así pues, a pesar de su singularidad, don Lorenzo sigue siendo un figurón, un figurón simpático y positivo, pero que sirve como los otros para criticar defectos humanos.

Mientras que con la boba de Lope no se critica nada y sólo se de una vuelta de tuerca más al viejo tópico del poder del amor, con la actuación del personaje de Cañizares se hace una reflexión sobre el tema del honor invirtiendo la visión tradicional del teatro; quizás lo más nuevo sea el haber puesto en ridículo a los cuerdos y graves personajes y al bizarro galán de siempre (que queda sin novia, "suelto", por no haberse declarado a tiempo, aunque no sea antiheroico) precisamente mediante un personaje de tradición cómica y que no ha dejado de serlo en toda la obra.

Nos queda ya por último responder al tercer interrogante: ¿cómo influye este tipo de figurón híbrido en la evolución de la comedia de figurón, a la que aún le queda medio siglo por delante y aun más en lo que se refiere a las representaciones?

La influencia de este tipo especial de figurón es grande. Cañizares con este figurón y en menor grado con el que analizaremos seguidamente, da un paso fundamental hacia lo que será la comedia de figurón de la segunda mitad del XVIII, la representada principalmente por Concha y Moncín. En don Lorenzo todavía reconocemos al figurón, aunque sea de factura singular, pero don Cosme, el protagonista de *Yo me entiendo y Dios me entiende*, ya va decididamente hacia la transformación del figurón en algo muy distinto de lo que había sido hasta el momento. Lo importante del cambio es que no sólo afecta al carácter del figurón (don Cosme y otros que le siguen no tienen en verdad de figurones más que el nombre), sino que también afecta a la estructura e incluso al genero de la comedia, que ya poco tiene que ver con la comedia del XVII, emparentada con la de capa y espada. Nos referimos a que estas comedias empiezan por donde acababan las de Rojas, Moreto, Calderón, Zamora o las más "ortodoxas" de Cañizares: con el matrimonio y esto es mucho más trascendente de lo que pueda parecer, porque a

partir de ahora el figurón -o supuesto figurón- no será ya el novio molesto, obstructor de amores, galán paródico o contragalán, castigado con la soltería, sino el marido que ha de enfrentarse a su responsabilidad como cabeza de familia y como garante de la honra social de ésta. Ello es demasiado serio para que se deje en manos del necio de antaño que al final iba a terminar como un cabo suelto, despreciado, pero a la vez feliz de verse libre de ataduras. *(Vid.* cap. VI de esta tesis, apartado 6.2).

Cañizares es autor que aparece bastante interesado por el problema de la educación de la mujer y del matrimonio, como tendremos ocasión de ver en varias obras, pero en ninguna como en esta se plantea un asunto tan comprometido. La expulsión del galán que pretende deshonrar al marido es tarea especialmente dificultosa y delicada en *Yo me entiendo y Dios me entiende* porque el cortejador de la esposa es nada menos que el rey don Pedro el Cruel. Don Cosme, figurón -al menos como tal se presenta-, se las verá y se las deseará para salvaguardar su honor.

Lo que encontramos digno de ser recalcado es que en esta obra de Cañizares, mezcla de comedia de figurón y de comedia histórica, el enfrentamiento vasallo-rey se resuelve sin violencia para la esposa gracias a la habilidad de don Cosme para escamotear a su cónyuge de las garras reales. La justicia la aplica la propia historia de España, al ser vencido don Pedro por su hermano Enrique.

La pericia de don Cosme para resolver situaciones harto difíciles nos hace sospechar lógicamente que éste no tiene de figurón más que el nombre. En efecto, don Cosme, a diferencia del caso anterior, es un falso figurón.

Don Cosme es un tipo extravagante, con ideas y comportamiento inusuales que extrañan a los que le rodean. Su aspecto también resulta ridículo, pero a lo largo de la obra se irá descubriendo que el supuesto figurón es un hombre digno, de gran inteligencia y sensatez y una

psicología mucho más compleja de lo que corresponde al figurón estándar. Onrubia opina sobre este curioso personaje: "Tras su máscara bufonesca, se esconde un hombre listo, astuto, que se burla de los demás fingiéndose estúpido, con destreza para llevar las cosas por el camino de su conveniencia y que no siente muchos escrúpulos en la elección de medios. Pero el carácter de don Cosme evoluciona, y no es la primera vez que suceda tal cosa con los figurones de Cañizares, para surgir en el tercer acto la estampa de un caballero medieval capaz de todos los sacrificios y siempre fiel al principio de lealtad a su señor." (146) El título de la obra hace alusión a este carácter contradictorio, mezcla de ridiculez y sabiduría del protagonista: "yo me entiendo y Dios me entiende", dice constantemente don Cosme, consciente de que no es comprendido por los demás. A veces su comportamiento estrafalario llega a la exageración, como cuando le pide a su criado que le devuelva el zapato, que le ha prestado para que lo ensanche, sólo cuando esté roto:

"ZOQUETE. Me aprieta el zapato un dedo.
D.COSME. ¿Qué importa si están galanes
los pies con las herraduras?
Mal haya las galaguras
que crían esparavanes."
ZOQUETE. ¿Y cuándo te los daré
porque el descanso me valga?
D.COSME. Cuando el dedo se te salga
por la puntica del pie." (147)

En contraste con tales extravagancias, que sólo producen risa, le oiremos unos criterios muy sensatos en lo que toca a la educación femenina, los cuales reproduciremos más adelante. Tales contradicciones desconciertan más que a nadie a su prometida doña Juana, que no sabe a qué carta

quedarse con él: "que entre loco, necio y sabio/ me mantiene vacilante". (148) Sin embargo, no es tan difícil calar a don Cosme y él mismo da pistas para que conozcamos su verdadera personalidad:

"D.COSME. Y estimarme no verás
más si mis hechos son buenos,
ni por medio cuello menos,
ni por cuatro pelos más.
Bien patente es mi hidalguía;
soy rico y en ricos veo
que hace gracia el desaseo
y es chiste la porquería
yo sé lo que en esto hago." (149)

Esto contesta a quien le dice que no va a la moda. En realidad, don Cosme tiene tan alto concepto de sí mismo, de su valor como persona y de su poder social y económico, y se considera con derecho a romper todas las convenciones del comportamiento social, incluso las más elementales, si ello redunda en su provecho. Don Cosme es inmune al qué dirán, siempre y cuando no afecta directamente a su honor. Al fin, la estrategia de don Cosme es descubierta por el rey:

"REY. *Vuestros extremos bien claros*
me han dejado conoceros;
por vuestra conservación
os fingisteis necio y loco." (150)

Haciéndose el bobo, en medio de intrigas y luchas entre facciones, don Cosme quiere que se olviden de él y lo aparten de la palestra , cosa que no consigue del todo, pues al final ha de intervenir y mostrar su verdadero rostro. Hasta ese momento nos quedaba aún la duda de qué

auténtica en nuestro personaje, si la de fantoche, que gusta de exhibir, o la humana, que deja ver esporádicamente. Cañizares se decide al fin por la elevación de don Cosme y al público se le olvida de que está vestido con una armadura ridícula cuando remata su actuación en las tablas como un caballero de Calderón:

"D.COSME. Porque mientras viva el rey
será sangriento y tirano
será cruel y homicida;
más será rey y cuando
crezca la razón en sí
de satisfacer mi agravio,
no haciéndolo afirmaré
mi pundonor que realzo." (151)

En vez de vengarse, tomando partido por don Enrique, del acoso a que don Pedro ha sometido a su mujer, don Cosme permanece como fiel vasallo. Este, desde luego, ya no es un figurón, sino un personaje mixto en quien confluyen elementos serios y cómicos, pero con predominio de los serios.

Pero ¿de dónde sale este personaje híbrido? Recordando la primera pregunta que nos hacíamos en el caso de don Lorenzo, es decir, cuál puede ser el origen de estos extraños figurones, lo inmediato es buscar un modelo anterior que sirva de ejemplo a Cañizares, y éste es, según nos parece, el ya mencionado don Domingo de don Blas de Ruiz de Alarcón, personaje que clasificábamos como carácter antiheroico precedente del figurón, un antecedente que vuelve pasado el tiempo como consiguiente; un esbozo que se prefiere al cuadro terminado. De nuevo vacilamos: ¿inercia o renovación?

Cañizares escribe en una época en la que se reciclan las obras de los dramaturgos del siglo anterior (lo harán tanto

los epígonos barrocos como los renovadores neoclásicos, aunque, evidentemente, por razones opuestas y con medios distintos) y, por tanto, no es nada raro que Cañizares retome el viejo carácter de don Domingo como ya lo había hecho, de forma más ajustada al original, su contemporáneo Zamora.

Desde luego, hay bastantes diferencias entre la obra de Cañizares y la de Alarcón (por ejemplo el honor matrimonial de don Blas nunca es atacado por el rey) pero hay suficientes similitudes, no sólo en la ambientación histórica, en época también medieval, sino sobre todo en lo que más nos interesa que es en los rasgos de carácter de don Blas y de don Cosme. Aunque éste parta ya estigmatizado con los rasgos grotescos que se suponen ya consustaciales al figurón, mientras que don Domingo era sólo un caballero y galán atípico y extravagante, lo cierto es que cavando un poco por debajo de estas diferencias superficiales, encontramos caracteres muy afines. Recordamos que don Domingo era tachado de "figura" por su novia y que su ropa, sino ridícula del todo, no iba de acuerdo con la moda. La escena del zapato roto de don Cosme es análoga a aquella en que don Domingo se burla de las capas y sombreros al uso, elegantes para los demás, incómodos y absurdos para él. Ambos prefieren la comodidad y tranquilidad al renombre, no siguen las normas sociales sin importarles lo que piensen de ellos, pero al mismo tiempo son individuos de influencia, cuyo apoyo y dinero buscan los nobles y poderosos y al cabo revelan su nobleza y dignidad como personajes más serios que cómicos.

¿Por qué Cañizares, que ha demostrado sobradamente su habilidad en la creación de figurones totalmente jocosos y perfectamente ajustados a las fórmulas figuroniles que la gente reconocía desde el pasado siglo, se decide a sacar a las tablas a un personaje que viene de épocas en que la comedia de figurón estaba en sus inicios? Onrubia, que

comenta la singularidad de estos dos figurones (Lorenzo y Cosme), no nos responde directamente a esta pregunta, pero parece decantarse más por un intento de innovación en Cañizares "Lo primero que vale la pena señalar es la evolución que observamos en un personaje heredado del siglo XVII, el figurón, que ya no es en Cañizares ese tipo ridículo, o sólo lo es en algún caso, que únicamente servía para hacer reír. En algún caso vemos cómo un personaje extravagante, emparentado con el figurón, o un verdadero figurón como don Lorenzo de Maqueda, es el que triunfa plenamente en todo, hasta en el amor, frente a quien encarna el tipo clásico del galán secentista." (152)

Antes de seguir con nuestro comentario hemos de hacer algunas precisiones al comentario de este crítico: ni el figurón antes de Cañizares sirvió sólo para hacer reír, ni los figurones de Cañizares que se apartan de lo convencional son más numerosos que los que siguen los moldes establecidos, lo que no disminuye, desde luego, la importancia de estos dos figurones especiales.

Si hay que decidirse, sin embargo, por considerar al autor madrileño un innovador o un rebuscador de personajes en comedias, las cosas no están tan claras o por mejor decir, no es tan fácil y tampoco tan necesario como pueda parecer, el separar un concepto de otro. Frecuentemente vemos cómo los cambios están hechos en buena parte de regresiones. La comedia de figurón no es una excepción y muestra de ello es que es precisamente este personaje heroico, sabiamente escondido tras el disfraz de fantoche, será el que predomine en el género de figurón de la segunda parte del XVIII.

Cañizares no es ni un revolucionario ni un simple epígono: no pocas veces introduce elementos teatrales nuevos respecto al siglo del que se le considera mero continuador, pero tampoco se arriesga a romper totalmente los esquemas heredados del barroco, que resultaban muy

rentables. Vive en una época de transición en la que los viejos conceptos estaban en decadencia y se iban cambiando también las mentalidades en muchos aspectos, pero aún no se había encontrado una fórmula nueva que sustituyera completamente a las anteriores. Cañizares les da a los espectadores de su época, que creían saberlo todo acerca del figurón y haber visto todos los figurones posibles, un nuevo tipo que será el preferido de los dramaturgos que le sigan.

Como tendremos ocasión de comprobar al ocuparnos de las comedias de Concha y Moncín, el teatro popular no neoclásico de fines del siglo XVIII sigue sus propias reformas internas. Es de notar como al mismo tiempo que se produce una degradación en los personajes de la esfera superior de la comedia áurea (galán, dama, barba) los ridículos y despreciados figurones se van dignificando y haciéndose simpáticos al público. Las razones son más de origen ideológico que estético, aunque también haya algo de esto último. No es ajeno al fenómeno el hecho de que los dramaturgos que escriben comedia de figurón tras Cañizares sean bastante conservadores -por lo que parece, más que el propio Cañizares- y por lo tanto, el figurón les sirve para defender lo que antes se atacaba precisamente por medio de ellos. Es decir, las tornas se han vuelto y si ello es interesante para la evolución del género, no es menos cierto que estos figurones han perdido su sentido primitivo y que a la postre esto les supone la desaparición del teatro.

Estos figurones -o los que así llaman sus autores- no tienen apenas comicidad y entre ellos y los divertidísimos figurones de la etapa de esplendor de la comedia, hay un abismo. Pero como en literatura no hay casi nada que muera totalmente, sin que sea posible transformarlo, de la comedia de figurón pasaremos, como hemos visto, sin ningún alarde de reforma, a la comedia de costumbres.

Nuestro último figurón especial es doña Melchora, quien, dadas sus características, no estaría incluida en este apartado sino porque su sexo la hace singular. Antes de ella no conocemos otro figurón femenino ni después hallaremos tampoco quien pueda comparársele. Ya quedó dicho que Finea, de *La dama boba,* no era un figurón, así como no lo son la doña Beatriz de *No hay burlas en el amor,* dama culterana como doña Clara de *La más ilustre fregona;* en la línea de las tontas, no puede estar la fingida necia de *La boba discreta,* también de Cañizares. Quizá un antecedente de doña Melchora sea doña Ángela de *¿Cuál es mayor perfección, hermosura o discreción?* de Calderón. (153)

Todos estos personajes femeninos tienen algo de ridículo que puede hacer sonreír, pero doña Melchora es algo más que un carácter cómico, una simple tonta que provoca la hilaridad del público con sus desatinos: también es la representación de la mujer inútil, sin ninguna inquietud cultural, la caricatura de la mayoría de las mujeres de su tiempo, ignorantes, ocupadas en niñerías o frivolidades y con una única meta en la vida: casarse "para ser señora". La obsesión de Melchora es conseguir marido y en ello pondrá todo su empeño:

> "¿Yo quedarme solterica
> y mi hermana a ser señora?
> No, señor, señor, esa zanguanga
> allá a Marica la tonta." (154)

Cierto que es esto lo que quieren y consiguen todas las damas de las comedias áureas, pero el matrimonio está allí precedido de amor. Doña Melchora lo que quiere es un marido sea quien sea, y dos mejor que uno:

> "DOÑA MELCHORA. (*Ap.* si con don Lucas me caso
> y don Antonio, dos bodas

a un tiempo pillo, y con eso,
seré mujer poderosa)." (155)

Mujeres con tanta ansia de matrimonio no las hemos visto nunca en las tablas; alguna se le acerca en tales ganas, como doña Cecilia, (156) la viuda de la obra de Moreto *De fuera vendrá quien de casa nos echará* (también conocida como *La tía y la sobrina*), pero allí las cosas van más por el lado del deseo sexual que del objetivo material de buscar una buena posición en la vida. Moreto sigue el misógino tópico literario de ver en las dueñas alcahuetas y mujeres lujuriosas que no saben dormir solas, escondiendo más o menos sus apetencias tras las respetables tocas. Aquí las cosas son diferentes: tenemos simplemente el reflejo de lo que ocurría en la sociedad del momento, que no permitía otro medio de supervivencia material ni de realización vital para una mujer que el que le ofrecía el matrimonio. Bien mirado, la cosa no era como para tomársela a broma. Como apunta Martín Gaite: "las solteras habían aprendido, por muy aisladas que estuvieran de los rumores del mundo, que acceder al matrimonio no era ya solamente cambiar de estado (...) sino que mediante el acceso a aquel nuevo rango, se abría una serie de posibilidades de influencia (...) y las mujeres casadas adquirían otro peso y sabor que las solteras." (157)

En el siglo XVIII se abre camino un tímido feminismo, sobre el que volveremos más adelante, que se centró en dos puntos: la educación de las mujeres y su papel en la sociedad, especialmente en relación con el matrimonio. Ya dijimos antes que Cañizares parece preocupado por temas como éstos, semejantes a los que ocupaban las mentes de algunos ilustrados. No me parece casual que sea este dramaturgo el que cree un estupendo figurón femenino marcado por la obsesión matrimonial justo en estos tiempos en que se estaban cuestionando cosas que antes jamás se

habían sometido a revisión. Un discurso de Josefa Amar de Borbón nos ayuda a comprender lo que quiere satirizar Cañizares mediante doña Melchora: "(...) una soltera es un cero que comúnmente sirve de embarazo en su misma casa, y para sí es una situación miserable, pues cuando se halle en una edad en que prudentemente puede valerse de su libertad sin perjuicio de sus costumbres, la opinión pública, que es más poderosa que todas las razones, la mira siempre como una persona a quien no le está bien hacer lo que a las casadas y a las viudas... La mayor parte de las mujeres, por no decir todas, llegan a casarse sin tener más noticia del estado que van a contraer, sino que las pretende tal o cual sujeto, que tiene estas y otras calidades de mayorazgo, de empleo y de enlaces." (158)

Si unimos a estas necesidades de supervivencia la ventaja que supone en los nuevos tiempos la moda del cortejo y la mayor permisividad del marido, el matrimonio era algo así como el maná para toda mujer casadera; incluso si el esposo las doblaba o aun triplicaba la edad, era preferible a la soltería, auténtica muerte en vida para la mujer, que solía además acabar en otra muerte en vida: el convento. No precisamos leer *La religiosa*, terrible novela de Diderot, que trata del destino de una mujer que no puede casarse y a la que la sociedad no permite vivir como soltera e independiente; con lo dicho por Josefa Amar podemos comprender lo que quiere satirizar Cañizares mediante Melchora.

Pero si en este personaje encontramos una de las principales características del figurón, su utilidad para satirizar vicios y malos usos sociales, nos falta comentar la que es aún más importante si cabe: su comicidad.

A doña Melchora no le faltan prendas figuroniles: es chabacana, grotescamente necia, envidiosa, interesada, maliciosa e ignorante. Por ello no estamos de acuerdo con el juicio de Alberto Lista sobre doña Melchora -ni tampoco

sobre el currutaco don Periquito- aunque lo compartamos en los demás casos: "Al lado de los caracteres de figurón se ven otros no tan recargados, aunque también ridículos, dibujados con felicidad. En *La ilustre fregona* introduce una dama pedante y culta, imitada visiblemente de doña Beatriz de *No hay bulas con el amor*. También es pedante y además poeta el don Periquito de *Allá va ese disparate*. El tío de *El Dómine Lucas* es un abogado que apenas sabe hablar otro idioma que el de la curia y enamora en términos de proceso. (...) En la misma comedia una doña Melchora, tonta, mas tan aficionada al matrimonio para hacerse persona. En *El músico por amor* se introduce una santurrona capaz de amor, de celos y de ira. (159)

A don Periquito ya lo catalogamos como figurón de ley y de don Pedro, el abogado, hablaremos en el próximo capítulo; en cuanto a la que nos ocupa ahora, doña Melchora, nos parece lo suficientemente "recargada" como para considerarla sin error un figurón o por mejor decir una "figurona". Veamos que ello es cierto.

La primera aparición de doña Melchora, tras el accidente del coche del que es rescatada por su galán ya la caracteriza como una buena candidata a ser "figurona":

"Saca don Antonio a doña Melchora en brazos, que trae una perra grande, y ella con rizos descompasados, collar gordo y vueltas." (160)

Nuestra sospecha de que estamos ante un figurón femenino se confirma en cuanto la grácil damisela abre la boca; su declaración de amor a su pretendiente y salvador no tiene desperdicio:

"DOÑA MELCHORA. Yo os tengo
un amor como una bestia
pero tan desaquellada
me siento con una ausencia
que a no estarme divertida

en hacer unas muñecas
y en bailar lo más del tiempo,
yo, Juana y la cocinera
ya nos hubiéramos muerto.

DON ANTONIO. Yo os estimo la fineza,
que a un amor de zarambeque
con un pandero se premia." (161)

La comicidad de doña Melchora no es sólo verbal, sino que se combina acertadamente con las intervenciones de ésta en las trapisondas del enredo, que es tan complicado y movido como el de una comedia de capa y espada. Si añadimos a ello los *gags* burlescos entendemos bien por qué esta comedia de Cañizares fue tan popular.

Lastima que Cañizares no le haya dado una camarada y que otros dramaturgos tampoco se hayan esforzado en crear figurones femeninos. No sabemos las causas. Quizá se deba a que no había actrices lo suficientemente expertas en el género bufo: hoy en día hay muchos más actores cómicos y humoristas masculinos que actrices cómicas y humoristas femeninas. Uno de los tópicos que circulan sobre las diferencias psicológicas entre los sexos es que la mujer se enfrenta mucho peor al ridículo que el hombre. Tal vez sea cierto o tal vez no; nosotros nos limitamos a constatar este hecho.

Otra hipótesis para explicar la falta de figuronas sería el sustrato de ginecolatría heredada del amor cortés que empapa las obras del XVII, fundamentalmente basadas en tramas de tipo amoroso. Las culteranas, las bobas, e incluso las viudas con ansias de bodas tienen su belleza para redimirlas del ridículo total. Cañizares se atreve a crear un figurón femenino que no tiene nada que envidiarles a los mejores figurones masculinos que se hayan creado en toda la historia de nuestra comedia. Melchora es una joya rara que, según nuestros conocimientos, no crea

descendientes; creemos que a ella, tanto como al propio don Lucas, se debe al gran éxito de la mejor comedia de Cañizares, en la que podemos decir que llega a su cumbre el género que estudiamos. Realmente hay pocas parejas cómicas tan apropiadamente unidas como ésta en la comedia de figurón, ni dos figurones tan graciosos y bien conjuntados. (162)

B. *El figurón de Añorbe.*- Tomás de Añorbe y Corregel (?-1741) fue capellán real y de la iglesia de la Encarnación. Es autor irremediablemente metido en el saco de los peores epígonos barrocos y mucho nos tememos que no sea posible redimirlo de tal purgatorio. Sin embargo, tiene una comedia de figurón que no podemos dejar de estudiar, aunque no sea precisamente de lo mejor del género. Se trata de *La encantada Melisendra y piscator de Toledo*. La comedia es curiosa, no tanto por el tipo de figurón que ofrece, que es repetitivo y con poca fuerza cómica, sino por otros elementos cuyo estudio detenido dejaremos para más adelante y que aquí sólo mencionamos.

Para empezar, la acción sucede en Toledo y no en Madrid, como la mayoría de las comedias de este periodo; pero ello de por sí no tendría mayor importancia de no ser porque Toledo era considerada ya entonces una ciudad vetusta, pintoresca y mágica; la trama de la obra se basa justamente en la existencia de un tesoro y un encantamiento y está relacionada con el viejo mito de la cueva mágica de Toledo. Añorbe teje, con ese y otros motivos temáticos, el paño, un tanto deslucido, de su comedia y demuestra que en el género del figurón, como en otros género populares, cabía prácticamente todo. En efecto, en *La encantada Melisendra* hallamos tramoya, música (la esclava Arminda canta varias arias), elementos cómicos por parte del figurón y otros personajes burlescos, regusto novelesco del *Quijote*, de la novela morisca y de leyendas añejas.

Pero centrándonos en lo que por ahora nos interesa, el

figurón, la comedia no es nada innovadora. Don Lorenzo de Salpurrias es un hidalgo asturiano (uno más) con todas las acostumbradas tachas de éstos: ridículo, linajudo, ignorante, materialista, presuntuoso, violento y despótico con su pobre criado Calandrajo. Viene a Toledo a casarse con la primera dama, la joven Teodora, amada por el galán don Esteban, situación que nos es muy familiar. Pero también, o quizá en primer lugar, viene a buscar un tesoro de los moros que cree tener derecho a obtener por su antiguo linaje. Don Esteban nos lo cuenta:

"(...) ayer en Toledo
entró, siendo despreciable
objeto de la irrisión
de los chicos y los grandes,
pues era cosa graciosa
el ver por plazas y calles
correr a la gente, por ver
el Asturiano ignorante
hecho nuevo D.Quijote,
con su ridículo talle.
En la casa de mi dama
tiene este necio hospedaje,
y hoy he sabido por ella
como dice que a casarse
viene disgustado y triste,
porque afirma, su linaje
es tan claro, tan antiguo,
que otro no puede igualarle.
Y también dice, que a Toledo,
aún mucho más que a casarse
viene a sacar un tesoro,
que el Rey Moro al ausentarse
dejó en Toledo escondido,
y de confusas señales

trae fantásticas noticias
con linderos y arrabales
de conjuros, cifras, pactos,
y caracteres árabes
que él no entiende, pues apenas
leer el castellano sabe." (163)

Sin embargo, Añorbe no va a dejar solo en lo ridículo al asturiano y lo hace acompañar de tres personajes: don Fernando, el padre de la novia, viejo verde con apariencia de beato; don Agapito, su hijo "astrólogo consumido y consumado ignorante" y doña Nicolasa, una insoportable dama culterana. La única que se salva de la familia es la bella y discreta Teodora. El padre es de origen asturiano como el figurón, pero los hijos no se sabe muy bien de dónde proceden, si han venido también de Asturias o han nacido en Toledo; en todo caso, Castilla la Nueva no tiene ninguna bula para no criar tontos (tal vez eso sirviera de algún consuelo a los zarandeados norteños). Sea como quiera, el caso es que en esta familia cada uno hace aquello a lo que le impulsa su obsesión o manía, como se pone de manifiesto en una escena de la obra en que el figurón, don Fernando y don Agapito coinciden, cada loco con su tema, en el mismo lugar de la casa:

"*Sale Agapito vestido a lo escolar con un papel en la mano izquierda, y en la derecha un compás; y don Fernando con ropilla de golilla, atado el pelo y el rosario en la mano, haciendo que reza.*"

(.....)

D.AGAPITO. Será eclipse visible en las ciudades
sujetas a Saturno; enfermedades
causará con su aspecto macilento,
pero Venus promete más contento
vaporizando el aire del Oriente;

los truenos, que se oirán en el Poniente.

D.FERNANDO. El muchacho se pasa de entendido
y yo estoy persuadido
que al engendrarle yo, como soy santo,
le di la gracia de ser docto tanto.
Bendito sea el Señor, Santa María (*reza*)." (164)

Mientras tanto, don Lorenzo saca a golpes a Calandrajo la lectura del vetusto pergamino, supuestamente escrito en caracteres arábigos, que habla del tesoro. Después aparece la gongorina Nicolasa y ya están todos. Podría pensarse que no se ha dado antes una obra, ni siquiera *El dómine Lucas* o *De comedia no se trate*, tan llena de personajes burlescos (toda una familia casi al completo), además del figurón, y que, por tanto, la comedia ha de rebosar hilaridad; podría incluso pensarse que hay más de un figurón. Pero no es así.

La obra tiene sólo un figurón, don Lorenzo, pues ni don Agapito ni su hermana, ni su padre son otra cosa que personajes burlescos con los que Añorbe pretende arropar a su desvaído figurón. Don Agapito, pese a ser ridículo por aspecto y hechos y representar el tipo de astrólogo necio y sin ningún poder ni ciencia, es solamente un elemento de relleno: apenas interviene en la trama, y su manía de escrutar las estrellas y hacer absurdos pronósticos astrológicos sin ton ni son es muy poco relevante en la acción de la comedia (¡ y eso que el título de la obra menciona al "piscator de Toledo"!). De su hermana Nicolasa se puede decir lo mismo: su importancia en la obra es escasa (tan sólo actúa en una ocasión como elemento desencadenador de la acción) y desaparece prácticamente de la obra,ausente de la escena durante dos jornadas, para aparecer al final. Don Fernando, el vejete,posee algo más de interés, pero por otras razones que las puramente cómicas. Siendo el estereotipo del beato hipócrita, tiene

un detalle que lo salva de ser totalmente ridículo y negativo; pese a su plenitud y superficialidad de factura, es el único que presenta una *mínima humanización*. (*Vid.* apartado 5.2.).

Salta a la vista que Añorbe ha seguido los pasos de Cañizares en cuanto a engrosar en número de los personajes cómicos, pero el resultado no ha sido el mismo, sencillamente porque carece del talento de éste. Cañizares hubiera hecho seguramente una buena comedia con los ingredientes que Añorbe pone en el guiso, pero a él no le sale un plato sabroso porque no es un buen cocinero. Don Lorenzo no nos parece un figurón gracioso como don Lucas o don Laín; Nicolasa, la culterana, no es un figurón al estilo del don Periquito de *De comedia* ni una boba maliciosa y trapacera al estilo de la divertida Melchora; es un personaje anodino y lo mismo de anodino resulta Agapito.

Añorbe sigue también a Zamora en el tema del figurón engañado por el resto de los personajes (de nuevo el esquema de "todos contra el figurón") e inmerso en un falso encantamiento como el de don Claudio de Zamora. Nos parece que incluso le sigue en aspectos tan concretos como el motivo de la luz que recuerda los versos "lampara descomunal"...

Sin embargo también existen diferencias, no sólo en lo que se refiere al figurón, que no resiste la comparación con el de Zamora, sino en lo que se refiere al hecho que desencadena la farsa del encantamiento; ésta no es ajena a los propósitos del mismo figurón, que ha venido a Toledo para conseguir un tesoro oculto. Don Lorenzo es mucho más fácil de engañar que don Claudio, porque a parte de que es mucho más crédulo, está ya predispuesto para ello. Eso no quiere decir que los farsantes se puedan ahorrar el decorado, que tiene mucho parecido con el de *El hechizado*, aunque no es tan marcadamente burlesco como el de ésta. Se

acondiciona un sótano de la casa y se le llena de la parafernalia conveniente para darle un aspecto lúgubre y misterioso (paños negros, máscaras, disfraces moriscos, etc.).

Al final de todo hay también boda, como en el caso de la obra de Zamora, pero si en aquella se pretendía asustar al figurón para obligarlo a la boda, aquí se quiere evitar la unión con la dama doña Teodora. Al figurón don Lorenzo lo casan, sí, pero con la estúpida gongorina Nicolasa, haciendo un trueque final. Este remate puede parecer muy adecuado: no se deja "suelto" al figurón, sino que se le empareja con un personaje tan ridículo casi como él. Pura justicia poética; sin embargo, este casamiento es forzado y artificial, pues Nicolasa no siente simpatía por el figurón, ni éste por ella y resulta bastante antinatural, muy lejos de la lógica de la afinidad que se da entre los figurones Lucas y Melchora. Pese a ello, ni Lorenzo ni Nicolasa protestan en absoluto.

Hay que hacer notar que en el engaño del encantamiento están implicados el barba ridículo don Fernando y el astrólogo tonto, don Agapito, que se alían con los personajes serios de la obra, dejando solos al figurón y a su viejo criado, el gracioso Calandrajo. Aparecerán, tras su presentación y breve actuación en la jornada I, como simples comparsas vestidos de turcos. Esta es una razón más para discrepar de la opinión de Caro Baroja sobre la existencia de más de un figurón en la obra. (165) La culterana Nicolasa se intercambia con su hermana en el papel de Melisendra y acaba así cargando con el estafermo asturiano. Esta alianza con los personajes no cómicos hace que ese incremento de personajes burlescos no sirva para instalar la comedia hacia la farsa, como en el caso de algunas obras, ya citadas aquí, de Cañizares.

Resumiendo: el figurón de Añorbe es un asturiano ridículo más, sin ningún rasgo especialmente destacable,

salvo quizá el de una especial credulidad (se casan ante él Esteban y Teodora y él no se da cuenta de que es una ceremonia real y auténtica, en cambio se cree fácilmente todo el montaje de la cueva-sótano). Don Lorenzo confunde con facilidad lo real con lo falso y viceversa, por lo que es una víctima propicia para la burla, y nos parece que en la época de Añorbe este personaje debía de recordarles a algunos la figura de don Quijote. La influencia de la obra de Cervantes es evidente porque la puesta en escena del encantamiento parece sacada de la ociosa imaginación de los duques aragoneses. También hay influencias de la novela morisca y las leyendas mágicas de Toledo, amén de las ya citadas influencias de los dramaturgos de figurón anteriores y más afortunados que Añorbe.

Ya hemos dicho que la obra es un pastiche, pero lo que la desluce es la poca habilidad cómica de Añorbe, que no sabe darle fuerza a sus fantoches y, sobre todo, es incapaz de manejar el enredo cómico. La comedia es lenta y las situaciones cómicas, que podían haber surgido con facilidad, se desaprovechan lamentablemente. Parece que Añorbe siente cierta repugnancia por los galanes en los retretes, los billetes cruzados, las tapadas atrevidas y los celos de enamorados. ¿Sentía escrúpulos por su condición de sacerdote y se negaba a introducir ciertos detalles de dudosa moralidad? ¿Quería librar su obra de tan temidos tópicos? Esto último no nos parece muy probable, y sí más bien lo primero, como diremos más adelante.

En todo caso, la comedia es muy mediocre, por lo que puede decirse que Añorbe falla en lo del "ridendo", aunque no puede negarse que se empeña en el "castigat mores": la obra tiene un muy visible propósito satírico; aquí sí estamos de acuerdo con Caro Baroja cuando dice: "Sátira de linajudos, sátira de supersticiosos y astrólogos, sátira de beatos y avaros, sátira de damas culteranas y ridículas por ello. Todo lo ridículo de los unos queda equilibrado por la

agudeza, discreción, belleza de damas y galanes, entre los que están incluidos el esclavo Mahometo y la esclava Arminda (...)." (166)

A nuestro juicio, lo del equilibrio no parece del todo exacto, porque ya hemos dicho que, pese a que los personajes cómicos eran muchos, la obra acaba siendo de una comicidad más que discreta, al ser absorbidos aquéllos por los de la esfera seria. El figurón, por su parte, nada aporta de nuevo a la tipología ya conocida. El público que asistió a la comedia debió de distraerse más con las arias musicales y la tramoya que con la trama o el trazado de los caracteres. Lo que nosotros actualmente podemos hallar de interesante está más en el terreno ideológico o etnológico que en el literario.

5.1.2.3. *Los figurones de la segunda mitad del XVIII.*

En esta época, como ya apuntábamos en páginas anteriores, asistimos a la disolución de la comedia de figurón, género que ese momento contaba ya con más de un siglo de vida, y que acaba transformada en una clase de comedia que podemos llamar "de costumbres". En ella, aunque no veamos cumplirse las discutidas unidades neoclásicas, hay bastantes puntos de contacto con la nueva estética; sin embargo, en lo ideológico (lo referido sobre todo a ideas sociales) la veremos haciéndose eco de un pensamiento conservador o reaccionario.

Los dramaturgos como Moncín o Concha, aparentemente seguidores de Cañizares, toman de él la vieja comedia de figurón, ya algo transformada por sus manos, y acaban de consumar el cambio, pero no sólo con mucho menos arte cómico que el madrileño, sino además en una línea de pensamiento mucho más tradicional o incluso opuesta al moderado aperturismo de Cañizares. Si las comedias de Moncín y Concha son más "modernas" que las de aquél, es porque reflejan un estado de cosas que sólo pueden darse en el último tercio del XVIII: modas que se iniciaban en la época de Zamora y Cañizares y que en la de estos autores estaban ya en su apogeo, y la vuelta a viejos valores antes criticados o vistos con poca simpatía por el autor de *El dómine Lucas* y aun por dramaturgos anteriores, tales como la hidalguía, las costumbres rústicas, el sometimiento de la mujer, etc., que son ahora defendidos por la clase burguesa en alza.

Los antes burlados figurones se vuelven héroes y los ridiculizados son ahora sus oponentes y eso es justamente lo que conlleva la destrucción de la comedia de figurón. Esto, que ya habíamos comentado de pasada con algún

personaje de Cañizares, merece ser tratado aquí con detenimiento.

No hay que olvidar, sin embargo, que si bien las comedias de Mocín y Concha son las más interesantes y representativas de la comedia de figurón de esta época, existe también otra como la de Calvo Barrionuevo que tiene aquí su lugar: *Don Cosme Antúnez y Panciconeja* o *El desgraciado por fuerza*. También nos ocuparemos de ciertas comedias próximas a las de figurón: la de Iriarte *Hacer que hacemos* y la de Forner *El filósofo enamorado* y una curiosa comedia de Rosa Mª Gálvez, *Los figurones literarios*, que, pese a su título, muy poco tiene que ver con la comedia de figurón, pero que a la que dedicaremos unas líneas, aunque sólo sea para comentar lo que era un figurón para esta autora y ya en esa época.

A. *Las comedias de Luis Moncín.*- Las dos comedias que analizaremos de este autor catalán son *El asturiano en Madrid y observador instruido* y *Un montañés sabe bien dónde el zapato le aprieta*. De la primera no sabemos la fecha, pues ningún catálogo de los que hemos consultado la da; Aguilar Piñal la incluye entre las obras de Cañizares en la ficha que hace de este autor en su magna bibliografía de autores del siglo XVIII (167) pero el error se subsana en la ficha correspondiente a Moncín. En cuanto a la segunda, en una de las ediciones aparece como fecha de representación la de 1795 y es presumible que la fecha de composición no sea muy anterior (tal vez incluso el mismo año). Entre sí no presentan diferencias significativas que nos puedan servir para dar prioridad de composición a una sobre otra. Podemos considerarlas, pues, como muy cercanas en el tiempo.

El asturiano en Madrid y Un montañés sabe bien dónde el zapato le aprieta tiene un denominador común: ambas suponen una buena revancha de los hidalgos norteños, antes tan maltratados en la comedia de figurón de XVII y primera

mitad del XVIII. El hecho de que Moncín no fuera oriundo de la Montaña, sino barcelonés, no nos resulta chocante porque la defensa de estos personajes se hace por otras razones que por las reivindicaciones meramente regionalistas.

Ya el título de la primera obra nos orienta sobre el carácter del figurón, pues como comedia de tal género aparece etiquetada en las ediciones. Ya decíamos antes que era un tanto paradójico que recibiesen tal clasificación las comedias tardías que por las características de su protagonista ya tenía poco de comedia de figurón propiamente dicha. A primera vista, sin embargo, la obra nos obsequia con dos figurones, don Crisanto y don Blas; el "observador instruido" es el primero, el asturiano que lleva más tiempo en Madrid y por ello está más avezado en los peligros de la urbe, mientras que don Blas es un joven recién llegado sencillo e ignorante y que debe ser aleccionado y defendido por su tío don Crisanto. No tiene don Blas más que un papel secundario, pues es don Crisanto el auténtico héroe de la comedia.

El tema de la obra es la contraposición de los valores positivos de la tradición española, ejemplificados por los rústicos asturianos, y los negativos de la ciudad moderna (falsedad, frivolidad) representados por los parientes y amigos de la esposa de don Crisanto y en especial por doña Jacinta, la madrastra de ésta.

Naturalmente se critican en la obra, sin apenas dejarse una, las costumbres en boga en la Corte de la segunda mitad del XVIII: el cortejo, los gastos y lujos de la moda, la pérdida de la autoridad marital en favor de la libertad de la mujer, la minusvaloración de los norteños, etc., es decir, lo que también en muchos de los sainetes de Ramón de la Cruz, ideológicamente muy semejante a Moncín.

El planteamiento de la comedia es bastante maniqueo: si don Crisanto representa lo mejor, su suegra doña Jacinta representa lo peor a los ojos del autor: frívola y pérfida,

su inquina contra don Crisanto la lleva a urdir una maquinación contra él, que convertirá también en víctima a su simple esposa doña Pascuala y pondrá en peligro el matrimonio de ambos. Los otros personajes del bando urbano tampoco son muy positivos que digamos; pero vayamos por partes.

Junto a los dos figurones está el personaje de doña Pascuala, una dama boba que recuerda en su grado de necedad a la lopesca Finea y a doña Melchora , pero se diferencia de ésta última, sobre todo, en que no es un figurón femenino, sólo una dama necia y con escasa gracia. Aunque la escena del honor perdido es bastante grotesca, no resulta muy divertida, si bien se mira, pues rezuma moralina que acaba de neutralizar su pobre efecto cómico. Doña Pascuala cree que el honor es un objeto material que le han dicho que posee, pero que ella no puede encontrar por más que lo busca por toda la casa:

"JACINTA. Esa alhaja tan preciosa
la tienes tú.
PASCUALA. Mas sepamos en dónde.
JACINTA. En tu corazón.
PASCUALA. Y decid, para sacarlo,
hablar con él y mirarle
tengo de meter la mano
por la boca?
JACINTA. No se saca
que se tiene allí guardado
PASCUALA. Yo pensé que manosearle
pudiera de tanto en tanto,
y como con las muñecas
jugar con él algún rato". (168)

Esta exhibición de necedad se acompaña de otra característica figuronil, como es el no perder el apetito

ni en los momentos más delicados: "los duelos con pan son menos" dice doña Pascuala. Pero aquí paran las semejanzas con el figurón auténtico. Realmente, la función cómica de Pascuala es casi inexistente, más bien es la de servir de contraste con la pérfida Jacinta. Parece que Moncín juega en esta obra con las parejas antitéticas. Sin ir más lejos, tememos a los dos figurones que forman el binomio experiencia, malicia/ignorancia, inocencia. Es decir, la encarnación de la antigua pareja formada por el hombre mayor y sabio que instruye al joven inexperto sobre los más variados aspectos de la vida. Alguna reminiscencia de los dúos conocidísimos Patronio-Lucanor o Critilo-Andrenio podría hallarse en la pareja formada por Crisanto y Blas, pero el modelo más directo creemos que es otro, mucho menos famoso que éstos.

Antonio Liñan y Verdugo escribió en el XVII la *Guía y aviso de forasteros*, obra mixta de varios géneros: novela corta, didáctica, costumbrismo; en ella un caballero conocedor de los entresijos de la urbe madrileña da consejos prácticos a un joven recién llegado para que no sufra ningún perjuicio en honra y hacienda. No se trata, por tanto, de preparar a un señor feudal para el gobierno de un reino o feudo, ni de mostrar al hombre la maldad de su especie mediante complicadas alegorías, sino algo mucho más limitado: la ciudad no es una ciudad simbólica y los males son prosaicas estafas, quedar mal ante otros o -esto ya no sería un mal menor- casarse inadecuadamente.

Las semejanzas de *El asturiano* con la obra de Liñán y Verdugo no sólo van en la línea del tópico menosprecio de Corte y alabanza de aldea, sino en puntos concretos: se considera la capital como reino de la confusión y se hace hincapié en la mala fe de los habitantes de la ciudad, siempre dispuestos a engañar a los forasteros, en especial si son lugareños rústicos. A propósito de ésto, se cuenta un timo dado a un rústico, en la línea de la más pura

picaresca, con lo que se potencia la natural desconfianza de los recién llegados ante las gentes de la Corte. (169) Don Laín de Cascaxares, fígurón de Cañizares, tiene la misma opinión que su paisano:

"DON LAÍN. Ah bruto,
ya estamos entre los cafres
de Madrid, abre los ojos,
que aquí hay fieros perillanes." (170)

Volviendo con nuestros dos figurones, nos parece muy posible que, sin descartar otras influencias, Moncín se haya basado en tratado didáctico-novelesco. Si escuchamos los consejos de don Crisanto a don Blas, tenemos casi un epítome de la *Guía* de Liñán. Cuando don Blas le pregunta a su astuto tío que ha de hacer para desenvolverse con bien en la Corte, recibe esta respuesta:

"D.CRISANTO. Mucho hay en eso que hablar,
y por no volverte loco,
te advertiré poco a poco
de quién te debes guardar.
Primero procurarás
huir con astucia rara
de la mujer cara a cara
de las mulas por atrás;
de los coches con esmero
huye siempre los costados
líbrate por todos lados
de truhanes farandúleros.
Aunque en algo repares
que en tu vida hayas visto,
sigue tu camino listo
de ningún modo te pares;
el aspecto muy severo,

aprende marcialidad,
y mira que es necedad
el quitarse ahora el sombrero.

D.BLAS. No hacerlo es descortesía.

D.CRISANTO. Mal mi doctrina acomodas:
en esto, señor, mil modas
salen nuevas cada día.
Si en la iglesia algún beato
muy mojigato le ves,
quita el moji y mira que es
de tus faltriqueras gato.
A los pleiteantes desprecia
pues si te habla en el momento
desde el primer pedimento
te emboca hasta la sentencia.
Si en ti alguna alhaja bella
ven y te la alaban, chito;
pues si brindas, segurito
que te quedaste sin ella.
(.....)
Si te para una discreta
queriéndote conocer,
para en pedir y ha de ser
la limosna de a peseta.
Si oyes riña de contado
(no corras que te harás reo)
apresura el taloneo
y echa por el otro lado.
Trata con veneración
a los hombres y mujeres
y da a cuantos conocieres
a ellas doña y a ellos don,
que con mis avisos fío
hacerte hombre, claro está,
y al verte digan, `ahí va

el sobrino de su tío ´." (171)

He aquí a un maestro y a su aprendiz. De nuevo la pregunta es obligada: ¿Son estos personajes figurones y más aún puede serlo este prudente "observador instruido" don Crisanto? En este punto podríamos hablar de perspectivismo o más bien de visiones antagónicas. Para los madrileños don Crisanto y don Blas son dos esperpentos rústicos y por tanto dos figurones puros y simples:

"JACINTA. El es
ente raro.
INÉS. Pues la alhaja
del tal don Blas, mayor bestia
no salió de las montañas
de Asturias: decid señora,
aquel talle, aquella gracia
del tío y sobrino, no son
para ser muy envidiadas?
aquel arte de vestir,
aquel cuerpo, aquella pausa
de don Crisanto, un carácter
tan vano, dónde se halla?" (172)

La visión de otros personajes ciudadanos tampoco es mucho más favorecedora:

"CARLOS. ¿No veis allí a don Crisanto
y su sobrino?
FÉLIX. Qué piezas
tan extravagantes son.
CELESTINO. Pensará aquel que los vea
que son de algún tapiz viejo
figura de covachuela." (173)

Más tarde se le compara con don Quijote (perspectiva del héroe cervantino exclusivamente limitada al ridículo) y con un espantapájaros:

"FELIX. (...) si acaso llega
el asturiano a sentirnos
y viene con su rodela
hecho un vivo D.Quijote
o un espantajo de huerta
al otro día la novia
viuda Pascuala se queda." (174)

Ya nos es familiar la imagen del linajudo norteño asimilado a la locura ridícula y anacrónica de don Quijote (recordemos a don Pelayo, infanzón de la Vega) Pero hasta ahora sólo vemos por los ojos de los despectivos madrileños que no los tienen buenos para nuestros montañeses. En cambio, en las acotaciones la caracterización parece menos negativa:

"*Salen don Crisanto con bata y gorro, don Blas de militar, cuyo vestido será no muy arreglado a su cuerpo y lo manejará como poco acostumbrado a llevarle. El criado pone dos sillas en la escena: los sirve el chocolate y en una mesa pone una bandeja con bastantes bizcochos, de la que tomará don Blas muchos mientras habla don Crisanto*". (175)

El aspecto "real", es decir, el que quiere que tenga el autor es un tanto desgarbado y poco elegante, pero dista mucho de ser francamente ridículo y el buen apetito de don Blas con los bizcochos tampoco es comparable a la glotonería de los figurones tradicionales. Asimismo, hay alguna alusión a la antigua ascendencia de los montañeses, pero sin mayores burlas:

"D.BLAS. Pues mi casa solariega

tiene desde Adán acá
su gloriosa descendencia." (176)

Nada de ejecutorias que "huelen a rancio que apestan" como las del dómine Lucas; el autor trata con bastante respeto a los figurones y ellos, por su parte, tienen un alto concepto de sí mismos, sobre todo don Crisanto, quien se considera superior moral e intelectualmente a los parientes madrileños. Al principio, en las definiciones que acompañan a la lista de personajes, se le califica de "montañés astuto y de carácter malicioso" (177) y precisamente serán su astucia y malicia la que le hagan triunfar sobre todos, ya que cuantos le rodean pueden dividirse en dos bandos: el de los falsos y mal intencionados como doña Jacinta, don Toribio (auténtico estafador que se ceba en don Blas), los galanes cortejadores don Carlos y don Felix y los criados; y el de los tontos: doña Pascuala y su padre, don Plácido, viejo dominado por su esposa doña Jacinta.

Don Crisanto será capaz de zafarles de la trampa que le tiende Jacinta, quien quiere hacerle creer que su esposa se ve con hombres que ella misma ha introducido en su casa para divertirse fastidiando al asturiano. La más perjudicada es doña Pascuala porque será considerada culpable por su propio padre, mientras que el marido montañés se inclinará a creerla inocente y descubrirá al final la fechoría de doña Jacinta.

En la habilidad con que don Crisanto esclarece el maligno embrollo con que quieren perderle vemos una clara influencia de *El honor de entendimiento* de Cañizares, si bien hay bastante diferencia entre la conmovedora confianza en la inocencia de la esposa que tiene don Lorenzo y el convencimiento de don Crisanto de que su mujer es una boba incapaz de algo tan complicado para ella como verse a escondidas con un hombre, al tiempo que sabe que su suegra

sí es capaz de tales trapacerías. A nuestro juicio, hay más mérito en creer en la honestidad de una mujer de inteligencia normal porque se la juzga buena que en la de una pobre tonta porque no sabría ser mala aunque quisiera. De hay que las correspondencias entre don Lorenzo y don Crisanto sean sólo superficiales; Moncín no ha sabido o no le ha interesado desarrollar el estupendo modelo de marido delicado y respetuoso con los sentimientos femeninos que le ofrecía, un tanto en bruto, Cañizares.

En cuanto a don Blas, su carácter queda un poco desdibujado frente a don Crisanto. Es joven e inocente, y a pesar de los consejos de su tío, acaba siendo engañado por el tracista don Toribio, que le promete casarle con un buen partido exigiéndole a cambio dinero. Don Blas cae en el garlito por su ingenuidad, lo que aumenta la simpatía del público hacia él. Es decir, tanto tío como sobrino tienen todo el favor del autor que hace todo lo posible por poner de su parte al espectador, aunque éste sea vecino de la Corte.

Tenemos, por tanto, dos personajes que parten como figurones, pero que no llegan a ser ridículos, apenas si producen efecto cómico y no acaban castigados ni como perdedores, sino triunfando sobre los demás. Según nuestra definición no serían auténticos figurones, como tampoco lo eran el don Domingo de Ruiz de Alarcón o el don Cosme Ansures de Cañizares. Pero si no es muy difícil sostener que tal o cual personaje no es un figurón en el momento en que en la comedia de figurón no se han consolidado aún, o cuando podemos compararlo con otros personajes contemporáneos suyos que si cumplen con todos nuestros requisitos, ya no es tan fácil excluir de tal categoría a estos tipos que son calificados de tales en las ediciones y que son así vistos por autor y público.

Lo más cómodo para nosotros sería insistir en negarles su condición de figurones, pero correríamos el riesgo de

falsear las cosas; aunque poseamos una perspectiva histórico-crítica que no tenían los espectadores de estas obras ni aun sus autores, no cabe duda de que ellos tenían la ventaja de haber visto en vivo comedia de figurón, era para ellos algo familiar. Si de pronto aparecen estos figurones triunfadores y simpáticos sin que la gente deje de verlos como tales, lo más correcto es analizar qué cambios estéticos se han producido para que tal cosa tenga lugar.

Dejando a un lado el supuesto conservadurismo de Moncín -aún no lo hemos analizado bien-, o las razones históricas que habían llevado a que la burla de la ejecutoria ya no tuviera la misma fuerza que antes (la limpieza de sangre ya no era la obsesión nacional), creemos que hay razones estéticas que influyen en la atenuación de uno de los rasgos figuroniles más importantes: la exageración del ridículo, lo grotesco.

En la época en que Mocín y Concha escriben sus obras de figurón ya ha calado en España un género de comedia llamada "sentimental" o "género serio", que no deriva de ninguna forma de comedia del Siglo de Oro, pero que a la postre suponía una ruptura -o mejor una readaptación- de la dicotomía aristotélica comedia/tragedia y que provenía de Francia e Inglaterra, donde las condiciones sociales habían madurado antes para que se produjera este tipo de teatro. Guillermo Carnero explica las razones de su nacimiento con palabras que creemos interesante reproducir: "La burguesía, protagonista ascendente de la vida económica y cultural del XVIII, no podía aceptar las convenciones de un teatro que como el clásico, obedecía a una visión aristocrática del mundo, y en el que el género elevado y digno, la Tragedia, estaba dedicado a personajes aristocráticos, siendo los de otras clases sociales objeto de tratamiento degradado de acuerdo con el modelo cómico. La marginación de la clase media como objeto de un teatro serio (o sea, acorde con el

modelo trágico) era incompatible con su protagonismo social contemporáneo y con su demanda cultural y teatral. La burguesía no podía identificarse con los personajes trágicos ni con la imagen que de su propia clase daba la Comedia. Necesitaba un teatro que le representara con la máxima dignidad literaria, y encontrara recursos dramáticos en su misma realidad social. Esos recursos no podían ser de carácter heroico ni cómico, sino realista, de acuerdo con los ideales y conflictos propios de una clase que se autodefine en tres terrenos: el de la moral (una ética sustentada en el matrimonio y la familia), el de la economía (las actividades comerciales, industriales y financieras) y el del Derecho (aspiración a un estado igualitario en lo jurídico frente al sistema estamental)." (178)

Este género híbrido no lo introdujeron los literatos reaccionarios que enarbolaban la bandera del genio de Lope o de la alegoría calderoniana; además la defensa de este género se halla en poéticas de corte neoclásico, como la de Batteaux, que traduce Agustín García de Arrieta en 1799. Luzán, nuestro primer crítico neoclásico, había elogiado a Cañizares y Zamora porque sus comedia de figurón se acercaban a la verdadera comedia en la interpretación rígidamente aristotélica, pero ahora esta dicotomía resulta pobre. Batteaux, por su lado, no ataca el concepto clásico de comedia y tragedia, pero pretende flexibilizarlo. Entre la degradación ridícula de la comedia clásica y el distanciamiento sublime de la tragedia, hay un término medio -muy burgués- que además supone un acercamiento a la realidad, muy útil para reforzar el propósito didáctico que ya estaba en los género clásicos (censura de vicios en la comedia, purgación de pasiones en la tragedia). Veámoslo:

"Aristóteles -dice Batteaux- ha dado una idea de la Comedia conforme a lo que era en su tiempo. Según él es la representación de lo que hay ridículo, reprehensible o

extravagante en el carácter y en las acciones de los hombres. Yo digo que es más bien representación de lo que tienen de agradable y jocoso los caracteres, las costumbres, y la vida civil de los hombres. Cada cual sabe por experiencia que las acciones razonables y virtuosas, las costumbres conformes a la naturaleza, los caracteres exentos de ridículez y extravagancia, pueden agradar en el teatro. (...) La regla que parece que propuso Aristóteles fue mofarse y excitar la risa y el desprecio. La de Poeta Cómico debe ser pintar las costumbres y los caracteres que puedan interesar al juicioso y sensible espectador. En consecuencia de esta regla el primer cuidado del poeta Cómico será observar atentamente las costumbres de los hombres de todos estados, para retratarlas con fuerza y verdad. Procurará corregir por media de una fina burla los defectos que haya observado; (...) Para excitar nuestra atención contrastará los caracteres, las pasiones, los deberes, las situaciones; nos presentará a menudo el combate de la razón y de la inclinación; desenmascarará a nuestra vista al bribón, al hipócrita, al impostor, y nos los mostrará con sus verdaderos rasgos; colocará al hombre de bien en las varias situaciones críticas de la vida, y nos presentará al éstas por un aspecto que nos inspiren estimación y afecto hacia él." (179)

Ya bastante antes había escrito Diderot en sus *Conversaciones sobre "El Hijo Natural"* (1957): "Lo burlesco y lo maravilloso son igualmente antinaturales". (180) Desde luego le damos totalmente la razón a Paul Mérimée cuando dice que don Lucas y doña Melchora no son tipos que uno pueda encontrarse en la vida corriente (*Vid.* nota 162 de este capítulo), como tampoco ningún otro figurón que se precie. Sabemos que el figurón por definición es grotesco y por tanto "antinatural", como dice Diderot. Si lo que quiere el público burgués es reconocerse sobre las tablas del teatro y ver escenificados conflictos vitales que le

sean próximos, los figurones ya no pueden estar hechos de la misma manera desmesurada de antaño. Sin embargo, no hay más remedio que sacar a relucir que el teatro de esta época está plagado de elementos hiperbólicos y antinaturales: la comedia de magia, la de santos, que contenía a raudales maravillas sobrenaturales e incluso la heroica, con su cúmulo de batallas y hazañas épicas tan fuera de la prosaica normalidad burguesa. Todo ello, no obstante, no es obstáculo para lo anterior: el público puede apetecer una dosis de fantasías y otra de acercamiento a la vida cotidiana, de igual forma que una misma persona actualmente puede leer un día un relato de Lovecraft y otro una novela de Delibes.

Se puede argüir que todo lo dicho es válido para la comedia sentimental, pero que el género de figurón es muy distinto; sin embargo, a nuestro ver, la atenuación del ridículo que es necesaria en la sentimental acaba influyendo en la estética de la comedia de figurón, de tal manera que apenas reconocemos ya al viejo tipo grotesco. Lo que decimos puede ejemplificarse con la comedia de Concha *Más sabe el loco en su casa*, pero antes vayamos con la segunda de Moncín: *Un montañés sabe bien dónde el zapato le aprieta*.

Andioc, que no se refiere a la primera, escribe unas líneas sobre ésta última que queremos comentar; Andioc cita la obra de Moncín a propósito de la abundancia de personajes sencillos, cercanos al hombre de pueblo, no muy refinados precisamente y, por ello, opuestos al petimetre. "Puede extrañarnos a primera vista -escribe Andioc- al ver que Moncín escoge uno de esos hidalgos que la tradición nos muestra tan linajudos como hambrientos y por lo tanto *ridículos*, mientras que en la obra que estudiamos, si el hidalgo es sin duda alguna gracioso, incluso a veces burlesco debido a su exageración, también es *conmovedor* y se nos muestra sobre todo como el héroe `positivo´ de la

obra, *aquel cuyo triunfo ha de compartir el público*. Es que Moncín quiere en este caso oponer lo antiguo a lo moderno, criticar -sin severidad excesiva- la moda en nombre de la tradición, una tradición a la que las masas son tanto más sensibles cuanto que no tienen derecho al beneficio de la novedad. Don Higinio, con sus iguales, era la encarnación del español rancio, y el autor no deja de insistir sobre esta particularidad: su código de buenos modales es el *Galateo español* de Gracián Dantisco; lleva el mismo traje que sus antepasados y se empeña en conservarlo en lugar de adoptar el de los elegantes madrileños (...) desde el comienzo de la primera jornada, el forastero critica ciertas costumbres de la capital." (181)

Estas costumbres son prácticamente las mismas que se censuran en la obra anterior el cortejo, la petimetría, la apertura social de las mujeres, fruto de la nueva educación, etc. La incompatibilidad de las costumbres entre la Montaña y la Capital surge desde el principio, aun antes de que don Higinio trate a su futura esposa, que está educada con todos los refinamientos propios de las modas elegantes del momento.

Como en otras obras el montañés viene a la Corte para casarse y no está muy bien dispuesto para ello: lo considera un martirio al que tiene que someterse por la voluntad de su familia; lo mismo le ocurre a su novia, también obligada a casarse sin gusto con don Higinio. Con tan pésimas perspectivas prevemos que el conflicto no tardará en surgir, sobre todo porque el montañés está lleno de recelos y desconfianza, que si en la obra anterior podían tener justificación, aquí resultan excesivos.

En efecto, don Higinio es un personaje excesivo, pero no por la vía cómica que era la habitual en los figurones, sino por la de la intransigencia y la violencia. Precisamente esta es una característica de don Higinio, quien primero golpea brutalmente a un peluquero mientras su

criado le muerde como un perro:

"*Coge don Higinio al peluquero por el brazo, y le da de palos:Zaramullo se tira al suelo, sujetándole las piernas al peluquero, y dándole bocados en ellas.*"(182)

La escena no tiene, desde nuestro punto de vista, nada de cómica y es de un mal gusto que se desdice de las graciosas escenas de las antiguas comedias de figurón; tal vez al público de la época le gustasen y además, las palizas y bastonazos propias del teatro italiano, bien usadas, como en el caso de Molière, podían resultar divertidas, pero en este caso nos parece bastante impertinente, simplemente porque este personaje no lo merece: es sólo un pobre trabajador que reclama su jornal y hay que ser muy romo para no darse cuenta de que la injusticia borra buena parte o toda la poca gracia que pueda tener la situación. Moncín parece arrepentirse de la brutalidad cometida por su héroe y pone excusas en boca de don Higinio:

"Que me llamen
al instante al Peluquero
le pagaré, y pediré
perdón, porque no hay derecho
que el rico maltrate al pobre
porque pida su dinero." (183)

Nuestro montañés es un hombre colérico y violento y no es esa la única vez que lo demuestra; realmente se comporta como un auténtico matón amenazando a su suegro y otro caballero, don Lucas, con pistolas y con arrojarlos a un pozo. La imagen de don Higinio concuerda con la del héroe que está de moda en esos momentos: la del guapo, el hombre rudo, mal educado y violento que sustituye al galán del XVII, el espadachín, tal vez no menos precipitado a la hora de agredir al prójimo, pero mucho más cortés y refinado.

A propósito de la descortesía, discrepamos de Andioc al

decir éste que don Higinio se rige por el modelo de el *Galateo español*. Esta obra es un código de urbanidad y buenas maneras y no es precisamente esto lo que derrocha el montañés, más bien hace lo contrario constantemente. Si lo menciona es sólo para atacar la maledicencia de los que cuchichean sobre él y avergonzarlos:

"D.HIGINIO. Caballeros,¿qué secretos
son esos que estáis hablando?
D.SIMÓN. ¿Qué os va, ni que os viene en eso?
D.HIGINIO. El enseñarlos de modo,
que el *Español Galateo*
en el capítulo cuarto...
no es cuarto, es el tercero...
¿el tercero? no, el segundo
¿el segundo? no, el primero
claritamente lo dice
que es grosería hablar quedo.
D.FÉLIX. Pues cómo...
D.SIMÓN. No os alteréis.
D.HIGINIO. Agradezcan que no tengo
el mando *in totum*, qué entonces...
mas ya verán lo que es bueno." (184)

Como puede verse, no tiene don Higinio muy fresca la lectura del *Galateo*; sin embargo, es cierto que el libro reprende los cuchicheos y que los susurrantes no estaban hablando nada bien de don Higinio, pero está claro también que el montañés saca la obra a colación en medio de amenazas desproporcionadas y eso no es justamente regirse por el código de cortesía de este tratado. Además, el montañés contradice el libro no sólo en el capítulo de los modales, sino en el de las modas, pues el *Galateo* aconseja como regla de urbanidad no contravenir las modas indumentarias del lugar donde se vaya:

"No se debe nadie oponer o contradecir al común uso en

tales; ni solo seas el que en tu barrio traiga la ropa baja hasta los pies, a donde todos los demás la traen muy corta, (...) porque a estos tales todos se vuelven a mirarlos y a señalarlos, y ellos están desto muy ufanos, como aquellos a los cuales les parece que ha querido vencer al uso común, contra todo el parecer del pueblo." (185)

Don Higinio no se viste de forma chocante por afán de esnobismo, sino por tozudez, por no querer adaptarse a los usos de la Corte, pero al cabo el efecto es el mismo: destaca y choca con todo el mundo. Esta afirmación de su voluntad y de su carácter desafiante no es un defecto, como lo era para Gracián Dantisco, sino una virtud y el autor la presenta como tal. En este punto sí estamos de acuerdo con Andioc: don Higinio es un matasiete (aunque después nos enteremos de que las pistolas son simuladas, pues al fin y al cabo estamos en una comedia amable) y sus bravuconadas han conseguido impresionar a los que le rodean; hasta ahora los figurones eran brutos y maleducados en su mayoría, pero no daban palos ni sustos, sino que los recibían.

Vamos ahora con otras de las cualidades que le atribuye Andioc: ridículo y conmovedor. Lo primero sería lo tradicional en el género de figurón; lo segundo demostraría la influencia de la comedia lacrimosa.

Don Higinio en algún momento resulta ridículo, ciertamente, aunque no tanto por su vestimenta habitual (se dice sólo que va vestido "a la antigua"), sino porque participa en una escena de confusiones, encontronazos y caídas. Al "cerril montañés" se le mete en la cabeza que su esposa le es infiel o está a punto de serlo y espera al supuesto amante armado, arrebujado en una manta y con gorro al pie de un pozo. Ningún marido de drama calderoniano hubiera aparecido con tal aspecto; además, luego, en la persecución choca con su criado y cae de espaldas *"procurando sea por delante del pozo, para que el público lo vea mejor."* (186)

Pero en esta persecución bufa se nos antoja que no hace mejor papel el perseguidor que el perseguido, que huye asustado. Claro, que de tanto explotar las cualidades de guapo de don Higinio, éste acaba resultando ridículo (en el fondo, todo valentón lleva ya el germen de lo ridículo dentro) y sus terribles amenazas ya no nos impresionan:

"*Salen don Higinio con la manta y la pistola y Zaramullo que le sigue.*

D.HIGINIO. Yo soy
el que ya viene resuelto
a hombres mujeres y niños
a pasarlos a degüello
en venganza de mi agravio.
TODOS. ¡Advertid!
D.HIGINIO. (*Amenazándoles*) *Nulla est redemptio*:
todos habéis de morir." (187)

Al final el león no es tan fiero; violencia fingida, pero tan efectiva como la violencia real que ejerció con el peluquero. En la ciudad los hombres son pusilánimes, por eso el figurón, a pesar de estas notas burlescas, queda bien ante el espectador menos selecto, que no simpatiza con los lechuguinos.

Otras características del figurón de don Higinio son el dolor ante la necesidad de vaciar el bolsillo. La petición de dinero de un peluquero, como ya sabemos, le cuesta a éste una paliza; tampoco le agrada más pagar los festejos nupciales, donde además ha observado las finezas de las mujeres para con sus cortejos, lo que desencadena su natural desconfianza:

"D.HIGINIO. Decís que se ha hecho mi boda
con aparato y grandeza,
y esas dos bocas me han dado

una alfecería interna,
pues que todo eso es en contra
de mi pobre faltriquera.
Me decís que mi mujer
ha estrenado galas nuevas,
las ha estrenado, es verdad
mas decid, ¿quién las costea?
lo luce ella, pero a mí
la tostada se me pega.
(.....)
Que todo Madrid está
contento:¡linda pamema!
¿pues todo Madrid acaso
se casó con mi parienta?" (188)

Nuestro montañés no está dispuesto a adaptarse a la moda:

"Maldita la moda sea,
pues por seguirla se pierden
las casas, bolsas y haciendas,
estimaciones, amigos,
alma, caridad, conciencia;
y hace también peligrar
toda la honra montañesa." (189)

Tampoco está dispuesto a renunciar a sus suspicacias; precisamente por ello cree que su esposa le engaña cuando no es cierto, dejándose llevar por las apariencias.

La moraleja de la obra es muy clara y muy tradicional; sobre ella volveremos en el momento oportuno.

Recapitulando todo lo dicho: nuestro rústico intemperante, con menos de ridículo que de ejemplo patriótico, es un nuevo tipo de figurón, como lo era también don Crisanto; en ambos casos se han hecho de los

vicios antiguos virtudes renovadas, e incluso lo que tienen de risible revierte en su favor, pues la risa nunca elimina la simpatía. A veces se permiten suscitar sentimientos propios de los caracteres serios de la nueva comedia burguesa. Este nuevo figurón, que podríamos llamar "contrafigurón", no es sólo propio de Moncín. En José de Concha lo tendremos perfectamente perfilado.

B. *La comedia de figurón de José Concha.*- Lo que dijimos sobre la influencia de la comedia llamada "seria" en la de figurón, tiene buena aplicación en el estudio de una obra de Concha *Más sabe el loco en su casa que el cuerdo en la ajena y el natural vizcaíno*, comedia de figurón que, según nuestros conocimientos, es la única de este género que escribió.

El catalán José Concha, como bien señala Aguilar Piñal, "es autor olvidado que no se menciona en las historias de nuestra literatura." (190) Entre lo poco que se sabe de este escritor está el que fue autor y actor; aunque, al parecer, fue mejor dramaturgo que comediante, como escritor de comedias de "teatro" (batallas, héroes y tiranos), la crítica actual, cuando se ocupa de él, no lo diferencia positivamente de otros de su generación y de filiación dramática semejante (Moncín, Añorbe, etc). René Andioc, tan buen conocedor de nuestro teatro del XVIII, sólo lo menciona unas cuantas veces en su valiosa obra *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII* y siempre a propósito de sus comedias heroicas, nunca sale a relucir su comedia de figurón. Sin embargo aquí, en nuestro estudio, es obligado que le dediquemos algunas páginas.

Al principio de este apartado el nombre de Moncín y el de Concha habían aparecido unidos como autores representativos de esa comedia de figurón de la segunda mitad del XVIII (último tercio, para ser precisos que desemboca en la extinción del género; pero ahora es el momento de hacer distinciones convenientes, pues sus

figurones, pese a tener rasgos comunes, no son tan parecidos como pueda creerse.

Ciertamente, la comedia de Concha, como la de Moncín, revaloriza a los norteños. En el caso de *Más sabe el loco en su casa* el figurón es vasco, pero pese a su título, en la comedia no se hacen muchas referencias al País Vasco: tan sólo algunas alusiones al carácter valiente y firme de los vascos o la forma de luchar usando palos o varas. Nada tiene que ver este personaje con el tipo tradicional del vizcaíno de entremés y por supuesto, como ya dijimos antes, habla correcto castellano. (191)

El figurón de Concha se llama don Canuto Ezaberri y el nombre de pila es lo único realmente ridículo que tiene. De nuevo nos hallamos ante un figurón sumamente atenuado. Su aspecto apenas es risible y ello queda muy claro en la acotación que precede a la aparición de don Canuto:

"*Y éste viene vestido de militar ridículo, pero no con exceso.*" (192)

No sabemos si Concha estaba de acuerdo con Batteaux, pero lo cierto es que está decidido a hacer de su figurón un personaje *más digno que grotesco*. Por otro lado, su carácter supuestamente extravagante no lo es tanto, ni mucho menos: es directo y sincero, pero no descortés (sólo puede parecerlo un poco en una ocasión en que toma asiento antes de que se lo ofrezcan (detalle éste que también está en el don Cosme de *Yo me entiendo y Dios me entiende*) pero *por lo demás, no lo vemos grosero ni zafio, sino sensato e* inteligente. Además es rico -mayorazgo con más de 30.000 ducados- con lo que la vinculación con el tradicional hidalgo famélico se esfuma totalmente; por si fuera poco, es generoso y esto sí que acaba de alejarlo de las características figuroniles más genuinas (recordemos que la cicatería permanecía en los figurones de Moncín).

La mejor caracterización del personaje la hace él mismo en un autorretrato lleno de sinceridad y dirigido a su

futura esposa:

"Mi persona ya la veis,
gracias a Dios, sano y bueno,
sin que haya tenido nunca
un alifafe en mi cuerpo,
que no es menor circunstancia
para un grato casamiento.
El personal ya está listo,
y aunque mi vestir contemplo
es algo antiguo, la moda
sólo es de cascos ligeros
heredera... y yo, señora,
los míos están muy tiesos,
pues hijo allá de Vizcaya
sólo a mi gusto me adecuo
siguiendo mi voluntad;
pasemos ahora a mi genio
que confieso no es del día,
pero explicároslo quiero:
yo tengo ciertas ideas
sin perjuicios, no molesto
a nadie, sólo que en los casos
que en la mente me prevengo
gusto que me sigan todos
los que mando, no por esto
querré que vos los sigáis
porque enterado me encuentro
que es la mujer otro yo
y que mandarla no debo
como a un criado, mas si
hecho por la endemoniada,
me daréis un buen consejo,
en la casa mandaréis
y arbitra de cuanto tengo,

dueña podéis disponer
en todo, mas con arreglo
a el estado y los caudales
que yo harto que hacer tengo
con mis haciendas y tratos." (193)

Don Canuto parece coincidir con los figurones de Moncín en su apego a la tradición y su desprecio a las modas, pero bien pronto se ven las notables diferencias que los separan: su moderación, la confianza en la futura esposa. Esta comprensión hacia la educación moderna de la mujer urbana está en las antípodas del anticuado y malicioso antifeminismo de don Crisanto y más aún de don Higinio.

Don Canuto es un hombre de valía y por tal se tiene, frente la opinión general que no le juzga justamente, pero su autoestima no tiene la arrogancia de los personajes de Moncín:

"D.CANUTO. Y así déjate de cuentos
y fía de que me burlen
mas sabes mi genio
que es extraño, extravagante,
y poco agradable, entiendo
que hago las cosas de forma
que no hay quien diga que yerro." (194)

Si don Canuto parece algo tosco, es más que nada por comparación con los relamidos petimetres. Precisamente un petimetre, don Hipólito Venturque, es quien verdaderamente se lleva la parte del ridículo con que la comedia clásica, y la de figurón también, castigaba al personaje negativo, aunque tampoco podamos decir que Concha cargue excesivamente las tintas con él (aquí no hay exceso de ridículo por ninguna parte). Este currutaco entrometido, autentico erudito a la violeta, cobarde y mal intencionado

se contrapone al hombre de bien que es don Canuto. Del pisaverde malévolo parte la idea de dar una paliza al vizcaíno, pero este se defiende bien con palos (no toma la espada pues maneja mejor estas armas al uso de su país). (195)

Le veremos también empuñando pistolas, pero a diferencia de don Higinio lo hace para defenderse de las agresiones y de la invasión descarada de su casa por don Hipólito, no para hacerse el bravo como aquél.

Realmente las diferencias y similitudes con los figurones de Moncín son continuas: por ejemplo en el tema del matrimonio, los tres llegan a Madrid para casarse e inmediatamente después de casados sienten que su matrimonio peligra. En el caso de don Canuto el peligro viene de parte de un antiguo pretendiente de su esposa que no se resigna a perderla, pero la actitud de don Canuto es opuesta a la del violento y extremoso don Higinio:

"D.CANUTO. Y el hombre con la prudencia
debe examinar su agravio
y hasta asegurarlo bien
no es debido castigarlo
según nuestra religión
y el noble ser de cristiano
que si hay muchos don quijotes
de lanza y adarga en brazo,
que siguen las aventuras
desfaciendo los mal fatos
al fin quedan como él,
sin honor y con gran daño." (196)

Recordemos que como a un don Quijote degradado habían visto los galanes madrileños a don Higinio. Moncín y Concha no están en las mismas coordenadas ideológicas; Concha no parece simpatizar con los guapos, al menos en esta comedia.

Tampoco encontramos aquí las machaconas y tópicas advertencias contra la malignidad y el desorden moral de la vida en la ciudad; Concha no parece muy cerca de los nostálgicos que se refugian en míticas y engañosas edades de oro. Pero no sigamos con el comentario de este tema, pues le tenemos reservado un apartado más adelante.

En cuanto al tipo de figurón que es don Canuto, éste tiene sus raíces en el don Domingo de don Blas de Alarcón y, sobre todo, en el más cercano don Cosme de *Yo me entiendo y Dios me entiende* y en el don Lorenzo de *El honor da entendimiento,* en lo que toca al conflicto de honor y la comprensión hacia la esposa.

Don Canuto es un hombre moderado, estamos ante la burguesísima virtud del justo medio y la sensatez resplandece. Nada de soluciones drásticas, ni al estilo de Calderón ni al del rudo montañés. A la esposa no le cuesta trabajo serle fiel a este marido, que está vez sí demuestra tener buenas prendas, al menos mejores que los estrictos y malhumorados montañeses de Moncín. Sin embargo, como todo parece demasiado fácil para la felicidad conyugal, a don Canuto se le ocurre que tal vez su mujer le quiera sólo por el caudal y se inventa una increíble historia con montaje teatral: hace aparecer a un criado diciendo que es él el verdadero don Canuto y que el que sabemos verdadero don Canuto es un impostor y para colmo delincuente. La esposa, llena de virtud y amor conyugal, dice que seguirá a su falsario marido cueste lo que cueste y pase lo que pase, aunque se vea arrastrada a una vida de tribulación y deshonra. Naturalmente, el susto de la mujer dura poco, pues don Canuto revela la verdad, felicísimo de haber encontrado una esposa tan abnegada. Al final, todo es felicidad.

A nuestro juicio sobraba la escena lacrimosa, pero Concha no supo sustraerse al comentado influjo de la comedia sentimental. También las novelas puritanas de

Richardson hacían relumbrar las virtudes femeninas en medio de los más variopintos obstáculos. Después de todo, aunque un poco postiza, la apostilla sentimental tiene posibilidad de engarce porque don Canuto no es un rústico cerril sino un modélico burgués, aunque sea provinciano. Tal escena hubiera sido sencillamente imposible de concebir con un figurón de la antigua escuela como don Diego o don Lucas y aún extraña un poco el amor incondicional de la mujer hacia don Higinio, pero ya conocemos las simpatías de Moncín por su montañés.

Doña María, por su parte, no es una petimetra o aprendiza de tal, sino una dama muy poco frívola. La prueba de ello es que rechaza tajantemente a su antiguo galán don Luis, quien está dispuesto a pelear con el marido para conservar su amor. Pero este caballero al estilo del Siglo de Oro y más aún, al estilo de los futuros Macías románticos, tiene poco que hacer aquí. Doña María le rechaza porque no la pidió en matrimonio a tiempo y por ello se ha enfriado ya todo su amor. No está por los requiebros ni los amoríos inestables; ella desea el matrimonio y, ya que don Luis se retrasó en pedir su mano, esta relación inconveniente y furtiva no puede tener cabida en el reposado y estable universo en que desea moverse doña María, que es el la familia burguesa. El galán inoportuno acaba marchándose lejos, pagando así la culpa de no haber querido legalizar su amor a tiempo.

El héroe, pues, es el figurón vizcaíno; el perdedor, el joven galán urbano, pero aquí no se va por los mismos derroteros que en las comedias anteriores. Más que al triunfo de las ancestrales virtudes aldeanas frente a las costumbres extranjerizantes y corruptas de la capital, asistimos a la apoteosis de las virtudes de la nueva clase social, la burguesía. Es ésta una comedia no muy alejada de las que firmaron Iriarte y Moratín.

Recapitulando: el figurón de Concha no parece a simple

vista decir nada nuevo con respecto a los de Moncín,pues hallamos a un figurón atenuado, contrafigurón, pseudofigurón o como queramos llamarlo; mayorazgo norteño redimido , tipo que se remonta incluso a viejos personajes de Alarcón y Cañizares, está rodeado de una serie de circunstancias que ya resultan tópicas, v.g., lugareño que llega a Madrid para casarse, talante "extravagante", conflicto en torno a la supuesta infidelidad de la mujer que resulta fiel, intromisión de lo lacrimoso y conmovedor, final feliz y triunfo del figurón. Sin embargo, encontramos una innovación y es que la comedia de Concha está mucho más cercana que ninguna otra comedia de figurón a la comedia de costumbres burguesas; vemos una forma de teatro no neoclásica que coincidirá en mucho con las nuevas comedias de los ilustrados.

C. *El desgraciado don Cosme, figurón de Calvo Barrionuevo.*- La comedia de José Calvo Barrionuevo *El desgraciado por fuerza* o *Don Cosme Antúnez y Panciconeja,* de 1793, (197) supone en cierto modo una regresión a la antigua comedia de figurón. No queremos decir que la obra pueda confundirse con las que se escribían en el Siglo de Oro, pues ya a estas alturas las comedias del XVIII se distinguen perfectamente de las del XVII; de hecho, ni siquiera las de Cañizares, más vinculadas con la fórmula lopesca y calderoniana, podían confundirse con las de principios y mediados del XVII; pero si comparamos esta pieza con las de Concha o Moncín notamos la familiaridad con las de Rojas, Moreto o Calderón.

Para empezar, la obra regresa al antiguo esquema de trama de las antiguas buenas comedias de figurón: el sujeto ridículo que ha de casarse con la dama, enamorada de otro galán. Volvemos, pues, al figurón soltero, a punto de tomar estado, que puede ser burlado y al final queda "suelto" -no siempre era así, recuérdese *El dómine Lucas*-; con el figurón casado no existía la posibilidad de la burla y la

pérdida de la pareja, pues el adulterio como solución estaba vedado en la comedia. El figurón, en la obra de Calvo, recupera su papel obstructor y genera en los otros personajes una reacción adversa que tiene gran rendimiento funcional; cuando todos los personajes eran oponentes del figurón, lo habíamos llamado "todos contra el figurón". Dicho esto, es casi ocioso explicar que de nuevo hallamos ridiculizado al norteño, frente a la revalorización que habíamos visto en Moncín y Concha. El esqueleto estructural de esta comedia es, por tanto, viejo; pero también hay novedades. (*Vid.* capítulo VI, apartado 6.2).

Lo primero que hemos de señalar es que este montañés no es un aldeano ignorante, que era lo frecuente, sino un leguleyo que expulsa latines jurídicos en cualquier ocasión; apenas hay burla a la rancia hidalguía (por supuesto ya no sale a relucir la apolillada ejecutoria) y el tema "ciudad frente a campo" tampoco se plantea, así que don Cosme no es un calco auténtico de los viejos figurones, pero tampoco ha dado el salto a la otra orilla como los que hemos visto anteriormente.

En lo que atañe a su comicidad, don Cosme resulta un tanto pobre en comparación con los mejores figurones del XVII y de la primera mitad del XVIII, pero cierta fuerza cómica no se le puede negar y desde luego es mayor que la que tienen los figurones de Moncín y Concha. A diferencia de ellos, don Cosme no es un figurón dudoso, aunque ello se deba más a que Calvo se empeña en castigarlo y ridiculizarlo que a que sus necedades o extravagancias sean exageradas.

Don Cosme, en efecto, aparece como un pobre hombre ridículo, pero sus excentricidades son más bien inocentes. Si analizamos su carácter, no lo creemos demasiado negativo: en una ocasión lo vemos con tanta hambre que no puede detenerse a leer una carta hasta haber comido, pero no es un glotón a la manera del don Claudio de Zamora; su

afición a recoserse las medias podría hacernos pensar que es otro tacaño más, pero lo cierto es que es capaz de invitar a comer a un hombre al que no conoce y de dar propina a un cartero; está realmente enamorado de la joven Rita, por lo que el matrimonio no está forzado por las familias para unir apellidos, pues Rita y su tía viven de alquilar habitaciones a caballeros. El figurón no ha venido a Madrid a casarse, sino a pasar su examen de abogado, se ha hospedado en casa de la joven y se ha enamorado de ella. El principal vicio de don Cosme es soltar citas latinas y ser algo pesado; por lo demás, no es más que medianamente bobo. En general, no parece mala persona y no tiene un vicio destacable. Pese a ello, es uno de los figurones más maltratados en la acción de la comedia, de ahí que el título de *El desgraciado por fuerza*, con que aparece el ejemplar impreso, sea acertado (aunque *El golpeado* lo hubiera sido también), si bien es verdad que las agresiones a don Cosme no se limitan a lo físico, sino también a lo psicológico y a lo moral.

Don Cosme es el figurón que más golpes se lleva, bastante injustamente, y además es víctima de la humillante y bien urdida trampa que lo desacredita ante todos, con lo que, a la postre, se despierta en nosotros la compasión y nos apiadamos sinceramente de este figurón que a nuestros ojos es más simpático que los que se nos habían querido presentar como héroes: el agresivo don Higinio o el malicioso don Crisanto. Todo ello se debe a una cierta dosis de crueldad con la que Calvo consigue que su personaje sea más cómico por las desgracias que le suceden que por su conducta o carácter. Ciertamente, los figurones de las comedias tradicionales no habían sido tratados con guantes de seda por sus autores, pero su miseria moral les hacía dignos del castigo en mayor grado que don Cosme, cuyo único pecado es haberse enamorado de Rita. (*Vid.* cap. VI de esta tesis).

Analizando ya el comportamiento y aspecto de don Cosme, éste aparece ya ridiculizado desde su primera aparición:

"*Sale del cuarto de la derecha don Cosme en bata y gorro muy ridículo, con una media negra en la mano, en acción de coserse los puntos*". *(198)*

Don Cosme tiene bastante cariño a esta media, cuya costura encomienda a la dueña de la casa, doña Marta, y que está dispuesto a ponerse a pesar de todo:

"D.COSME. Voy a ponerme las medias,
si es que la tal doña Marta
me ha cosido una docena
de puntos como naranjas,
con veinte y siete carreras." (199)

Imaginamos el aspecto de don Cosme con la media rota y recosida, pero aún será peor cuando el roto sea él. Leemos en otra acotación:

"*Sale don Cosme con una muleta, en bata, con la cabeza muy entrapajada.*" (200)

Pero el autor se esmera sobre todo en las situaciones que implican sufrimiento físico o moral para el figurón. Este se encontrará en circunstancias auténticamente kafkianas, pues no comprende nada de lo que le ocurre. Al final todo se aclarara y quien ha maquinado todo contra él quita importancia al asunto diciendo que todo ha sido una broma (*Vid.* cap. VI de esta tesis, apartado 6.1.); pero tal y como nos resume su situación final don Cosme, parece una broma harto pesada:

"D.COSME. ¿Conque en resumidas cuentas
vengo a ser el espantajo
de esta huerta. ¡Estamos frescos!
Sin crédito, y muchos palos,
sin mujer, y aun sin orejas,
si me descuido he quedado:

¿le sucede esto a ninguno?
No en balde dice un adagio
que aquel que siembra en la arena
sólo saca ranacuajos (*sic*)". (201)

Todo lo da por bueno el montañés con tal de salir vivo para su tierra. El final es el acostumbrado el las viejas comedias de figurón, el del "galán suelto", pero percibimos un cierto sabor a injusticia. Cierto es que don Cosme no es el novio ideal para la joven y bella Rita, pero seguimos pensando que el montañés no merecía tanta saña. ¿Qué vicio se ridiculiza en él? Sólo podemos ver dos claras tachas: la pedantería del letrado que encaja términos jurídicos en cualquier conversación y el orgullo del linajudo. Pero la sátira a la hidalguía es bien pálida; si bien leemos caracterizaciones que ya nos son familiares, como ésta que define a don Cosme:

"GINÉS. La más famosa vitela
que de la montaña vino,
para hacer su fama eterna,
a Madrid; don Cosme Antúnez
Ruibardo y Panciconeja
hijodalgo y caballero
por adentro y por afuera." (202)

Tampoco se insiste demasiado en la burla al hidalgo. En un concurso de sátiras contra linajudos, la de Calvo Barrionuevo no iba a quedar precisamente en los primeros puestos.

En cuanto al lenguaje de leguleyo plagado de citas y latines, no es suficiente defecto como para semejante castigo; de hecho algún otro tipo hace exhibición parecida de jerigonza foral y no pasa de ser personaje cómico que sale bien parado en la acción de la comedia (Véase el

apartado de los personajes cómicos de este capítulo).

¿Entonces dónde está la moraleja? ¿Podría decirse que Calvo se ha olvidado un tanto de la finalidad moral de la comedia de figurón y la ha subordinado al mero fin de distraer y divertir al público? El hecho de que los dos personajes masculinos oponentes del figurón, don Narciso, el enamorado, y su amigo don Félix, estén dispuestos siempre a desenvainar la espada y a atropellarlo todo, incluidos la honra y el cuerpo del pobre caballero, para conseguir que triunfe el amor, los hace galanes a la antigua usanza. Ni Narciso ni Félix tienen mucho que ver con el nuevo galán neoclásico, respetuoso y menos pendenciero; incluso el primero está fuera de la ley por tener pendiente una muerte en duelo que le obliga a entrar de incógnito en Madrid. Este es otro detalle para vincular la obra a las comedias del Siglo de Oro y suponemos (no hemos encontrado críticas sobre esta obra escritas por partidarios de la reforma neoclásica) que las criadas insolentes y los jóvenes proclives al desorden callejero no serían muy del gusto de personas como Moratín o Jovellanos.

Sin embargo, la comedia no es de las peores y muestra bastante habilidad teatral por parte de Calvo, quien incluso se esfuerza por mantener la unidad del lugar (todo ocurre en una casa y sólo una parte mínima de la acción en la calle donde se sitúa la casa) y consigue mantener la de acción, aunque no la de tiempo. Sin embargo, no es un ejemplo ideal para defender la teoría -que es la nuestra y la de otros críticos como Caro Baroja, Onrubia, etc.- de que la comedia de figurón tiene otra finalidad aparte de hacer reír. Lista negaba a Cañizares la finalidad moral, cuando en él era más fácil verla detrás de sus caricaturas, (203) pero Calvo, pese a disminuir un tanto lo grotesco, no parece muy interesado en censurar costumbres, sino en crear con antiguos personajes y antiguos recursos una obra divertida, aunque algo cruel. ¿Sentiría el público

algún remordimiento por su risa? Tal vez no sea disparatado ver en esta obra, más que el último coletazo de un género agotado, el chispazo anticipador de un modesto pero nuevo subgénero cómico que siempre habíamos considerado creado por Arniches en nuestra época: la tragedia grotesca, que tal vez haya que empezar a atribuir a Calvo Barrionuevo, uno de los más ignorados autores de nuestro teatro.

D. *Quinta esencia de Miseria* o *El barón de la Vizcaya*. Por último analizaremos el figurón de esta anónima comedia. La obra tiene dos actos y permanece manuscrita (204) Es básicamente una adaptación de *El avaro* de Molière, con algunas modificaciones tales como los nombres distintos de los personajes, adaptación al entorno y costumbres españoles (por ejemplo las alusiones a la hidalguía). También contiene algunas arias musicales, con lo que bien puede considerársela comedia de música. La obra es de poco mérito, así que no es de extrañar que no haya tenido impresión, sobre todo si se tiene en cuenta que en el frontispicio del manuscrito hay una curiosa nota que nos informa del escaso éxito de público que tuvo la obra. (205)

Caro Baroja la menciona y da como fecha de estreno 1715 siguiendo a Pérez Pastor; pero nos cuesta creer que la comedia sea de la primera mitad del XVIII y contemporánea de las de Cañizares, pues hay cosas en ella que nos hacen pensar en fechas más tardías. (206)

Yendo a lo que nos interesa aquí, es decir, al figurón, hemos de decir que nos hallamos ante otro figurón norteño, vasco por más señas, llamado don Serapión de Urretea y su rasgo más acusado es la avaricia, si bien hay en el una buena dosis de mala intención y de ganas de perjudicar al prójimo. Don Serapión ajerce cruel tiranía con sus hermanos, que están sujetos a su tutela por ser él el mayorazgo y a lo largo de la comedia se hará hincapié en su voluntad de sacrificar la felicidad de su familia con matrimonios de interés. Como es habitual se hace de él una

etopeya antes de que aparezca en escena:

"PEDRO. El barón es de un carácter
tan indócil, tal altivo,
tan extravagante y fiero,
que a nada a de dar oídos
a fin de que un himeneo
una nuestros albedríos.
Es tan dado a la miseria,
(con todo ser hombre rico)
que es mofa de la familia
y de cuantos hay mal visto." (207)

Dará muestras el avaro barón de su carácter con grotescos mandatos tales como hervir una carta para que dé caldo:

"SERAPIÓN. Ve y dile
eche el papel en que ha estado
en la olla, que así imagino
soltará al primer hervor
la pringue que haiga tenido
y saldrá un caldo lo propio
que con el jamón más rico." (208)

Otras muestras de avaricia hiperbólica serán registrar calzones, bolsillos y pelo del criado para ver si ha escondido un queso, negarse a pagar al choricero lo que le debe, matar de hambre a caballos y domésticos, cobrar intereses del 10% a su propio hermano por adelantarle el dinero de la propia herencia de éste, e incluso armar con escopetas a los criados para que disparen si alguien se acerca a sus botellas en una comida.

Para alivio de los vascos, se dice varias veces que el talante de este indeseable barón en nada recuerda la

nobleza y generosidad habituales en los naturales del país. Quizá no sea esta suficiente compensación para la molestia de tener otro repelente figurón en su haber, pero los demás personajes, vizcaínos como él, aparecen con caracteres nobles y benignos (y ello es más de lo que hallamos en otras obras de figurón) como resarcimiento al sambenito colocado a los originarios del norte de España.

Don Serapión, como figurón, no es del todo malo, más bien discreto, aunque su actuación adolece de situaciones verdaderamente cómicas y todo su comicidad se reduce al aspecto extravagante y ridículo y a sus intervenciones verbales.

Este figurón, que nada añade al elenco de ellos que hemos visto , hecho con patrón ya desgastado, es,con todo, interesante en lo que se refiere a la proximidad de los géneros de comedia. Ya dijimos que Molière crea en algunas de sus más famosas obras auténticos figurones y el anónimo autor de esta obrilla, que tan poco genio tuvo para imitar al autor francés, supo, sin embargo, darse cuenta de la semejanza y fundir la farsa cómica francesa con nuestra española comedia de figurón. Lástima que no tuviera bastante talento para intentar siquiera colocarse a la altura de nuestros comediógrafos de figurón más representativos.

E. *Comedias de carácter cercanas a la de figurón.*- Comentaremos sucintamente dos comedias, una de Forner y otra de Iriarte. La primera, *La escuela de la amistad o* El filósofo enamorado, brevemente analizada por Lanot y Vitse en su trabajo varias veces mencionado aquí; (209) la segunda puede considerarse un paso más hacia la comedia burguesa moratiniana desde la comedia de carácter un tanto próxima a la de figurón: se trata de *Hacer que hacemos*, de Tomás de Iriarte.

La escuela de la amistad o *El filósofo enamorado* (1796) no es comedia de figurón, aunque contiene dos tipos que

podían haberlo sido: don Silvestre, el avaro, y don Felipe, el filósofo misógino que cree que el amor es una frivolidad y que al fin cae en sus redes. En este último hay una cierta afinidad con los figurones positivos que hemos visto ya, pues don Felipe usa un vestido pasado de moda, es algo rudo y huye de la sofisticación y de las maneras huecas, por lo que parece un poco excéntrico ante los otros, pero nunca resulta risible, sino digno y su renuncia a un amor tardío lo salva definitivamente del ridículo. Don Silvestre, por el contrario, nada tiene que ver con el figurón: se habla de su amor al dinero y se pone de manifiesto su ruindad moral, pero no hay rasgos cómicos típicos del avaro (vestidos rotos, escasez de comida, aprovechamiento extremo de utensilios, etc.).

Forner, siguiendo la corriente de fines de siglo, que ya hemos comentado, sobre la verosimilitud de los caracteres, huye de la exageración y busca personajes creíbles aunque planos, y por ello, un tanto idealizados en lo positivo y en lo negativo. No es, desde luego, una comedia de figurón sino claramente de carácter y con su toque sentimental. El mismo Forner comenta su obra y se ve por su comentario que no ha querido hacer una comedia de figurón, sino una de las nuevas comedias burguesas en las que es una virtud la claridad y la constancia en el mantenimiento de los caracteres, para que el público sepa bien a que atenerse en cuanto a los ejemplos negativos o positivos que se le dan con la obra. Las ambigüedades quedan fuera, pues desconciertan y son un atentado al deseo de orden que quiere imponerse. Así dice el autor: "Los caracteres son de bulto en ella y lo es igualmente la constancia con que están sostenidos desde que salen a la escena hasta que cae el telón. Don Silvestre siempre es avaro y ruin; el Marqués, siempre es jactancioso, atolondrado y disoluto; el Filósofo siempre rústico, lleno de candor y virtud; doña Luisa siempre festiva y sagaz; Benita de natural sensible;

don Fernando comedido y noble; doña Inés amante y apasionada (...)." (210)

Hacer que hacemos (1770) tampoco es una comedia de figurón, sino de carácter y presenta un curioso tipo que en la misma obra se define como "finge-negocio". Don Gil, el finge-negocio, es un "factotum" falso, un hombre que se dice ocupadísimo y que no para un momento en la casa ni en ninguna parte, ocupado por asuntos fútiles, que a él le parecen de gran importancia: va de compras y no compra nada, se interesa por asuntos de países lejanos, lee los carteles del teatro sin tener pensamiento de ir a ver las funciones, cotillea asuntos que no le interesan y pierde siempre lastimosamente el tiempo. El carácter y actividades de don Gil son descritos por uno de los personajes de la comedia:

"D.MIGUEL. Lo veréis apresurado
solícito y bullicioso:
está todo el día ocioso,
y todo el día ocupado:
tanto que Madrid malicia
viéndole tan diligente
que tiene un pleito pendiente
en la Sala de Justicia.
Pero todo es falso alarde,
todo es ostentación vana;
que en cuanto a holgar no le gana
un sacristán por la tarde.
Y como en medio del ocio
anda siempre tan inquieto,
dicen que cierto sujeto
le llama el Finge-negocio." (211)

Se trata pues de una critica a los desocupados y ociosos que se hacen pasar por personas útiles y eficaces, de la

misma manera que Cadalso con sus *Eruditos a la Violeta* censura la cultura ficticia de quienes se fingen sabios cuando en realidad son unos ignorantes. Sin embargo, don Gil no es un figurón: su aspecto no es ridículo y es bien parecido; resulta moderadamente cómico y si hay que emparentarlo con algún congénere teatral, sus ascendentes debemos buscarlos en los caracteres de Alarcón y sus descendientes en los de Moratín.

F. *Los figurones de Rosa Mª Gálvez*.- Más que nada porque el título de la obra parece obligarnos a ello, diremos unas cuantas cosas de la obra de esta autora *Los figurones literarios* (1804). En ella encontramos nada menos que cuatro figurones y dos personajes que están a punto de serlo. Los figurones son: don Panuncio, comediógrafo y erudito; don Cilindro, mecánico y físico; don Esdrújulo, poeta y don Epitafio, anticuario. Además tenemos al barón de la Ventolera, un petimetre afrancesado y doña Evarista, apasionada de las noticias extranjeras. Todos ellos son ridículos y se creen grandes sabios. Lo más destacable cómicamente es que cada figurón habla usando una jerga propia del oficio que tiene; así, don Cilindro habla de la bella dama Isabel en estos términos:

> "D.CILINDRO. En ella está vinculada
> la electricidad que anima
> Naturaleza: ella arrastra
> de los átomos, y es basa
> y recipiente de amor." (212)

Pese a tener tantos figurones juntos, la comedia no tiene trascendencia en la evolución del género de figurón. Los figurones no tienen apenas importancia en la acción, son como muñecos que salen, dicen sus tonterías y ridiculeces y vuelven a esconderse. No parece sino que son tipos de un entremés de figuras y da la impresión de que lo

que ha hecho Rosa Mª Gálvez, con este desfile de criaturas precedidas de un nombre grotesco, es incrustar un antiguo entremés, al estilo de los de *El comisario de figuras*, dentro de una comedia muy mediocre. No hay mucha relación, por tanto, con las antiguas, ni tampoco con las modernas comedias de figurón. Ya sabemos que en la época de esta autora la comedia de figurón había tomado otros derroteros, por lo que nos parece que esta obra queda como algo extraño, aislado de la corriente general en la que se diluye el género de figurón.

II.Personajes burlescos no figurones.

Anteriormente habíamos hablado de la existencia de una serie de personajes, que sin llegar al grado de comicidad grotesca del figurón, contribuían en algunas comedias a elevar el tono cómico de la obra. Estos personajes eran a veces anticipos de un verdadero figurón, como el don Gutierre de *El Narciso en su opinión*, o simplemente bobos, refuerzos del gracioso, como es el caso de *Cuando no se aguarda y príncipe tonto*, pero en la mayoría de los casos son personajes que por alguna razón llaman la atención porque escapan un tanto a la tipología de los personajes convencionales que se mueven dentro de la "esfera seria".

Las características de estos personajes y su relación con el figurón son diferentes, pues en esos casos se trata de personajes de origen entremesil como el linajudo, el vejete verde, la dueña deseosa de marido, y con paralelo en otros géneros satíricos, como la dama culterana. En estos casos el papel de tales personajes es de refuerzo de la comicidad del figurón. Sin embargo resulta más trascendente para el género de figurón aquellos caracteres que surgen de una mutación de personajes tradicionales de la comedia nueva lopesca como el galán o la dama que pierde su carácter digno o serio. Ya vimos que estos caracteres antiheroicos tendían un auténtico puente hacia la comedia de figurón, pero se mantenían bastante sólidamente dentro de la esfera de lo serio a pesar de tener alguna tacha aparente (don Domingo de *No hay mal que por bien no venga)* o real (don García, de *La verdad sospechosa*). Incluso en el caso de la dama boba, Finea, que parte como un personaje burlesco francamente grotesco, su regreso al mundo de lo

grave, al final de la obra, es evidente.

Lo más interesante se producirá cuando la acumulación de personajes burlescos o la esporádica actuación cómica de personajes en apariencia serios, desplace claramente la comedia hacia la farsa, como ocurrirá sobre todo en ciertas comedias de José de Cañizares.

5.2.1. *Personajes cómicos en las comedias de figurón del siglo XVII.*

Si hacemos un repaso a las comedias de esta época que añaden personajes cómicos al imprescindible figurón, observaremos que en las primeras comedias y en aquellas que son más conocidas no hay personajes cómicos demasiado interesantes. En la de Rojas Zorrilla *Entre bobos anda el juego* aparece una dama melindrosa que se desmaya ante cualquier cosas y que podría haber sido un buen personaje cómico, pero el autor, desaprovecha esta posibilidad. Doña Alfonsa, la hermana del figurón, es envidiosa y antipática farsante fingidora de desmayos, pero no es ridícula como lo es su hermano. La etopeya que hace el gracioso Cabellera de ella parece prometer un carácter cómico que, no obstante, queda en estado embrionario, sin desarrollar:

> "(...) la hermana de D.Lucas,
> doña Alfonsa de Toledo,
> que puede ser melindrosa
> entre monjas, y os prometo
> que se espanta de una araña
> aunque esté cerca del techo,
> vio un ratón el otro día
> entrarse en un agujero
> y la dio de corazón
> un mal con tan grave aprieto,
> que entre siete no pudimos
> abrirla siquiera un dedo;" (213)

Parece que al autor le interesa concentrar la fuerza cómica en el figurón y en el gracioso, que actúa a su sombra. Sin embargo, doña Alfonsa, personaje negativo, queda castigada con la soltería al final de la comedia, al igual que el figurón.

Algo semejante ocurre en *El lindo don Diego*: no hay personajes cómicos que puedan quitarle terreno al figurón presumido; si bien es cierto que en la jornada segunda la criada Beatriz, finísima embustera, se finge condesa y entabla un gracioso y absurdo diálogo "gongorino" con el figurón, el hecho de que se trate de una sirvienta hace que no podamos verla sino como una versión femenina del gracioso, con quien hace una pareja perfecta. (214)

En *El castigo de la miseria* existe un personaje clasificado como "gorrón", aunque tiene el oficio de casamentero, por lo que cobra a cada cual lo que puede: es don Agapito Garulla, individuo con pocos escrúpulos, pues promete la mano de doña Isidora a tres hombres a la vez (don Luis, don Alonso y don Marcos). Es personaje bastante cómico, que sale vestido de "capigorrón", palabra que tiene dos acepciones en el *Diccionario* de la RAEL, la segunda de las cuales nos parece la más acertada para este personaje. (215) Don Agapito tiene algunas actuaciones ridículas (baila con el figurón, se mete en un arca, etc.) y acaba escarmentando de concertar bodas y sin ganar gran cosa salvo un real de a cuarto y lo que come en casa de doña Isidora. (216)

En cuanto a *El sordo y el montañés*, ya apuntábamos antes que el sordo al que se refiere el título es un leguleyo enamorado cuyo único defecto destacable es su sordera. El autor se agarró al recurso fácil que le proporcionaba tal minusvalía para hacer reír y de la que se ha echado mano numerosas veces en las obras cómicas. (217). Su comicidad es verbal en su declaración de amor a doña Brígida, que contesta a sus requerimientos con un rotundo "no ha lugar",

con lo que nuestro sordo acaba, como se indicó antes, como "galán suelto".

Sin embargo, el valor cómico del sordo se ve más claramente que en sus intervenciones individuales, cuando forma parte de una escena cómica junto con otros personajes. Por ejemplo, en la jornada III hay una escena en la que don Simón se ve envuelto en una muy poco caballeresca pelea a base de bolas de papel y lanzamiento de libros. (218)

Don Simón tendrá luego que batirse en unas circunstancias un tanto más ortodoxas, es decir, en un duelo. Debido a que dice que la genealogía de don Suero no es del todo impecable y que éste procede de los Llanos por la línea "transversal" y no recta, se ha de lavar la ofensa inferida al figurón del modo habitual en las comedias. Don Valerio se añade al duelo pues es también de la Montaña y se siente ofendido por simpatía, lo que no impide que el figurón le desafié también como rival suyo en conseguir a doña Brígida. La parte más cómica está en el diálogo de sordos -nunca mejor dicho- que mantienen el figurón y don Simón, el sordo.

"*Sale don Suero*.
D.SUERO. Perdonadme si he tardado,
porque he estado oyendo misa.
D.SIMÓN. En camisa yo no riño,
sino vestido.
D.SUERO. La vista
parece que se me turba;
aquí tienen fin mis días.
D.SIMÓN. ¿Pues no arrancáis?
D.SUERO. Esperad,
que no estamos tan de prisa;
mejor es doblar la capa,

y atar el pelo; ahora mira
si acaso te has confesado
D.SIMÓN ¿Si soy casado? Es mentira;
si os mató me casaré.
(.....)
D.SUERO. Señores, el diablo es sordo
Yo me entré en linda piscina;
D.SIMÓN, el *mayorazgo*,
la mujer, la honra, la vida
toda estará a vuestras plantas,
si me dais a Leonorica,
entrando a ser vuestro hermano.
D.SIMÓN. ¿Enano yo? Esa es mentira.
¿Yo enano? ¿Pues no me veis
dos varas de longaniza?
Y así bien podéis reñir." (219)

Pero a medida que nos acercamos a las postrimerías del siglo XVII los personajes cómicos aparecen con más frecuencia que al principio del siglo. En *El hechizado por fuerza* hallamos al doctor Carranque, quien debido a los enredos amorosos de la obra ha de travestirse de mujer, cosa que no será tan rara como puede parecer, sobre todo en la comedia de figurón de autores como Cañizares. Además, el citado doctor resulta frustrado en sus deseos amorosos, es decir "suelto", siguiendo con la terminología usada por Serralta. No nos extraña demasiado que esto ocurra con Carranque, pues este burlado personaje llevaba a sus espaldas la carga de una larga tradición de sátiras a los "matasanos". Es por tanto, un personaje con tradición cómica y que además aparece arropado por un par de colegas y un practicante auténticamente molierescos, que confunden al figurón diagnosticándole toda clase de burlescas afecciones. La gracia está en la parodia de la terminología médica compuesta de cómicos latinajos y disparatados

tecnicismos, con la que se abruma al rebelde don Claudio.

5.2.2. *Personajes burlescos en obras de figurón del XVIII.*

5.2.2.1 *Personajes de las obras de la primera mitad del* XVIII.-Ciertas comedias del madrileño José de Cañizares son un buen ejemplo del uso de personajes cómicos que, como decía Lista, son menos grotescos y abultados cómicamente que el figurón y además poseen la cualidad de cierta "reversibilidad" para retornar a su casilla seria, abandonando su posición bufa; esta característica les hace útiles comodines que el dramaturgo sabe manejar según su conveniencia.

Dado el número nutrido de comedias de figurón que escribe Cañizares, hallamos varios personajes que podemos calificar de burlescos o que actúan alguna vez como tales. Empezando por los más convencionales o menos originales como doña Clara de *La más ilustre fregona*, dama culterana, cuya filiación con la doña Beatriz de *No hay burlas con el amor* apuntó ya Lista. (220) La parodia del lenguaje culterano era ya cosa harto corriente, pero en la época de Cañizares todavía tenía vigencia este tipo de sátira como veremos más adelante, por lo que el recurso de la "jerigóngora" tenía aún su justificación. Como muestra del estilo de Clara, vale este ejemplo:

> "DOÑA CLARA. En vano en conducir instas
> colérico hermano injusto,
> la dócil paciencia mía
> al paternal documento." (221)

Su criada Manuela llama "algarabía" al lenguaje ininteligible de su señora. Sin embargo, Cañizares no lleva más adelante su intención de ridiculizar a doña Clara y salvo algunas parrafadas como ésta a lo largo de la

comedia, Clara no actúa de modo diferente del de una dama al uso.

Cómica, dentro también de la moderación, está doña Anastasia, viuda alegre y coqueta de *De comedia no se trate*, con su obsesión por ocultar su miopía y aprovechar al máximo la lozanía que aún le queda. Casi ocioso es decir que el personaje es fácilmente reconocible como descendiente de la popular "dueña" o viuda deseosa de marido que tan espléndidamente retrato Moreto en *La tía y la sobrina*, obra que ya mencionamos antes. No es más que un carácter cómico con el que Cañizares hace una suave y tópica sátira a las mujeres que no se resignan a perder la juventud y el amor, la misma que hará más tarde, mucho más agriamente, Goya en su capricho "Hasta la muerte", si bien no creemos que le hiciera falta al pintor inspirarse en esta obra o en ninguna otra para realizarlo.

De comicidad muy embrionaria es la doña Mencía de *De los hechizos de amor*, dama excesivamente escrupulosa que obliga a su criado a llevar golilla incluso cuando está sin el uniforme. Pellicer habla de la vida del actor José Miravet y cuenta cómo un hecho real ocurrido a este cómico, inspiró a Cañizares una escena protagonizada por aquel personaje. Un caballero al que servía Miravet le pidió que no se quitase la golilla en su presencia, aunque fuera en camisa: "el carácter de este caballero, tan formal y ceremonioso (...) le copió (*sic*) don José Cañizares y le aplicó (*sic*) a la viuda doña Mencía, introducida con su criada Inés y su criado Martínez en la comedia de don Laín de Cascajares o *El Montañés en la Corte*." (222)

Pero los personajes más interesantes no son éstos que acabamos de comentar, sino otros que desempeñan funciones propias de personajes serios en la comedia nueva y que sorprenden luego actuando con el desenfado de los jocosos, hasta con franco desprecio del decoro. Los personajes graves que más frecuentemente traspasan la barrera de lo

serio, reservándose el derecho de volver a su puesto cuando les parece, son los "galanes". A esta capacidad para salir y entrar de ambas esferas, aparentemente bien diferenciadas, la hemos llamado "reversabilidad" y ya hemos apuntado que la poseen también las "damas" y también la poseerán los "barbas", lo que nos parece aún más importante para la ruptura del decoro.

Serralta en su artículo sobre el "galán suelto" comenta la hibridez de ciertos galanes que pierden su habitual dignidad y caballerosidad para comportarse, al menos esporádicamente, de forma menos impecable de lo que podía esperarse de ellos. Las razones funcionales son insuficientes para explicar este desvío de la línea de comportamiento caballeresco y no se pueden desconectar del cambio de mentalidad, de la caída de valores que habían sido representados en la comedia áurea.

Tanto el galán barroco "ortodoxo" como el neoclásico, son personajes positivos, pues representan las virtudes que en cada momento se consideran ideales. El galán barroco ardiente, celoso, presto a desenvainar las espada, a trepar por los balcones, a defender damas tapadas, y el modoso y sacrificado don Carlos de *El sí de las niñas*, son en el fondo bastante similares, aunque puedan parecer opuestos, pues ambos son héroes forjados según los cánones de la época. Pero ¿qué podemos decir de otros galanes mediocres, tibios en el amor, interesados, egoístas e incluso embusteros? No es difícil que estos personajes se desvíen hacia el terreno cómico dada la escasez o incluso la franca negación, en algunos de ellos, de los rasgos típicos del caballero áureo.

Podríamos pensar que esta caída de la dignidad del personaje es algo propio de la época de Cañizares y de todo el XVIII. Moratín, en su zarzuela *El barón* habla por boca de uno de sus personajes de la tibieza o mediocridad de los caracteres, de la "pequeñez de las almas", que hace que ya

no haya en ese momento ni "héroes ni malvados" (223) Pero si esto, para el pensar de los neoclásicos podría ser una virtud más que un defecto, pues la verosimilitud, ya lo hemos visto, huye de lo maniqueo y de las tintas demasiado cargadas, lo cierto es que ya antes se había detectado estos caracteres ambiguos, que nadaban entre dos aguas y también algunos que se inclinaban manifiestamente hacia lo canallesco.

En *El castigo de la miseria* de Hoz y Mota hallamos a un galán enredador, donjuanesco, interesado y bastante hipócrita, quizá el personaje más antipático de todos cuantos aparecen en la obra. Se llama don Agustín y es un señorito trapacero y apicarado cuya afición principal es divertirse engañando a los demás: enredado con doña Isidora y cómplice de ella para engañar a don Marcos, el figurón, engaña también a su propio padre, a su amante actual, a quien abandona para raptar a un antiguo amor, doña Clara, a la que también había engañado antes en Salamanca. Este caballerito malcriado es disculpado por su padre que llama "traviesas juventudes" a sus calaveradas y sólo conserva de los atributos de caballero su capacidad para batirse. A pesar de ello, no es castigado y consigue la mano de doña Clara.

Tampoco es mucho mejor el don Valerio de *El sordo y el montañés*: es un gorrón que vive de las mujeres, un conquistador interesado y cínico. Doña Brígida lo ha sacado de la miseria y él le paga con continuas infidelidades. (224)

Ambos son dos donjuanes desvaídos, sin la lección moral del don Juan de Tirso ni la romántica exaltación del Tenorio de Zorrilla. ¿Pero qué tienen de cómico para que hablemos de ellos aquí?

El primero, don Agustín, no tiene nada de cómico, pero el segundo, don Valerio, entronca directamente con los ridículos y famélicos hidalgos de los que es exponente

genial el fantasmón del Tratado III del *Lazarillo*. El autor de *El sordo y el montañés* deja bien claro que don Valerio es un hombre sin dinero que vive de la fachada no sólo en el sentido de querer disimular su miseria, sino en el del parásito que recurre al caudal de sus amantes (un *gigoló* sería el término que podríamos utilizar hoy). Así pues, por un lado enlaza con el tipo del hidalgo mísero tan satirizado en todo género literario y por otro, nos ofrece esa vertiente de caballero desprestigiado, más propio de la novela picaresca que de la comedia áurea. (225)

A nuestro juicio, la decadencia del tipo tradicional del galán barroco y su paso al mundo cómico tiene una gran relación. Resultaría muy difícil entender por qué en una comedia de Cañizares el mismo galán que se bate bizarramente en una escena, se disfraza de mujer o se hace pasar por un duende en otra, si no pensáramos que el público esta ya acostumbrado a estos galanes que hacen cosas que no estaban contempladas en el código caballeresco convencionas. Los galanes moralmente "anfibios" que pueblan las comedias de finales del XVII pasan a ser personajes híbridos desde el punto de vista de su función en la obra, pues se moverán tanto en el mundo más idealizado de la esfera seria como en el de la cómica. Los personajes que darán estos saltos entre una y otra frontera ya no nos llamaran la atención por sus rasgos de calaveras y desaprensivos -los que vamos a ver no lo son- sino por su capacidad para desempeñar funciones cómicas sin abandonar del todo su antigua posición.

La vía para introducirlos en el mundo cómico es, sobre todo, la de su comportamiento en ciertos momentos de la obra, pero también juegan un importante papel lo que podríamos llamar disfraces. Al igual que en el caso del figurón, al que el vestido anticuado, las trazas de míseras o el tocado estrafalario distinguían ya de entrada como personaje bufo, el aspecto que puedan llegar a tener los

caballeros y galanes constituye una forma sencilla de hacerles cruzar la frontera de lo serio.

Cañizares nos muestra ejemplos dignos de comentario en este tema del disfraz burlesco. Destacaremos dos: el travestismo masculino y el disfraz o apariencia de duende o trasgo.

En cuanto al primero, el uso de la apariencia del sexo opuesto por parte de algún personaje de la obra era un recurso de la comedia nueva que gustaba especialmente al público, como bien sabía el astuto Lope, (226) pero se trataba siempre del travestismo femenino, la mujer vestida de varón y no por su gusto sino obligada por las circunstancias, generalmente un grave caso de honra perdida. El mismo Cañizares hace uso de este recurso en *La más ilustre fregona*. (227)

Por otro lado, el travestismo masculino no era nada extraño al hecho teatral. Había sido permitido e incluso preferido a la aparición de mujeres en el escenario por parte de algunos moralistas como el P. Mariana. (228) Es sabido que en el teatro isabelino los papeles femeninos eran interpretados por muchachos; en Portugal y los Estados Vaticanos, durante los siglos XVII y XVIII, las partes de soprano y contralto eran encomendadas sólo a cantantes castrados o *castrati*, quienes en otros países o partes de Italia solían hacer papeles masculinos. Pero toda esta tradición se inscribía dentro del marco de las representaciones de ópera y piezas de carácter serio. Además estos actores o cantantes no jugaban con su disfraz, sino que eran dignas heroínas durante el tiempo que duraba la representación y el público aceptaba la convención por razones de costumbre y moralidad o por la calidad extraordinaria de las voces de los *castrati*.Pero este no es el caso de los travestidos que aparecen en las obras a las que nos estamos refiriendo. (*Vid.*cap. VI de esta tesis).

Cañizares, con un *pater familias* y un bizarro galán

embutidos en basquiñas, no pretendía adherirse a la aberrante postura moral que prohibía a las mujeres pisar la escena, sino simplemente producir risa. Había experimentado ya el efecto de la trasmutación en damisela de un figurón, don Facundo, de la obra *Dios los cría y ellos se juntan*. El pobre don Facundo es embrollado por el trapacero don Enrique para que se vista de mujer. (229) Si en este caso Cañizares no va muy lejos en su osadía, al igual que no lo hizo Zamora con el doctor Carranque, lo cierto es que tal contención no se da en *El dómine Lucas*.

En esta obra el galán don Antonio se disfraza de mujer para salvar una situación comprometida y, de paso, burlarse del figurón y ponerle en un aprieto haciéndose pasar por su amante:

> "*(Al paño don Antonio vestido de mujer*
> *con guardapiés verde y mantilla.)*
> *Sale don Antonio, y da un pellizco a*
> *don Lucas al pasar muy de priesa.*
> D.ANTONIO. ¿Cómo que no? Eso esperaba
> yo a ver. ¡Pícaro alevoso!
> ya verás lo que te pasa.
> D.LUCAS. Mujer de dos mil demonios,
> ¿tienes dedos o tenazas?" (230)

El resumen de la obra nos dará la clave para entender esta situación. (*Vid.* Apéndice I). Prosiguiendo con el tema del disfraz femenino burlesco, hallamos otro travestido en *De comedia no se trate*: don Julián, el padre del figurón petimetre don Periquito, del que ya hemos hablado. Don Julián es un vejete verde que burla la vigilancia del figurón montañés con su disfraz de mujer. Conserva su disfraz durante un tiempo más prolongado que don Antonio y además resulta tan convincente con él que otros personajes masculinos de la obra le cortejan creyéndole una mujer. Su atavío consta de manto, basquiña, arracadas y

"contramangas", una prenda que ya había pasado de moda, lo que añade a su risible aspecto femenil esa nota de antigüedad característica del atuendo de muchos figurones. (231) No sabemos de dónde saca don Julián sus mohosas prendas, pero este hecho es irrelevante. Lo importante es que el público aceptase esta intromisión de los personajes tradicionales tenidos como serios en el terreno de lo burlesco; insistimos en que algo ha tenido que suceder en el pensamiento colectivo para que esto sea posible.

Igualmente burlescos son los disfraces de duendes y fantasmas bajo los que se esconden estos mismos personajes y en estas mismas obras que hemos citado. Don Antonio sale "con una sábana al hombro y revuelve todos los papeles"; (232) por su parte, don Julián cortejando en visita nocturna a doña Anastasia, aparece "tiznada la cara de blanco y rojo con una sábana recogida en la mano derecha y una cadena corta." (233)

Los disfraces refuerzan el efecto que la implicación de estos personajes en los momentos de enredo cómico puede producir. Podemos ver esto con claridad en el terceto jocoso que forman nuestro ya conocido don Antonio, el figurón don Lucas y el gracioso Cartapacio; ambos tienen miedo porque creen que un duende anda cerca de ellos:

"DON LUCAS. La Virgen
me valga de no me acuerdo;
recoge estos trastos, y
prosigamos.
CARTAPACIO. Yo no acierto
a formar letra.
DON LUCAS. ¿Por qué?
CARTAPACIO. ¿Por qué ha de ser? Porque tiemblo.
DON ANTONIO. Si estoy en abreviatura
un instante más me muero.
DON LUCAS. Y porque ...

CARTAPACIO. Y porque ...
DON LUCAS. La dicha viuda en seco ...
DON LUCAS. Debe ...
CARTAPACIO. Debe ...
DON ANTONIO. Pues que pague.
DON LUCAS. ¿Respondieron?
CARTAPACIO. Respondieron.
DON LUCAS. ¿Fuiste tú?
CARTAPACIO. Otro acento fue
que vino de los infiernos.
DON LUCAS. ¿Cómo?
CARTAPACIO. Como de debajo
de la tierra salió el eco.
DON LUCAS. ¡Jesús! Ya a sudar empiezan
tirapliegos mis cabellos.
CARTAPACIO. Señor, por amor de Dios,
que acabemos.
DON LUCAS. Sí, acabemos.
Porque lo favorable...
CARTAPACIO. Favorable...
DON LUCAS. Del derecho...
CARTAPACIO. Del derecho...
DON LUCAS. General...
DON ANTONIO. Y teniente.
DON LUCAS. ¡San Eusebio.
Otra vez sonó la voz.
DON ANTONIO. Si no me estiro, reviento.

(Levántase don Antonio con la mesa y caen todos los papeles y la luz.).

CARTAPACIO. ¡Ay! ¡Señor, que el suelo se hincha,
se va la mesa creciendo,
que me llevan los demonios!
DON LUCAS. Zancajos, ¿para qué os quiero?" (234)

Vemos aquí a un caballero español convertido en duendecito travieso, en perfecta armonía cómica con los personajes jocosos de la comedia. Algo muy parecido le ocurre al "barba". el hombre de edad avanzada, serio, respetable que representaba en la comedia áurea el orden y la autoridad. Ya conocemos a Don Julián, capaz de transformarse en duende y damisela por amor a doña Anastasia, quien por su parte posee todas las condiciones cómicas que el papel de viuda o "dueña" había acumulado. Salen ambos a escena; él con el disfraz de duende que hemos descrito y ella "con anteojos y una vela en la mano izquierda y *muy graves*." El subrayado es nuestro. Es evidente que Cañizares juega con la seriedad ridícula de un personaje típico de la comedia áurea al que ya no interesaba tratar respetuosamente. Si la virtud y respetabilidad de las dueñas había suscitado sonrisas maliciosas anteriormente, no ocurría igual con la figura del padre que había sido respetada en la comedia. El hecho de que la figura de la madre no apareciera casi en el teatro áureo se debía a la nula importancia de la mujer casada desde el punto de vista de un sistema social totalmente patriarcal y misógino. El padre, siempre viudo, garante de la estabilidad y el orden, estaba allí para ser contrastado con el galán, impetuoso y a veces rebelde; y también funcionalmente era muy útil para desencadenar la acción al disponer matrimonios no deseados.

Apenas podemos reconocer al digno "barba" en viejos galantes y alocados como el citado don Julián, quien forma un perfecto dúo con el figurón currutaco don Periquito tan enamoradizo como él. El hijo asiste a las calaveradas (tal vez mejor sería decir "fantasmadas") de su progenitor y se produce entre ambos este diálogo que no tiene desperdicio:

"DON PEDRO. Pues a errores paternales
de causa amor, las hijuelas

demostraciones no extrañes.
DON JULIÁN. Sí haré tal porque el refrán
dice: `Haz lo que dictares
y no hagas lo que yo hiciere.´
DON PEDRO. También hay proverbio que habla
de cómo estará el convento,
si el prior juega a los naipes." (235)

Don Julián no está en buena situación para atreverse a recriminar a su hijo lo que él mismo hace. Veamos la opinión que de su padre tiene el figurón don Pedro y que expone ante aquél, ya que no ha podido reconocerlo bajo sus ropas femeninas. La escena es de lo más burlesco, pues don Pedro está cortejando a la que cree una dama y que resulta ser su propio padre:

"DON JULIÁN. Y si esto vuestro padre lo supiera,
¿qué fuera de los dos, señor don
Pedro?
DON PEDRO. Cuando permite, ya caduco cetro,
enlazarse de yedras juveniles,
pasatiempo cuajando mujeriles,
joven olmo ¿qué hará, no tan extinto?
Mi padre es peor que yo, por tercio
y quinto.
DON JULIÁN. ¿Vos le honráis con que busca
mujercillas?
DON PEDRO. Norte es anciano a cándidas mantillas:
yo lo propalo.
DON JULIÁN. ¿Sí?
DON PEDRO. Venus le abrasa.
DON JULIAN. Pues yo se lo diré en llegando a casa.
(*Descúbrese*)
DON PEDRO. ¡Válgame el Pegasino Matalote!
DON JULIÁN. Y él averiguará con un garrote,

si es cetro antiguo o yedras juveniles
derribándote a palos los
cuadriles."(236)

Este divertido, pero poco virtuoso padre, no es precisamente un modelo a exhibir. Los autores neoclásicos, celosos de la salvaguarda de la autoridad familiar, hicieron salir al escenario ancianos con un comportamiento más edificante, como el de *El señorito mimado* de Iriarte o el don Pedro de *El sí de las niñas;* cuando sacaron a un padre frívolo y perdulario como don Gonzalo, de *La señorita malcriada,* fue para escarmentarlo y ofrecerlo como ejemplo moral de lo que no debía ser un cabeza de familia, pero en modo alguno para hacer reír. Los personajes como don Julián resultarían a los ojos de los ilustrados peligrosos educacionalmente y sencillamente impresentables en el teatro. Si las alegrías amatorias de los padres de familia existían, no debían mostrarse en una obra de teatro, aunque al cabo pudieran consignarse en otros lugares menos públicos que un tablado de comedia. (237)

Cañizares no es un moralista, aunque eso no quiere decir que en sus obras no podamos hallar enseñanzas, como ya apuntamos al hablar del tema del matrimonio en *El honor da entendimiento* y en *Yo me entiendo y Dios me entiende.* Cañizares combina muy bien el *delectare* con el *provesse* y por ello su uso de disfraces de duendes, que tanto efecto cómico tienen, puede muy bien ser visto como una burla a la creencia en duendes y brujería -hablaremos de este tema más adelante-, a la vez que como un recurso para provocar la risa, pero los disfraces femeniles no poseen ninguna finalidad moral sino únicamente cómica; en concreto, el travestismo del viejo don Julián tiene como única justificación el amor:

"DOÑA ANASTASIA. ¿Qué exceso es este, señor

don Julián?
DON JULIÁN. Es un exceso
que pues consigue cambiar
calzones en faldamentos
da a entender que ha barajado
con mi pena mi cerebro
(.....)
vestido en el femenil
dengue de este traje vengo
centinela hermafrodita
de esta puerta que penetro." (238)

Pero no es don Julián el único viejo enamorado que ha pintado Cañizares. En *El dómine Lucas* encontramos a don Pedro, un leguleyo que encaja términos jurídicos a diestro y siniestro, al que se refirío Lista en uno de sus pasajes críticos. (*Vid.* p. 286, p. 159 de esta tesis). Sus ansias de hidalguía le llevan a querer comprar un mayorazgo y a ordenar el casamiento de su hija con el figurón hidalgo don Lucas; sin embargo la comicidad de don Pedro se concentra en los rasgos citados: el abuso de los términos forales y sus deseos amatorios, ambos frecuentemente unidos, como observamos en este pasaje:

"DON PEDRO. La flamenca
tiene muchísima gracia;
mas ¿qué fuera que Cupido,
no obstante mi edad, tratara
de hacer entre mis afectos
tan semiplena probanza
que inclinación que perdiese,
de albedrío en la sala,
mi libertad en tenuta?"(239)

Don Pedro es un ejemplo perfecto de eso que llamábamos "reversibilidad" de esta clase de personajes. Don Pedro se

comporta alternativamente como un caballero (papel del barba tradicional) y vejete atrevido. Acoge en su casa a una dama en apuros, la flamenca Florela, lo que constituye un rasgo de caballerosidad, pero luego intenta aprovecharse de sus situación, como veremos enseguida; más tarde vuelve a su papel honorable cuando se bate con el también reversible don Antonio, con quien antes ha compartido una escena cómica.Podemos ver esto en el siguiente fragmento, donde es fácil observar cómo el galán y el barba comparten la comicidad, mientras que el personaje femenino, Florela, que nunca entra en esta obra en el juego cómico, permanece alejado del humorismo:

"FLORELA. Ya os he dicho cuán inútil
siempre ha de ser vuestro ruego.
DON PEDRO. Niña, solitos estamos.
DON ANTONIO. Si el porfía, mucho temo
que ha de ir hacia su cabeza
cuanto trasto hay aquí dentro.
DON PEDRO. Y así, una vez declarado
no he de ceder, no adquiriendo
auto de favor.
FLORELA. ¿De qué suerte?
DON ANTONIO. Logrando en los cinco textos
de esos partidos jazmines
el alegato más bello.
¿Qué respondes?
DON ANTONIO. Que un letrado
bastante tiene con eso.
(Tírale los libros y tintero, y Florela se va con la luz).
DON PEDRO. !Ay, Jesús¡
DON ANTONIO. Tome el vejete enamorado." (240)

Don Antonio, que ama a Florela, la libra del pesado

pretendiente en una lucha que, como en el caso de *El sordo y el montañés*, más tiene de juego de colegiales que de disputa de caballeros. Después ambos demostrarán que saben comportarse más de acuerdo su estado y calidad, pero ya antes les hemos visto haciendo travesuras. Por cierto, don Pedro se queda frustrado en sus pretensiones amorosas y, por tanto, sin pareja, al igual que el leguleyo de *El sordo y el montañes* ¿Influiría la comedia de Fernández de León en ésta? El dramaturgo madrileño no carecía de imaginación, pero tampoco desdeñaba copiar modelos anteriores.

En todo caso, lo importante de Cañizares y de sus dos comedias *El dómine Lucas* y *De comedia no se trate* es que en ellas los personajes que debían desempeñar los papeles serios, según los esquemas del teatro lopesco, están claramente implicados en la trama cómica. Estamos, por tanto, en la línea de la farsa, y no sería incorrecto llamar a estas dos obras, en especial a *De comedia no se trate*, "comedias-farsas". El mismo Cañizares es consciente de la libertad con que está usando los elementos cómicos y llama a esa última "disparate" (recordemos que el título completo de la pieza es *De comedia no se trate, allá va ese disparate*, y es de los pocos casos en que el nombre de la obra implica una reflexión metateatral). "Disparate" para Cañizares debió de ser algo semejante a lo que fue para Goya: un género libérrimo donde el autor se dejara llevar por su fantasía, usando con desahogo cuantos elementos creyera convenientes sin importarle mucho el equilibrio o la proporción. En el caso del madrileño la hipertrofia de lo cómico es evidente, tanto en su "disparate" como en *El dómine*: en ambas hay figurones dobles; en ambas los personajes serios desempeñan papeles cómicos. Cañizares parece guiado por una idea: todos, criados o caballeros, jóvenes o viejos pueden resultar ridículos en un determinado momento, no hace falta estar predestinados a ello como el figurón; y esto puede indicar no sólo el deseo

de potenciar al máximo los elementos cómicos para divertir al espectador, sino también el de llevarlo a reflexionar sobre la naturaleza de su propia risa, sobre sus acciones y debilidades.

En cuanto a lo que se refiere a los personajes de Añorbe, *La encantada Melisendra* reúne una buena colección de personajes burlescos, al menos como tales parten al aparecer caracterizados en el principio de la obra.

Empezando por las damas, doña Nicolasa es otro ejemplo más de dama culterana. Se la llama "crítica" y es definitivamente una bachillera antipática y lo que es peor, una delatora de los amores de su hermana. Ya hemos comentado que su comicidad es poca y poca su participación en la obra; parece que su única función es la de descubrir a su hermana, llegandose con ello a un enfrentamiento entre el galán y los varones de la familia, principalmente el padre, que se resuelve felizmente. Por cierto, doña Nicolasa delata a su hermana por medio de una alegoría homérica, haciendo semejante la situación de su casa a la del mítico rapto de Helena: su hermana es Helena, don Esteban, Paris, etc.:

"NICOLASA. !Hola, griegos, dispersad
y no permitais el rapto
que no permitáis el rapto
que Paris a Elena usurpa
de su esposo Menelao
traición, traición, fuego, fuego,
arda Troya¡
(.....)
Paris y Memnón, su amigo caro
dejando a Elena llorosa,
cobardes se han retirado;
y así, padre y señor mío,
Hércules del Herimanto

triunfa, vence, postra, humilla,
noble, invicto, fuerte y sabio." (241)

Esta forzada alegoría de la hiperculta Nicolasa nos indica que ella vive en otro mundo, pero su lenguaje no es en este momento gongorino ni ridículo en sí, aunque desde luego es grotesca la comparación del necio figurón con Menelao y del viejecillo mojigato con Hércules. Este pasaje, sin embargo, es diferente del resto de las intervenciones de Nicolasa, en las que habla jerigóngora, como dice don Esteban al describirla:

"D. ESTEBAN. (...) muy crítica y arrogante,
poetisa tan obscura,
que creo las Soledades
de Góngora son más claras
que su arábigo lenguaje." (242).

Nos parece que en algún pasaje hay una cierta reminiscencia de un momento especialmente bello y dramático de *El Burlador* de Tirso (243); y es que a Añorbe le bullían muchas cosas al escribir esta pieza. En todo caso, el habla culterana de Nicolasa no tiene, ni mucho menos, el efecto hilarante de la de don Periquito de Cañizares o la de la criada de *El lindo don Diego*. La escasa habilidad del capellán para hacer reír va pareja a la de crear finales. Cierto es que este no es un defecto exclusivo de Añorbe y que a Lope se le ha censurado muchas veces la precipitación de sus fines y la ligereza de los matrimonios que remataban las obras, pero este defecto, que heredaron casi todas las comedias que siguieron su patrón, no implicaba siempre inconsecuencia de los caracteres. En el caso de Añorbe el matrimonio de Nicolasa con el figurón, como ya hemos apuntado antes, es forzadísimo y casi absurdo, pues Nicolasa, orgullosa y pagada de sí misma, que desprecia al

indocto asturiano, se aviene con pasmosa docilidad a casarse con él, sin que haya ocurrido absolutamente nada en el trascurso de la obra que justifique tal cambio.

El hermano de doña Nicolasa, don Agapito ("Don Gazapito" le llama el figurón), es la encarnación del astrólogo ridículo. Mediante él pretendió Añorbe satirizar a los creyentes en la astrología y, sobre todo, a quienes se dedicaban a elaborar pronósticos y almanaques. Don Agapito es una caricatura del sabio científico pues dedica toda su vida a una ciencia mentirosa y vana, a una "no ciencia". Contra la astrología iban tanto los adalides del nuevo espíritu ilustrado como los más tradicionales sacerdotes, que veían, en el deseo de escrutar los astros y conocer mediante ellos el destino, un ataque al libre albedrío y un desafío a la Providencia Divina. Nótese que en este caso se trata de un astrólogo verdadero, es decir, que realmente invierte su tiempo y su voluntad en la astrología, no un astrólogo disfrazado como teníamos en *El castigo de la miseria*.

El tipo representado por Agapito tenía un correlato real en personas que ganaban su buen dinero haciendo pronósticos estrelleros, como por ejemplo Torres Villaroel, quien a pesar de su orgullosa venalidad y su desparpajo para contarnos que cada cual debe hacer de su capa un sayo, deja traslucir un cierto complejo de culpa por dedicarse a trabajos tan rentables como despreciados por los bien pensantes.

Veamos como es uno de los pronósticos del piscator Agapito:

> "AGAPITO. La casa veinte y siete
> de Acuario retrógado por el Tauro
> señala poco lauro
> para los himeneos y la luna
> su signo les ofrece (gran fortuna).

Almorranas, fluxiones y alfombrilla
padecerán las damas de esta villa.
Se verá por el suelo Babilonia
lloverá en Acrislán, *Deus super omnia.*

D.FERNANDO. Tan docto en latín como en romance
mi bendición y la de Dios te dé
alcance."(244)

La necedad de don Agapito por dedicarse en exclusiva a una ciencia falsa no es sino una manifestación de su escasísima inteligencia. Añorbe no se contenta con presentarlo al público de forma ridícula, sino que lo hace víctima de sus propios pronósticos para demostrarnos cumplidamente que el astrólogo es rematadamente tonto.

Ello es que el figurón ha sido insultado por Nicolasa, que lo ha llamado "chiquichanquero" y don Lorenzo pregunta al astrólogo si por causa de ese insulto su honra quedará mermada. Don Agapito contesta afirmativamente y ofrece además el remedio:

"AGAPITO. El remedio que yo encuentro
es, que matéis a la dama
y cuando no, yo bien creo
que si matáis a su padre,
a su hermano o algún deudo
por ser una sangre misma
también quedaréis bien puesto.

CALANDRAJO. Ah, pobrete, que te clavas.

D.LORENZO. ¿Qué decís?

AGAPITO. Así lo entiendo.

D.LORENZO. Pues que me dais contra vos
tan acertado consejo
vuestra hermana Nicolasa
me llamó "chiquichanquero"
y pues que vos sois su hermano

y su más cercano deudo
por ser una sangre misma
el mataros a vos debo.

AGAPITO. Aguardad, que estáis sin juicio

D.LORENZO. ¡Honra, Santiago, y a ellos!

(*Vanse huyendo Agapito y don Lorenzo, con el acero desnudo, siguiéndole.*)

CALANDRAJO. El Milanés Sarrabal
don Agapito se ha vuelto,
que fue en vida mentiroso
y en la muerte verdadero." (245)

Aquí acaba prácticamente toda la actuación teatral del astrólogo, que no vuelve a intervenir en la obra sino como comparsa, disfrazado, en la ceremonia burlesca del encantamiento. Insistimos en que es un personaje desaprovechado y que su tipo de astrólogo ridículo podía haber servido muy bien en la comedia en la parte del encantamiento.

El último espécimen cómico de esta curiosa familia que vamos a analizar es tal vez el más interesante: don Fernando, el barba beato, santurrón siempre con el rosario en la mano, pero por dentro tan inclinado al amor como cualquier vejete de entremés o como don Julián y don Pedro, de Cañizares. Pero en el caso del barba de Añorbe, ya no sólo se trata del enamoramiento, impropio de sus años y de su papel de representante de la respetabilidad familiar y social, sino que se añade la nota de la hipocresía, que ronda siempre a cualquier personaje que aparezca haciendo exhibición de su religiosidad. Los antecedentes y consiguientes son, sobre todo, femeninos (dueñas, *Marta la piadosa* de Tirso, *La mojigata* de Moratín) por ello no viene mal que recordemos que este tipo de

personas también existían entre el sexo fuerte.

La esclava Arminda se verá perseguida por el amor del beato, tan pagado de su santidad cara a los demás como consciente de su debilidad íntima. Los sentimientos del viejo, sin embargo, acaban saliendo al exterior. Cuando Arminda canta, don Fernando le confiesa al figurón:

"D.FERNANDO. Canta y encanta de forma
que si en mí caber pudiera
que su voz se introdujese
a mi ser mortal sirena,
os aseguro que el alma
con su voz se cosquillea
y yo si... pero qué digo,
¡Jesús y qué polvareda
ha levantado patillas (sic)
de la damascina sierra.
Padre nuestro..."
D.LORENZO. De estos santos
conozco yo una caterva." (246)

Don Fernando es aún más explícito en los apartes:

"D.FERNANDO. Arminda (*ap.*)
toda el alma me penetra
con las dos niñas graciosas
que con sus ojos menea;
y así apartarme conviene
de tentación que es tan fiera
que yo allá dentro a mi cuerpo
le daré una honrada felpa. (*Vase rezando).*"(247)

Hay que reconocer que el padre don Fernando lucha contra la tentación, pero no estamos seguros de que no se dejase

vencer por ella. Añorbe nos muestra con un detalle cómo tras muchos actos humanos aparentemente generosos se esconde el interés más egoísta. Arminda se ha visto libre del herraje del esclavo que podría haber desfigurado su bello rostro; esto es, según cree Teodora, muestra de la caridad de su padre:

"TEODORA. (...) debes consolarte al ver
que mi padre te ha tratado
con piedad, no permitiendo,
que en tu rostro el duro clavo
de tu servidumbre hiciese
el que es signo acostumbrado.
ARMINDA. Esa es mi mayor fortuna,
pues cuando en la puerta, mi amo
me compró, de mi desgracia,
como es tan bueno y tan santo,
se compadeció piadoso,
y con amor me ha tratado.
(aparte) Ojalá, que fuera menos
el amor del viejo falso
para vivir descuidada
de sus astucias y engaños,
con que procura gozar
de mi pecho el honor casto.
Mas disimular es fuerza
mi tormento." (248)

Sin embargo el personaje del viejo beato no es tan negativo como puede parecer. Su debilidad amorosa acaba beneficiando a la pareja de amantes que de otra forma no hubieran podido unirse. Cuando la traidora Nicolasa da la voz de alarma y don Fernando sorprende a su hija con don Esteban, está a punto de producirse el duelo típico de las comedias de capa y espada, pero la sensatez y comprensión

del vejete verde salva la conflictiva situación y concede la mano de su hija a don Esteban.

Como diría Anatole France, los auténticos virtuosos son terribles, pero don Fernando es lo suficientemente honesto como para reconocer que su virtud no es muy firme y es capaz de ver en su propio ojo la misma paja que en el de su hija.

Si Esteban es aún el galán bizarro y agresivo del XVII, don Fernando no es ya el barba tradicional de la comedia lopesca; y no lo decimos sólo porque su papel cómico le haya restado respetabilidad desde el principio o porque luego acepte participar en la mascarada que se monta contra el figurón, rompiendo un compromiso concertado, sino porque esa comprensión hacia la hija preludia ya un tipo de padre mucho más humano y sensible. Don Fernando, al contrario que el obstinado padre de *Entre bobos anda el juego*, acepta la disolución de un pacto familiar en que ha empeñado la palabra y lo vemos anteponer las soluciones prácticas y naturales a las rígidas y crueles vías del honor tradicional. (249)

No en vano estamos revisando una obra del XVIII. Si Añorbe es torpe, comparado con Zamora o Cañizares, para urdir enredos cómicos o para pintar tipos divertidos, no deja de ser ideológicamente tan interesante como éstos. Su figurón no nos dice nada nuevo ni especialmente digno de reseña, pero en este beato se apunta una nueva sensibilidad. (*Vid.* cap. VII de esta tesis).

5.2.2.2. *Las obras de la segunda mitad del XVIII*

En las obras de figurón posteriores a Cañizares podemos ver también algún caracter cómico digno de mención. Por ejemplo, en la obra de Concha *Más sabe el loco en su casa que el cuerdo en la ajena* encontramos al petimetre don Hipólito Venturque, del que ya dijimos alguna cosa anteriormente. Como en el caso del abate don Lucas de *Un*

montañés sabe bien donde el zapato le aprieta, el autor quiere enfrentar al hombre moderno urbano con el rústico montañés. Pero en el caso del abate de la obra de Moncín no se trata de un tipo ridículo, aunque aparentemente haga muy mal papel huyendo del montañés (hay que tener en cuenta que a los abates no se les permitía ir armados y, por tanto, no le era posible defenderse); tampoco merece ser castigado porque no pretende realmente a la esposa del figurón, aunque las simpatías de Moncín estén con el montañés más que con él y ya explicamos el porqué.

Sin embargo, el don Hipólito de Concha sí tiene todas las tachas del petimetre y a éstas se le añade la mala intención (recuérdese que urde un plan para apalear al digno don Canuto). Aunque como enamorado y poeta también resulta ridículo, como puede verse:

> "DON HIPÓLITO. Teresa, si has de querer
> a quien te quiere querida,
> sáname tú la que herida
> mucho me hace padecer,
> tu hermosura llegué a ver
> y dijo mi corazón,
> demuéstrale la pasión
> que pues que se advierte amada,
> ella te dará la entrada
> que pretende tu afición." (250)

La diferencia que existe entre don Hipólito y los personajes que hemos visto en las comedias de Cañizares es que mientras los otros engrosan las filas de la risa junto al figurón, don Hipólito lo reemplaza, puesto que don Canuto es de esos ya comentados figurones que sólo tienen de tales el nombre. No hay en este momento, de frecuente censura a los cursis pisaverdes, mejor blanco para la crítica que uno de ellos. Podría haber sido un figurón al

estilo del don Pedro de *De comedia*, pero no puede serlo, pues su papel es de relleno, reforzando el bando del contrariado amante don Luis y como contraste a la nobleza y valentía del vasco; así, bien mirado, no podemos hablar de "sustitución" verdadera del figurón; sí podemos decir, sin embargo, que es el único personaje algo ridículo de la obra y que nos trae reminiscencias del antiguo figurón.

En la obra de Rosa María Gálvez, ya dijimos que figurones y no figurones se superponen y amalgaman en una confusión que se debe al abandono completo de las reglas constructivas, no ya de las viejas comedias de figurón, sino incluso de las nuevas.

En fin, puede observarse que el camino abierto por Cañizares, el de la farsa, no se continúa en estas comedias finiseculares, sino que la comedia de figurón desemboca en la comedia de costumbres; por otro lado, la presencia de personajes cómicos, o de algunos que participen de soslayo en la trama cómica, no altera su evolución en este aspecto.

NOTAS AL CAPÍTULO V

(1) LANOT, J.R. y VITSE, M., *op. cit.*, p.113.

(2) CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso, *El marqués del cigarral*, en *Dramáticos contemporáneos de Lope de Vega* II, Madrid, Rivadeneyra, 1881, BAE XLX, p. 310 a-b.

(3) En este punto estamos de acuerdo con lo expuesto por Kenington sobre esta obra: "It is important to note, however, that many have been influenced by the title to believe that is a *comedia de figurón*. The word *figura* as we have pointed out, however, does not mean an exagerated caricature." (KENINGTON, Nancy Lou, *Rojas Zorrilla and the "comedia de figurón"*, tesis doctoral presentada en la universidad de Carolina del Norte, Chapel Hill, 1963, p.37.

(4) El *mayorazgo figura* fue publicada en 1640, dos años después de que escribiera Rojas *Entre bobos anda el juego*, que a su vez es posterior ocho años a la primera obra de figurón de Castillo, *El marqués del cigarral*. Parece que la obra de Rojas está inserta cronológicamente entre las dos de Castillo y parece que el procedimiento caricaturesco le inspiró su figurón, pero si nos fijamos, Rojas da un paso adelante en la superación del gracioso y del recurso muy explotado de la adopción de una personalidad fingida, al que vuelve de nuevo Castillo en su novela *El marqués de las legumbres*, inserta en *La Garduña de Sevilla* (1642). *Vid.* JULIÁ, Eduardo, "Análisis de *Entre bobos anda el juego*" en su edición de esta obra en Clásicos Ebro, Zaragoza, 1976, pp 16-18.

(5) ROJAS ZORRILLA, Francisco de, *Entre bobos anda el juego o Don Lucas del cigarral*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982, col. Austral, pp 86-88.

Sólo el nombre de don Lucas, mencionado unos versos antes por el mismo personaje que hace esta descripción, suscitaría ya en el público una idea del ridículo del figurón; como dice doña Isabel: "Excelente nombre tiene/

para hidalgo de entremés" (p. 86), vv. 207-8.

Hay un tal don Lucas, hidalgo de entremés, que aparece en uno de Hurtado de Mendoza, el llamado *De Getafe*, y éste,como sugiere C.G. Valdés, puede ser inspirador del figurón; sin embargo está aún lejos de la exageración cómica del verdadero figurón; realmente es un hidalgo de Corte que cita a Garcilaso y quiere enamorar a una villana, lo que no quita que el nombre de Lucas tuviera la suficiente fuerza sugeridora para que el público pudiera asociarlo a un personaje cómico, de ahí el comentario de Isabel. (*Vid.* GARCÍA VALDÉS, Celsa Carmen, *Antología del entremés*, ed. cit., p. 59.)

Siguiendo con los posibles antecedentes de este importante figurón, no podemos aceptar la opinión de Kenington, que considera al viejo Carrizales un antecedente de don Lucas, no sólo porque ella misma reconoce que posee cierta nobleza de carácter, de la que carece absolutamente este figurón, sino porque el rasgo más destacado de Carrizales son sus celos patológicos, que no están presentes en don Lucas; aunque sea puntilloso en cuanto al honor femenino, como todos los figurones, no llega a la obsesión de Carrizales. El componente trágico que existe en la novela cervantina lo aleja también del burlesco figurón; Carrizales tiene más puntos de contacto con Otelo que con don Lucas. (*Cfr.* KENINGTON, Nancy lou, *op. cit.*, pp 3-4.)
(6) Profeti plantea la tesis de que tal vez Rojas habría pretendido alegrar al público con un autorretrato caricaturesco, pues varias tachas físicas del figurón se le atribuyeron a Rojas también (*Vid.* PROFETI, Mª Grazia, en el "Estudio preliminar" a su edición de *Entre bobos anda el juego*, Madrid, Taurus, 1984, pp. 26-28) De ser cierto lo que dice la estudiosa italiana, y ello es más que probable en razón de las pruebas que nos aporta, el figurón don Lucas tendría una mayor fuerza cómica de la que el lector de hoy puede apreciar al no conocer lo suficiente el

contexto que rodeaba a la obra y al autor. Sin embargo, aun ignorando este refuerzo cómico del autorretrato irónico de Rojas, el figurón no deja de tener fuerza cómica, al igual que otros figurones en los que los autores no han pretendido retratarse.

(7) ROJAS ZORRILLA, F. de *Entre bobos...*, ed. cit., pp. 88-89.

(8) *Ibídem*, p.89.

(9) *Ibídem*, p.91.

(10) *Ibídem*, p.95.

(11) *Ibídem*, vv. 578-79.

(12) LANOT, J.R. y VITSE, M., *op. cit.*, pp. 201-202.

(13) Existía la idea general por parte de los críticos, sobre todo los decimonónicos, de que Rojas era un dramaturgo poco convencional, incluso extravagante; resultaba molesto a la hora de analizar las obras que escribía, llenas de elementos "anormales", "excesivos" (violaciones, fratricidios, presencia de elementos eróticos más patentes que en las obras de otros autores, como la descripción del desnudo femenino, etc.). Para explicar estas transgresiones del código dramático habitual, se ha recurrido a varias soluciones como la del resentimiento del converso o la necesidad de innovación literaria, recogidas por Profeti en su "Estudio preliminar" (*op.cit. supra*, pp. 11-15).

También la existencia de elementos grotescos en una comedia de asunto bíblico, *Los trabajos de Tobías*, ha sido estudiada ya (*Vid.* POWERS, B. Harriet, "The grotesque vision of Rojas Zorrilla" en *Bulletin of the Comediantes*, XXIII [1971], pp. 1-7). A propósito de lo que se dice en este artículo, podemos decir que lo que puede parecer irreverente en el terreno religioso a los ojos de un lector o espectador moderno, no lo era posiblemente tanto en la época de Rojas. Lope presenta a su santo como a un bobo total en *El rústico del cielo* y Luis de Belmonte pone a un

fraile en el papel de gracioso en *El diablo predicador*; por otro lado, no estamos de acuerdo con que la deformación de lo grotesco en la comedia de figurón sea aceptable porque éste sea un género intrascendente: "Yet where the deformation is comic, as in the *comedia de figurón* it is acceptable. The humorous intention of this genre does not have serious intention os this genre does not have serious or vital implications." (POWERS, B.H., *loc. cit.*, p. 5). Precisamente, esta obra de Rojas que estamos examinando es un ejemplo de que esto no es exacto.

(14) Profeti considera una fecha mucho más temprana, 1649, siguendo a Lanot y Vitse. (PROFETI, M. Grazia, "Introducción" a *Entre bobos anda el juego*, Madrid, Taurus, 1984. p.16). Para las variantes entre edición de 1684 y ésta de 1649, *vid.* la edición de ARELLANO, Ignacio y GARCÍA RUIZ, Víctor, Universidad de Murcia-Kassel, 1989, en la que se cotejan las dos versiones de la obra calderoniana: *Guárdate del agua mansa* (GAM), de 1684, y la que lleva título más abreviado *El agua mansa* (AM), de 1649, que es texto autógrafo del autor.

(15) CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, Guárdate del agua mansa, Madrid, Espasa-Calpe, 1970, p. 43.

(16) *Ibídem*, p.113.

(17) Kenington ignora por completo esta obra de Calderón, importante para el desarrollo de la comedia de figurón; menciona, sin embargo, a un personaje secundario de *El alcalde de Zalamea* que representa el tipo ya muy conocido y satirizado del hidalgo pobre y vanidoso; se trata del tonto y afectado don Mendo, personaje cómico, pero de tan poca importancia dramática en la obra que no puede ni considerarse siquiera un antecedente del figurón, aunque en él puedan verse rasgos figuroniles. Esto lo reconoce la estudiosa norteamericana acertadamente, pero al ignorar la comedia de figurón de Calderón, cae de nuevo en el manido tópico de que Calderón es el más firme baluarte de la

sociedad estática del Siglo de Oro y de sus ideales de nobleza. Esta laguna en el estudio de Kenington demuestra una vez más que la falta de lectura de ciertas obras, aparentemente menores, de los autores importantes, es la causa de más de un tópico fosilizado. (*Vid.* Kenington, N.L. *op. cit.*, pp. 31-32)

(18) Lanot y Vitse dan una fecha más temprana para la obra, la de 1653 (*Vid.*, LANOT Y VITSE, *op. cit.*, p.189).

(19) Existe un estudio semántico de la palabra "lindo" por CUERVO, Rufino José, *Revue Hispanique*, Tomo IX, p. 5.

(20) Por citar un ejemplo de lindo de entremés tenemos aquí el lindo de *El comisario contra los malos gustos* de Salas Barbadillo, muy cercano al figurón lindo:

"LINDO. Como nací tan bello, no desprecio
del cielo sacro tan hermosos dones,
y así mis propias perfecciones;
traigo espejo portatil: ved si miento. (*Saca el espejo*).
En él suelo mirarme a cada paso,
y digo vuelto al cielo: `tú has querido
tener retrato en mí muy parecido´.
(.....)
todo mi gusto pongo en que se pierda
una mujer por mí; notable gusto
en escuchar sus lágrimas y quejas,
y estar to entre su fuego muy helado,
que entonces suelo ser muy mesurado."

Ed. de COTARELO Y MORI, E., *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, Madrid, Bailly Balliére, 1911, Tomo I, p.264 a.

En *El Diablo Cojuelo* de Vélez de Guevara se lee: "Mira aquel preciado de lindo, o aquel lindo de los más preciados, cómo duerme con bigotera, torcidas de papel en las guedejas y el copete, sebillo en las manos, y guantes descabezados, y tanta pasa en el rostro, que pueden hacer

colación en él toda la cuaresma que viene." (VÉLEZ DE GUEVARA, Luis, *El Diablo Cojuelo*, Barcelona, Planeta, 1983, Tranco II, p. 174. ZABALETA, Juan de, *El día de fiesta por la mañana y por la tarde*, ed. cit., pp. 109-113

(21) MORETO, Agustín de: *El lindo don Diego*, Madrid, Taurus, 1983, p. 58.

(22) *Ibídem*, p.60.

(23) Ciertamente, abundan los locos en la literatura de nuestro Siglo de Oro. Locos declarados son los de Cervantes (Don Quijote, Vidriera, Cardenio) y monomaniacos celosos (Carrizales, Anselmo). No hace falta comentar mucho la utilidad del loco para criticar impunemente defectos sociales o particulares, lo que se aprovecha también en la comedia: el figurón don Cosme del Castillo Solórzano, el filósofo Boca de todas las Verdades, de *Caballero Puntual* de Salas Barbadillo. El monomaniaco, sin embargo, se alza como el más adecuado para la comedia de figurón, pues la preeminencia de su defecto permite al dramaturgo concretar más fácilmente la comicidad y ahondar más en la crítica del defecto elegido. Al mismo tiempo, por no ser un individuo privado por completo de su estatuto de persona cuerda, no despierta la compasión o la indiferencia del loco completo.

(24) LANOT, J.R. y VITSE, M., *op. cit.*, p. 207.

(25) Hay un evidente paralelismo entre la actuación de la criada Beatriz y la del criado Mascarille en *Las preciosas ridículas* de Molière; en ambos casos se trata de servidores disfrazados de nobles para engañar a los personajes satirizados, bien por su narcisismo, en el caso de Moreto, bien por su afectación cultista, en el caso de Molière. En las dos obras, además, los falsos nobles hablan de forma "gongorina" y "preciosista", respectivamente. En el caso de *Las preciosas*, es imprescindible que sea así;en el caso de Moreto, no lo es tanto, pero es una forma más de impresionar al estúpido figurón y, además, aprovechar la moda de las polémicas cultistas del momento.

En cuanto a la posible influencia de una obra sobre otra, si aceptamos la fecha de Lanot y Vitse y Arellano (1653 ó antes), podríamos defender una influencia de Moreto sobre Molière, pues la obra del francés es de 1659. En el caso contrario, es decir, que la obra de Moreto sea posterior, creemos poco probable que *Las preciosas* hayan influido en *El lindo*, pues Moreto tenía ejemplos de criados que sirven de anzuelos para engañar o castigar fingiendo ser lo que no son. Sin ir más lejos en una comedia muy cercana a la de figurón: *El mayorazgo figura*.

(26) MORETO, Agustín de: *El lindo don Diego*, ed. cit., p.96.

(27) PLACE. Edwin B., *op. cit.*, p. 420.

(28) Recordemos que se deja engañar por el estilo burlescamente elevado de Beatriz (Jornada II, ed. cit., pp. 100-103) y se resiste al duelo cuando don Tello le invita a batirse con él (Jornada II, ed. cit., pp. 111-112).

(29) LANOT, J.R. y VITSE, M., *op. cit.*, p. 208

(30) MORETO, Agustín de, *El lindo don Diego*, ed. cit., p. 97.

(31) LANOT, J.R., y VITSE, M., *op. cit.*, p. 204.

(32) MORETO, Agustín de, *El lindo...*, ed. cit., pp. 63-64.

(33) CASTRO, Guillén de, *El Narciso en su opinión*, en *Dramáticos contemporáneos de Lope de Vega* I,ed. de Mesonero Romanos, Madrid, Atlas, 1951, BAE XLIII, pp. 325 c.

(34) *Ibídem*, p. 326 b.

(35) MORETO, Agustín de, *El lindo...*, ed. cit., p 65.

(36) Hay una obra de título parecido de Rosa Maria Gálvez de Cabrera, pero ni temática ni argumentalmente tiene mucho con la de Leiva: se trata de *Un loco hace ciento* y es una comedia de corte neoclásico, donde se critica a los petimetres afrancesados del XVIII.

(37) SOLÍS, Antonio de, *Un bobo hace ciento*, en *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, I, Madrid, Rivadeneyra, 1858, BAE XLIX, p. 25 a.

(38) HERMENEGILDO, Alfredo, "El gracioso y la mutación del rol dramático: *Un bobo hace ciento*, de Antonio de Solís", en *Diálogos de Amsterdam, El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*, Amsterdam-Atlanta, Ropodi, Vol. II, 1989, p. 509.

(39) SOLÍS, Antonio de, *Un bobo hace ciento*, ed. cit., p. 23 a.

(40) *Vid.* estudio citado, pp. 108-126. Precisamente el que don Luis sea un personaje tan escorado hacia lo cómico hace casi indispensable la comparación con el figurón, tanto si éste tiene mucha relevancia como si no la tiene.

(41) Nuestra memoria de licenciatura: *Acercamiento a la comedia de figurón de José de Cañizares*, pp. 106-116. Fue leída el 7 de Julio de 1986 en el Departamento de Filología de la Universidad Complutense de Madrid.

(42) Ningún crítico de los que hemos consultado da fecha exacta de edición para esta obra, que hay que situar sin duda en la segunda mitad del siglo XVII. La primera fecha que da, por ejemplo, Simón Díaz, es muy tardia, 1749, que justamente es el mismo año en que fue representada en el Buen Retiro ante la Corte. Farinelli, entonces director del Real Coliseo del Buen Retiro, en el que además de óperas italianas se representaban comedias españolas, solía mandar a la imprenta los libretos y las comedias que se daban en el Coliseo, pero no disponemos de datos que nos confirmen que esta edición que da Simón Díaz sea precisamente la misma que mandase imprimir Farinelli. En todo caso, era comedia muy popular y se había representado varias veces. (*Vid.* COTARELO Y MORI, E., *Origen y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*, Madrid, Rev. de Archivos Bibliotecas y Museos, 1917, p. 138). Para la fecha citada *Vid.* SIMÓN DÍAZ, José, *Bibliografía de la literatura española*, Madrid, CSIC, 1976, Tomo XI, p. 634.

(43) HOZ Y MOTA, Juan de la, *El castigo de la miseria*, en

Dramáticos posteriores a Lope de Vega, II, ed. cit., p. 202c.

(44) Por ejemplo Elisa Domínguez de Paz no distingue entre comedias de capa y espada y de figurón y compara esta obra con *La dama boba*. Reconoce la existencia de la exageración grotesca en el personaje, pero no considera siquiera que pueda ser un figurón. *Cfr.* DOMÍNGUEZ DE PAZ, Elisa, *La obra dramática de Hoz y Mota*, Valladolid, Universidad, 1986, pp 24-27.

(45) ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de, *El castigo de la miseria*, en *Novelas ejemplares y amorosas o Decamerón español*, Madrid, Alianza Editorial, 1968, p. 29.

(46) *Ibídem*, p.26.

(47) HOZ Y MOTA, Juan de la, *El castigo de la miseria*, ed. cit., p 197 a-b.

(48) *Vid.* el artículo de BAEZ RAMOS, Josefa, "Recursos humorísticos en el avaro don Marcos", en *Diálogos hispánicos de Amsterdam, op. cit.*, pp 261-273.

(49) HOZ Y MOTA, Juan de la, *El castigo de la miseria*, ed. cit., p. 204c.

(50) MESONERO ROMANOS, Ramón de, "Apuntes biográficos y críticos", en *Dramáticos posteriores a Lope de Vega* II, ed. cit., p. XIV.

(51) FERNÁNDEZ DE LEÓN, Melchor, *El sordo y el montañés*, en *Dramáticos posteriores a Lope de Vega* II, ed. cit., p. 405 c.

(52) *Ibídem*, p. 397 c.

(53) Este personaje sordo, llamado en la obra son Simón, proviene del entremés, pues los equívocos que produce la sordera son recurso fácil para la risa en estas obritas. Hay un entremés llamado *Entremés del sordo* de Bernardo de Quirós (*Vid.* GARCÍA VALDÉS, C. Carmen, *op. cit.*, pp. 247-249.) El defecto del personaje ya le encuadra en la categoría cómica.

(54) FERNÁNDEZ DE LEÓN, Melchor, *El sordo y el montañés*,

ed. cit., p. 399 a-b.

(55) *Ibídem*, p. 408 a.

(56) La Barrera da esta fecha en la edición de Colonia: *Comedias de los mejores ingenios de España*. (BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Gredos,1969, ed. facsímil de la de 1860, p. 213.

(57) MESONERO ROMANOS, Ramón de, "Apuntes biográficos"... en *Dramáticos posteriores a Lope de Vega* I, ed. cit., p. XXVIII.

(58) MÉRIMÉE, Paul: *L'art dramatique en Espagne dans la première moitiè du XVIII*e *siècle*, France-Ibérie Recherche, Université de Toulouse-le Mirail, 1983, p. 476. DOWLING, John: "La farsa al servicio del naciente Siglo de las Luces, *El hechizado por fuerza* (1697), de Antonio de Zamora", en *Diálogos hispánicos en Amsterdam, op. cit.*, p. 275.

(59) ZAMORA, Antonio de: *El hechizado por fuerza*, en *Dramáticos posteriores a Lope de Vega* I, ed. cit., p. 436.

(60) *Ibídem*, p. 438 a.

(61) Véanse por ejemplo los caprichos n° 2, "El sí pronuncian y la mano alargan al primero que llega"; el 14, "¡Qué sacrificio!"; y, sobre todo, el 75 "¿No hay quién nos desate?"; también el disparate 7, "Disparate matrimonial" (*Vid.* nuestro Apéndice II).

(62) DOWLING, John: *op. cit.*, p. 278:

(63) ZAMORA, Antonio de, *El hechizado...*, ed. cit., p. 436.

(64) *Ibídem*, p. 438 b.

(65) *Ibídem*, p. 438 c.

(66) CARO BAROJA, Julio, *Algunos mitos españoles y otros ensayos*, Madrid, Editora Ncal. 1944, p. 147.

(67) *El hechizado...* ed. cit., p. 440 b.

(68) *Ibídem*, p. 440 c.

(69) *Ibídem*, pp. 441c.-442 c.

(70) *Ibídem*, p. 442 c.
(71) *Ibídem*, p. 443.
(72) *Ibídem*, p. 443.
(73) *Ibídem*, pp. 443-444 b.
(74) *op. cit.*, p. 210.
(75) *El hechizado...*, ed. cit., p. 447 b.
(76) *Ibídem*, p. 448 a.
(77) *Ibídem*, pp. 454 b-455 a.
(78) FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro, "Discurso preliminar" en *Obras de D. Nicolás y D. Leandro Fernández de Moratín*, Madrid, Rivadeneyra, 1846, BAE II, p. 308.
(79) MESONERO ROMANOS, Ramón de: "Apuntes biográficos y críticos" ed. cit., pp XIX-XX.
(80) *El hechizado...*, ed. cit., p. 437 c.
(81) *Ibídem*, p. 437 c.
(82) Véase CARO BAROJA, Julio: *Teatro popular y magia* ed. cit., pp. 242-243.
(83) *El hechizado...*, ed. cit., p. 453 a.
(84) *Ibídem*, p. 455 c.
(85) *Ibídem*, p. 456 a.
(86) Así aparece en alguna antigua historia de la literatura tal como la de HURTADO Y J. DE LA SERNA, Juan y GONZÁLEZ PALENCIA, Ángel, *Historia de la literatura española*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1932, p.
(87) MÉRIMÉE, Paul, *op. cit.*, p. 41.
(88) Este crítico de la fecha de 1692 (*Ibídem*, p. 41). No parece que haya tenido ediciones, pues sólo la hemos podido localizar en un manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid, bastante difícil de leer, el mismo que da Mérimée: Ms. 16.694.
(89) Remitimos de nuevo a nuestro artículo: "La especialización del tipo en la comedia de figurón: el figurón vasco y otros figurones norteños.", ed. cit.
(90) En *El día de fiesta por la mañana* leemos: "abre un nobiliario y va mirando su genealogía. Vase entrando por

los siglos pasados y halla a sus ascendentes venerados y conocidos." (Madrid, Castalia, 1983, p. 285). También de Zabaleta es el entremés llamado *El hidalgo de Olías* en el que aparece un linajudo que quiere ofrecer, por toda prenda, su árbol genealógico a la mujer que corteja, una villana enriquecida:

"FRANCISCA. Rico es mi padre
CLAUDIO. Aunque él tenga dineros.
¿tan malo es darle nietos caballeros
FRANCISCA. Mucha tierra tendrás, si aquí te quedas
y de frutales lindas arboledas.
CLAUDIO. Árboles tengo yo de más cuantía.
FRANCISCA. ¿Y cuáles son?
CLAUDIO. De mis genealogías.
FRANCISCA. ¿No son aquestos arbolitos
que en vez de frutas llevan letreritos?
CLAUDIO. Aquesos son, que llevan prodigiosos
por fruto noble, abuelos generosos,
estos árboles son, desvaríos,
de más valor.
FRANCISCA. Aténgome a los míos."

(*El hidalgo de Olías*, en *Ramilletes de entremeses y bailes, nuevamente recogidos de los antiguos poetas de España, Siglo XVII*. Madrid, Castalia, 1970, p. 380).

(91) DOMINGUEZ ORTIZ, Antonio, *La sociedad española en el siglo XVIII*, Madrid, CSIC, 1959, Vol.I, pp 98-99.

(92) *Ibídem*, p. 99

(93) RIBERO LARREA, Alonso, *Historia fabulosa del distinguido caballero D. Pelayo, infanzón de la Vega, Quijote de Cantabria*, Tomo I, Madrid, Vda. de Ibarra, 1792, pp. X-XI.

(94) CAÑIZARES, José de, *El dómine Lucas*, en *Dramáturgos posteriores a Lope II*, ed. cit., p. 506 c.

(95) DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio, *op. cit.*, p. 100.
(96) MARTÍN GAITE, Carmen, *Usos amorosos del dieciocho en España*, Madrid, Siglo XXI Editores, 1972.
(97) *Ibídem*, pp. 27-28 y 49.
(98) CARO BAROJA, Julio, *op. cit.*, p. 136.
(99) *Vid.* nuestro artículo citado : "La especialización del tipo"...,ed. cit., pp. 157-58. *Vid.* también en el cap. VI de esta tesis el apartado "Variedades geográficas o regionales".
(100) CAÑIZARES, José de, *El vizcaíno en Madrid*, Madrid, Biblioteca Nacional, Mss 14088 (n° 24 de la serie) pp. 169-170.
(101) PELLICER, Casiano, *Tratado histórico sobre el progreso de la comedia y del histrionismo en España o Noticia de algunos célebres Comediantes y Comediantas así antiguos como modernos*, Madrid, Imprenta de la Administración Real, 1804, pp. 41-42.
(102) CAÑIZARES, José de, *Entremés de figurón Montañes, apud.* PELLICER, Casiano, *op. cit.*, pp. 43-45.
(103) *Ibídem.*
(104) ANÓNIMO (atribuido a Cañizares), *Baile del Montañes en la Corte*, Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. 14.088.
(105) CONCHA, José de la, *El manchego en Madrid* o *El amigo más a tiempo*, Biblioteca del Archivo Historico Municipal de Madrid, signatura 100-1 BHMN 1790-93.
(106) Mérimée da las fechas de representación en los teatros, que en la mayoría de los casos no debieron de ser muy posteriores a las de producción, pero en concreto para esta obra hay fecha de tres años antes, 1713. *Vid.* SEBOLD, R.P., ed. de las *Visiones y visitas de Torres con don Francisco de Quevedo por la Corte*, Madrid, Espasa-Calpe, 1976, p. 244, nota 22.
(107) La obra figura unas veces como "zarzuela" y otras como "comedia musical". En la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (Ms. 126-9) existen tres manuscritos

que contienen ciertas diferencias en las letras de las arias y dúos. Llevan el nombre de *El montañés en la Corte y músico por amor*. El texto de la parte teatral no cantada es siempre el mismo, pero varía el de los cantables. Por otra parte, la diferencia entre zarzuela y comedia musical no es muy fácil de establecer en la época. Suponemos que el criterio para considerarla de una manera u otra depende de la extensión de los números musicales y la importancia que tuviese la música. Las indicaciones sobre este punto en los manuscritos y en la edición son sumamente parcas y sólo el estudio de las partituras que se utilizaron en cada momento nos lo podría aclarar, estudio que sale fuera de nuestros propósitos y conocimientos.

(108) Para la primera *vid.* SIMÓN DÍAZ, José, *Bibliografía de la literatura española* Madrid, CSIC. T.VIII, p. 416.

(109) EBERSOLE, Alva V., *José de Cañizares...*, ed. cit., pp. 17-25.

(110) CAÑIZARES, José de, *De comedia no se trate, allá va ese disparate*, Sevilla, Imprenta de Fco. de Leefdael, s.a., p. 3b.

(111) *Ibídem*, p. 8 a.

(112) *Ibídem*, p. 8 b.

(113) José Onrubia divide la obra de Cañizares en tres fases: la primera, que abarcaría los primeros años del XVIII hasta 1705, en la cual sería sólo un continuador de los dramaturgos del XVII; una segunda desde 1705 a 1715 en la que va separándose de los autores del XVII va creando una serie de elementos de origen dieciochesco; una tercera, de madurez, que duraría unos veinte años, en la que se mezclan elementos heredados y nuevos y que ya no puede confundirse con el teatro del XVII; una cuarta, en los últimos años de su vida, sería la del perfeccionamiento de su técnica teatral y el predominio de zarzuelas mitológicas y alegóricas, de acuerdo con el incremento del gusto por el teatro musical que se da avanzado el siglo XVIII.

Esta clasificación puede ser válida para la generalidad de la obra de Cañizares, pero no sirve de mucho para sus obras de figurón, porque según esto la mayoría de las obras de figurón pertenecerían al periodo de transición y hay gran diferencia entre la poco lucida comedia *Abogar por su ofensor* y *El dómine Lucas*, la mejor sin duda de todas las que escribió el autor, incluidas otras de otros géneros abordados por él; *El músico por amor y Asturiano en Madrid* (es la misma que la que figura también como *De los hechizos de amor*) es plenamente dieciochesca, tanto o más que cualquiera de sus zarzuelas mitológicas, que tampoco son exclusivas de sus últimos años.

Vid. ONRUBIA DE MENDOZA, José, *El teatro de José de Cañizares*, Universidad de Barcelona, 1964, p. 9.

(114) CAÑIZARES, José de, *Abogar por su ofensor y barón del Pinel*, en *Dramáticos posteriores a Lope de Vega* II, ed. cit., p. 553 b.

(115) ANÓNIMO, *Lazarillo de Tormes*, Madrid, Castalia, 1982, p.150.

(116) *Abogar por su ofensor*; ed. cit., p. 550 b.

(117) *Ibídem*, p.562 a.

(118) *Lazarillo de Tormes*, ed. cit., p. 149.

(119) LISTA, Alberto, *Ensayos literarios y críticos*, Sevilla, Calvo-Rubio y Compañia editores, 1844, Tomo II, p.213.

(122) CAÑIZARES, José de, *La más ilustre fregona*, en *Dramáticos posteriores a Lope de Vega* II ed. cit., p.594 c.

(123) *Ibídem*, p.603 c.

(124) *Ibídem*, p.592 c.

(125) *Ibídem*, p.599 c.

(126) *Ibídem*, p.612 c.

(127) LISTA, Alberto, *op. cit.*, p.213.

(128) CAÑIZARES, José de, *De los hechizos...* ed. cit., p. 5 a.

(129) *Ibídem*, p. 3 a.

(130) TORRES VILLARROEL, Diego de, *Visiones y visitas de Torres con don Francisco de Quevedo por la Corte*, Madrid, Espasa-Calpe, 1976, Ed. de R.P. Sebold, pp 244-245.
(131) HELMAN, Edith, *Trasmundo de Goya*, Madrid, Alianza Eitorial, 1983, p. 190.
(132) *Ibídem*, p. 193.
(133) *Ibídem*, p. 509 a.
(134) *Ibídem*, p. 506 c.
(135) *Ibídem*, p. 521 b.
(136) *Ibídem*, p. 509 b.
(137) CAÑIZARES, José de, *El honor da entendimiento y el más bobo sabe más*, en *Dramáticos posteriores a Lope de Vega* II, ed. cit., p.570 b.
(138) LAPESA, Rafael, *Historia de la lengua española*, Madrid, Gredos, 1986, p. 200.
(139) *El honor de entendimiento*, ed. cit., p. 571.
(140) *Ibídem*, p. 572 c.
(141) *Ibídem*.
(142) *El honor da entendimiento*, ed. cit., p. 581 b.
(143) En una comedia de Lope, *Los hidalgos de la aldea*, leemos lo siguiente:

"ROBERTO. La ley del mundo, Pinea,
la esencia del honor puso
en la mujer y dispuso
que ella honesta y casta sea.
Al hombre dio libertad
en contracambio a la ofensa
por dueño de la defensa
y de su casa y calidad.
De suerte que el ofendido
sólo el hombre viene a ser,
que no ofende a la mujer
en el honor el marido."

(*Los hidalgos de la aldea*, Madrid, Vda. de Alonso

Martín, 1619, p. 124.)

(144) *El honor da entendimiento*, ed. cit., p 580 a-b.

(145) *Ibídem*, p.580.

(146) ONRUBIA DE MENDOZA, José, *Yo me entiendo y Dios me entiende*, en *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, II, ed. cit., p.638 b.

(148) *Ibídem*, p. 640 a.

(149) *Ibídem*, p. 573 b.

(150) *Ibídem*, p. 651 c.

(151) *Ibídem*, p. 652 c.

(152) ONRUBIA DE MENDOZA, José, *op. cit.*, pp. 14-15.

(153) Para este personaje, *vid.* Arellano, Ignacio, *op. cit.*, pp. 116-117.

(154) CAÑIZARES, José de, *El dómine Lucas*, en *Dramáticos posteriores a Lope de Vega* II, ed. cit., p. 520 c.

(155) *Ibídem*, p. 521 a.

(156) Uno de los personajes intenta galantear a una doncellita.

> "que la guarda una tía tan maldita,
> que la sierpe de Adán fue ángel con ella
> y a cuantos dicen algo a la doncella
> se los quiere tragar, y es que se enfada
> de ver que ella no es la enamorada,
> y aunque es viuda, piensa en su persona
> que Venus fue con ella una fregona."

(MORETO, Agustín de, *La tía y la sobrina o De fuera vendrá quien de casa nos echará*, ed. sin impresor ni año,(Toledo, Biblioteca Pública del Estado, sig. 1/2.134).

(157) MARTÍN GAITE, Carmen, *op. cit.*, pp. 109-110.

(158) "Discurso sobre la educación física y moral de las mujeres", *apud.*MARTÍN GAITE, C., *op. cit.*, p. 96.

(159) LISTA, Alberto, *op. cit.*, p. 213.

(160) *El dómine Lucas*, ed. cit., 507 b.

(161) *Ibídem*, p. 507 c.

(162) Estamos de acuerdo con Mérimée en que la pareja

Lucas-Melchora es muy singular y que ambos son tipos bastante raros, sobre todo en el grado de estulticia que llegan a tener, pero eso no quiere decir que no representen tipos existentes en la realidad, aunque estén exagerados grotescamente como corresponde al ser del figurón. Creemos que olvida el crítico francés que el hidalgo linajudo montañés era un tipo real y frecuente en el teatro y en otros géneros y que la mujer deseosa de hallar marido tampoco era un tipo fantástico ni fruto de la imaginación de Cañizares, como también hemos visto aquí. *Vid.* MÉRIMÉE, Paul, *op. cit.*, p. 123.

(163) AÑORBE Y CORREGEL, Tomás de, *La encantada Melisendra y piscator de Toledo*, Madrid, Francisco Martínez Abad, 1738, p. 3 b.

(164) *Ibídem*, pp. 4 b-5 a.

(165) CARO BAROJA, Julio, *Teatro popular...*, ed. cit., pp. 156-157. En ellas habla de "figurón primero" y "figurones", dando a entender así que cree que en la obra hay más de uno.

(166) *Ibídem*, p. 156.

(167) AGUILAR PIÑAL, Francisco, *Bibliografía de autores del siglo XVIII*, Madrid, CSIC, 1981, T.II, pp. 159-190.

(168) MONCÍN, Luis, *El asturiano en Madrid y observador instruído*, Barcelona, Juan Fco. Piferrer, s.a. (Biblioteca Nacional de Madrid, signatura T. 12.266), p. 9.

(169) LIÑÁN Y VERDUGO, Antonio, *Guía y avisos de forasteros, adonde se les enseña a huir de los peligros que hay en la vida de la corte; y debajo de novelas morales y ejemplares escarmientos, se les avisa y advierte de cómo acudirán a sus negocios cuerdamente*, Madrid, viuda de Alonso Martín, 1620. El título es ya de por sí bastante expresivo, pero recomendamos en especial las páginas 322-33 de esta edición.

(170) CAÑIZARES, José de, *De los hechizos de amor...*, ed. cit., p 3 a.

(171) *El asturiano en Madrid...*, ed. cit., pp. 3 b-4 a.
(172) *Ibídem*, p. 2a.
(173) *Ibídem*, p. 15 b.
(174) *Ibídem*, p. 15 b.
(175) *Ibídem*, p. 14 a.
(176) *Ibídem*, p. 2 b.
(177) *Ibídem*, p. 1.
(178) CARNERO, Guillermo, *La cara oscura del Siglo de las Luces*, Madrid, Cátedra, 1983, p. 42.
(179) BATEAUX, Charles, *op. cit.*, p. 314 y 316-17.
(180) *Apud.* CARNERO, Guillermo, *op. cit.*, p. 43.
(181) ANDIOC, René, *Teatro y sociedad...*, ed. cit., p. 151.
(182) MONCÍN, Luis, *Un montañés sabe bien dónde el zapato le aprieta*, Madrid, viuda de Quiroga, s.a., Biblioteca Ncal. de Madrid, (signatura T. 1.100), p. 26 b.
(183) *Ibídem*, p. 36 b.
(184) *Ibídem*, p. 11 b.
(185) GRACIÁN DANTISCO, Lucas, *Galateo Español*, Madrid, CSIC, 1968, p. 114.
(186) *Un montañés sabe bien...*, ed. cit., p. 34 b.
(187) *Ibídem*, p. 35 a.
(188) *Ibídem*, p. 14 a.
(189) *Ibídem*, p. 15 a.
(190) AGUILAR PIÑAL, Francisco, *Bibliografía fundamental...* ed. cit., p. 111.
(191) *Vid.* nuestro artículo ya citado, pp 157-158.
(192) CONCHA, José, *Más sabe el loco en su casa que el cuerdo en la ajena y el natural vizcaíno*, Madrid, (sin impresor), 1791, p. 6a.
(193) *Ibídem*, pp. 8-9.
(194) *Ibídem*, p. 3 a.
(195) *Ibídem*, p. 22 b-23 a.
(196) *Ibídem*, p. 27 a.
(197) Son la misma obra, aunque en el catálogo de Aguilar Piñal aparezcan como dos obras distintas cuando no son sino

dos títulos distintos para la misma comedia. Existe un manuscrito que lleva por título *Don Cosme de Antúnez Panciconeja* y un impreso titulado *El desgraciado por fuerza*; los primeros versos que copia Aguilar en la ficha de este título (nº 648) no corresponden a la comedia, sino a una loa que la precede en este edición. *Vid.* AGUILAR PIÑAL, Francisco, *Bibliografía de autores...* T. II, ed. cit., pp. 88-89.

(198) CALVO BARRIONUEVO, José, *El desgraciado por fuerza*, Madrid, sin impresor, 1793, p. XXVI.

(199) *Ibídem*, p. XLIX.

(200) *Ibídem*, p. CIII.

(201) *Ibídem*, p. CXXVI.

(202) *Ibídem*, pp. XLIX-L.

(203) LISTA, Alberto, *op. cit.*, pp. 212-219.

(204) El manuscrito puede leerse en Biblioteca Nacional de Madrid,(Mss. 14.600). El texto se encuentra sin encuadernar en dos cuadernillos que corresponden cada uno a un acto. Carece de paginación y la que damos, por tanto, ha de hacerse corresponder con las hojas contando a mano. El texto tiene tachaduras y superposición de hojas pegadas que hacen imposible o muy difícil la lectura de parte del texto primitivo.

(205) "El primer día que se hizo quedo el teatro parado y se llevó su merecido la comedia. Se dividió el vulgo en bandos, pidiendo los unos la misma y otros otra; mas vencieron los cómicos y se repitió."

(206) La obra tiene acotaciones que manifiestan que exigía decorados de salones y jardines, cosa que no sucede en las obras de Zamora y Cañizares y sí en las de Moncín. Por otro lado hay detalles léxicos como el uso repetido de la palabra "peseta", que nunca hemos detectado en Zamora, cañizares ni Añorbe y que el Diccionario de Autoridades recoge como "voz de reciente introducción" en 1726, con lo que no es nada probable que se usase en 1715. También

apoyan la fecha tardía el empleo de caracteres moralmente ejemplarizantes y motivos lacrimosos como el de la desgraciada huérfana, que nos llevan a una sensibilidad teatral más de la segunda mitad de siglo que de la primera. Tal vez la obra de Pérez Pastor sea una versión anterior a ésta con el mismo título o se trate de una errata en la fecha.

(207) *Quinta-esencia de Miseria* o *El barón de la Vizcaya*, Acto I, p.2.

(208) *Ibídem*, Acto I, p. 5.

(209) *Vid. Éléments pour une théorie du figuron*, ed. cit., pp. 211-212. Para los autores no es una comedia de figurón, cosa con la que estamos de acuerdo, pero las razones dadas para rechazar esta clasificación son un tanto imprecisas.

(210) FORNER, Juan Pablo, *La escuela de la amistad* o *el Filósofo enamorado*, Madrid, Imprenta de Fermín Villalpando, 1796, p. XXII.

(211) IRIARTE, Tomás de: *Hacer que hacemos*, Madrid, Imprenta Real de la Gaceta, 1770, p. 14.

(212) GÁLVEZ, Mª Rosa de, *Los figurones literarios* en *Obras poéticas*, Madrid, Imprenta Real, 1804, T. I, p. 278.

(213) ROJAS ZORRILLA, F. de, *Entre bobos anda el juego*, ed. cit., p.89.

(214) MORETO, Agustín de, *El lindo Don Diego*, ed. cit., pp.101-103

(215) "Ocioso y vagabundo que andaba comunmente de capa y gorra. // 2. Decíase del que tenía órdenes menores y se mantenía así sin pasar a las mayores." (*Diccionario de la Lengua Española*, ed. cit., Tomo I, p. 265 a).

(216) FERNÁNDEZ DE LEÓN, Melchor, *El sordo y el montañés*, ed. cit., pp. 202 b y 214 c-215 a.

(217) Por ejemplo, Torres Villarroel tiene un entremés titulado *Diálogo entre un sordo médico y un vecino gangoso*.

(218) FERNÁNDEZ DE LEÓN, Melchor, *El sordo y el montañés*, ed. cit., p. 405 c. *Vid.* también el capítulo VI, apartado

6.1 de esta tesis.

(219) *Ibídem*, pp. 407 c-408 a.

(220) *Vid.* nota 159 de este capítulo.

(221) CAÑIZARES, José de, *La ilustre fregona*, ed. cit., p. 599 c.

(222) PELLICER, Casiano, *Tratado histórico...*, ed. cit., pp.61-62

(223) *Apud.* Andioc, René, *Teatro y sociedad...*, ed. cit., p. 456.

(224) "D.VALERIO. Diez papeles que escribir
otros diez que responder
cinco iglesias que correr
y tres coches que seguir,
espiar una tapada,
visitar un forastero
pasar por el mentidero
(.....)
Y yo con gran corazón
de todo hacer nada espero,
reírme de honor, de Suero,
de Brígida y de Simón."
(FERNÁNDEZ DE LEÓN, M., *El sordo y el montañés*,ed. cit., p. 299 a).

(225) La miseria inicial de este personaje y su calidad de gorrón puede verse en las palabras de su criado y de doña Brígida (ed. cit., pp. 390-392).

(226) "porque suele/ el disfraz varonil agradar mucho." *Arte nuevo de hacer comedias*, en *Colección escogida de obras no dramáticas*, Madrid, 1959, 232 a.

(227) *Ibídem*,ed . cit., p. 609 c.

(228) MARIANA, Juan de, *De Rege, apud.* CORTARELO Y MORI, Emilio, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Tipografía de la Revista de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1904, p. 431. El argumento de Mariana es el de siempre: las mujeres incitan a la

lujuria. Sin darse cuenta de que el remedio puede ser peor que la enfermedad, dice el P. Mariana: "mujeres de excelente hermosura, de singular gracia, de meneos y posturas, salen al teatro a representar diversos personajes en forma de traje y hábito de mujeres y aun de hombres, cosa que grandemente despierta la lujuria y tiene muy gran fuerza *para corromper los hombres*". Por tanto, es partidario de que los papeles femeninos los hagan muchachos.

(229) CAÑIZARES, José de, *Dios los cría y ellos se juntan*, ms. cit., fol. 85.

(230) CAÑIZARES, José de, *El dómine Lucas*, ed. cit., p. 512 a.

(231) CAÑIZARES, José de, *De comedia no se trate...*, ed. cit., p. 23 b. El *Diccionario de Autoridades* define las "contramangas" como "cierto gémero de adorno, que ya no tiene uso, y antes le traían los hombres y las mujeres para cubrir las mangas de la camisa.", ed. cit., p.536.

(232) *El dómine Lucas*, ed. cit., p. 518 c.

(233) *De comedia no se trate...*, p. 17 a.

(234) El dómine Lucas, ed. cit., pp. 518 c- 519 a.

(235) *De comedia no se trate...*, ed. cit., p. 19 a.

(236) *Ibídem*, p. 26 b.

(237) Nos referimos a la obra de Moratín padre el *Arte de las putas*, obra que muestra el interés que muchos ilustrados sentían por los temas eróticos. No está tan en contradicción con lo que públicamente querían difundir los ilustrados, pues bien mirado, la obra es útil y didáctica: pretende que un joven se desahogue sexualemnte de forma económica y sin perjuicio para su salud.

(238) *De comedia no se trate*, ed. cit., p. 26 a.

(239) *El dómine lucas*, ed. cit., p. 26 a.

(240) *Ibídem*, p. 519 b-c.

(241) AÑORBE Y CORREGEL, Tomás de, *La encantada Melisendra y piscator de Toledo*, ed. cit., p. 8.

(242) *Ibídem*, p. 4 a.

(243) *Vid.* MOLINA, Tirso de, *El burlador de Sevilla*, Barcelona, Orbis, 1982, p. 55.

(244) *La encantada Melisendra*, ed. cit., p. 5 a.

(245) *Ibídem*, p. 12.

(246) *Ibídem*, p. 5 b.

(247) *Ibídem*, p. 6 a.

(248) *Ibídem*, p. 7 a.

(249) CONCHA, José, *Más sabe el loco en su casa que el cuerdo en la ajena...*, ed. cit., p. 28.

CAPÍTULO VI
ELEMENTOS ESTRUCTURALES Y FUNCIONALES DE LA COMEDIA DE FIGURÓN.

I. Signos y recursos cómicos

Como obra incluida dentro del género natural de la Dramática, la comedia de figurón posee una doble estructura textual: el texto literario, basado en el código lingüístico verbal y el texto dramático propiamente dicho -llamado por Carmen Bobes "texto espectacular"- que se compone de una serie de elementos semánticos de diferente naturaleza y que necesariamente han de relacionarse, formando un todo, con el texto verbal. Sin embargo, a diferencia de otro tipo de obras teatrales que podemos ver representadas, en el caso de la comedia de figurón no poseemos más que los textos verbales, pues las obras de este género hace mucho que no se representan, salvo tal vez la comedia de Moreto, con lo que nuestras obras están condenadas, al parecer irremisiblemente, a la mutilación y al estado fósil.

Si bien es cierto que algunos críticos consideran preeminente el texto verbal por ser éste anterior y no mudable, (aunque puedan existir variantes en manuscritos o ediciones distintas, es mucho menos libre y más claramente codificado), lo cierto es que con sólo este texto la obra resulta incompleta y coja. El hecho de que la lectura sea el método habitual de estudiar las obras teatrales en institutos y universidades no elimina la posibilidad de que esta visión parcial llegue a ser completada con la asistencia a una representación teatral en la que pueda apreciarse el sentido pleno que cobran todos los elementos de los distintos códigos. Por ejemplo, con una obra como *La fundación* de Buero Vallejo, en la que los elementos escenográficos son tan importantes como el texto, tenemos

bastantes posibilidades de que una compañía teatral se ocupe de devolvernos el texto completo, es decir, la unión de los dos textos mencionados y, por tanto, que podamos apreciarla cabalmente. También hay bastantes esperanzas de ver sobre los escenarios obras del teatro áureo como *El alcalde de Zalamea, La vida es sueño, Peribáñez,* etc. Pero tales expectativas se desvanecen con nuestra comedia de figurón, a la que nadie se ocupa de rescatar de la letra impresa, que a su vez también necesitaría ser rescatada de los anaqueles polvorientos de las bibliotecas.

Con todo esto, hemos dejado sentada la limitación que sufre la comedia de figurón y, pese a ello, no nos resignamos a analizar sólo el texto verbal, sino que tendremos en cuenta los elementos pertenecientes a ambos. Sin embargo, es inevitable tener en cuenta la limitación a que hemos hecho mención pues los signos que no pertenezcan a la palabra impresa o que puedan revelarse por ella (kinésicos, suprasegmentales) estarán más intuidos que verdaderamente conocidos.

Del texto lingüístico de las obras de figurón podemos, sin embargo, extraer los trece elementos aislados por Kowzan en el teatro (1) Recordemos que estos eran: palabra, tono, mímica, gesto, movimiento, maquillaje, peinado, traje, accesorios, decorado, iluminación, música y sonido. Pero encontramos conveniente reagrupar tales elementos; por ejemplo, la palabra pertenece al grupo del texto verbal, escrito por el autor y con una clara codificación; el tono pertenece a la paralingüística; los gestos y el movimiento del actor al de la kinésica y proxémica; el maquillaje, peinado y vestido podemos incluirlos en la caracterización externa del personaje; los decorados, iluminación y sonido en la escenografía. Aparte estaría la música, que en algunos casos tiene carácter muy importante e incluso entidad paralela a los otros elementos teatrales (teatro musical),por lo que se convierte en un elemento con gran

independencia. Su estudio técnico queda totalmente fuera de los propósitos de nuestra tesis y sólo lo hemos abordado en la medida en que se relacione como signo con otros signos o cuando su presencia suponga un deslizamiento de la comedia de figurón hacia otros géneros dramáticos (comedia musical, zarzuela).

De esta clasificación de los signos se evidencia la pluralidad y riqueza de los sistemas semióticos que aparecen en una obra teatral y la necesidad de su integración simultánea para generar los mensajes que se transmiten el espectador.

Como acto de comunicación muy complejo que es la comedia de figurón, es necesario hablar de unas funciones reconocibles en ella. El estudio de las funciones principales de este género nos llevara a ver cómo los signos que se han agrupado anteriormente de acuerdo a determinados paradigmas son usados de una u otra manera por el autor con diferentes intenciones.

Son varias las funciones que están presentes en la comedia de figurón; naturalmente, existe función referencial porque el autor cuenta una anécdota con el distanciamiento propio del teatro, es decir, mediante el simulacro de los actores. Desde luego, también posee la poética, que es especialmente fácil de apreciar en el sistema de signos lingüístico-verbal (uso de la versificación y otros recursos estilísticos extrañadores), pero también pueden contribuir ocasionalmente a ella signos de otros sistemas no verbales, como se verá. Tampoco es ajena al género de figurón la función metalingüística, si bien esta función hemos de entenderla más que como lenguaje verbal que explica el mismo lenguaje, en el sentido más usual (parte del texto verbal que explica otra parte del texto verbal), como algo mucho más complejo, es decir teatro dentro del teatro, una pluralidad de lenguajes que explican e implican otros varios lenguajes similares.

Sin embargo, por propia definición la comedia de figurón tiene una función primordial y preeminente sobre otras: la función lúdica. Esta función implica también la conativa por cuanto que el autor pretende con el humor influir en la conducta del espectador criticando y corrigiendo las costumbres particulares y sociales, es decir, *ridendo castigat mores*. Naturalmente, como en todo texto teatral, hay una función conativa en las acotaciones que rigen la interpretación de los actores y contribuyen a la representación, (traducción de un mensaje codificado verbalmente a otro sistema de signos no verbal), pero tal función no es en sí misma un fin sino un medio para conseguir la función primordial de la comedia; es sólo una función puramente operativa en mensajes que no están destinados al receptor final de la obra, que es el público.

Por tanto, a lo que vamos a dedicarnos fundamentalmente en este apartado es a hacer un repaso de los medio por los cuales se consiguen la función lúdica en la comedia de figurón, es decir cómo se produce la risa.

Antes de proseguir, hemos de advertir que dado que el número de comedias es nutrido y que algunos de los ejemplos que podrían traerse a colación han sido ya citados, (aunque fuese para ilustrar aspectos no directamente relacionados con el tema que nos ocupa), procuramos poner sólo los ejemplos imprescindibles y remitiendonos a otros con citas internas cuando lo creamos oportuno.

Mucho antes de que se hubiera instaurado la semiología como ciencia los críticos hicieron clasificaciones de elementos teatrales. Ya el P. Burriel en su *Compendio* codifica los medios para producir comicidad y diversión en el espectador. La enumeración de tales medios va precedida de una disertación filosófica y moral, muy propia del siglo, en la que se establece que la maldad humana es origen de la risa (2). Al espectador teatral, como ser humano que es, le produce risa el contemplar la torpeza e

idiotez de un semejante y se da el placer de verse a sí mismo en un plano de superioridad. Coincide con esta visión del P. Burriel la anterior del preceptista Cascales que a su vez sigue a Aristóteles cuando dice: *Ridiculum est peccatum quoddam ex turpitudine sine dolore.* Es necesario que la burla no sea en exceso cruel para no despertar compasión y, por tanto, hacer que el espectador se acerque solidariamente a figurón o personaje cómico. Esta regla se rompe en algún caso en la comedia de figurón, pero el ejemplo es muy aislado y no merma el valor de la regla general. En estudios modernos también se parte de la misma base. (3) Es decir, que podemos considerar casi como un axioma que "la materia cómica hace mover a risa y que la risa es una burla sin dolor de alguna cosa torpe y fea (...) es una risa maliciosa, aguda, fundada en la fealdad y torpeza ajena, así de cosas como de palabras." (4) Cierto es que puede haber risa en la que el causante de ella no sea la víctima, pero ésta bien puede ser otra tercera persona y, en todo caso, no es lo más habitual en nuestra comedia.

El P. Burriel clasifica las especies de torpezas humanas hilarantes de la siguiente forma: "La torpeza dicha puede ser en tres especies de cosas: en las del ánimo, en las del cuerpo, y en las cosas extrínsecas. En las del cuerpo, consiste en la desproporción y disonancia que tienen las cosas, que por naturaleza son ordenadas y juntas, lo cual puede ser fingido, o real, o casual: casual es cuando la desproporción no es permanente, como si alguno, cayendo de un lugar alto se queda en mala postura (...) La disonancia de las cosas del ánimo, consiste en la ignorancia, cuando se ignora lo que se pretende y muestra saber, como el que no sabe quién tiene más edad, si su madre o él. En las cosas extrínsecas son muchos los capítulos para mover a risa, porque puede moverse de la patria, de los padres, de la educación, de la fortuna, del vestido, de los oficios,

etc." (5)

La "disonancia" o descompostura externa del personaje es algo que incluiríamos nosotros modernamente dentro de los recursos kinésicos del actor y de los que podríamos hablar valiéndonos de las acotaciones o las alusiones verbales, y que nacería de la propia mecánica teatral de la obra. Se trata de recursos fáciles y muy habituales en las comedias y farsas: palos, resbalones, caídas, choques de personajes, ocultamientos tras muebles, etc. Todo movimiento o postura poco airosa del figurón o de otro personaje cómico puede englobarse dentro esta disonancia ridícula que caracteriza al personaje del género cómico frente al movimiento acompasado y elegante de los personajes nobles o dignificados (por ejemplo en la tragedia). Estos elementos kinésicos y verbales se englobarían dentro del procedimiento que actualmente denominamos "comicidad de situación".

La disonancia de las cosas del ánimo es algo más complejo, pues dentro de ella tendríamos que incluir los recursos que sirven para caracterizar el personaje, sobre todo el figurón, por medio de la palabra, ya se halle ésta puesta en la boca de otros personajes que aludan al figurón o personaje cómico (descripciones externas, retratos, etopeyas, narración de acciones), como por las propias manifestaciones del personaje que se caracteriza a sí mismo cuando habla diciendo necedades o manifestando su ridículo carácter. El lenguaje verbal es en este punto algo fundamental, pero no es el único sistema semiótico utilizado. La caracterización psicológica "disonante" del figurón puede hacerse con elementos de atrezo, los cuales no estarían, al menos teóricamente, tan claramente codificados como el lenguaje de la palabra, pero en el contexto de la obra particular y del género de figurón, más globalmente, estos indicios o signos naturales cobran pleno significado y plena naturaleza de signos al ser

intencionadamente emitidos y ser interpretados de forma unívoca por los espectadores que, por ejemplo, no tienen ninguna duda de quien es el figurón cuando lo ven aparecer vestido y caracterizado de una manera que se ha llegado a codificar fácilmente por la reiteración de estos elementos en el mismo tipo de personaje.

La función lúdica podemos hallarla también en los signos de tipo escenográfico, ya sean perceptibles por el canal auditivo (sonidos, música burlesca), ya por el visual (decorados, luces). Un ejemplo muy adecuado de la complementariedad de todos ellos es la escena de la lamparilla de *El hechizado por fuerza* (*vid.* esta tesis, cap. VII, pp. 449-54) en la cual puede comprobarse cómo los elementos verbales, kinésicos, musicales y escenográficos están perfectamente unidos para producir un inigualable efecto cómico paródico.

6.1. *La comicidad de situación.*- Como género emparentado con la comedia de capa y espada, las obras de figurón poseen una mecánica teatral que permite crear multitud de situaciones cómicas. (6) Partiendo fundamentalmente de las acciones múltiples de la comedia áurea, encontramos momentos cómicos, que no por ser una y otra vez repetidos dejan de producir efecto lúdico. Normalmente, en la comedia de capa y espada las situaciones cómicas suelen estar basadas en las entradas y salidas de los personajes (equívocos, encuentros no deseados, personajes ocultos, etc). Rara vez el movimiento escénico desemboca en situaciones ridiculizadoras para los personajes de la esfera alta; si bien había algunos casos de situaciones poco airosas que preludiaban al figurón (*vid.* esta tesis, cap. III, p.56), no se llegaba al grado propio de este género. En él las situaciones propias de la farsa (palos, caídas, bromas pesadas, elementos escatológicos) no son excepcionales. Como el personaje que normalmente las sufre es el figurón, las situaciones tienen el doble propósito de

hacer reír y de castigarle por sus necedades y defectos.

Castillo Solórzano, al que consideramos posiblemente como el primer autor de figurón, hace subirse a su don Cosme a un balcón con propósitos amatorios. Queda colgado, con el balcón cerrado por una mano bromista y como el pobre figurón loco sirve de bufón a un grupo de caballeros, uno de ellos, don Iñigo, le obliga a desnudarse amenazándole con tirarle piedras. En la escena no faltan los detalles escatológicos:

> "D.COSME. De darle las calzas huelgo,
> que han de tener que limpiar,
> que las ha mojado el miedo." (7)

Después le tiran una bacinica, cuyo contenido es fácil de adivinar; pese a lo cual, el figurón nos aclara que "son orines hediondos". (8)

Cañizares no carga tanto las tintas en cuanto a la repugnancia de los materiales arrojados, pero no ahora a sus figurones golpes y accidentes. En *La más ilustre fregona*, el figurón don Policarpo se ve en una situación muy semejante al don Cosme de Castillo: ardientemente enamorado de la bella mesonera, está dispuesto a robarla por el viejo procedimiento de subir a su aposento mediante una escala. Como vemos, el hecho de que situaciones cómicas muy parecidas se reiteren tanto indica que su fuerza hilarante era grande y que el público debía de responder siempre con la carcajada. Las variaciones son mínimas: Policarpo recibe encima una espuerta de ceniza que le arroja la criada Inés y cae enredado con la cuerda de la escala. (9) También en *Dios los cría y ellos se juntan* el figurón recibe el obsequio aún menos agradable de una carga de basura. (10) Las caídas del figurón están casi siempre unidas a la suciedad producida por desechos o por comida. A veces no es la malicia de la gente sino el puro accidente

lo que produce la descompostura del personaje. Don Jerónimo de *De comedia no se trate* cae sobre unos manteles campestres:

"*(Cae don Jerónimo encima de los manteles y tras él una silla de mula).*

TODOS. ¿Qué es esto?
JERÓNIMO. Esto es, caballeros
fiarse de mulas falsas
y es haber dado de hocicos
sobre dos mil zarandajas.
(.....)
Si queréis salir pringados
acercaos, que en mi ropilla,
no hay forma, pero hay sustancia." (11)

Don Laín, en *De los hechizos de amor*, también sufre una caída y sale a escena adornado con huevos, harina y hojas de lechuga y más tarde es confundir con un ladrón y apaleado, saliendo a escena "*entrapujado un brazo y con un parche en un ojo.*" (12) Don Jerónimo Retuerta, en *De comedia no se trate,* es golpeado por criado disfrazado (13) y don Lucas Chinchilla de *El dómine Lucas* está apunto de ser ahogado por su futuro suegro (14). Pero, con mucha diferencia, el figurón más apaleado es don Cosme Antúnez de *El desgraciado por fuerza.*

La primera paliza se la propina la criada Rosa, muchacha astuta, maliciosa, rebelde y trapacera, un elemento bastante poco recomendable como fámula, aunque a veces salve la situación con sus embustes. Rosa planea con el criado del figurón robarle a éste y cuando don Cosme lo oye y la reprende, ésta "*agarra a don Cosme, le echa al suelo, le quita el gorro y le golpea fuertemente.*"

El pobre don Cosme sólo acierta a invocar a los santos:

"D.COSME. Que me muero, que me ahoga ...
ay, ... san Judas, Santa Tecla,
san Lucas y el flos sanctorum
del padre Rivadeneyra." (15)

Pero los santos no parecen dispuestos a ayudar a don Cosme, quien quedara mal herido tras un duelo con Don Félix, el personaje enredador que urde un plan bastante maquiavélico contra el montañés, a quien además reta a duelo; (16) y por si fuera poco, el mismo don Félix y don Narciso, enamorado de Rita, la primera dama, riñen por un equívoco y atropellan a don Cosme, que agazapado como un animalillo, sólo quiere salir vivo de la casa; cuando la criada Rosa le pregunta qué hace tirado por el suelo, el desdichado contesta:

"Descansando
con todo el cuerpo, hija mía." (17)

Pero quizá más grande que los golpes y heridas recibidos, sea el ataque a la preciadísima "honra montañesa". Hay que señalar que en el caso de don Cosme, Concha parece hacerla sinónimo, más que de antigüedad de linaje, a caballerosidad, comportamiento digno y noble, unido también a cierto concepto de respetabilidad burguesa. Don Cosme invoca su rango de hombre de leyes, sus estudios de abogado, tanto como la casta de la que proviene y, pese a sus extravagancias, doña Marta y su sobrina Rita le tienen por hombre respetable. Pero bien pronto deja de serlo, gracias a las mentiras de Rita y de don Félix; aquélla cubre su falta y justifica el vapuleo que propina a don Cosme con la calumnia de que él le ha hecho proposiciones amorosas; don Félix, amigo de don Narciso, para favorecer a éste y romper el compromiso de Rita con el figurón, escribe a don Cosme una carta falsificada y se

hace pasar por amigo de la familia montañesa. La sorpresa de don Cosme es mayúscula cuando lee con su enorme lente que "su padre" menciona la existencia de una mujer e hijos, que no existen, y que le convierten ante todos en un sinvergüenza. La reiteradas protestas de don Cosme son inútiles: nadie le cree y el atrevido don Félix remacha su mentira a golpe de espada. El herido y vendado don Cosme ha de soportar después los repetidos reproches de las damas por su canallesco comportamiento y el compromiso se rompe, a la par que los huesos del figurón. La situación es digna del más sádico "objetivo indiscreto". Podríamos decir que nos mueve a compasión el lamento del maltratado don Cosme:

"D.COSME. Yo estaba sano,
robusto como un podenco,
y más ligero que un galgo;
y ahora me hallo hecho un camueso,
cojo y loco rematado...
¡Válgame cristo! ¿y por qué?
Sólo por el gran gustazo
de un amigo, que en mi vida
he visto, oído ni hablado:
y no es esto lo peor
sino que quiere a porrazos
hacerme creer que estoy
casado, con dos muchachos
en mi País: ¿Te parece
Rosilla que este es un grano
de anís para quien conserva
su honestidad en un grado
tan heroico que aún las pulgas
(por ser hembras) no han llegado
jamás a tocar el cutis
de este montañés cuerpazo?
En llegando a esta materia

como un toro de diez años
me pongo." (18)

Es comprensible el enfado de don Cosme, pero a este figurón le queda aún por apurar otro humillante cáliz: le hacen pasar por loco y suicida y la autoridad quiere encerrarlo en un hospital -eufemismo de manicomio-. Don Cosme huye como una bestia acorralada y hasta el endurecido corazón de su rival se conmueve un poco:

"D.COSME. ¿Atado yo? ¡*Verbum caro!*
Exi foras maledicte,
esbirros de cuatro al cuarto.
Corren tras él por el teatro hasta que se cansa.
D.NARCISO. Lástima tengo de verle (*aparte*).
D.COSME. Juro a bríos que estoy cansado;
y así antes que me hagan presa
he de formar en mi cuarto
trinchera; vayan ustedes
a atar a la aduana fardos,
pues un montañés, primero
se dejara hacer pedazos,
que consentir tal ultraje." (19)

Pero aún más injusta nos parece la agresión que el figurón don Higinio ejerce sobre la persona de un pobre peluquero. (*Vid.* esta tesis, cap. V, p.197). El autor parece darse cuenta del excesos y rectifica el comportamiento del personaje. Tal vez nuestra sensibilidad no sea la misma que tenía al público de la época, pero no cabe duda de que el autor debía proceder con cuidado para no excederse y causar el efecto contrario al deseado.

En todo caso, los ejemplos que hemos puesto, basados en el castigo físico al figurón o a otro personaje, no son los únicos que pueden darse en cuanto a la comicidad de

situación.

Una de las escenas más divertidas es aquella en que don Lucas obsequia a su amada Melchora, no con guantes perfumados, un retrato suyo de esmalte, un pañuelo de encaje o cualquier otra fineza al uso, sino con un nutritivo y ruidoso par de gallinas que ella esconde echándoselas a la espalda a guisa de joroba. (20) Las gallinas reapareceran inoportunamente -mejor dicho, muy oportunamente- cuando el enredo esté en lo más granado. Por cierto, no faltan en la comedia las típicas situaciones en las que la dama se encuentra con su padre, hermano o tutor en situación comprometida para su honor. Las damas convencionales suelen escapar embozandose en el manto y fingiendo ser otra persona. Melchora sigue esta costumbre, aunque de un modo muy especial: se echa la basquiña por la cabeza, confiando en que siendo un elemento de género femenino no la traicionará:

"DOÑA MELCHORA. No quiero
tener que pedir al manto,
que es hombre y será hablador,
la basquiña en todo caso
es mujer y así sabrá
disimular un trabajo.
Veamos si cala la vista
de mi padre el malparado
la holandilla y la badana
del ruedo; y más confitado
de la cazcarria de un mes." (21)

Las escenas en que otros personajes distintos del figurón comparten el papel cómico con éste no son raras en la comedia que tratamos. Comentamos en su momento lo que suponía que un personaje de la esfera tradicionalmente considerada seria se implicase en la acción cómica (*Vid.*

cap. V de esta tesis); pero si esto puede parecer una transgresión del decoro de la comedia lopesca, transgresión que tan importante nos parece en la constitución de género del figurón, lo cierto es que es algo implícito en la verdadera comedia. La esencia de la comedia implica una idea de juego y de ello deriva la impunidad de ciertas acciones de los personajes. Charles Mauron (22) habla de las diferencias entre tragedia y comedia, diferencias que son asumidas por el espectador, receptor del mensaje dramático. En el primer género el espectador se ve obligado a adentrarse dentro del mundo hiératico y estilizado de la tragedia con una actitud de obligada credulidad, de aceptación de lo que allí ocurra, por fatal, desmesurado o inhumano que sea, tal como ocurre en los sueños o pesadillas de los que no podemos escapar; pero en la comedia la idea de juego hace que el público se distancie y este distanciamiento permite la movilidad y reversibilidad de los hechos.

Con este concepto de juego no tiene nada de particular que un caballero pelee infantilmente con el figurón o se disfrace como en una mascarada; ni siquiera es irreversible la estupidez del figurón (en *El honor da entendimiento*). La reversibilidad lúdica se da en la comedia áurea en el terreno del sentimiento amoroso (*vid.* cap. VII de esta tesis, p.374); en la comedia de figurón permite también que los personajes dignos se vean mezclados o provoquen ellos mismos situaciones muy cómicas. Esta situaciones nacen del enredo (es necesario echar una ojeada a los argumentos para poder centrarnos mejor en ellas) y son tan pasajeras como los apuros del personaje. Nos reímos de tales apuros (he aquí el punto de crueldad que motiva la risa), pero al mismo tiempo queremos que salga con bien de la comprometida situación y, desde luego, el autor permite que todo acabe felizmente y el personaje escape al bochorno o a cosas de peores consecuencias.

En la tragedia cualquier hecho es inmutable y puede desencadenar algo terrible que no tenga solución, es decir, irreversible; por el contrario, el carácter de la comedia permite que los hechos apenas tengan trascendencia, todo se resuelve positivamente, el público ríe sin sentimiento de culpa y el autor, por tanto, puede valerse de ciertos personajes como de comodines joco-serios. En resumidas cuentas, el carácter lúdico del género y la impunidad que conlleva en el actuar del personaje son la base para la comicidad de situación de escenas como las que vamos a citar.

Tomemos, por ejemplo, una de *El sordo y el montañés*, en la que están implicados el figurón, un personaje cómico y el galán don Valerio. El sordo don Simón provoca el enfado del figurón y del galán, que están escondidos tras sendas cortinas, y se emprende una batalla con libros y bolas de papel. Dice la acotación: "*Tira don Simón los libros que están en la mesa, con uno mata la luz y con otro le da a don Suero y anden todos tropezando.*" (23)

Otras escenas muy cómicas pertenecen al *Dómine Lucas* de Cañizares y están protagonizadas por el galán don Antonio. Ya las hemos comentado a propósito de otros aspectos y son la escena del fantasma (*vid.* esta tesis cap. V, p.235) y la de la mujer con barbas (*vid.* esta tesis cap. V, p.233). También en *De comedia no se trate* tenemos otro travestido obligado a ello debido a los enredos de la comedia (*vid.* cap. V, p.238); en *El hechizado por fuerza* lo mismo, con el agravante de que el pobre travestido es confundido con la supuesta hechicera Lucía y po ello lo pasa mal. (24)

En todas estas escenas que hemos escogido como muestra, tanto las del castigo al figurón como las últimas, era fundamental un buen trabajo de representación por parte del actor, sobre todo del que interpretaba el papel del figurón. No cabe duda de que la obra debía su éxito en gran medida a la gracia y habilidad con que estas situaciones se

escenificasen. Los estudios modernos dan cada vez más importancia a la labor del actor, no sólo como declamador de un texto, sino como elemento vivo que se mueve y que con su movimiento sirve de trasmisor de mensaje, de enlace entre el emisor (autor) y el receptor (público). Así, dice Manuel Sito Alba: "El actor-personaje es en realidad el cauce final, el verdadero portador del texto que se pone ante los ojos, los oídos y en ocasiones los otros sentidos del público. Su misión es doble, primero recoge lo concebido por el autor y el director, después lo reestructura y, por último, lo transmite y lo entrega al público." (25)

En este punto es importante hacer hincapié en el valor de los signos kinésicos, el cuerpo del actor en movimiento y también del valor de los elementos suprasegmentales de los cuales tan poca información tenemos en el texto literario. (26)

Por ejemplo, en *El dómine Lucas* encontramos un momento en el que un galán, don Enrique, intenta decirle por señas a su dama que el figurón está escondido y que no debe hablar mal de él porque la está escuchando. En el texto no hay ninguna acotación que nos indique que el personaje debe gesticular de una forma especial; sólo al final, cuando la dama ha cometido ya ese error, el galán dice:

> "Que por más señas
> que te estuve haciendo absorta
> en tu afecto propio, nunca
> las entendiste, y el torna
> aquí." (27)

El lector se entera así de que don Enrique ha estado haciendo señas a doña Leonor, mientras que el espectador ya lo había visto en la representación actorial.

Ciertamente, algunas situaciones cómicas se dejaban a

veces en la pura narración verbal. El poder de la palabra era grande para los espectadores de la época. Como en el caso del "decorado verbal" de la comedia áurea, sugerido sólo por la mención del lenguaje, la acción podía llegar a ser puramente verbal, es decir que alguien contaba lo ocurrido a otro, incluso en las muy movidas escenas de palos. Esto ocurre en el caso de la paliza que la figurona doña Melchora propina a don Lucas. (*Vid.* esta tesis, cap. VII, pp.463-64).

Como el tiempo implícito de la obra es siempre mayor que el efectivo de la representación, es necesario ahorrar los hechos no esenciales y que basta que el público conozca de un modo u otro. Pero no nos cabe duda de que el espectador preferiría ver a oír, e insistimos en la importancia del actor, de su expresión gestual, del tono y las inflexiones de la voz para crear el efecto hilarante adecuado.

Sabemos que había actores especializados en el papel de figurón y fue célebre en ello Damián de Castro. Pellicer cuenta que, con motivo de las bodas del que sería Luis I, se represento el *Entremés del figurón Montañés* de Cañizares y este autor reproduce parte del texto "por considerar cuánta gracia y realce comunicaría la representación de Damián de Castro, que hacía el Montañés, al carácter del héroe se traslada aquí su principio." (28)

Todos los recursos dramáticos que hemos mencionado, gestos, movimientos corporales, tono, acento, etc, estaban codificados por los preceptistas clásicos, con lo que ya dejaban de ser signos naturales para pasar a ser signos propiamente dichos. Por ejemplo, el Pinciano clasificó los movimientos de la mano, del pie las expresiones faciales, etc. (29) Pero tal codificación resulta demasiado sutil porque el papel del figurón requiere sobre todo buena forma física (saber caer, estar colgado, correr, etc), al menos eso es lo que puede deducirse de las acotaciones, aunque desde luego, no debemos dejar de tener en cuenta que en

algunas obras es más importante la expresión del carácter por medio de los elementos semióticos antes mencionados (acento, tono, inflexiones de voz) que de la kinésica espectacular. Evidentemente, el actor no está solo con sus propias habilidades dramáticas, sino que, aparte de basarse en un texto que en sí posee comicidad (que él debe resaltar, claro está), tiene otros elementos para producir risa como el vestido o el maquillaje.

En los ejemplos vistos, las escenas en las que se implicaban personajes no figurones estaban en su mayoría reforzadas por el uso del disfraz cómico. Ciertamente, el vestido poseía en la comedia áurea un valor caracterizador y esta función la tiene también en la comedia de figurón, pero en estos casos señalados, el vestido es un recurso más para lograr la comicidad de situación.

Como disfraces que son, tienen, al igual que ocurre en el caso del disfraz de carnaval, un valor de subversión, sobre todo en el caso del disfraz femenino. No importa que el personaje se vea obligado a usarlo para esconder su personalidad en un caso de apuro o que lo use premeditadamente: en todos los casos el personaje esta desplazado, fuera de su lugar habitual en la comedia, asumiendo un papel ocasional y fugaz. Ese desplazamiento insólito, esa falta de adecuación y compostura produce la risa en el espectador.

Por otro lado, desde le punto de vista semiótico, el disfraz cómico en la comedia de figurón forma parte de un código muy claro y de elementos muy limitados. En teoría, la lista de disfraces que podrían haberse usado debería haber sido larga, pero de hecho el repertorio ofrece poca variación. Podrían reducirse a tres tipos: hechicero o nigromante, trasgo y mujer. Un tanto especial en el uso del disfraz en *El lindo don Diego*, por parte de la criada que quiere pasar por noble. En este caso, más que un efecto cómico se pretende una caracterización falsa, sin que la

risa derive directamente del vestido y la forma de llevarlo, sino sobre todo del lenguaje que acompaña a la caracterización producida por el vestido. (30)

Volviendo a los disfraces que se repiten, podemos atribuir su limitación, más que a la falta de imaginación del autor, a la contundencia cómica que indudablemente tienen y que se mantiene hoy (pensemos en la cantidad de veces que hemos visto usar disfraces de fantasmas o mujer a cómicos actuales); también podría deberse a que en el género de figurón se hubiera establecido un código específico en el que un elemento caracterizador con una determinada función y un determinado significado hubiera pasado a formar parte de otro código diferente con otras funciones y valores distintos. La especialización de determinados signos de ese código de elementos haría que ya no pudiéramos hablar de *vestido* sin más sino de dos tipos de código de vestuario: disfraz cómico y vestido caracterizador. En ambos casos los elementos son limitados, pero es más limitado, como ya hemos dicho, el primero. El público se acostumbraría a ver como inherentes al género de figurón esos pocos disfraces cómicos y el autor no se arriesgaría a usar otros.

Los nigromantes aparecen vestidos habitualmente como moros. En *De comedia no se trate* "*Sale Manuela de Mora ridícula leyendo un papel*" y lo mismo ocurre con el criado Almocafre. (31) Los encantamientos se asociaban a los morisco, ya sea por parte de los encantadores, o de los encantados, como en *La encantada Melisendra*. Por otro lado, la apariencia fantasmal se consigue con suma sencillez: una peluca puesta del revés puede servir para este propósito, como vemos en *De comedia no se trate*, en la que la criada Manuela escapa del figurón asustándolo con su extraño aspecto: "*Descúbrese Manuela con la cabellera puesta lo de atrás adelante*" (32)

Como todo signo, el vestido no tiene el mismo

significado en un contexto que en otro. El travestismo masculino tiene el mismo valor en el género cómico que en el serio. Es común a ambos contextos genéricos la ocultación de los signos naturales identificativos del sexo propio por otros signos del otro sexo, también aparentemente naturales, pero que no lo son en realidad. Sin embargo, en la ópera o la tragedia no puede de ellos obtener el espectador otra información que la que obtendría si el vestido lo llevase una mujer auténtica. La información, como ya hemos apuntado antes, sería relativa al rango social del personaje y apenas nos diría nada sobre la cultura o la época en la que discurre la historia a la que perteneciera tal personaje: dado el anacronismo, generalizado en el teatro de los siglos XVII y XVIII, esta información sería prácticamente inexistente y además de escaso interés para el espectador.

Ciertamente, existen ciertas informaciones adicionales, que no afectarían al texto dramático, sino a las circunstancias socioculturales de la obra teatral (prohibición para las mujeres de actuar en el teatro, melomanía que exigía un tipo especial de cantantes como los *castrati*, etc). Por muy interesantes que estas circunstancias sean para el historiador de la literatura y para el sociólogo, nos preocupan ahora más las que afectan al contexto poético.

Creemos que el género puede afectar incluso a la forma del vestido, es decir, al significante. Mientras que en el teatro serio el vestuario había de ser cuidado, (33) probablemente, -decimos probablemente porque las acotaciones poco nos dicen- en el teatro cómico como en la comedia de figurón, el vestuario del travestido debería de ser graciosamente descuidado; es lógico que así fuese pues cuanto más feo, desmañado y "poco femenino" fuera el aspecto del personaje disfrazado de mujer más risa provocaría. Don Lucas describe a la supuesta fémina que le

ha pellizcado dando como dato principal sus "barbas": "por más señas tenía barbas". (34) Por otro lado el maquillaje, la voz y la mímica también deberían de ir a juego (voz atiplada, gestos exagerados, etc). Muy al contrario en el teatro serio, la actitud del actor debía ser muy diferente procurando la verosimilitud y el decoro propios de los papeles de reinas o heroínas que tenían que representar. Aquí el ridículo era algo de lo que debía huirse en todo momento y, consecuentemente con esto, en los países donde les estaba vedado el escenario a las mujeres eran frecuentes los actores y cantantes especializados en papeles femeninos. (*Vid.* esta tesis, cap. V, p.232).

Hay casos en que incluso el vestido convencional es usado cómicamente. La ausencia del vestido mismo es lo que provoca la risa: en *El marqués del cigarral* el figurón queda en paños menores; en *El castigo de la miseria* los farsantes aventureros que engañan al figurón son obligados a despojarse de sus ropas (que realmente son vestuario de actor pues les ayuda a interpretar el papel de personas acomodadas en una especie de comedia dentro de la comedia). Así leemos: "*Van desnudándose los cuatro y quedan ridículos.*" Su desnudez forzada e imprevista los iguala en el ridículo con el figurón. (35)

También son dignos de tenerse en cuenta como productores o coadyuvantes de la comicidad de situación los objetos que forman parte del mobiliario o atrezo, ya sean estos elementos configuradores del espacio escenográfico (puertas, rejas, escaleras, cortinas, etc) o útiles y enseres (mesas, vajillas, arcas, etc). La codificación de los objetos es difícil. Carmen Bobes los llama "formantes semánticos" pues aportan un significado circustancial al conjunto de relaciones entre los signos verbales y los no verbales. (36) El significado se basa en la metonimia y, por supuesto, no es unívoco, pues dependerá de las circunstancias que permitan asociarlo a un elemento u otro

y dotarlo de unas funciones o de otras. Por ejemplo, un objeto puede ser en una ocasión simplemente una parte del mobiliario, algo puramente descriptivo y pasivo y, en otro momento, ser elemento integrante de la acción teatral o contribuir a la caracterización eficaz de un personaje.

Sin embargo, podemos observar que ciertos objetos habituales en las comedias son fáciles de asociar a determinadas situaciones y, por tanto, acaban teniendo unas funciones casi fijas y perfectamente reconocibles. Si tomamos como fuente de información las sucintas acotaciones o las alusiones verbales de los personajes, tendremos una serie de escasos pero interesantes objetos tales como cortinas, puertas, rejas y alacenas, objetos que por un lado contribuyen un poco a la ambientación "realista" de la historia y por otro contribuyen al desarrollo de la mecánica del enredo, pues posibilitan las entradas y salidas de los personajes y permiten esconderse o comunicarse en secreto. El espectador, ante la vista de una cortina o una puerta, ya no puede pensar sólo en que tiene delante un elemento decorativo sin que le venga a la mente la utilidad que tales cosas van a tener para que el galán escape o la damisela salve su honor. Y como estamos en la comedia de figurón, el espectador se preguntará también si el figurón se caerá de la reja o le burlarán usando las cortinas o las puertas de supuestos retretes. Estos dos últimos elementos son básicos a la hora de crear situaciones cómicas. Ya hemos visto el caso de *El sordo y el montañés*, donde sendas cortinas ocultan a sendos personajes que se enteran así de una conversación que luego lleva a un enredo de los más cómicos de la obra. En *El lindo don Diego* la aparición de doña Inés y de don Juan simultáneamente por dos puertas hace que el enredo se complique. (37)

Podríamos citar muchos ejemplos más, pues cortinas, ventanas y puertas son elementos reiteradamente usados en

la comedia de figurón, (como también lo eran en la comedia de capa y espada) y se puede decir que no hay comedia que no los use. Las variantes son mínimas, como la alacena en la que se esconde el figurón en *De los hechizos de amor.* (38)

Los balcones y ventanas propiciaban las caídas de los figurones o eran huecos por donde se les arrojaban cosas no muy deseables (*vid.* este cap. p.283), pero también eran aprovechados para ridiculizar al figurón sin tanta violencia. En *La más ilustre fregona* encontramos la siguiente acotación: "*Entra y sale y se descubre una reja alta y una puerta a un lado, y saca la cabeza don Policarpo llena de pajas y telarañas, y Soplamoco detrás de él.*" (39)

Pocos elementos y machaconamente utilizados, dan como consecuencia que las asociaciones metonímicas sean constantes y, por consiguiente, que estos objetos se conviertan en signos con una función estable dentro de su aparente movilidad de formantes abiertos a cualquier asociación significativa. Como en el caso del vestido, los elementos escenográficos cómicos son limitadísimos. La falta de imaginación de los autores a la hora de crear otros elementos diferentes suscita la autoironía de algún autor. Solís hace decir a la criada Inés, escondida con su ama tras la puerta del cuarto:

> "INÉS. Buenas quedamos, señora;
> cierto que parece cuento
> de comedia; un galán tuyo
> te deja en su cuarto mesmo
> para hablar a otro galán." (40)

La repetición sistemática de un determinado esquema constructivo del texto literario está unida, como hemos visto antes, a una igual reiteración de elementos pertenecientes al texto espectacular. Pero ocurre que estos elementos que acabamos de mencionar y otros que aún no

hemos mencionado pertenecen a un grupo específico de objetos que llamamos decorado y podría parecer que no es muy adecuado separarlos de él. Sin embargo, los hemos agrupado en un pequeño sistema independiente porque creemos que es pertinente hacer una diferencia entre ellos y el decorado continuo, un conjunto de telones, bambalinas y mobiliario en donde no es fácil hallar objetos con relevancia significativa que tengan otra función aparte de la puramente descriptiva y ambientadora; por otro lado, estarían estos objetos seleccionados y un tanto aislados, que tienen una especial importancia, dada la parquedad decorativa que la comedia de figurón hereda de la comedia de capa y espada lopesca.

La decoración de telones pintados figurando salones, jardines, etc se da en la comedia de figurón tras la segunda mitad del XVIII, por ejemplo, en las obras de Moncín. Un caso especial es el del decorado paródico-burlesco de *El hechizado por fuerza* y otra comedia afín como *La encantada Melisendra*, que comentaremos en el capitulo siguiente por la relación que mantiene con la crítica a la brujería y superstición.

Volviendo a los objetos destacados que aparecen en la comedia de figurón para contribuir a la comicidad situacional, encontramos algunos otros un tanto más ambiguos. Si tomamos como ejemplo un mueble como la mesa vemos que con frecuencia aparece como signo natural sin otra función que la de servir para escribir, para apoyar una luz, etc. Pero puede tomar otro valor, como ocurre con la mesa bajo la que se esconde el falso duende don Antonio en *El dómine Lucas*. Es una superficie sobre la que se escribe y a la vez escondrijo improvisado de un personaje y sin ella no podría darse una de las más graciosas escenas de la comedia. (*Vid.* cap. V, p.235).

La polisemia también se da en otros enseres domésticos como la vajilla y los alimentos que contiene. Así, ya hemos

visto como en *De comedia no se trate* estos elementos que configuraban una descripción costumbrista de una comedia campestre se convierten en elementos lúdicos.(*Vid.* p.284 de esta tesis). Algo muy parecido ocurre en *El castigo de la miseria* en la que la vajilla y manteles son paulatinamente reclamados por sus legítimos dueños, lo que obliga al figurón y demás comensales a acabar comiendo con los dedos y sin platos, produciendose así una situación burlesca. (41) Algo similar sucede en *De los hechizos de amor*, en la que hallamos acotaciones descriptivas bastante precisas sobre la clase de enseres que tienen que aparecer en escena, a la vez que se apunta a la situación cómica que van a propiciar: "*Corriéndose la cortina se habrá visto la alacena en la que se meterá don Laín y delante estará un bufete con salvas, vasos, bebidas, bandejas, jicaras, platillos y dulces y salen Luisa y Martínez y sacan luces y habrá dos garrafas.*" (42)

Sin embargo, en *Un montañés sabe bien dónde el zapato le aprieta* podemos encontrar prácticamente los mismos elementos sólo con función ambientadora, propia ya del decorado de la comedia burguesa. Leemos en la acotación: "*Salen Inés, Roque, Zaramullo, el peluquero, y algunos criados y criadas para servir el refresco con prontitud, con platos, bandejas de bizcochos y salvillas de helados* (...)" (43)

La polisemia y, por tanto, la pluralidad de funciones de los objetos es evidente. Si en el caso de la puerta, cortinas o balcones los espectadores sabían a qué atenerse en cuanto al valor que podían adquirir tales elementos, no sucede lo mismo con los que acabamos de mencionar. El espectador tiene que esperar al desarrollo de la acción para ver si estos objetos van a tener función cómica o por el contrario se quedarán en signos naturales descriptivos.

Lo mismo ocurre con otro elemento del mobiliario habitual en las casas de la época y que puede dar mucho

juego cómico: el arca o arcón. En *El castigo de la miseria* el avaro don Marcos posee un arca que tiene tres funciones: la de caracterizarlo -parece que no puede haber avaro sin su arca desde Plauto-, la de enser y mueble de la casa que le sirve para guardar sus pertenencias y la de elemento lúdico, pues en ella se esconde don Agapito, que habla en apartes dentro del arca, y al final da un susto al figurón al salir repentinamente de ella:

"DON MARCOS. Gracias al cielo divino
que se fueron, y podré
ver mi caudal sin testigos;
ella pesa, bueno está;
mas si a su vista he dormido
aunque fueran duendes, ¿cómo?
(*Abre el arca y descúbrese a Agapito.*)
pueden... Mas ¡Dios sea conmigo!
San Gil, San Lesmes!
TORIBIO. ¡San Bras!
DON AGAPITO. ¡San Prudencio! ¡San Cirilo! " (44)

Las arcas dan mucho juego cómico y han sido usadas muchas veces con tal fin en el teatro y el cine (45) por su capacidad para hacer entrar y salir del espacio escénico al personaje sin necesidad de apartarlo físicamente del escenario y, sobre todo, utilizando la presencia-ausencia de tal personaje de forma simultánea (ausente para quienes no saben que está oculto en el arca, presente para quienes lo saben, incluido el público, que se convierte en cómplice de los personajes que están en el secreto).

También en *El castigo de la miseria* encontramos una serie de objetos cuya funcionalidad lúdica es muy ocasional y difícil de deslindar de su valor caracterizador. Como el personaje es cómico, la asociación a éste de tales objetos no hace sino reforzar el aprovechamiento escénico de la

presencia de éstos. La heterogeneidad de los objetos hace que sólo podamos verlos unidos bajo el rasgo común de "viejo y desgastado"; en este caso vemos claramente que los objetos de una representación teatral dependen mucho de la situación en que aparezcan y de las relaciones con otros signos. Cabe preguntarse si estos mismos objetos serían cómicos en otra situación y podría pensarse que, salvo el orinal, que tiene unas especiales connotaciones, los restantes elementos podrían ser incluso usados para provocar el efecto contrario a la risa en otro contexto (por ejemplo una obra en la que la pobreza acosase a una familia y desencadenase un conflicto trágico). Sin embargo, observamos en la acotación que tal vez esto no fuera posible porque la forma exterior del objeto, es decir, el significante, ha sido transformada para adaptarla a su finalidad lúdica:

"DON MARCOS. (...) En este envoltorio vienen
los demás trastos caseros
(*Va sacando lo que dice del envoltorio, todo muy ridículo.*
como sábanas raídas,
dos o tres cacharros viejos,
en que se cocían callos,
algún día, de los recios;
este es candil, que a mí nunca
me sirvió, y ahorraba a un tiempo
que solamente una luz
me gastase aceite y lienzo.
Estos son varios vestidos,
aquestos zapatos viejos,
la frazada de la cama
y el orinal, y *laus Deo.*" (46)

La asociación con el personaje ridículo no sólo hace que

los utensilios por él poseídos se conviertan en objetos cómicos, sino que es necesario que tengan una hechura ridícula, como su dueño. Hemos de pensar, por tanto, en unos objetos especialmente creados para esta obra que no podrían utilizarse en una obra sería. Ciertamente, no podemos negar cierta entidad e independencia a estos objetos burlescos por significante y significado, pero su valor se vería disminuido sin la asociación "por contigüidad", es decir, metonímica, con el figurón. Aunque por otro lado, unos objetos de apariencia normal, por tanto con un valor cómico mucho más ocasional que los otros, también se podrían revestir de fuerza burlesca al salir del saco del figurón, si bien no es posible negar que el impacto que estos objetos producirían en el público sería menor. Tenemos, por consiguiente, un caso muy especial en que no sólo los objetos cotidianos han pasado a ser signos artificiales, sino que *han sido creados* para ser signos artificiales; pero, por otro lado, tenemos una relación necesaria entre significante y significado, algo similar a lo que ocurre en fenómenos como la onomatopeya o la aliteración en el lenguaje verbal.

La iluminación también puede jugar en algún momento un papel importante en la comicidad de situación. Esta viene dada en mayor medida por la ausencia que por la presencia de la iluminación. Hay varias comedias en las que la repentina oscuridad, ya sea intencional o accidental, propicia la confusión, los golpes, huida del personaje o personajes escondidos, etc. A José de Cañizares le gustan bastante los apagones y los usa en dos comedias: *El dómine Lucas* y *De comedia no se trate*. En la primera lo utiliza en dos escenas casi seguidas, en la segunda lo combina hábilmente con los ya conocidos recursos de la confusión de identidad, el escondite en la alacena (en donde llega a haber tres personas) e incluso hay intercambio de pellizcos, de los que no se salva ni la primera dama. (47)

Y Cañizares no es el único, pues hemos visto que Fernández de León hizo lo propio (*vid.* p.290 de este capítulo) y también Añorbe recurre a ello en *La encantada Melisendra* para crear un ambiente paródicamente tenebroso que suscita miedo en el figurón y su criado.(48)

La falta de luz, por tanto, supone la asociación necesaria de este elemento escenográfico a otros elementos escenográficos ya comentados, como la cortina, la alacena, etc., y también al movimiento del actor. Pero también en contados casos la presencia de la luz sirve a la situación cómica. En *La encantada Melisendra* una luz encendida deslumbra al figurón, con lo que el efecto de confusión para el personaje es similar al de la ausencia de luz, es decir, la ceguera.(49)

Como puede comprobarse, por estos ejemplos, la luminotecnia en la comedia de figurón es de lo más simple. Ello es lógico, dado que no se trata de un género de "maquina" o de funciones de ópera en los que la iluminación debía tener mayor importancia; en el segundo caso poseemos además valiosas y detalladas informaciones sobre la iluminación y puesta en escena de óperas en la época de Cosme Lotti, y sobre todo, en la de Farinelli (50). Tales informaciones no existen para la comedia de figurón y no podemos suponer otra cosa sino que el escenario estaría iluminado con luz suficiente para que la representación fuera visible para el espectador y que ésta se atenuaría bastante en el momento en que el autor dispusiese el apagón; es evidente que no podía dejarse el escenario totalmente a oscuras pues de ser así el público no podría captar lo que sucedía en la obra.(51)

Cuando en la escena aparece un personaje con una vela o candil encendido para iluminar el lugar, este objeto está manteniendo en apariencia su valor de signo natural y la función cotidiana; pero sabemos que en realidad no es así porque existen otras luces que verdaderamente iluminan el

escenario y permiten ver al actor incluso después de que esa "única" luz se haya apagado. Las luces que se mantienen no son signos dentro del texto dramático, están fuera de él, en tanto que la otra luz sí forma parte, como signo, del drama. Teniendo la misma naturaleza física (vela, farol, etc.), la luz del texto dramático no tiene mucho que ver con la luz de iluminación fija porque una ilumina el lugar ficticio en que se desarrolla la acción y otra el lugar físico de la representación. Así pues, el público tiene que aceptar que aunque vea moverse a los actores, los personajes no se ven entre sí; que aunque existan luces, esas luces no rompen la oscuridad. Todo ello quiere decir que existe un alto grado de convención, de pacto entre emisores y receptores. Y la luz es un signo artificial que forma parte de un código conocido por unos y otros. El apagar o encender una vela,-que no contribuye mucho a iluminar el teatro- dentro del texto de la comedia supone una importante oposición: luz/falta de luz absoluta. Esta oposición se combina con otras oposiciones pertinentes en cada uno de los sistemas sígnicos del complejo engranaje semántico del texto teatral.

En un caso concreto y muy señalado, la parición de un elemento generador de luz tiene un carácter simbólico: se trata de la lamparilla de *El hechizado por fuerza,* la "lámpara descomunal" que ha trascendido totalmente su función natural de iluminar (en realidad no se encendió para eso) y es algo semejante a una llama votiva de las que lucen en los monumentos. Pero Zamora llega más lejos, pues la luz no es sólo un símbolo de la fragilidad de la vida que puede apagarse de un soplo, sino que, merced al falso hechizo de la falsa maga Lucigüela, es también para el pobre figurón su vida misma y de ahí que intente echar aceite a la lamparilla para prolongar sus días de vida. La llama no es un símbolo, un sustituto de algo, sino que es ya ese algo mismo: un signo que ha usurpado completamente

el elemento real al que representa; ya no hay referente al que haya que remitirse y la lámpara con su vacilante candela es la vida de don Claudio; el aceite de la alcuza es el tiempo que puede vivir don Claudio. Vemos cómo Zamora ha usado un símbolo convencional (la llama para representar la vida) de forma paródica, con lo que al final la función última de la lámpara es la de provocar la risa con el pavor del figurón. La función lúdica se ha conseguido mediante una serie de procedimientos: se han ido despojando a la luz de su significación natural para convertirle en símbolo o incluso en referente puro, y en seguida volver a convertirle en un signo burlesco mediante su asociación con un personaje y otros elementos ridículos. Todo esto se produce, por supuesto, de forma simultánea y en una perfecta simbiosis con los otros códigos sígnicos. (La escena la reproducimos completa en el capítulo siguiente por su relación con la crítica a las supersticiones).

La música burlesca también está presente en la comedia de figurón. Las canciones, bailes y música que se intercalaban en la comedia áurea atrajeron fuertes condenas de los moralistas, pero no por ello se abandonó su uso; sin duda, eran elementos muy atractivos para el público porque incrementaban la vistosidad de unas obras representadas con poca concesión a lo espectacular y mucha apelación a la imaginación del espectador.

En la comedia de figurón no se desperdician las posibilidades de estos recursos, sobre todo en el siglo XVIII e incluso se llega a crear géneros híbridos con el teatro lírico en lo que podríamos llamar comedia musical o zarzuela de figurón. Pero, aunque pueda parecer paradójico en un género teatral cómico, la música seria abunda más que la burlesca. Así, tenemos comedias donde hallamos sólo música seria como *Abogar por su ofensor*, *Yo me entiendo y Dios me entiende*, *De los hechizos de amor la música es el mayor*, todas ellas de Cañizares; y también en la anónima

Quinta esencia de Miseria hay unas arias un tanto lacrimosas a las que ya hicimos referencia. En *El dómine Lucas* y en *La encantada Melisendra* se dan ambas clases de música; *El hechizado por fuerza* tiene sólo música burlesca y en *De comedia no se trate* hay música burlesca y una canción popular y un tanto aplebeyada, que se despega de las almirabadas arias de otras obras (51). En la obras donde existen estas dos clases de música, la separación entre una y otra es estricta, poniéndose en boca de personajes serios o cómicos respectivamente. La música tiene, por tanto, función caracterizadora, pero también contribuye algunas veces a la ambientación costumbrista, como en el caso de los bailes y canciones de *Abogar por su ofensor,* cuyo texto está en catalán pues la obra tiene su acción en Cataluña.(52)

El tipo de música que aquí nos interesa sobre todo es la burlesca con finalidad lúdica, aunque a veces no se pueda separar, repetimos, de la caracterización del personaje a cuya aparición precede o sigue, y que hace alusión a sus palabras o actos. Al llegar a este punto, sin embargo, es obligado puntualizar que, paradójicamente, la única forma que tenemos de saber si una música es de carácter serio o cómico es valiéndonos de elementos que no son propios del lenguaje musical sino del lenguaje verbal. A través exclusivamente del texto literario, no de las partituras, tenemos que determinar la existencia de la música y su valor dentro de la obra.

La razón de que nos sirvamos sólo de la letra de las arias o de las acotaciones es que no disponemos de las partituras; la búsqueda y estudio de estas, por otro lado, es labor propia de un musicólogo. Como ya advertimos al principio de este capítulo, somos conscientes de la limitación grande que supone analizar un elemento como la música sin poder referirnos a ella de forma ortodoxa y directa mediante el estudio de los signos de su particular

lenguaje (instrumentación, ritmo, pasajes concretos, etc). No conocemos ningún estudio sobre música burlesca o seria en las comedias de figurón que pueda servirnos para relacionar debidamente el texto verbal con el musical. El estudio sería difícil incluso para un musicólogo porque realmente es trabajo arduo buscar las partituras de estas musiquillas jocosas que probablemente no se encargarían a músicos importantes y de las que no podemos ni dar relación del autor, como sí podemos hacer en el caso de la zarzuela de figurón *De los hechizos de amor.*(53)

Contando con lo que tenemos, es decir, la letra de las canciones y arias, podemos hablar del uso de música burlesca en *El dómine Lucas*. La primera vez que aparece señal del canto jocoso, éste está en relación directa con el carácter del personaje a cuya entrada precede y la veremos más adelante, al hablar de las formas de caracterización externa del mismo. (*Vid.* este cap. p.329). Luego hay una parodia de un epitalamio:

"MÚSICA.
Ven, sagrado himeneo
ven, y ven muy aprisa
que tardar esta boda
es mucha porquería;
Ven, ven por tu vida,
a las nupcias del más fuerte hidalgo,
que bebe, que ronca, que pace en Castilla." (54)

Un poco más adelante la figurona doña Melchora y la criada Juana cantan dos cancioncillas también alusivas al matrimonio de los protagonistas y cuya letra es del mismo jaez. (55)

En *De comedia no se trate* hay otra canción que hace referencia a los versos del figurón petimetre don Periquito que llama a su amor "Andarilis":

"*Música adentro a cuatro*"
Amor, pues, por Andarilis
ando que peno y no ando
no hagas que ande a galope
o hazlo andar más que de paso.
!Ay Andarilis, que todos andamos
yo hacia lo fino
tú hacia lo falso." (56)

También en la misma obra, la criada Manuela canta al figurón una canción burlesca para hacerle creer que es una amante desdeñada por él que está hechizada y viene a vengarse:

"*Canta Manuela*: Aquel prodigio extremeño
que postrar supo y rendir
en el barreño el jabón
y en la cocina el hollín,
enamorada de un bruto
que no es dable distinguir
entre si es perro o no es perro
si es lebrel o si es mastín,
por ablandar su dureza,
trocó a la ajorca el mandil,
la costilla al almaizar
diciendo a su amante ruin:
No desdeñes el verme,
Jerónimo, así,
que ésta en mí no es candonga,
no, no, cariñito, sí." (57)

Al no asociarse estas canciones burlescas a ningún elemento escenográfico, su efecto paródico es menor que en *El hechizado por fuerza* o *La encantada Melisendra*.

Menos detalles hallamos sobre los bailes burlescos, pero tenemos un gracioso bailecito que se marcan el figurón don Marcos y el cómico don Agapito. De esta danza hay que decir que tiene función lúdica doble: los personajes de la comedia les obligan a bailar para reírse de ellos y, desde luego, el público haría lo propio:

"DON MARCOS. Pues siquiera
permítaseme por gracia
que el señor don Agapito,
para acompañarme salga.
TODOS. *Todos se lo suplicamos.*
DON AGAPITO. Señores, eso es matraca;
que yo no sé ni es posible
con aquestas sopalandas.
TODOS. No hay remedio.
DON AGAPITO. ¿No hay remedio?
Pues levántome las faldas
(Bailan don Marcos y don Agapito.)" (60)

Tenemos que imaginarnos el baile ridículo de estos dos señores y de nuevo tenemos que mencionar la interrelación de distintos sistemas; el kinésico, con los movimientos del actor bailarín y la música, de la que no sabemos positivamente nada. El baile ofrecería, suponemos, un contraste con respecto a aquel que inmediatamente antes ejecutan don Alonso y doña Clara, personajes de la esfera seria de la obra, pero si se hicieron o no con la misma partitura es algo que desconocemos. Si se hicieron con la misma, habría que valorar el paso que se daría hacia un *cambio de significación (de la función descriptiva*, referencial a la lúdica); pero si se hubiese tocado otra música de carácter más cómico, habría que decir algo análogo a lo expresado para los objetos de aspecto burlesco de esta misma obra, es decir, relación natural entre

significante y significado.

Para finalizar lo relativo a la música, diremos que constatamos la presencia de ésta en obras como *El marqués del Cigarral* y *El honor da entendimiento,* pues aparece la palabra "música" en la relación de personas que encabeza la obra; pero en el texto no detectamos acotaciones o letras de canciones, con lo que no podemos ya siquiera suponer la función de ella y lo más que podemos llegar a imaginar es que se trataría de música puramente instrumental con poca influencia en el texto espectacular de la obra y ninguna en el literario.

Bien integrada está la música de la parodia burlesca de las escenas de magia y encantamiento en *El hechizado por fuerza* y el *La encantada Melisendra,* con lo que la comedia toma un carácter de espectáculo total, propio de las exigencias de un público que, bien sea por su carácter cortesano, o por la evolución de las modas, ya no se conforma con la sobriedad de la comedia de figurón primitiva.(58)

En cuanto a los bailes, aunque menos abundantes que las canciones, hay que decir algo muy similar a lo ya indicado para los cantos. El baile de tipo serio, ambientador y realista, lo encontramos en Moncín *Un montañés sabe bien dónde el zapato le aprieta,* conectado muy estrechamente a otros signos espectaculares como el decorado minucioso del que ya hemos hablado. De nuevo, lo que poseemos son sólo acotaciones, si bien se nos da la interesante información sobre el género de baile de que se trata y también se nota el interés del autor por dar amenidad a la obra mediante él. Digamos que también es una especie de "banda sonora" que enmarca el parlamento de los personajes que hablan y que no bailan:

"LUCAS Y FÉLIX. Toque la orquesta.

"*Entre los cuatro bailan un minué figurando con algunas*

diferencias, para hacerlo más agradable. Don Lucas lleva de compañera a Leonor, Y don Félix a Juana (...)". (59)

El minué es un baile propio de corte y clases acomodadas y con él Moncín nos indica las modas vigentes, sobre las que ya sabemos lo que piensa (e insistiremos más en ello en el siguiente capítulo).

Damos por terminado este apartado referente a la comicidad situacional haciendo mención breve de algunos otros elementos sígnicos que se trasmiten por el canal auditivo pero que no son melódicos, tales como voces, truenos, ruidos de cadenas, golpes de tambor, etc. Igual que los vestidos o los objetos, pueden ser usados como indicios. Así ocurre en *El marqués del cigarral*, en donde que se oyen voces fuera del escenario para indicar algo que sucede fuera de éste (una corrida de toros) y se ahorra, de este modo, una puesta en escena compleja; siempre, desde luego, contando con la imaginación del espectador y las alusiones verbales. (61)

Pero son aquellos usados con finalidad lúdica los que nos interesan y en este grupo es frecuente hallar el recurso del sonar de cadenas, ya que estas son parte de la popular representación de los trasgos. Un personaje que se ha disfrazado de fantasma o quienes quieren hacer creer que hay duendes de por medio no pueden olvidar este elemento, que se carga así de significación hasta tal punto que basta el ruido de las cadenas para hacer sentir la presencia del temido duende. En *De comedia no se trate* hallamos un curioso caso: un personaje, que ha usado las cadenas para completar su disfraz de trasgo, las mueve sin querer. El emisor ha generado un mensaje no deseado por el uso accidental de un signo perfectamente inteligible por los receptores también accidentales. Unos momentos antes el emisor controlaba el código, pero ahora se ha visto traicionado por él. En cualquier caso, la cadena tiene

el mismo valor: es el símbolo del duende, prescindiendo de la oportunidad o inoportunidad del momento en que se use tal valor *sígnico*.(62)

Lo normal es que el poder evocador de las cadenas se aproveche intencionadamente para asustar al figurón y crear así la situación cómica. Esto ocurre en *La encantada Melisendra*, asociadas a otros elementos sonoros como el toque del clarín sordo, el redoblar de cajas; de elementos visuales escenográficos como telones, estrados, mascarones y del disfraz (disfraces de turcos y encantadores). (63) Estos elementos sonoros muy seleccionados, pero muy efectivos ilustran de nuevo lo dicho antes sobre la limitación de los códigos no verbales de la comedia de figurón y también la teoría de que los elementos sígnicos no verbales funcionan sobre todo por asociación metonímica y en combinación con otros de diferentes clases. Piénsese, por ejemplo, el diferente significado de estos mismos signos en otros contextos: las cadenas en una prisión; el redoble de tambor en un ambiente militar, etc.

6.1.2.*La comicidad de tipos*.- La comedia de figurón es género que debe su nombre e identidad precisamente a la existencia de un tipo cómico específico; por ello creímos imprescindible dedicar un capítulo entero de esta tesis -el anterior al presente- al análisis de las variedades y características de cada uno de estos tipos.

En este capítulo nos limitaremos, por tanto, a hacer un esquema de las formas en que este personaje clave manifiesta su esencia cómica aplicando a la diferenciación de sistemas semiológicos teatrales.

Si recordamos las palabras de Burriel, transcritas unas páginas antes, este preceptista hablaba de "disonancia del ánimo", que podríamos ahora llamar anomalías psicológicas que incapacitan al personaje para entender las leyes que rigen el trato social y que lo diferencian y aíslan del

resto de los hombres; la "disonancia de las cosas externas" podría corresponder a lo que modernamente se consideran elementos de caracterización externa del personaje como vestimenta, peinado, maquillaje, objetos de su pertenencia, etc. Estas "disonancias" sirven para configurar al personaje cómico que denominamos figurón, aunque también serían válidas para definir a otros personajes menores de la esfera cómica. Sin embargo, existen diferencias entre ambos procedimientos de caracterización: en el primer caso el personaje manifiesta por sí mismo y de forma directa su extravagancia o estupidez por sus acciones y actitudes (gestos, inflexiones de voz, etc.) y por sus intervenciones verbales; en el segundo caso, la personalidad se manifiesta de forma indirecta, más pasivamente, por medio de elementos que el personaje lleva sobre sí o que le pertenecen (vestimenta, peinado, objetos). En este segundo grupo los signos son el resultado de una actividad previa a la representación que se ha ejercido sobre el actor-personaje.

No hace falta, pues, insistir en la importancia del tipo cómico en la comedia de figurón, pues ya hemos dejado dicho que en las mejores comedias es el verdadero origen de la comicidad, por encima de la intriga; aunque ésta tenga mucha importancia, por sí misma como hemos reflejado en el apartado anterior, la trama cómica debe arropar al tipo, resaltar y hacer patente sus características. Algunas obras son modélicas en esta manera de manejar la trama, como es el caso de *El lindo don Diego*. Precisamente de esta obra hallamos un buen ejemplo de cómo un figurón cuidadosamente caracterizado puede suscitar la sonrisa desde el principio de la obra, cuando aún la anécdota no se ha desarrollado lo suficiente como para crear la hilaridad basándose en el enredo.

La expresión de la personalidad estrafalaria del figurón puede hacerse mediante el trabajo dramático del actor que modula su voz y adecua sus gestos y movimientos a la

caracterización del personaje. No haremos mucho hincapié en ello, pues ya lo señalamos antes; simplemente recordamos que estos elementos kinésicos y paralingüísticos dependen del texto literario, ya que las acotaciones no suelen ser muy abundantes ni explícitas. El lenguaje verbal del texto literario será algo crucial a la hora de elaborar el texto espectacular; a través de él hemos de imaginar las posibles poses cómicas que el actor puede adoptar. Por ejemplo, en *El lindo don Diego* hallamos un pasaje en que el figurón se mira y remira en dos espejos. De sus palabras, que nos indican gran preocupación por la colocación exacta de los espejos, podemos inferir el narcisismo del personaje y sus movimientos y giros para mirarse una y otra vez con desmesurada autocomplacencia.

"D.DIEGO. Alzad esos dos espejos.
MARTÍN. ¿Bien estás así?
D.DIEGO. No están.
LOPE. Pues ¿cómo bien estarán?
D.DIEGO. Mirándose los reflejos.
MARTÍN. La luna se mira toda.
D.DIEGO. No tal.
LOPE. Pues ¿cómo ha de ser?
D.DIEGO. ¡Que no aprendáis a poner
los espejos a la moda!
LOPE. ¿Qué es moda?
D.DIEGO. ¡Mi rabia toda!
¡Que no sepan lo que es moda
hombres que tienen bigotes!" (64)

Aunque Moreto no nos hubiera ofrecido otros muchos ejemplos en los que ver la ridícula vanidad de don Diego, éste por sí sólo hubiera sido casi suficiente.

En *El hechizado por fuerza* la descortesía, egoísmo y ninguna galantería del figurón don Claudio, se manifiestan

al hacerse peinar y rascar por su criado mientras habla con su prometida. De nuevo es el lenguaje del texto literario más que las acotaciones el que nos manifiesta la actitud de don Claudio:

"D.CLAUDIO. Veme peinando esta mata.
(*Siéntase y pónese la toalla*).
PINCHAUVAS. La toalla está como un oro.
D.CLAUDIO. Peina y mátame la caspa." (65)

Algunas acotaciones, no obstante, ofrecen información acerca de las posturas y actitudes del actor-personaje. Veamos lo que dicen de don Policarpo:

"*Sale Policarpo tomando a grandes sorbos el chocolate y teniéndole el plato Soplamoco delante* (...)"
D.POLICARPO. Con aquesta chilindrina
te vienes, bestia, no habiendo
tomado más que dos libras
de adobado y una fuente
de torreznos y salchichas?" (66)

El gesto de sorber chocolate, que denota la glotonería del figurón, se refuerza con las palabras de éste.

A veces las palabras desmienten las actitudes. Claudio aparece con un rosario en la mano, en lo que parece la caracterización de un clérigo devoto, pero luego dice: "Primero es comer sopas que oír misa". (67)

No obstante, los autores de figurón saben lo importante que es la actitud del personaje, sobre todo cuando aparece por primera vez ante los ojos del público. Entre todas las posturas ridículas que podían haberse ideado para don Cosme Antúnez, el autor escoge la de recoserse una vieja media:

"*Sale del cuarto de la derecha don Cosme en bata y*

gorro muy ridículo, con una media negra en la mano, en acción de coserse los puntos." (68)

No es tan pobre este hidalgo como el del *Lazarillo*, ni siquiera como don Quijote, pero la cicatería y la astrosidad son prendas inherentes al espíritu figuronil.

A pesar de todo lo expuesto y de que el refrán nos dice que "una imagen vale más que mil palabras", no cabe duda de que es la palabra el medio más importante para revelar al espectador la psicología del personaje e incluso su aspecto físico. Hay muchos retratos y prosopografías que los figurones hacen de sí mismos o que otros personajes hacen de ellos. Fijémonos, por ejemplo, el la minuciosa prosopografía que hace de su persona el figurón Diego:

"D.DIEGO. ¡El pelo va hecho una palma!
¡Guárdese toda mujer!
Yo apostaré que al volver
en cada hebra traigo un alma.
Los bigotes son dos motes;
diera su belleza espanto:
¡si hiciera una dama un manto
de puntas destos bigotes!
El talle está de retablo;
el sombrero va sereno:
de medio arriba está bueno,
de medio abajo es el diablo.
Lo bien calzado me agrada.
¡Qué airosa es la pierna mía!
De la tienda no podría
parecer más bien sacada." (69)

En contraste con esta subjetiva visión de sí mismo, está la descripción que de este presumido figurón hace el criado Mosquito (*vid.* cap.V, p.84); más que de perspectivismo, hemos de hablar de la imposibilidad que tiene el figurón de

verse como le ven otros. El actor podría vestirse ridículamente, pero ello no sería realmente necesario, pues la índole ridícula del personaje, con su desmedida presunción, se pondría de manifiesto mediante la palabra. Volveremos enseguida sobre este punto.

Es frecuente, como ya pudimos ver en el capítulo dedicado a la tipología del figurón, que algún personaje prevenga al público sobre qué clase de sujeto es el protagonista de la obra. Así, encontramos los retratos que criados y conocidos hacen de los figurones; por ejemplo, la de don Cosme, de *El marqués del cigarral* (*vid.* esta tesis cap. V, p.76); la de don Periquito, de *De comedia no se trate* (*vid.* cap. V, p.138); o la de don Lorenzo Salpurrias (cap. V, pp.174-5). El espectador está con ello preparado mentalmente para recibir al figurón y tiene ya en la imaginación algo más que un boceto de su imagen; las últimas manos de pintura a su retrato las darán los mismos figurones con sus intervenciones verbales que reiterarán su necedad y extravagancia.

Si no hay un personaje que actúe de presentador tampoco importa mucho porque hay figurones que hacen de sí mismo estupendo autorretrato, como don Claudio (*Vid.* esta tesis, Cap. V, p.107). Es lo normal que los figurones sean incapaces de ver sus propios defectos e incluso los transformen en virtudes. Por ello es excepcional el objetivo y sensato autorretrato que hace don Canuto Ezaberri (*Vid.* esta tesis, cap. V, pp.204-5). Ya sabemos que don Canuto es uno de los falsos figurones que se dan en nuestro género, así que no debemos asombrarnos.

El lenguaje verbal es el código usado preferentemente para dar al espectador informaciones continuas sobre el carácter del figurón; el público escucha y el lector lee los muchos despropósitos y bobadas que se ponen en boca del figurón. Cuando éste muda su psicología, también el lenguaje se encarga de transmitir al público esta

metamorfosis, por ejemplo en el parlamento "seudo calderoniano" de don Lorenzo de *El honor de entendimiento*. (*Vid.* cap.VII, pp.536-537).

Como en el caso de la comedia áurea, el lenguaje verbal se usa también para indicar clase social y formación cultural. Sin embargo el figurón es un personaje híbrido, que pertenece por linaje al mundo noble y elevado, pero por mentalidad y función pasa al submundo de los graciosos y criados; de esta forma, el lenguaje habitual del figurón es menos refinado y elegante que el de los galanes, e incluso puede calificarse de grosero. Así, no nos extrañamos de oír decir a don Cosme "reniego de la pícara pelleja / que me parió."(70) Hallamos en *El dómine Lucas*, una graciosa parodia de una escena amorosa convencional en la cual es fácil ver una anti-dama y un anti-galán en las personas de la figurona Melchora y el figurón Lucas. El lenguaje es claramente chocarrero. (*Vid.* cap.VI, p.344). Pero también hay figurones culteranos, como ya sabemos , y leguleyos que hablan en un lenguaje jurídico paródico.

La caracterización externa del actor exige unos elementos propios. Por útil que sea el lenguaje verbal para guiarnos en este punto, es necesaria una traducción de la información suministrada por el código verbal a un lenguaje propio del texto espectacular. De esta traducción han de encargarse las personas que preparan el vestuario, peinado y maquillaje (en muchos casos el propio actor se encargaría de ello si no se disponía de personal especializado) interpretando lo escrito por el autor. Si en la caracterización interna las acotaciones eran muy valiosas para trasvasar las palabras al lenguaje kinésico y paralingüístico, en este caso no lo son menos. Sin embargo, como ya quedo dicho, las acotaciones son muy parcas y en la mayoría de las ocasiones sólo existen indicaciones como estas: "*sale de montañés ridículo*", "*sale de militar ridículo*", "*sale ridículamente vestido*" con tales o cuales

prendas. (*Vid.* cap.V de esta tesis).

Si tenemos en cuenta que el figurón es una abstracción de unos personajes concretos, reales, existentes en la sociedad de la época, comprenderemos que la escasez y brevedad de las acotaciones no suponía ningún problema para los encargados de la caracterización de los actores. Para nosotros si supone una cierta dificultad y nos obliga a recurrir a otras fuentes para saber aproximadamente cuál debía de ser el aspecto de un figurón. En el caso de los figurones petimetres como don Periquito no faltan grabados y láminas que nos muestran a estos tipos ridículos; pero para el caso de figurones aldeanos como don Laín de Cascaxares, las ilustraciones costumbristas de tipo realista no sirven de mucho y no poseemos caricaturas de éstas. De todas formas nos parece evidente el paralelismo entre la vestimenta regional burlesca de entonces y la caracterización cómica de los lugareños que se hace en la actualidad.

En algún casos las acotaciones son algo más explícitas de lo habitual:

"*Sale don Jerónimo con ropilla, calzones disformes, golilla de tres picos, y rapado el cogote con guedejas, y Almocafre de escudero ridículo.*" (71)

"*Sale don Cosme con ropilla antigua, valona, calzones anchos, rapada la cabeza, talco y gorra, (...) y Zoquete en traje ridículo.*" (72)

"*Sale don Marcos en camisa, calzoncillos y calcetas, todo muy ridículo.*" (73)

A falta de acotaciones detalladas tenemos la descripción de los vestidos de don Laín, hecha por su criado Toribio:

> "TORIBIO. Cuatro camisas de cambrayón de costales
> y un vestido de tablones
> de nogal que para alzarse
> no hay fuerza, tal es el paño,

que bien podrán aferrarle." (74)

No es ociosa esta descripción porque la rudeza del ajuar del figurón va a revelarnos la de su espíritu.

Venga de forma directa o indirecta, de toda la información que poseemos sobre la indumentaria del figurón podemos sacar las siguientes conclusiones:

a. El vestido del figurón es un signo artificial, no un mero indicio y sirve para caracterizarlo de forma rápida, certera y constante.

b. La nota común a todo vestido de figurón es la falta de elegancia y ridiculez, pero podemos diferenciar dos grupos según que clase de defectos quieran censurarse mediante la caracterización burlesca del tipo:

- Grupo de figurones que representan lo desfasado, lo miserable, lo rudo (montañeses, leguleyos, clerizontes). Especial valor como signos para denotar talante anticuado tienen ciertos elementos del vestuario como las golillas, las valonas o los calzones anchos, fuera de uso, sobre todo en el siglo XVIII.

-Grupo de figurones lindos o petimetres, menos numerosos que los anteriores, pero dignos de tenerse en cuenta. Pretenden ir a la moda, pero su vanidad y falta de sensatez les hace chocar con la sociedad. En estos últimos la ruptura con la normalidad del grupo no se produce mediante el enfrentamiento entre signos que indican lo nuevo frente a lo viejo, sino que la oposición se da entre lo proporcionado y mesurado frente a lo desproporcionado y desmesurado.

A este grupo pertenece uno de los más logrados tipos figuroniles, el lindo don Diego, figurón en el que es especialmente interesante el tema de la vestimenta. Como ya sabemos, el cuidado escrupuloso de su apariencia externa es la principal, casi única preocupación del sujeto; pero, por paradójico que pueda resultar, Moreto no da ninguna

acotación que indique el pergeño ridículo de la indumentaria de este figurón. Es lógico pensar que en este caso tales indicaciones debían de estar más presentes que en otras obras; ¿por qué entonces se silencian las indicaciones sobre vestuario que tanta importancia tienen en la caracterización de don Diego? La única respuesta que puede darse es que no son necesarias; y no lo son, nos parece, no tanto porque los representantes tuvieran modelos vivos de lindos en mayor medida que tenían montañeses o estudiantes, sino porque la ridiculez de don Diego no está en el vestuario sino en la actitud que el figurón tiene hacia él. Aquello que en otra persona podría ser elegancia es grotesco en don Diego. Lo que se le censura no es que vista a la moda, sino que invierta horas enteras en vestirse, se pase el día mirándose al espejo y monte en cólera porque la liga de su pierna esté ladeada "un canto de real de a dos". (75) Si nos fijamos en la descripción peyorativa que hace de él Mosquito, observaremos que lo que resulta ridículo de don Diego no es el vestido sino los procedimientos que emplea para conservar su belleza: el gorro para preservar los rizos, la bigotera, el ungüento para el cuidado de las manos que llamaban "guantes de perro", etc. (*Vid.* este cap., p.341). En otro caso un elemento caracterizador del vestuario del petimetre don Periquito, la peluca, se convierte en un momento determinado en improvisado pero efectivo disfraz de trasgo (*Vid.* este mismo capítulo, p.294)

En *El dómine Lucas* encontramos un caso un tanto diferente de uso del vestido figuronil. La figurona doña Melchora saca de una bolsa las prendas pertenecientes al figurón don Lucas. No hay acotación que indique que éstas hayan de ser ridículas, aunque tal vez lo sean; pero la intención del autor no es en ese momento la de hacer reír con las ropas de don Lucas, como en el caso de don Marcos, sino indicarnos las relaciones amorosas entre don Lucas y

doña Melchora, que pretendían huir juntos. Así, el vestido del figurón en manos de Melchora es signo de una relación culpable que ha de remediarse con la inevitable boda. (76)

En *El lindo don Diego* el uso del vestuario burlesco podría reforzar la caracterización del figurón, pero ello no es imprescindible, si el actor sabe aprovechar la oportunidad que le ofrecen los largos y ridículos parlamentos del figurón y las actitudes que deducimos de éstos.

En el resto de los casos el vestido ridículo es necesario porque la indumentaria ridícula es signo inconfundible de extravagancia de carácter, de insania mental. Por muy injusto que parezca, existía la creencia de que el aspecto exterior correspondía fielmente con las cualidades morales. Belleza y armonía física revelaban bondad; la fealdad del rostro y cuerpo, por el contrario, maldad y deformidades del alma. (77) El personaje ataviado de forma estrafalaria y anticuada era reconocido inmediatamente por el espectador como el tipo ridículo blanco de todas las burlas.

Entre otros personajes distintos del figurón la caracterización del personaje por medio del vestido se asocia a un determinado conflicto generado por la acción. En *De los hechizos de amor* encontramos un ejemplo de lo que es un recurso frecuente en la comedia de capa y espada: el intercambio de vestidos y objetos personales para ocultar una identidad. El trueque de manto, basquiña, caja y pañuelo que hace Leonor con los de su hermana conduce a que su padre tome a ésta por Leonor y cargue con las culpas de aquélla. (78)

En la misma obra hallamos un caso en que el vestuario de un personaje no refleja su personalidad sino la de otro. En el caso del criado Martínez al que su ama doña Mencía exige ir siempre con golilla, aun de noche o haciendo calor, siempre que se presente ante ella y esto provoca una

situación cómica. (79)

Los objetos pertenecientes al figurón, como ya adelantamos anteriormente, tenían también un gran valor caracterizador e incluso podríamos decir que simbólico. Si hacemos un repaso breve a algunos de los enseres que aparecen estrechamente relacionados con los figurones, comprobaremos como trascienden su mera función natural para pasar a representar los defectos de su dueño. Así podemos encontrar las siguientes equivalencias:

.arca = avaricia. (*El castigo de la miseria*).
.espejos = vanidad. (*El lindo don Diego*).
.jícara de chocolate = glotonería. (*La más ilustre fregona*).
.rosario = beatería hipócrita.(*El hechizado por fuerza, La encantada Melisendra*).
.chorizos, gallinas = rusticidad. (*De comedia no se trate; El dómine Lucas*).
compás, lunario = creencia en la astrología. (*El castigo de la miseria, La encantada Melisendra, De comedia no se trate*).
.espada = hidalguía, valor. (*El desgraciado por fuerza*, entre otras).
.ejecutoria,libro de genealogías = limpieza de sangre. (Varias comedias: *Guárdate del agua mansa, De los hechizos de amor, El dómine Lucas, De comedia no se trate*,etc).Este último es el objeto más característico del figurón y el más frecuente, tanto por su presencia física, como por las alusiones verbales que se hacen a él.

6.3.1 *La comicidad del lenguaje.*

Aunque hemos tenido que recurrir al lenguaje verbal casi continuamente para poder conocer y analizar los otros signos lúdicos de la comedia de figurón, hasta ahora no habíamos tratado el lenguaje verbal en sí como productor de

comicidad.

El lenguaje es uno de los medios más eficaces para provocar la hilaridad y aunque son muchos los aspectos que pueden estudiarse en él, nos limitaremos siempre a señalar aquella parte que tiene función cómica. Hemos dividido su estudio en cuatro apartados:

A. Lenguaje que corresponde a una diversidad regional.
B. Lenguaje que corresponde a una diversidad sociocultural.
C. Géneros y formas del discurso oral y escrito.
D. Recursos estilísticos propios del lenguaje literario.

A. *Variedades geográficas o regionales.*- Como apuntamos anteriormente, al hablar de la especialización del tipo, las diversidades prosódicas, morfológicas y sintácticas propias del castellano dialectal o de lenguas distintas al castellano, no son usadas en la comedia de figurón para producir risa como sí lo eran en otros géneros literarios.

Hace tiempo explicamos en un pequeño artículo el porqué de este aparente desaprovechamiento de un recurso cómico; ello se hacía en aras de la inteligibilidad del discurso del figurón. (*Vid. cap. V, nota 99 de esta tesis*). La necesidad de que se entienda bien todo lo que dice el figurón es la explicación más lógica que se nos ocurre para el hecho de el género de figurón sacrifique este reconocido recurso burlesco, que era de lo más frecuente en el entremés. Una cosa es que el personaje aparezca brevemente y en un momento determinado de la obra, como en el caso del vizcaíno que lucha con don Quijote (I, III) y otra mantener diálogos prolongados con el resto de los personajes, que harían difícil al público la comprensión de la trama de la obra. Sabemos sobradamente que no es precisamente el respeto a los norteños lo que frenó el uso y que el entremés mantenía vigente el recurso. Como ya hemos visto,

el entremés de Cañizares *El vizcaíno en Madrid* utiliza el vascuence burlesco en el parlamento del personaje recién llegado, pues aquí sólo se trata de hacer reír unos momentos; pero la comedia de figurón es una pieza más larga y es necesario que lo dicho por el figurón sea comprendido, ya que nunca deja de manifestar sus defectos y ridiculeces mediante el lenguaje. Además, la reiteración del mismo recurso tal vez llegaría a cansar al espectador. Por supuesto, en la novela cortesana o en obras teatrales no puramente cómicas, este uso burlesco de las lenguas no castellanas estaba totalmente fuera de lugar. No obstante, Vélez de Guevara lo utiliza en *El amor vizcaíno*, pero según el P. Legarda es más por afán de costumbrismo que por recurso cómico. (80)

Pero si bien es cierto que el figurón no habla en vasco o asturiano, alguna que otra vez hallamos personajes que hablan gallego, en sendas obras de Cañizares: *De los hechizos de amor* y *De comedia no se trate*. En la primera habla el criado del figurón, Toribio; pero es personaje poco importante, que apenas interviene. El auténtico gracioso, Tocino, habla correcto castellano. En *De comedia* aparece brevemente un esportillero que dice unas cuantas frases. (81)

No es muy lógico pensar que estas cortas intervenciones se destinasen a hacer reír, aunque el sentimiento de superioridad que el hombre de Corte sentía con respecto a los lugareños, podría propiciar la risa. Es más probable que se deba a un intento de captación de ambiente costumbrista, que veremos después muy ampliado en los sainetes. Vemos un reflejo de la realidad social del momento, como era la emigración de personas del norte hacia la capital, huyendo de la pobreza de sus tierras, para desempeñar oficios serviles. (*Vid.* cap. siguiente, p.414).

B. *Variedades sociolingüísticas.*- A diferencia del poco uso que se hace de las variantes regionales, las de

este tipo aparecen con más frecuencia y tienen mucho mayor rendimiento en nuestro género.

a.) *El lenguaje culterano.*- Se trata de lo que podríamos llamar parodia del estilo culterano o gongorino. Este lenguaje se asociaba en las mentes vulgares a una clase social alta y por supuesto, a un elevado nivel de cultura. En la comedia de figurón lo encontramos en boca de algunos personajes cómicos y otros, que sin llegar a serlo completamente, son vistos con poca simpatía por el autor porque tienen alguna falta reprensible en su carácter. También hace uso de él algún figurón. En todos los casos forma parte muy importante de la caracterización, como apuntamos antes.

Sin embargo, el uso del lenguaje culterano burlesco tiene una trascendencia que supera la mera intencionalidad de producir risa, aunque ésta se persiga siempre. En realidad, lo vemos relacionado con una amplia corriente crítica anterior, extendida a otros géneros literarios, que es reflejo de importantes polémicas literarias y culturales de la época barroca. Por ello, hemos creído conveniente ocuparnos cumplidamente de ella, no en este capítulo, sino en el siguiente, junto con otras constantes temáticas del género de figurón.

b.) *Lenguaje técnico o jergas profesionales.*- Aunque no con tanta frecuencia como el lenguaje culterano, hallamos ejemplos de jergas profesionales de oficios tales como la abogacía y la medicina. Estos oficios contaban con una tradición de sátira contra ellos bastante nutrida (basta con leer alguno de los *Sueños* de Quevedo para tener un magnífico ejemplo de ella); así que la burla del público revestiría un cierto carácter de venganza contra la corrupción de la justicia o la ineficacia de la medicina.

En el caso de los abogados, encontramos varios ejemplos de personajes que no pueden olvidarse nunca de su actividad profesional y, en consecuencia, usan sus peculiares

términos jurídicos a diestro y siniestro. Su deformación lingüística profesional se une a algún defecto más, como por ejemplo el ser un viejo verde, tal es el caso de don Pedro, de *El dómine Lucas*.

El lenguaje técnico jurídico no es usado habitualmente por los figurones más que en una ocasión, en los parlamentos de *don Cosme*, el *figurón leguleyo* de *El desgraciado por fuerza*. Pero hay al menos tres personajes abiertamente cómicos que lo usan: don Simón, de *El sordo y el montañés;* el gracioso Mosquito de *El lindo don Diego* y el barba don Pedro que hemos mencionado antes. El propio *figurón don Lucas hace uso del algún término jurídico, pero* de forma esporádica.

De todos estos personajes destacaremos una intervención a modo de ejemplo: Del abogado don Simón podemos citar su declaración amoroso-jurídica a la que ya hicimos mención en el capítulo V de esta tesis. Podemos ver que bajo los tópicos de ginecolatría del amor cortés aparece veladamente la estructura de una instancia:

"D. SIMÓN. Ya no hay paciencia que baste
-Brígida, en quien luz mejora
ese celestial farol,
siendo a la vista del sol
muy poderosa señora-;
ante ti, Simón Sarmiento,
con la vista macilenta,
débil la voz, se presenta
con debido acatamiento,
y dice que tu impiedad
le tiene con cruel porfía
opreso en tu tiranía
su espontánea voluntad.
En una oscura prisión,
sin más luz que la fatal

que de tu alma pedernal
saca su pena eslabón;
sin más sustento que enojos,
que tristes dan los sentidos,
cera amarga a los oídos,
y agua salobre a los ojos;
Está ya determinado
a que la sentencia infiel
que le ha de dar lo cruel
la dé lo desesperado;
pide, (si es que acaso alcanza
alivio en lo que le ahoga)
o cuatro varas de soga,
o un adarme de esperanza;
debéislo hacer, si consulta
vuestra piedad algún fuero,
por lo general primero
que de los astros resulta;
lo otro porque es cruel e impío
rigor no haya diferencia
de lo que hurta la violencia
a lo que da el albedrío;" (82)

Don Pedro no sólo habla con este tipo de lenguaje, sino que aparece rodeado por una burlesca canción cuya letra está plagada de términos jurídicos, en especial el anafórico "dicho":

"En el dicho día
el dicho se toma
al dicho pasante
y a la dicha novia.
La dicha se aplauda
de dichas personas
En los dichos versos
de estas dichas coplas." (83)

El figurón don Cosme, que como ya dijimos no tiene mayor tacha que su obsesión jurídica, quiere reprender a la traviesa criada Rosa apoyándose en textos legales:

"COSME. Señora
yo os doy gracias por la buena
voluntad; pero es infamia
ver que un Letrado consienta
tal ultraje; Tito Livio
y Dióscoro, en sus *Selectas*,
imponen el mas horrendo
castigo á aquel que cometa
un delito de esta clase,
que por su naturaleza
dignum est- ¡Válgame Cristo!
en el pico de la lengua
lo tenía y...
(dase palmadas
en la frente.)

MARTA. No es del caso;
lo que importa es, que usted tenga
tranquilidad; sosegaos,
y estad en la inteligencia
de que luego que mi hermano
me remita cierta letra
saldrá al punto de la casa.

COSME. Está muy bien; pero mientras
que la tal letrilla viene,
quiero buscar las *Selectas*
en mi baúl, pues no es justo
que este atentado carezca
de pena *jure obligata:*
Cósame usted esta media,

ínterin que aquí las saco,
perdonando la molestia:
Veremos si encuentro el texto
que trata de esta materia.
(vase corriendo)".(84)

Cartapacio, el criado del leguleyo don Lucas, es capaz de contestar a su amo en latín; los latines ha debido de aprenderlos por contagio de su señor. (85)

Diferente es el caso del criado Mosquito, que alguna vez encaja algún termino latino legal impropio de su condición de criado, tal como "*in solidum*". No sabemos dónde ha aprendido ese término el gracioso; tal vez de un amo anterior. En todo caso en él no tiene función caracterizadora este tipo de lenguaje, a diferencia de lo que había ocurrido en los otros casos anteriores en los que la forma de hablar estaba sólidamente unida a la tipología del personaje. El lenguaje tiene sólo función cómica. Así también lo ve Gracia Profeti (86)

El lenguaje de los médicos es mucho menos frecuente que el de la abogacía en la comedia de figurón, pero para compensar la frecuencia en *El hechizado por fuerza* encontramos una larga escena en la que tres cómicos galenos intentan asustar al figurón:

"MÉDICO 1°. Ahora, señor, aquí no hay
nada que discurrir, sino en que
cuanto ha obrado don Fabián
ha sido todo acertado;
pero aunque la parvidad
del sujeto no permite
que se le pueda aplicar
medicina digestiva,
no obstante eso, cuando está
confuso en el espondil

el músculo intercostal
soy de parecer de que
se le haya de sangrar
ligeramente hasta unas
catorce veces.

MÉDICO 2°. Mirad
que sin más indicación
de urgente necesidad,
no es la evacuación segura;
porque como dije allá
Zamudio en su *Diarrea*
discretamente: *antequam*
sangraveris videritis,
aut sit nefas, aút sit fas.

DON CLAUDIO. ¿Pues a Caifás quién le mete
donde no le llaman? ¿Va
un cuarto que salgo y todo
se lo lleva Barrabás?

PRACTICANTE. Yo, que soy el más moderno
tengo por muy principal
que por extenso sepamos
los accesorios, pues *jam*
difiguronicile est adhibere
medicamenta si stat
occulta agritudo.

MÉDICO 2°. ¿Tose?

DOCTOR. Y es el esputo mordaz
sanguinoso y coagulado.

MÉDICO 2°. *Malorum.* ¿Y el respirar
es intercadente?

DOCTOR. Y con
notable dificultad interna
del espíritu animal.

DON CLAUDIO. Tú lo eres , por si me engañas.

PRACTICANTE. ¿Manduca?

DOCTOR. ¿Cómo, si están
las fauces intemperatas?
DON CLAUDIO. Dénme a mí de manducar
veremos si están o no.
MÉDICO 1°. ¿Delira?
DOCTOR. Como un Reduán
MÉDICO 2°. ¿Y dormita?
DOCTOR. *Taties quoties.*
MÉDICO 1°. ¿Pues para qué es bueno andar
en misterios? Este hombre
ya está muerto
PRACTICANTE. No está tal.
MÉDICO 1°. ¿Cómo que no, si después
del escirro, el zaratán,
equimosis y aneurisma
que padece no hay ni habrá
medicina equivalente
que pueda la actividad
vencer del hechizo.
(.....)
Y mi voto decisivo
es, que si le llega a dar
singulto...
DON CLAUDIO. ¿Singulto dijo?
MÉDICO 1°. Muera de necesidad:
singulto singultum amat,
sepelire, dijo allá
Nebrija.
MÉDICO 2°. Yo digo que
le enterrará un sincopal,
con frío cadente.
PRACTICANTE. Yo
un sudor que le ha de entrar
diaforético.
DON CLAUDIO. Tú mientes,

y toda la vecindad.
TODOS. ¿Qué atrevimiento es aqueste?
DON CLAUDIO. ¿Yo singulto? ¡Voto a San!
que en mi da he oído cosa
que me haya enfadado más;
¿yo diaforético? ¡Bueno!
(.....)
DOCTOR. Don Claudio, singulto es hipo.
DON CLAUDIO. Sea hipo o sea costal,
ya no sufre desvergüenzas,
y hombres de mi calidad
no mueren de porquerías." (87)

C. *Géneros y formas del discurso oral y escrito.*

En las comedias de figurón estudiadas hemos encontrado parodias de formas del discurso o utilización de éstos de forma cómica, aparte de algunos ejemplos de ciertos géneros jocosos que tienen antecedentes en época medieval o renacentista y que formarían parte de la literatura menor a la que pertenecen, por ejemplo, lo llamados "juguetes de ingenio". Estas obritas tienen por finalidad entretener y hacer reír sin que generalmente tuvieran propósito crítico. Estos géneros jocosos, bien estudiados por Chevalier, (88) son aprovechados por los autores de figurón y se incrustan perfectamente dentro de nuestra comedia, aunque no tengan origen dramático. En otros casos hallamos formas propias del teatro, como el diálogo o el monólogo también usadas con fin cómico.

a.) *Textos de tipo administrativo.*- A pesar de la escasa cultura que muestran los figurones (salvo los que poseen conocimientos jurídicos como don Cosme de Antúnez o don Lucas Chinchilla), algunos son capaces de ajustarse a las normas de determinados escritos que podemos incluir dentro del grupo de textos de carácter administrativo, tales como los relativos a la administración de justicia (pragmática

o edicto), escritos notariales (inventario de bienes, carta de pago o recibo). Naturalmente, todos ellos son de carácter paródico y tienen su justificación en el carácter interesado y avariento de la mayor parte de los figurones, que nunca olvidan lo tocante a sus bienes y ganancias.

La *pragmática u ordenamiento burlesco* tiene una larga tradición y según Chevalier hay ejemplos de ella ya en 1549. (89) El figurón Jerónimo de *De comedia no se trate* hace leer a su criado un edicto que pone en evidencia su ruindad:

"ALMOCAFRE. Ordenes de economía
que don Jerónimo manda
observar a su criado.
JERÓNIMO. Di por si hallo en qué estrecharlas.
Lee Almocafre: Lo primero es que en llegando
a casa de doña Anastasia,
de a entender se me ha perdido
lo más de la ropa blanca.
JERÓNIMO. Con ello mandará echarme
si es atenta y cortesana
en mi cama ropa suya
y la mía no se gasta.
Lee Almocafre: En bajando el chocolate
mañana por la mañana,
se le den los buenos días,
no otra cosa a la criada.
JERÓNIMO. Y es mucha razón, que yo
a la pícara borracha
no he de pagarle el hacer
lo que le manda su ama.
Lee Almocafre: Jamás de los dos el gasto
pase en cuarta de vianda
de tres reales.
JERÓNIMO. Y aun son ellos

veinticinco puñaladas." (90)

Los figurones suelen mostrarse despóticos con sus criados y exigen a todos los que se relacionan con ellos muestras de respeto, no tiene nada de extraño, pues, que el figurón se coloque en un plano de autoridad ante sus domésticos que les iguala a sus ojos con un príncipe, ministro o cualquier otra autoridad.

El inventario de los rústicos bienes del figurón don Laín es dictado por un criado a otro en *De los hechizos de amor*:

"TORIBIO. Tengo y llevo a este bodorio
TOCINO. Dorio...
TORIBIO. Entre las gordas y fracas...
TOCINO. Acas...
TORIBIO. Centu, vinte, trenta vacas,
catro pradiñas, e un orrio...
TOCINO. Orrio...
TORIBIO. Con un saquito, se vive,
trece asnos y un rabón.
TOCINO. ¿Cuántos los borricos son?
TORIBIO. Catorce con el que escribe." (91)

Toribio es uno de los pocos personajes que usa una lengua no castellana con el fin cómico en la comedia de figurón, como ya se dijo arriba.

El siguiente inventario no es de posesiones materiales sino más bien "culturales", con la ironía que supone tal adjetivo cuando nos referimos a algo relacionado con el figurón. Se trata de las curiosas autoridades que cita don Lucas el *El dómine Lucas*. Realmente, su discurso pertenecería más al tipo expositivo-argumentativo, pero lo hemos incluido aquí porque este revoltijo disparatado de autores tiene relación con un juguete de ingenio que Chevalier llama "inventario heteróclito" (92). Cierto es

que don Lucas no hace almoneda ni testamento, pero su enumeración caótica bien recuerda a un mercadillo o a un trastero en el que se juntan los elementos más dispares:

"D.LUCAS. En un pleito en que un cuñado
de una tía que era hermana
de una prima de su hermano,
dio muerte a un pariente de otro
y ni veinte papagayos
pudieron hablar mejor.
Porque yo saqué a Vulpiano
a danzar, a Rafael,
Fulgosa Alberto y Oldrado
Y cité sobre la prueba
a Juanini, que de emplastos
trata con admiración;
íbanmelo celebrando,
y yo apretaba de tieso;
salió Moreto al estrado,
Villegas, de *Flos Sanctorum*,
Dioscórides de Doaldo,
Doña María de Zayas,
la historia de Carlo-Magno;
y viendo que aun todavía
estaba el cuento reacio,
eché a Calderón a cuestas,
que es quien mejor trata de autos." (93)

Por cierto, el autor no nos deja con la duda sobre cuál pudo ser el resultado del pleito de don Lucas; cuando le preguntan si salió con bien de su empeño, éste contesta:

"D.LUCAS. No con todo, más con algo,
porque al que yo defendía
que saliese desterrado,

le alzaron todo el destierro,
más fue porque le ahorcaron." (94)

Encontramos un curioso recibo o carta de pago en la obra de Rojas *Entre bobos anda el juego*. El carácter materialista y grosero del figurón don Lucas le lleva a extender un recibo por su futura esposa:

"Recibí de D. Antonio Salazar una mujer, para que lo sea mía, con sus tachas buenas o malas, alta de cuerpo, pelimorena y doncella de facciones, y la entregaré y tan entera, siempre que me fuera pedida por nulidad o divorcio." (95)

Como apuntábamos antes al hablar del abogado sordo don Simón, la declaración amorosa de éste toma una forma que recuerda a la de una instancia. La amada del sordo es como la autoridad administrativa, el Ilustrísimo o Excelentísimo Señor que tiene el poder de admitir o denegar su petición.(96)

Lo curioso es que esta especie de instancia o suplicatorio foral es contestado por la dama en la forma habitual en estos casos: por escrito y con tajante brevedad. Como ya sabemos, doña Brígida escribe un "No ha lugar" como se escribe en las instancias el denegado o admitido.

Hay que hacer constar que ninguno de los recursos cómicos que hemos reseñado hasta ahora son demasiado frecuentes en la comedia de figurón y no podemos hallar más de un ejemplo de cada uno, pero eso, lejos de restarle fuerza cómica, creemos que la aumenta porque no sufren el desgaste de la reiteración.

b.) *Narración.*- Los pequeños cuentecillos no son infrecuentes en las comedias del XVII. Se usaban generalmente para ejemplificar determinados pensamientos o

reforzar argumentaciones. Muy célebre es la del sabio que comía yerbas, tomado del un *exemplum* medieval, que inserta Calderón en *La vida es sueño*. El mismo autor pone en boca de su figurón don Toribio el conocido cuento del burro hambriento, pero indeciso ante dos montones de paja. Como el ejemplo se refiere a él mismo, no hay mucho que comentar sobre lo acertado de la alegoría. Otro caso de parábola o cuentecillo lo hallamos en *Un bobo hace ciento*:

"D.COSME. Don Diego, el ingenio humano
sólo preguntando gana.
Un hombre tenía una hermana
y ésta tenía un hermano;
la hermana se enamoró
de otro hermano que tenía
otra hermana, y cierto día
con éste las afufó.
La hermana del robador
robó el robado después;
decidnos ahora, pues,
cómo quedaron mejor
(para que esto se concluya
sin tomar uno por otro)
¿cada uno con la del otro
o cada uno con la suya?" (97)

c.) *Descripción.*- La descripción es recurso cómico frecuentísimo por cuanto que es imprescindible para preparar al público convenientemente antes de la aparición del figurón. Como ya habrá podido comprobar el lector en el capítulo dedicado a la tipología del figurón, cada uno se hace acreedor a un retrato o etopeya que hace de él una persona allegada (criado, pariente, etc). Son muchos los ejemplos que podríamos citar, pero dado que hemos puesto muchos en el capítulo correspondiente, para evitar ser

repetitivos y prolijos, vamos a escoger uno de los mejores, el retrato del figurón don Diego:

"DOÑA INÉS. ¿Y don Diego?
MOSQUITO Ese es un cuento
sin fin, pero con principio;
que es lindo el don Diego, y tiene,
más que de Diego, de lindo.
El es tan rara persona,
que, como se anda vestido,
puede en una mojiganga
ser figura de capricho.
Que él ese muy gran marinero
se ve en su talle y su brío,
porque al arte suyo es arte
de marear los sentidos.
Tan ajustado se viste,
que al andar sale de quicio,
porque anda descoyuntado
del tormento del vestido.
De curioso y aseado
tiene bastantes indicios,
porque, aunque de traje no,
de sangre y bolsa es muy limpio.
En el discurso aparece
ateísta, y lo colijo
de que, según él discurre,
no espera el día del juicio.
(.....)
Y porque mejor te informes
de quien es y de su estilo,
te pintaré la mañana
que con él hoy he tenido.
salió a vestirse a las cinco,
y en ajustarse las ligas

llegó a las ocho de un giro.
Yo entré allá, y le vi en la cama,
de la frente al colodrillo
ceñido de un tocador,
que pensé que era judío.
Era el cabello, hecho trenzas,
crin de caballo morcillo,
aunque la comparación
de rocín a ruin ha ido.
Con su bigotera puesta
estaba el mozo jarifo,
como mulo de arriero
con jáquima de camino;
las manos en unos guantes
de perro, que por aviso
del uso de los que da,
las aforra de su oficio.
Deste modo, de la cama
Tomó el peine y el espejo,
y, en memoria de Narciso,
le dio las once en la luna;
y en daga y espada y tiros,
capa, vueltas y valona,
dio las dos, y después dijo:
`Dios me vuelva a Burgos, donde
sin ir a visitas vivo,
que para mi es una muerte
cuando de priesa me visto.
Mozo, ¿dónde habrá ahora misa?'
Y el mozo humilde le dijo:
`A las dos dadas, señor
no hay misa sino en el libro.'
Y el respondió muy contento:
`No importa, que yo he cumplido
con hacer la diligencia.

Vamos a ver a mi tío.´
Este es el novio, señora,
que de Burgos te ha venido;
tal que primero que al novio
esperaba yo un novillo." (98)

El público podrá luego comprobar como la descripción de Mosquito es menos exagerada de lo que podría parecer. No es posible una descripción objetiva cuando se tiene delante a un figurón: la caricatura surge por sí misma pues lo grotesco está en la misma esencia del personaje.

La credulidad de algunos figurones a los que se les hace creer que están hechizados o en manos de duendes, provoca ciertos delirios grotescos. Fruto de las alucinaciones del figurón don Lucas es esta descripción del duende que le persigue, que podría corresponderse con los tradicionales retratos de monstruo o desfiles delirantes,(99) dentro de la literatura de disparates más pura:

"D.LUCAS. Estando en mi cuarto
vi salir como en tramoya
de la tierra un elefante
de legua y media de cola,
a caballo de un cabrito,
con un farol en la trompa
y así como iba saliendo,
se iba convirtiendo en mona." (100)

d.) *Argumentación.*- Frecuentemente los figurones provocan las risas del público y los comentarios asombrados del resto de los personajes. El figurón está emparentado con los personajes de la comedia de disparates y por ello posee gran parte de la carga rompedora del espíritu absurdo del carnaval. Los mayores disparates pueden salir de la boca del figurón, por ello la argumentación ha de ser

siempre paródica. Hemos escogido el ejemplo que nos a parecido más oportuno, no sólo porque presenta una forma claramente reconocible, sino porque es perfectamente coherente con el misógino y nada cortés carácter del figurón don Lucas de *Entre bobos anda el juego*. Don Lucas mantiene la tesis de que su futura mujer, como toda mujer honrada, debe permanecer en público con la cara enmascarada, ya sea fea o hermosa, pues en ambos casos la visión de su cara es inconveniente para el novio:

"D.LUCAS. Un amor que apenas osa
a hablaros, dice fiel
que, una de dos, Isabel:
o sois fea o sois hermosa.
Si sois hermosa se acierta
en cubrir cara tan rara,
que no ha de andar vuestra cara
con la cara descubierta.
Si fea, el taparos sea
diligencia bien lograda,
puesto que, estando tapada,
nadie sabrá si sois fea.
Que todos se han de holgar, digo,
con vos si hoy hermosa os ven,
mas si os ven fea también
todos se holgarán conmigo.
Pues estáos así, por Dios,
aunque os parezca importuno,
que no se ha de holgar ninguno
ni conmigo ni con vos." (101)

e.) *Diálogo*.- Siendo el diálogo la forma específica del teatro, es lógico que esta forma sea bastante utilizada para crear efectos cómicos. En la comedia áurea, los diálogos cómicos estaban a cargo de los criados, mientras

que sus señores conversaban más seriamente como correspondía a la diferenciación cómico-grave que establece Lope y que se rompe frecuentemente en la comedia de figurón.

Los criados siguen hablando jocosamente, como les correspondía, pero el figurón aumenta la frecuencia e intensidad cómica de estos diálogos. Hemos visto ya algunos ejemplos al hablar de figurones y personajes cómicos (recuérdese la conversación de don Periquito con su padre o la de don Simón y don Suero: *vid.* cap. V, pp.225-226). Sin embargo, no habíamos visto aún el que sin duda es el más cómico de todos ellos, una auténtica parodia de los alambicados diálogos de enamorados que abundan en las comedias barrocas y que se dan también entre los personajes del género de figurón. Se trata del diálogo entre los figurones don Lucas y doña Melchora:

"DOÑA MELCHORA. Don Lucas, ¿De qué te ahogas?
D. LUCAS. De un flato de amor.
DOÑA MELCHORA. Regüelda.
D.LUCAS. No puedo.
DOÑA MELCHORA. Pues huele estopa.
D. LUCAS. Es imposible.
DOÑA MELCHORA. ¡Ay, don Lucas,
que estás haciendo la zorra!
D. LUCAS. ¡Ay Melchora, si tu fueses ...
DOÑA MELCHORA. ¿Quién?
D. LUCAS. Aquella mi señora.
DOÑA MELCHORA. ¿Cuál?
D. LUCAS. El otro caballero.
DOÑA MELCHORA. ¿Para qué?
D. LUCAS. Para una droga.
(.....)
D. LUCAS. La lengua se embrolla.
DOÑA MELCHORA. ¿De qué, Lucas?

D. LUCAS. Del respeto
que te debe.
DOÑA MELCHORA. Zampatortas,
Vamos al remedio.
D. LUCAS. Es una
soberana angaripela
DOÑA MELCHORA. ¿Y me puede a mí estar mal?
D. LUCAS. No es más que contra tu honra.
DOÑA MELCHORA. Pues tonto, si no es más de ese
inconveniente, ¿qué importa?
D. LUCAS. Pues Melchora, di que eres
Tú mi esposo y yo tu esposa
yo te dare alhajas mías,
y di que mi amor te dota.
Y déjame a mí el enredo
esto al instante que digas
que se urde la escarapela.
DOÑA MELCHORA. ¿Y con eso qué se logra?
D. LUCAS. Una de dos, que nos case
nuestro tío en causa propia
o que consigamos verle
en borrico y con coraza,
y porque no desconfiéis,
toma esa diestra, bobota,
y envuélveme en algodón
esas cinco zanahorias.
DOÑA MELCHORA. Tuya soy a todo ruedo
y soy terrible chuzona." (102)

Los figurones sensibles a las flechas de Cupido y que se deciden a declararse a sus amadas nos proporcionan graciosos ejemplos de diálogos burlescos. El caso siguiente no es tan redondo como el que le antecede porque la interlocutora de don Laín de Cascaxares no es una figurona como doña Melchora, sino una dama sensata, pero vale la

pena que lo reproduzcamos para ver cómo el rústico montañés salta bruscamente del lenguaje cortés, lleno de tópicos amorosos, del teatro áureo a la parodia de éstos mismos:

"D. LAÍN. A nublado perdurable
pues sobre mí están dos bellos
relámpagos celestiales
fulminando rayos negros
de dos nubes de azabache;
y viendo que de su lluvia
me achinan los pedernales,
puedo con aquel discreto
decir, encaje o no encaje:
pues da el granizo en la albarda,
buena va la danza, alcalde.
MENCÍA. Inés, este hombre está loco." (103)

Don Laín no tiene una Melchora que le corresponda y esté a su altura, pero con su intervención el público ya ha tenido una razón para reír. El paso del lenguaje literario y elevado con el que el figurón inicia su alegoría al otro coloquial, de bajos vuelos con el que acaba forma un gracioso contraste (*vid.* apartado siguiente) que pone también en evidencia el carácter híbrido del figurón, ya comentado antes (elevado por su cuna, bajo por su idiosincrasia personal).

Por último, y sin que intervenga esta vez el amor de forma directa, citaremos un absurdo diálogo entre Mosquito y don Tello, en *El lindo don Diego*. El criado trata de justificar una de las acciones de su señor, el lindo don Diego, improvisando:

"D. TELLO. Mosquito, estoy aturdido

de un suceso tan extraño.
Pues ¿ella buscóle a él,
o cómo llegó allí a estar?

MOSQUITO. (.....)
Yo señor, al conocella
la vi que al zaguán entró,
y un pobre entonces llegó,
que no dio limosna ella.
El pobre pasó adelante,
D. Diego pasó tras él,
y repitiendo el papel
vino el pobre vergonzante.
Traía un vestido escaso
de color, y Dios me acuerde
que no era tal, sino verde.

D. TELLO. ¿Pues el vestido es del caso?

MOSQUITO. Habiendo el pobre salido,
vino la condesa luego,
y cuando vino D. Diego,
vino porque había venido.

D. TELLO. ¿Quién había venido?

MOSQUITO. Él.

D. TELLO. Luego, ¿Ella le fue a buscar?

MOSQUITO. No, señor, porque al entrar
ella entraba con aquél,
y el pobre, que entraba cuando
entraba él, no llegó.

D. TELLO. Pues, ¿quién era aquél que entró?

MOSQUITO. Eso es lo que voy contando.
Entró ella, y cuando entraba
entró el pobre y fue D. Diego,
y como entró con sosiego,
después de entrado allí estaba.
Y deso se quedó loco,
porque entraba muy esquivo.

D. TELLO. No lo entiendo ¡por Dios vivo!
MOSQUITO. Pues eso, ni yo tampoco." (104)

f.) *Monólogo.*- El teatro áureo ofrece abundantísimos ejemplos de esta forma. Los desahogos de los personajes, que daban rienda suelta a sus pensamientos y emociones, ya fuesen éstos amorosos, filosóficos o incluso de naturaleza cruel, como en el caso de los maridos celosos, eran buen motivo para la parodia. En la comedia de figurón hay algunos ejemplos de estas parodias, burlas tanto en el contenido como en la forma, de aquellos que suspendía la atención de los espectadores y eran claves en el desarrollo de la obra o en la evolución del carácter del personaje.

El primero que seleccionamos es el de don Claudio, de *El hechizado por fuerza*, quien habla ante la lamparilla traspasado por el terror que engendra su superstición. El miedo de don Claudio podría no ser visible si no fuese porque hay una gran desproporción entre el enorme temor de don Claudio y lo que lo produce, el hechizo simulado:

"D. CLAUDIO. Yo soy (¡el llanto me ahoga)
El pobre (¡ah triste de mí!)
que en muriendo (qué congoja!)
La lámpara (¡ay hijo mío!)
Ha de (¡mal haya la boda!)
Caerse muerto." (105)

Más gracioso y más claramente paródico es el de doña Melchora, que aunque no está sola en escena, reproduce uno que recuerda al de Segismundo en *La vida es sueño*. La pobre Doña Melchora parece querer recitarlo para dedicárselo a su segundo novio don Antonio, pero le sale el siguiente disparate:

"DOÑA. MELCHORA. Pues querido D. Antonio
de mi vida y de mi alma,
el arbolito que vuela,
el pajarito que para,
el pececito que ruge,
la fierecita que canta
todos en comparación
de tu persona gallarda
son, son, son ... ¡válgame Dios!
ahora una cosilla entraba
que si me acordara de ella,
de pura risa lloraras,
porque árbol, pájaro pez,
y fiera, todo paraba
en decir que sí, que no,
torna, vuelve, toma y daca." (106)

La parodia del estilo de Calderón no es tan abundante como la del de Góngora y sus seguidores. No hay que olvidar que Cañizares y muchos otros autores de figurón pertenecen estilísticamente a la escuela de Calderón y ello está patente no sólo en sus obras serias, sino también en ciertas partes de sus comedias de figurón. (107) Las pequeñas burlas a autores o estilos a los que están ellos mismos vinculados (sobre todo Zamora y Cañizares) no puede verse sino como una inofensiva rebeldía que no contradice ni cuestiona la validez de los modelos escogidos.

g.) *Las cartas o género epistolar.*- La presencia de cartas y billetes es casi inexcusable en la comedia áurea: mensajes amorosos, noticias de parientes, escritos que posibilitan oportunas anagnórisis, avisos de llegada de tal o cual personaje, etc. Ya hemos apuntado cómo muchas veces hace posible en la comedia de figurón el avance de la acción y proporcionan momentos de gran comicidad. Pero muchas veces la carta en sí, en su forma o en su contenido,

es ya de suyo suficientemente cómica.

Las cartas más frecuentes son las amorosas y las familiares. Del primer tipo tenemos un estupendo ejemplo proporcionado de nuevo por Cañizares y su figurona doña Melchora:

"D. ANTONIO. (*Lee*) Encumbrado dueño mío,
ya sabes que yo te amo,
salga uno, salgan dos,
salgan tres o salgan cuatro.
Yo, por verte señoría,
aunque fuese entre farrapos,
diera tres dedos y aun cinco
que sobrán a mi zapato;
y así, pues andamos tras
de un título estrafalario,
sabe tú lo que me toca
en cada mes o en cada año
de alimentos de esta dicha
señoría; y si el retazo
de este honor puede llevarse
por dote en lugar de trasto,
a ti te lo digo novio.
Entiéndelo tú, cuñado." (108)

Tampoco tiene desperdicio la misiva que le dirige don Lucas a su futura esposa en *Entre bobos anda el juego*. (*Vid*. cap. V, p.79-80).

Un buen ejemplo de carta familiar es la que recibe don Cosme Antúnez y Panciconeja y que la complica mucho la existencia. Se trata de una carta falsa, en la que leemos algunos detalles jocosos sobre la familia del figurón, como que a su abuela se le han roto dos muelas comiendo un racimo de uvas. (109)

Glotón e hipócrita es el figurón don Jerónimo Retuerta, que en su carta no deja de mencionar alimentos de forma metafórica (en realidad se refiere a la herencia) fundiendo así, perfectamente, su hambre de comida con su deseo de dinero. La alusión a su virtud es pura hipocresía y ello precisamente le traerá un castigo en forma de cómico hechizo. (*Vid.* este capítulo, p.309).

"Señora y contraría mía
en el pleito de la hacienda
yo he determinado ir
a Toledo a la ligera
sobre una mula de un mozo
que viene sobre sus piernas:
a honrar voy a usted y a probar
del puchero que le enjuga
con lo que de ambos, supuesto
que en duda, aunque usted posea,
me tocará la verdura
ya que el tocino se pierda.
Suplico a usted cama blanda,
cuarto donde no entren hembras,
que soy virtuoso, y no gusto
andar arracá modestia.
De esta de usted, a cinco y medio
de abril, meses, en la mesa,
a las márgenes del caldo;
don Jerónimo Retuerta." (110)

Las cartas son bastante frecuentes y son muy reveladoras de la personalidad del figurón y también de la actitud que toma ante éste el autor. Por la carta que don Higinio envía para anunciar su llegada ya sabemos ante qué clase de personaje nos enfrentamos: un figurón crítico, irónico y mucho menos ridículo que los anteriores.

"Muy señor mío y señor medio suegro: anoche ya bastante tarde llegué a esta Corte desde mi patria, fundada en las motañas frescas de Jaca; me llevaron como a novio a la calle de los Peligros, donde por buen gobierno de mi criado, como de la cocinera, me fui a la cama sin cenar, y he dormido sereno de cerebro, que no es mal requisito para un hombre que va a casarse: en fin, ya estoy todo entero en Madrid, que ha de ser el Japón para mí, pues ya sé que voy a padecer martirio, y os remito ésta para que de ello quede impuesto, y se lo participe a mi señora próxima mujer futura, no sea que si me ve de repente, la dé una alferecía, como muchas que acostumbramos a dar los Montañeses. *Dios guarde a Vmd.* =*D. Higinio Meléndez.*" (111)

Pero hay algún figurón que prefiere anunciar su llegada llevando él mismo la carta, por si se pierde, como hace don Laín en *De los hechizos de amor*:

"D. LAÍN. Calle, calle,
¿pues había de faltar
una advertencia tan fácil?
Tomad este pliego y ved,
como tres semanas antes,
que me pusiese en camino,
os escribí mi viaje;
pero siendo de cuidado
la carta, no quise a nadie
fiarla, sino a mí mismo:
con el que antes no llegase (*sic*)
no es culpa mía, sino es
de la mula que me trae." (112)

Lo burlesco en este caso no es el lenguaje de la carta sino la alusión a ella. Cañizares nos ahorra su lectura, cosa que lamentamos, pues hubiera sido una buena pieza del exquisito género epistolar que caracteriza a los figurones.

C. *Recursos estilísticos propios del lenguaje literario.*- Ciertos recursos extrañadores que, como todo texto literario, posee la comedia de figurón tienen además la función lúdica. Los artificios lingüísticos usados por los autores entran dentro de los clasificados en los repertorios de poética y retórica, pero su uso tiene la misión de producir risa más que la de embellecer el texto.

Dado que son muchas las comedias que estudiamos, nos limitaremos a señalar uno o dos ejemplos (todo lo más tres cuando sean abundantes) de cada recurso que hemos seleccionado.

1. **Recursos fónicos.**

a. *Aliteración.*- Hallamos palabras como "*zorroclocos*" o "gui*s*car" y "*c*oscar" en versos próximos. La repetición del poco eufónico fonema /k/ recuerda la intención de Quevedo en el famoso soneto "La vida empieza en lágrimas y caca..." También es expresiva la repetición de la vocal velar /o/. (113)

Hallamos repetición del fonema /d/ en los versos:

> "que es lin*d*o el *d*on *D*iego, y tiene,
> más que *d*e *D*iego *d*e lin*d*o." (114)

b. *Paranomasia.*- En los siguientes versos hallamos este recurso junto con la humorística paráfrasis de un refrán, popular entonces, cuyo significado es el de "venir a menos":

> "Era el cabello hecho trenzas
> clin (*sic*) de caballo morcillo,
> aunque la comparación
> de *rocín* a *ruin* ha sido." (115)

Otro ejemplo, donde también hallamos dilogía, es el siguiente:

"Al mirarle estoy suspenso.
¡Qué este piense que es galán!
Mas hartos lo pensarán
que lo *piensan* por el *pienso*." (116)

Puede apreciarse el juego de palabras sobre "pienso", del verbo pensar y "pienso", sustantivo que se refiere al alimento del ganado.

2. **Recursos morfosintácticos.**

a. *Formación de palabras* (derivación y composición).

El lenguaje expresivo y coloquial que usan los figurones se traduce en el frecuente uso de diminutivos y aumentativos. De los primeros hallamos muestras en palabras como "demoñito" (117), "Picatostico" (118), "Duendecillo" (119), "caballerito" (120), de los segundos hay también bastantes ejemplos entre los que citamos: "zalamerota", "venturonazo" (121), "sudorazo", "gustazo". (122)

La formación de neologismos se da tanto en la derivación como en la composición, aunque en el primer caso son más frecuentes. Tenemos así "desintestinar", "homicidiar" (123); "latinear", "mantillesco" (124); de composición hallamos "sobriniboda" (125); también "maniestiradas" (126). Por analogía con "juventud" hallamos "jumentud"; (127) por "tampoco", "tampuerco" (128)

b. *Poliptoton.*- La figurona Melchora nos da el siguiente ejemplo:

"Sólo por veros *salí;*

y pues el *salir* os hallo,
salí bien con mi salida
saliendo con lo que *salgo*." (129)

También hay ejemplo de derivación en "salida". Con frecuencia el poliptoton se combina con la derivación para crear aún más un efecto de cómica y repetitiva confusión verbal. Veamos esto:

"D. COSME. Sillas traigan;
que quien tan de *asiento* tiene
una afición *asentada*,
sentido del *sentimiento*
que los *sentidos* me encanta
que se *siente* está *asentado*.
FUENCARRAL. Y pues el Tajo le aguarda
sentido al *sentar* se *sienta*
con las antífonas malas." (130)

c. *Repetición*.- Ejemplo de anáfora y paralelismo hallamos en esta cita:

"Entre mora que burle,
entre fantasma que oí,
entre letra tal fatal,
entre pleito tan civil,
y entre hospedaje que hallé,
presumo que perdí,
quien más ya purga y echaba
los bofes del discutir." (131)

Como veíamos en el apartado anterior, las parodias de los monólogos calderonianos, con sus dramáticos apartes insertados, nos proporcionan ejemplos de paralelismo:

"A todo me resistí
pero al saber (*qué letargo*)
que pierdo (*qué frenesí*)
tras el pleito (*esto es rabiar*)
los chorizos (*es morir*)
no me queda a qué apelar, ...)"(132)

Remitimos al lector al monólogo de doña Melchora como ejemplo muy claro de paralismo y de parodia del procedimiento diseminativo-recolectivo. (Vid. este mismo capítulo, p.349).

d. *Enumeración*.- Ya habíamos visto ciertos tipos de enumeración formaban subgéneros expositivos de carácter burlesco (vid. este capítulo, p.337). Citaremos un fragmento que, sin entrar dentro de estos particulares juguetes cómicos, es un buen ejemplo de campo semántico del parentesco, tan caro al linajudo figurón:

"Diga usted qué se le ofrece
pues voy a una diligencia
tan precisa, que no puedo
detenerme aunque quisieran
mi padre, madre y abuelos,
sobrinos, sobrinas, nietas,
biznietos, tataranietos,
y toda la descendencia
de mi famoso linaje
interrumpir mi carrera." (133)

e. *Gradación*.- En *De los hechizos de amor* hallamos:

"D. Carlitos mío,
abrazadme, apretujadme,
oprimidme, deshacedme,
que sois una viva imagen
de vuestro padre: no he visto
semejanza semejante." (134)

La *gradación ascendente* se combina con el muy frecuente recurso de la derivación.

f. *Redundancia o pleonasmo.*- El figurón don Laín dice:

"*buscándoos* vengo
desde que *os salí buscando*". (135)

Otra graciosa redundancia la encontramos en las palabras de Doña Melchora:

"Pues mi padre
está fuera y no está en casa." (136)

g. *Perífrasis.*- En *El dómine Lucas* vemos que el figurón don Lucas se refiere a su futura mujer mediante un rodeo:

"¿No me decís en qué estado
estáis con la que ha de ser
costilla de este cuerpazo?" (137)

h. *Interrogación, exclamación, apóstrofe.*- Englobamos en el mismo epígrafe las figuras que en la retórica

!Que me muero, que me ahoga...!
!Ay!... San Judas, Santa Tecla,
San Judas, y el Flos Sanctorum
del Padre Rivadeneyra!" (141)

Algunos santos son burlescos como el "San Speculum Justitiae" (142) al que invoca don Lucas.

La apóstrofe y la interrogación retórica se combinan en este ejemplo:

"*¿Quién, renacuajo con barbas,*
quién, del diluvio mosquito,
en lugar de mi talego,
en esta arca os ha metido?." (143)

La apóstrofe sirve para una burlesca invocación a la noche en El marqués del Cigarral:

"Noche, refugio y amparo
de los humanos deseos
que te pones por los hombros
el capuz de paño negro;
capa de cualquier engaño,
manto de cualquier enredo,
asilo de toda maula,
sombra de todo martelo;
no dejes lucerna viva
del talle del firmamento;
y embócales su luz pura
con tapabocas de velos.
Halle en tí el señor Apolo
un capote tan severo,
que se retire de dar,
por luz de estrellas, bostezos".(144)

tradicional se denominaban "patéticas" y que abundan en el género de figurón.

Un divertido ejemplo de la primera nos la proporciona de nuevo doña Melchora, quien no entiende las finas metáforas que don Antonio maneja:

"D. ANTONIO. No tiene
que ir a conducirme Juana,
que yo, *salamandra activa*,
al incendio de tu llama
me adelanté.
DOÑA MELCHORA. ¿Qué decís?
¿Que viva yo en *Salamanca*?
¿Pues qué, embarazo en Madrid,
¿Pues qué, tenéis otra dama?
¿Pues qué, me queréis dejar?" (138)

Como en otras ocasiones, el recurso no se presenta puro, sino combinado con otros, en este caso la anáfora y el paralelismo, que ya hemos ejemplificado antes.

Otros gracioso ejemplo en Solís:

"¿Don Diego y don Luis aquí?
¿Mi hermana y dama con ellos?
¿Don Diego y mi hermana? Malo.
¿Don Luis y mi dama? Bueno." (139)

Los figurones son personajes que no reprimen sus emociones, así que con mucha asiduidad hallamos exclamaciones e interjecciones en su boca. Por ejemplo, don Claudio suelta una interjección de asombro cada vez que su criado Picatoste le informa sobre su hechicera: "!Moscas!", "!Toma!", "!Sopla!", "!Soga!" o "!Corcho!" (140)

Las invocaciones a los santos tampoco faltan en los casos de apuro:

l. *Asíndeton y Polisíndeton.*- Remitimos a los ejemplos citados en los recursos de (enumeración asindética y gradación) para el asíndeton. Para el polisíndeton, ver apartado k. de este capítulo, p.366).

j. *Hipérbaton.*- En el lenguaje llano y familiar de los figurones no es usual encontrar ejemplos de este recurso, aunque sí en el habla más culta de los personajes serios, que no tiene efecto cómico. Sin embargo dado que existen figurones culteranos, la figura es obligada en sus intervenciones. Podremos sólo un ejemplo pues, como hemos dicho, trataremos de ello en el próximo capitulo.

"Eremíta y austera,
lívida mi faltriquera,
borra obstenta y no dineros;" (145)

Alguna vez los figurones menos culteranos encajan alguna anástrofe como hemos visto antes: "del diluvio mosquito"! (*Vid.* pág.359 de esta tesis).

3. **Recursos léxico-semánticos.**

a. *Hipérbole.*- Es el recurso más frecuente, por cuanto, como ya hemos dicho muchas veces, la exageración forma parte de la esencia misma del figurón. A pesar de que el recurso nos es conocido, pondremos algunos ejemplos concretos.

En este primero, el figurón don Cosme se queja de un beso que le han dado en la mano a su novia por ser demasiado apretado y sospechoso de "humedad":

"!Hay tal locura!
¿A la mano os atrevisteis?
Yo apostaré que le disteis
el beso con lamedura.
!Ya mi paciencia se apura!
(.....)
Para tal besucador
os será remedio sano
Leonor, *poner la mano,*
como a niño, un babador." (146)

No es menos hiperbólico el ronquido de don Lucas:

"si acaso duerme la siesta
da un ronquido tan horrendo
que duerme en su cigarral
y le escuchan en Toledo". (147)

Los detalles escatológicos, abundantes en los figurones, también tienen desmesura:

"*Un sudorazo*
general se me ha esparcido
desde el cogote al zapato
tan oloroso, que creo
he de dejar apestado,
si de aquí salgo con vida,
a todo el género humano." (148)

b. *Símil o comparación.*- Es también figura muy frecuente. El primer ejemplo nos lo da el gracioso Mosquito:

"(...) suelen ser
como espadas los maridos,

que en la tienda están derechas,
y comprándolas sin vicio,
en el primer lance salen
con más corcova que un circo." (149)

El recelo del figurón don Cosme le hace decir: "Las hermanas, guárdalas *como domingos*", donde también está presente la dilogía "custodiar"/"respetar el precepto" en la palabra "guardar". (150)

La misoginia de los figurones también se muestra en este símil farmacéutico-conyugal:

"Que el que a casarse se arroja,
ha de hacer, si buen se mira,
como el que toma una purga:
cerrar los ojos, y arriba." (151)

c. *Litote.*- La atenuación no es recurso demasiado frecuente, sobre todo teniendo en cuenta la exageración que el carácter y las acciones del figurón suponen, pero aun así encontramos algún ejemplo: "Este hombre no es muy discreto", dice un personaje después de haber oído una gran necesidad de boca del figurón don Laín. (152)

d. *Ironía.*- En *Entre bobos anda el juego* doña Isabel dedica una irónica frase a su obligado prometido, el figurón don Lucas. Esta no puede entenderse del todo si no se tiene en cuenta el significado que "morir" tenía dentro del código amoroso cortés: lo que aparentemente es una fineza, no es en realidad más que un insulto:

"La fama que vos tenéis
por ser quien sois, os aclama;
pero *no dijo la fama*
tanto como merecéis.
Y así la muerte resisto
tarde, pues quiero decir
que *en viéndoos pensé morir*
y ya muero habiéndoos visto." (153)

El criado Esparaván, después de una favorable descripción de su amo, dice:

"tiene una gracia, no más,
que con esta le podremos
perdonar esotras faltas:
que es tan mísero y estrecho
que no dará lo que ya
me entenderán los atentos." (154)

e. *Antítesis*.- Antítesis, combinada con el recurso ya visto de la composición de palabras, hallamos en este ejemplo en el que el uso del antónimo produce comicidad:

"D. ALONSO. Esta es acción corte*sana*.
D. TORIBIO. Más me huele a *corte-enferma*."(155)

Mosquito dice de don Diego:

"Ese es un cuento
sin *fin*, pero con *principio*."(156)

Pero más provechoso es el recurso cómico del contraste cuando supera el efecto que producen ciertas palabras para

extenderse a pasajes enteros, como por ejemplo la proximidad de las descripciones de don Mendo frente a las de don Diego o las de don Luis frente a las de don Lucas, a las que volveremos en el próximo capítulo para abordar otras cuestiones. (157)

f. *Metonimia*.- Hallamos una doble e ingeniosa metonimia en *El marqués del cigarral*: don Cosme llana "expulsión de bayetas" a terminar con la viudez casándose. La metonimia es doble porque las negras bayetas son parte de los vestidos de luto y el luto, a su vez, es efecto del estado de viuda.

g. *Metáfora*.- Es recurso éste del que podríamos poner bastantes ejemplos. Seleccionamos, como siempre, unos cuantos en proporción a su abundancia.

"Tinta de Caracas" es la forma en que Cañizares se refiere al chocolate (158) y en este mismo autor hallamos la metáfora "machucar liendres" por dar (159) golpes de espada en la cabeza y también se refiere, con un gracioso y culinario tropo, a un cuarto superior:

> "En un desván que es *hojaldre*
> del *pastelón* de mi cuarto". (160)

El bobo don Lorenzo llama a la cabeza "El monte de la caspa" (161).

h. *Sinonimia*.- La equivalencia semántica de dos expresiones es la base para el humorístico disparate de don Lucas:

"Ellas son *por las espaldas*,
más *por detrás* no son ellas."(162)

i. *Dilogía*.- También es recurso muy frecuente. Sólo de una comedia como *El lindo don Diego* pueden extraerse más de diez ejemplos. Precisamente de esta podemos anotar:

"D. DIEGO. Pero tened !vive Dios!
que aquesta liga va errada:
más larga está esta lazada
un canto de un real de a dos.
Llega, mozo a deshacella.
D. MENDO. !Que aqueso os cueste fatiga!
Pues !Que importará esa *liga*!
D. DIEGO. No caer pájaro en ella." (163)

Es evidente el doble significado de la palabra "liga": "sustancia pegajosa para cazar pájaros" y "cinta para asegurar medias"; por cierto, los pájaros a los que se refiere el figurón son más bien "pájaras".

Don Cosme trata de enterarse de la importancia del ficticio lugar de donde le han nombrado marqués:

"D. COSME. ¿Tiene *lonja*?
FUENCARRAL. De tocino
no faltará en cualquier casa." (164)

La homonimia de la palabra engloba, entre otros, el significado de "sitio de contratación" y "cosa larga, ancha y delgada", que asociamos con el embutido, como hace también Fuencarral.

Otro ejemplo nos lo da el figurón de *De comedia no se trate*, cuando responde a la falsa mora Manuela, que canta

para convencerle de que está hechizada por su culpa: "Tu *canto*, con otro *canto* tropezó." (165) Hay metáfora por añadidura, pues el mismo figurón se reconoce insensible como piedra ante el otro tipo de "canto", el musical.

j. *Retruécano*. El figurón don Lucas se ve dividido entre dos amores, doña Melchora y doña Leonor:

> "La una hacienda de mi amor,
> la otra amor de su hacienda." (166)

k. *Personificación*. Un ejemplo lo hemos visto ya en la larga invocación a la noche de don Cosme, donde también existe personificación, pero más graciosa es la que hallamos en el disparatado pasaje en que don Lorenzo explica el porqué de su tardanza en calzarse:

> "Por mi pronto me vistiera
> no hubiera sido porque
> esta pierna no quería,
> hasta que estotra riñó
> con ella y fuera la echó,
> y ella después no salía;
> calzáronse, y demás de esto
> tuvieron pendencia un rato
> porque se perdió un zapato:
> y es, que el uno estaba puesto,
> y otro que me iba a poner,
> y otro zapato faltaba
> y la pierna regañaba.
> ¡Jesús lo que hubo de ver!
> Después de tanto reñir,

Yo las dije a sus mercedes:
dense por esas paredes
que yo no me he de podrir." (167)

El bobo don Lorenzo atribuye a sus piernas no sólo vida propia, sino entendimiento y voluntad, que a él le faltan. También hallamos ejemplo de polisíndeton, que resalta la torpeza y pesadez del personaje hablante.

1. *Nombres propios con significado cómico.*- Al hablar de los figurones habíamos dicho que era fácil reconocer al figurón nada más leer la relación de personajes, al principio de la obra: nombres como Laín, Lucas, Policarpo, Toribio, Cosme (el más repetido), no los llevan los galanes al uso. A veces se refuerzan estos nombres poco eufémicos con apellidos auténticamente ridículos como Retuerta, Cascaxares, Panciconeja, etc.

Sin embargo, la nómina verdaderamente burlesca la ostentan los criados de los figurones o graciosos. Tenemos así nombres como Esparaván, Mosquito, Cartapacio, Pinchauvas, Tocino, Picatoste, Soplamoco o Zoquete. Los nombres pueden responder a veces a una motivación, así no es casual que el criado de un leguleyo, que sabe casi tanto de legajos y latines como su amo, se llame "Cartapacio"; o que un criado tan irónico y zumbón como el que tiene el lindo don Diego (que es, por cierto, de los pocos figurones que tiene un nombre clásico y bien sonante) se llame "Mosquito" pues "zumba" tanto como uno de ellos. Pero en la mayoría de las ocasiones el nombre sólo se debe a un deseo de provocar risa: cuanto más grotesco sea el nombre del criado más fácilmente lo verá el público amalgamado con el ridículo figurón.

Puede resultar paradójico que el criado del figurón, que siente generalmente muy poca simpatía por su amo, que discute con él, no duda en ridiculizarle ante otros, y que,

en muchos casos, es su oponente, esté siempre reducido a seguir la órbita del figurón en cuanto a su función cómica. Puede resultar por su comportamiento menos ridículo y extravagante que su señor, pero el lugar que le habían señalado en la comedia áurea no se modifica en nuestro género y, así, no resulta mucho más respetado que su amo: su baja clase social lo permite; el que su nombre sea abiertamente ridículo parece responder al deseo del autor de equilibrar de esa forma los desiguales platillos de la balanza de los grotesco, oscilantes entre gracioso y figurón.

6.2. *La función del figurón. Estructuras funcionales.*

Según nos recuerda J, Urrutia en uno de sus artículos, Propp definía "función" como la "acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga." (168) Ahora es usual en la crítica la utilización de términos tomados de la poética y semiótica estructuralista y en concreto la idea de que las funciones de los personajes pueden ser esquematizadas formando grupos de funciones semejantes. Esto es lo que nos lleva a la noción de "actante" con sus correspondientes divisiones o categorías. La incorporación de este concepto puede ser útil en el análisis de una obra teatral, ya que buscar los actantes es buscar en la acción dramática las causas y efectos de lo que sucede y ordenarlos según un esquema abstracto que puede concretarse en cada caso con personajes concretos motivados por sentimientos, ideas, etc.

Como ya dijimos antes, un personaje existe sólo en la medida en que actúa. El teatro es acción y acción que es resultado de una serie de enfrentamientos dialécticos. El esquema actancial nos revela quiénes actúan, por qué actúan, contra quién chocan sus actos, es decir, las

fuerzas generadoras de los conflictos dramáticos.

En las comedias de capa y espada del Siglo de Oro los esquemas actanciales posibles pueden sintetizarse en un esquema funcional genérico que se basa fundamentalmente en las tensiones que brotan de la oposición amor/honor, amor/celos y amor/desamor. Las relaciones amorosas que se dan entre la primera pareja de jóvenes (primer galán y primera dama) se refuerzan normalmente con las de otra segunda pareja o incluso una tercera si se quiere complicar aún más. Así, tenemos unos personajes que se repiten una y otra vez:

galán 1°	dama 1ª
galán 2°	dama 2ª
gracioso o criado	criada
barba o viejo (padre, tío, etc)	

Haciendo corresponder este esquema-tipo de personajes con sus correspondientes funciones básicas, tendremos uno o dos galanes (sujetos) que desean el amor de las damas (objetos). Hay uno o varios oponentes a estas relaciones no respaldadas por compromisos formales; por ejemplo, el padre, tío o hermano de una de las damas que se mueve por razones de honra; pero también oponentes pueden ser los celos que promuevan la aparición en escena de uno de los dos galanes o damas o incluso un concepto de época como la imposibilidad de unirse en matrimonio personas que se creen de clase social desigual.

El hecho de que habitualmente los dramaturgos saquen a escena al menos a dos parejas complica en la práctica lo que parecen en el esquema unas relaciones sencillas, pues la presencia de esta segunda pareja hace que los sujetos y objetos se conviertan a la vez en oponentes. Por ejemplo: el galán 1° ama a la dama 1ª, pero es amado por la dama 2ª (objeto, verbigracia, del galán 2°) lo que provoca los

celos de la dama 1ª. Si se da la circunstancia de que el galán 2° es el novio destinado a la dama 1ª por su padre, tío o hermano, cualquiera de éstos y el galán 2° serán oponentes del galán 1°. También puede suceder que el galán 1° sea hermano de la dama 2ª y, por tanto, oponente por razón de honor del galán 2°, etc.

Es evidente que un mismo personaje puede desempeñar en diferentes momentos de la obra actantes distintos. Los personajes masculinos, dada la hipocresía moral y social de la época, podían ser fácilmente oponentes de las relaciones de otros hombres (actuando como autoridad que salvaguarda la honestidad de la hermana, hija, sobrina, pupila) y a la vez galanes que buscan el amor de la hija, sobrina o hermana de otros (sujetos). No vamos a profundizar mucho en esto, pues no es nuestro objetivo la comedia de capa y espada áurea. Simplemente diremos que lo repetitivo de este esquema de la comedia lopesca hacía que el público descubriera rápidamente la función de cada personaje y supiese qué relaciones iban a cuajar y cuáles no. El enredo podía complicarse a veces en grado sumo, pero no por ello era menos perceptible el esqueleto funcional de la comedia. Como en otros géneros del barroco, los autores se esforzaban por presentar los mismos ingredientes en platos que pasaban por nuevos a base de elaboradas salsas y guarniciones.

La introducción del figurón como personaje que sirve para diferenciar y dar nombre a un nuevo subgénero teatral, obliga a replantearse el esquema funcional típico de la comedia de capa y espada.

La forma en que el figurón afecta a este esquema no es siempre la misma. En algunos casos apenas la afecta; en otros obliga a modificarlo de forma sensible.

La implicación del figurón en el conflicto dramático es independiente de su comicidad. Que el tipo esté más o menos logrado, que produzca más o menos risa, no es ahora lo que

nos interesa, sino el ver cuál es la importancia en el juego dramático como pieza que ha de encajarse con otras piezas en el mecanismo de la obra. Así, de todas las comedias de figurón que conocemos, hemos extraído tres distintos modos de situar y mover al figurón en relación con los otros personajes:

a.) El figurón actúa como un personaje de capa y espada, como un "antigalán" por su aspecto y carácter, pero sin que por ello su papel sea distinto de un galán convencional. No es la pieza central y sólo se altera el esquema de la comedia de capa y espada en el hecho de que al final el figurón queda normalmente sin casar.

b.) El figurón es la piedra angular del edificio dramático: moviliza todos en su contra, en una estructura que hemos llamado "todos contra el figurón". Lo más frecuente es que la boda pactada con la primera dama genere esta oposición colectiva . Todo conduce a la derrota del figurón y generalmente -hay alguna excepción notable- queda suelto.

c.) El figurón es también la pieza más importante y está en lucha contra los otros, pero esta vez se parte del matrimonio y no del noviazgo; el figurón es un personaje positivo que ha de enfrentarse a todos para preservar su honor de casado. De esta forma la comedia se acerca un poco al drama calderoniano o de honor, aunque no sale del género de la comedia por su final feliz.

6.2.1 Comedias del grupo a.- Evidentemente, el esquema menos evolucionado es el que corresponde al punto *a*. En él incluimos las comedias más antiguas o con un figurón de no muy lograda factura; pero también hemos de situar comedias como *El dómine Lucas*, que es de las mejores del género y que se escribió cuando éste este ya llevaba mucho camino recorrido.

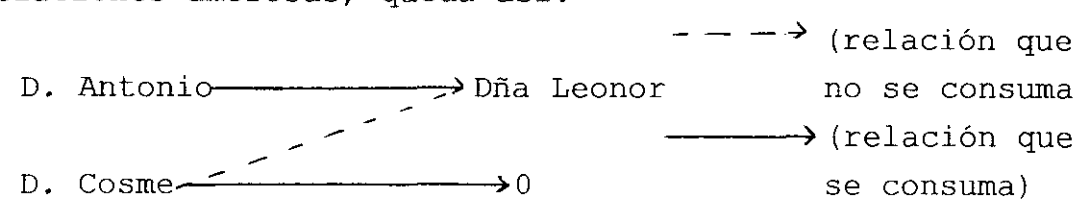
Lo que destaca en estas comedias es el enredo y el

personaje no llega a acaparar totalmente la función motora o generatriz del conflicto dramático central. En unas ocasiones el tipo no está del todo logrado, pero también tenemos figurones memorables como don Laín o don Lucas de Cañizares. Pero las motivaciones y la intervención de los figurones en estas comedias no son muy diferentes de las de los galanes del género tradicional.

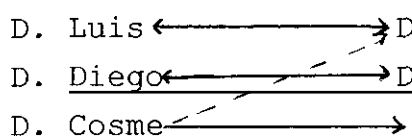
Comentaremos a continuación, brevemente, algunas de las comedias más significativas de las que agrupamos aquí y empezaremos lógicamente por la que creemos que es la primera de las comedias de figurón, que también es la que posee la estructura más sencilla.

En *El marqués del cigarral* la presencia del figurón no es inexcusable y existe sólo una pareja de enamorados: Antonio y Leonor. El origen de la tensión dramática y verdadero oponente del amor de estos jóvenes no es el figurón don Cosme, sino la aparente desigualdad social de ambos, que desaparece cuando se averigua la condición de noble de don Antonio. El figurón es algo bastante accesorio y sólo genera acciones secundarias. Es, más bien, un postizo burlesco que no influye realmente en los amores y desamores de la pareja. Tampoco la actuación cómica está bien amalgamada con el resto de la obra: la escena del balcón, en la que dos respetables barbas se burlan del figurón, está encajada bastante torpemente y sin conexión con el resto de las que suceden en la comedia.

Aunque la sencillez -casi pobreza- de acción de la obra contrasta con la complejidad de la mayoría de las comedias posteriores, en ella ya está presente el final habitual: la imparidad del figurón. La comedia, en cuanto a las relaciones amorosas, queda así:



Muy opuesta a la anterior por lo complejo de su enredo es *Un bobo hace ciento* de Antonio de Solis. Si bien el autor consigue integrar mejor al figurón, no logra tampoco que su presencia sea imprescindible para que el complejo tinglado de la comedia se sostenga; aquél se basa en los muy tópicos recursos de la confusión de identidad de las damas (siempre tapadas) y en la coincidencia -casi enfadosa por lo reiterada- de los personajes en los mismos lugares. Aunque el título de la pieza y el comentario del gracioso ("un bobo hace ciento") pueda hacer pensar que el figurón arrastra a todos con su forma de actuar, lo cierto es que si don Cosme fuese un galán al uso, la estructura de la comedia no se resentiría. La obra presenta la estructura típica de la comedia de capa y espada:



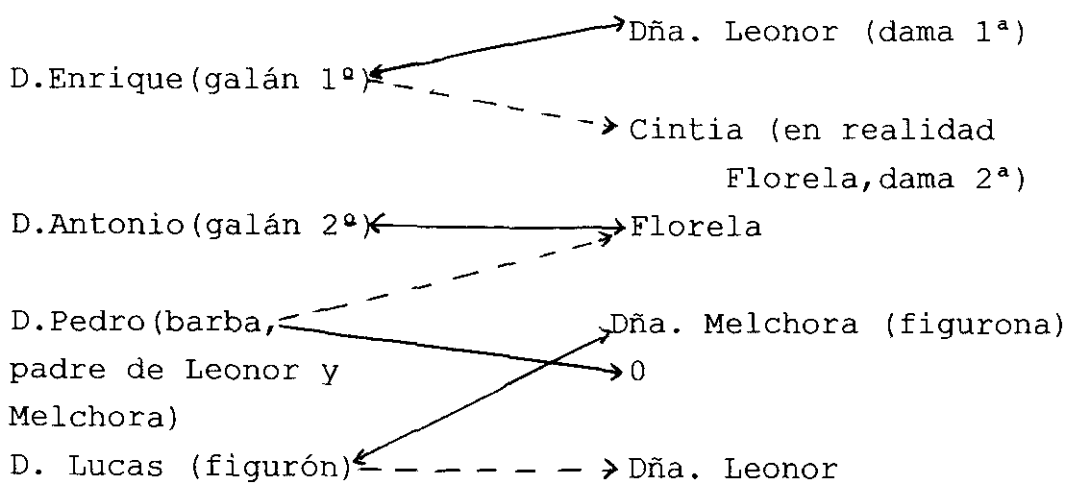
Don Cosme, el figurón, quiere a doña Ana, por lo tanto un sujeto que pretende a un objeto; pero también pretende lo mismo don Luis y de ahí se produce la rivalidad que da origen a una primera tensión dramática. Como a la vez, Cosme es hermano de doña Isabel, representa la autoridad coercitiva para su hermana y su amante Diego; así, es oponente también del segundo galán, a la vez que oponente de los amores de la primera pareja.

Hay que hacer constar que en esta obra el figurón no es el novio impuesto y tampoco lo es en *La más ilustre fregona* de Cañizares, que posee casi los mismos actantes que la obra de Solis, sólo que con la pequeña variante del refuerzo del oponente a los amores de la segunda dama, doña Clara, hermana del figurón, pues aquí aparece también el supuesto padre de don Policarpo. También se mantiene la soltería del figurón, que ha de quedarse sin novia porque

se descubre que no pertenece a la nobleza como el creía.

Una comedia con dos figurones como *De comedia no se trate*, del mismo autor, tampoco consigue alterar significativamente el esquema actancial de la comedia áurea. En esta obra el enredo es mayúsculo y lo burlesco se desborda, pero a pesar de que los figurones consiguen contagiar su comicidad a casi todos los personajes, no por ello logran ser el verdadero motor de la acción. Ya hablamos anteriormente del deslizamiento de esta comedia hacia la farsa, pero una novedad genérica no entraña necesariamente una novedad en el esqueleto funcional. Cañizares deja soltero al primer figurón, el montañés, pero casa al segundo, el petimetre don Periquito, al que trata en este sentido como a un galán serio.

Una interesante variante de este primer grupo la constituye *El dómine Lucas*, también de Cañizares. En esta obra existen dobles parejas actanciales, pues los personajes, sobre todo los masculinos, tienen sus inclinaciones amorosas duplicadas:



Como puede verse por el esquema (hemos repetido los nombres de las damas para no crear confusión con la confluencia de líneas), cada mujer es pretendida por dos hombres, aunque en el caso de don Lucas no hay inclinación

hacia Leonor sino compromiso impuesto. Esto produce dobles parejas de actantes sujetos, objetos, oponentes, que pueden imaginarse fácilmente, como también imaginaban fácilmente los espectadores de la época cuáles iban a ser las relaciones consumadas y cuáles no.

Puede pensarse que el hecho de que el figurón acabe casado es una regresión, una involución, pues ya la comedia de figurón había consolidado un determinado final para el figurón, que parecía inherente al género; pero por el contrario, creemos que no es tal, ya que la boda de don Cosme sólo es posible porque se le ha creado una compañera completamente afín, un verdadero figurón femenino, tipo que no sabemos que vuelva a repetir este autor ni ninguno de los comediógrafos posteriores. (169) Observamos que quien queda por casar es el viejo don Pedro, al que Cañizares no quiere premiar por su tardío apasionamiento.

Cañizares trata de dar en la obra una explicación a estos abundantes dobles amoríos. Tenemos que don Lucas está prometido a doña Leonor por pactos familiares, pero no puede resistirse a su natural inclinación hacia una fémina tan semejante a él; don Antonio ama realmente a una mujer que le rechaza, Florela, y mientras tanto procura consolarse con quien tiene más a mano, doña Melchora, aunque en alguna ocasión lamente complicarse la existencia con semejante relación; doña Melchora por su parte, desea casarse ardientemente con quien sea y piensa que es más prudente tener dos novios que uno, aunque mantenga sus preferencias por don Lucas; en el caso de don Enrique, diremos que simplemente ama a dos mujeres a la vez, aunque la necesidad de que Antonio quede casado hace que finalmente se decida por Leonor. Florela y don Pedro son dos personajes un tanto sacrificados, pues una casa sin mucho amor y el otro queda sin novia, pero ambos parecen conformarse con su suerte, como es de rigor en un final feliz de comedia.

De estos breves repasos por las comedias más interesantes de este grupo, sacamos en conclusión que en ellas no se ha dado aún el paso definitivo para separar el figurón del género convencional, a pesar de la innovación que supone la casi constante soltería del figurón. Veamos lo que ocurre en las del siguiente grupo.

6.2.2 Comedias del grupo b.- Estas comedias tienen en común, siempre por encima de diferencias argumentales, la unión de todos los personajes contra el figurón para impedirle conseguir sus deseos, que casi siempre son los de casar con la primera dama, ya sea por amor o por interés. Dos importantes excepciones son *El hechizado por fuerza*, en la cual el complot se urde justamente para lo contrario y *El castigo de la miseria*, que nos presenta una conjura para conseguir el dinero del figurón.

Nos hemos referido a este tipo de estructura anteriormente varias veces y lo hemos llamado "todos contra el figurón", como se recordará. Llegan los personajes en muchos casos a confabularse en su totalidad y crear auténticas conjuras; así ocurre en *El hechizado, El castigo, La encantada Melisendra* y *El desgraciado por fuerza*. Este esquema supone una separación mayor del género de capa y espada. Aunque no hemos basado esencialmente la distinción o independencia genérica de la comedia de figurón en la estructura de las comedias, sino en la existencia de un determinado personaje con unos rasgos fijados cada vez más sólidamente, lo cierto es que este esquema refuerza la independencia genérica porque con él la comedia de figurón se separa más claramente de la comedia áurea de capa y espada.

Nos permitimos insistir en que la pertenencia de una u otra comedia a uno u otro de estos grupo no tiene que ver con la calidad cómica de su figurón ni con su valía literaria. Repetimos que hay excelentes comedias de figurón

como *El dómine Lucas* que no se han liberado del todo del antiguo molde y también comedias muy mediocres como *El desgraciado por fuerza* que entran plenamente dentro de este esquema más evolucionado.

Empezando el comentario por comedias que se pueden situar a medio camino entre un grupo y otro, hallamos en primer lugar *Entre bobos anda el juego*. En ella no existe el consenso explícito contra el figurón, sin embargo vemos cómo éste condiciona la actuación de los otros personajes. En su doble papel de prometido y de hermano (sujeto y oponente), el figurón pretende la mano de Isabel e impide todo amorío clandestino de su hermana. Todos le detestan, aunque encuentre interesada ayuda en el padre de Isabel (veremos en el capítulo siguiente este aspecto). En el croquis siguiente vemos las relaciones de los personajes:

D. Pedro (galán 1º) ⟷ Dña. Isabel (dama 1ª)
D. Lucas (figurón) ⟶ 0
D. Luis (galán 2º) ⟷ Dña. Alfonsa (dama 2ª,
D. Antonio (barba, hermana de Lucas)
padre de Isabel)

No parece que nos revele nada nuevo, pero la lectura de la obra nos muestra que el poder del figurón es mayor que en obras anteriores. Como futuro marido y como hermano-tutor de Alfonsa, todos los personajes están sujetos a él y le temen; incluso su primo, don Pedro, se ve obligado, por las leyes familiares, a respetar el honor del figurón y a no enfrentarse a él. Por otro lado, la importancia del galán 2°, don Luis, es escasa y el conflicto queda prácticamente reducido a los esfuerzos que hacen Pedro, Isabel y Alfonsa para esquivar al figurón, que siempre amenaza su felicidad con su presencia, mostrándose como dueño y señor de la situación y como jefe de un grupo al que todos han de obedecer. En realidad, salvo don Luis, los

personajes forman un grupo cerrado familiar: parientes, futuros parientes y criados. Como veremos en el próximo capítulo, gran parte de la autoridad que don Lucas tiene en la obra se la proporciona su dinero; pero sea como fuere, lo cierto es que en esta comedia ya no puede decirse que el figurón sea una pieza más a encajar sino la pieza más importante.

El castigo de la miseria es la obra que también muestra la hibridez entre este nuevo esquema y el tipo de la comedia de enredo amoroso. Sin embargo, en la obra la tensión que se crea más por el deseo de conseguir dinero que por el de conseguir a la persona amada. Los personajes que se mueven por amor son de poca relevancia y quedan frustrados (don Luis, don Alfonso) o bien los vemos actuar así al final, como una concesión al idealismo, cuando antes los hemos visto actuar por motivaciones más prosaicas como hace don Agustín.

La clave de la obra es el deseo de don Marcos de poseer la fortuna de la supuesta rica indiana doña Isidora y a su vez, el de ésta es el de conseguir el caudal del avaro figurón. Así pues tendríamos unos actantes dobles y recíprocos:

Sujeto		Objeto
D. Marcos	⟶	dinero de Dña. Isidora.
Dña. Isidora	⟶	dinero de D. Marcos.

Esto hace posible que un personaje como don Agapito, el casamentero, que también se mueve sólo por dinero, resulte adyuvante aparente y oponente real del figurón. Nosotros conocemos que el figurón no desearía tal enlace si supiese la verdadera condición moral y económica de doña Isidora, así que en realidad es oponente de don Marcos, aunque don Agapito no está al tanto del engaño. En cambio,sí participa

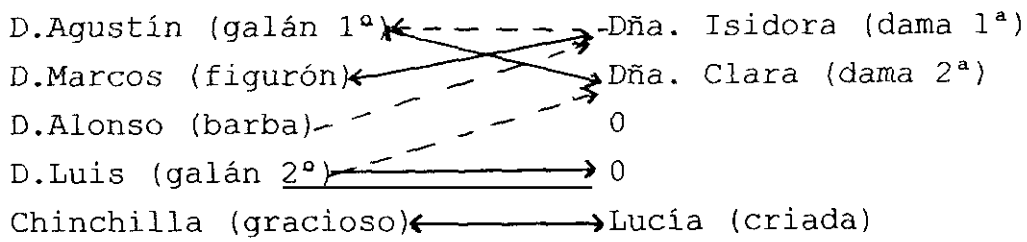
en el timo el galán don Agustín, un joven calavera que vive con doña Isidora y pasa por sobrino suyo. De su actuar poco noble hablamos en su momento; ahora sólo nos interesa recalcar su papel en el complot. Naturalmente, los criados Chinchilla y Lucía ayudan a sus señores.

Sin embargo, no podemos considerar a esta comedia totalmente centrada en el engaño al figurón porque hay unos cuantos personajes que permanecen ajenos a él; doña Clara, don Luis y los barbas, don Alfonso y don Álvaro. Éstos forman parte de lo que podríamos llamar la trama amorosa paralela a la trama cómico-picaresca. Don Agustín y doña Isidora son el enlace entre las dos. Aunque ambos son personajes muy poco dignos, el autor hace con ellos alguna concesión al amor. Don Agustín acaba casado con doña Clara, a la que ama, pero no sin antes "tomar prestado" el talego con los caudales del figurón; por su lado, doña Isidora ama a don Agustín, pero antepone su interesado matrimonio a su inclinación erótica y cuando persigue a su antiguo amante Agustín, lo hace más por motivos crematísticos que sentimentales.

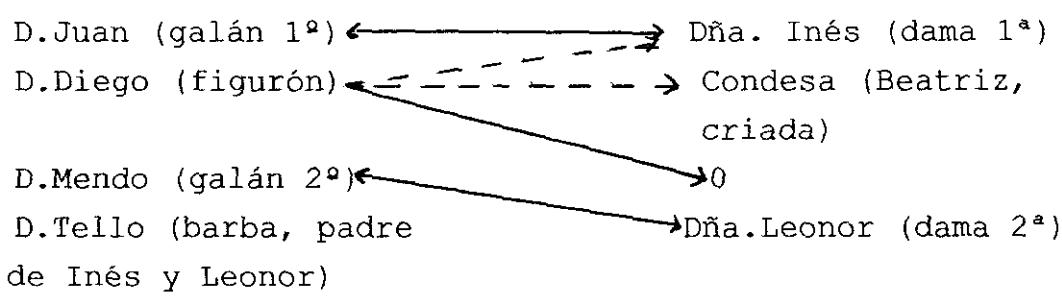
Pensamos que la comedia no pone ninguna intensidad en el trazado de las relaciones amorosas ni de sus personajes. Don Luis pretende a Isidora y cuando ésta le rechaza no se aflige y pasa a cortejar a Clara, que también lo rechaza, sin que el perder a esta segunda dama le cause tampoco mucha pena. Asimismo la inclinación de don Alonso por Isidora apenas da juego en la primera jornada y carece de trascendencia dramática en el desarrollo de la obra.

En resumidas cuentas, en la comedia parece sobrar la débil trama amorosa, traída un tanto forzadamente, con galanes y damas poco respetables o de poca relevancia dramática. La comedia pide, a nuestro juicio, que se eliminen estos personajes y actantes tradicionales, dejando sólo los que corresponden a la novela de Zayas; pero seguramente Hoz y Mota no estuvo dispuesto a desprenderse

del esquema al uso: evitó el agrio final de la novela y además introdujo otros personajes, como la pareja Clara y Luis para mantener la estructura típica del Siglo de Oro. Veamos el croquis:



Llegamos por fin a una obra que consolida la disposición que se había prefigurado en las comedias de Rojas y Hoz y Mota: *El lindo don Diego* de Moreto. Partimos en ella del conflicto habitual, es decir, el casamiento impuesto de doña Leonor con el figurón don Diego. Se puede decir que no hay otro, porque los amores de don Mendo y doña Leonor no tienen oponentes y no son conflictivos. Veamos como son las *relaciones amorosas iniciales y finales de esta comedia*:



Es fácil adivinar los actantes: los galanes son los sujetos, las damas son los objetos. El figurón tiene dos objetos, su prometida Inés y luego la condesa falsa que se le cruza, haciéndole, al menos al final, abandonar su objeto primero para casarse con la supuestamente rica y culterana condesa. Como es usual, los criados ayudan a sus

señores y son oponentes del figurón. También lo son las damas, que son hermanas y desprecian por igual al figurón. Naturalmente el enamorado don Juan (curiosa coincidencia de nombres con los de la obra de Zorrilla) es el rival y oponente principal del novio. El único adyuvante del figurón es el barba don Tello, que ha arreglado el casamiento. Don Mendo, que no congenia nada con su estúpido primo, si bien al principio se mantiene neutral, no tardará mucho en unirse a los demás en contra de don Diego. Hay que señalar que la forma de oponerse al figurón no es la misma en el caso de todos los personajes. Hay un complot que urden los criados Mosquito y Beatriz, que se disfraza de condesa para alejar el interés de don Diego. Esta trampa cuenta con el consentimiento explícito de don Juan, que es el único de los personajes nobles que está al tanto de ella. Pero antes ya han luchado con bastante valor doña Beatriz con la única arma de la que dispone, que es el tratar de convencer con bien argumentados discursos, primero a su padre, y al figurón después, de la inconveniencia de ese matrimonio. Su oratoria se estrella contra sendos muros de intolerancia y vanidad, pero en esta rebeldía femenil, que analizaremos en el próximo capítulo, vemos el comienzo de una causa que pronto tendrá más adeptos.

Lo verdaderamente interesante de esta obra no es la solución efectiva que proporcionan los criados, harto usada desde Plauto, sino algo que ya se había prefijado en las anteriores comedias: la reducción de las dobles parejas a un triángulo. La segunda pareja no presenta ningún conflicto con respecto a la primera: don Mendo no siente inclinación hacia doña Inés ni doña Leonor hacia don Juan, como ocurría en otras comedias. Esta pareja (Mendo Y Leonor) representan la armonía y la felicidad en contraste con la que forman el figurón y la primera dama. También parece decirnos que el azar a veces juega en favor de los

matrimonios arreglados.

Sin embargo, lo que nos parece una genialidad del autor es impulsar al figurón a urdir mentiras en contra de los personajes, casi en la misma medida en que éstos lo hacen contra él. A diferencia de otros figurones más pasivos, que no saben lo que se les viene encima o que se limitan a defenderse, don Diego no se está quieto y se las arregla para implicar en sus trapisondas a otros, sin importarle en absoluto la situación comprometida a las que les aboca. Don Diego, además de narcisista, es embustero egoísta y desaprensivo y atrae la enemistad de don Mendo cuando éste comprueba que le implica en sus mentiras sin ningún escrúpulo. Ciertamente, los embustes de don Diego se derivan de la necesidad de justificar la relación que éste desea iniciar con la falsa condesa a espaldas de sus familiares; con ello, tenemos que Moreto enlaza admirablemente los conflictos y acciones secundarios con el conflicto principal. En verdad, no podemos hablar de muchas comedias de figurón tan bien construidas teatralmente y con un carácter cómico tan bien pintado.

El hechizado por fuerza, aunque excepcional por la motivación que impulsa a los personajes a actuar en contra del figurón, es un excelente ejemplo dentro de las comedias de este segundo grupo. La oposición de todos contra el figurón se cumple por completo y uno de los personajes, el Dr. Carranque, lo declara al final al mismo don Claudio:

> "DOCTOR. (...) Luisa, Leonor,
> y D.Diego, pues ya llega
> el tiempo de hablaros claro,
> os han hecho creer por fuerza
> que estáis hechizado, por
> obligaros a que dierais
> la mano a Leonor; y Luisa
> con su hermanito os la pega

por casarse también; todo
ha sido embuste y cautela
y si yo concurrí, fue
engañado de ellas mesmas;
ello es verdad." (170)

El figurón, pues, está totalmente solo en su empecinamiento en no casarse y sus miedos y dudas producidos por el engaño colectivo. Aunque el Dr. Carranque, por despecho, se salga del círculo de los conjurados, lo hace ya muy tarde; su papel en la farsa ha sido casi tan importante como el de la criada Lucía y las demás mujeres. Veamos la relación de los personajes.

Oponentes del figurón	D. Claudio (figurón) ⟷ Dª Leonor (dama 1ª)	oponentes del figurón
	Dr. Carranque (médico) ⟷ 0	
	D. Diego (galán 2º) ⟷ Dª Luisa (dama 2ª)	
	Piscatoste (gracioso) ⟷ Lucía (criada)	

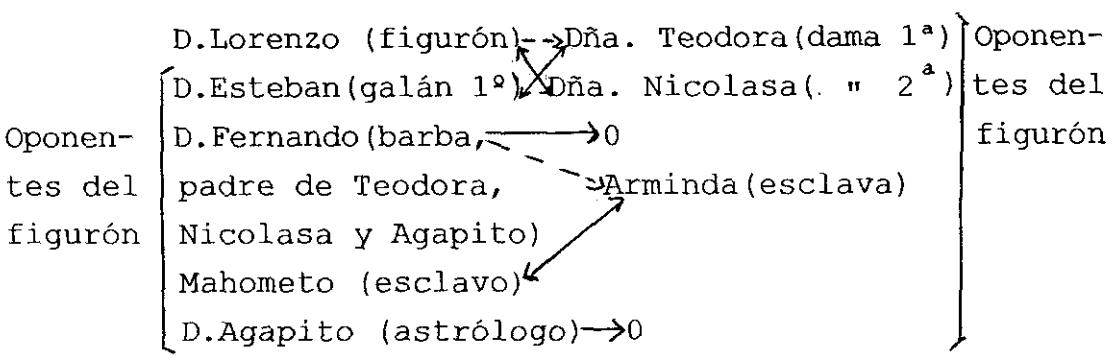
De la existencia de la segunda pareja podremos inferir, incluso sin leer la obra, que Zamora tampoco va a renunciar al esquema amoroso de la comedia áurea. No es una pareja tan neutra como la anterior de Moreto, pero su conflicto esta bien relacionado con el central, pues la boda de la hermana de don Claudio, doña Luisa y el hermano de doña Leonor, don Diego, están supeditadas, por los acuerdos familiares, a la boda del figurón y Leonor, pues una implica necesariamente la otra. Así, pues, don Diego y doña Luisa son oponentes de la soltería y tranquilidad del figurón en la misma medida que éste lo es de la consumación de sus amores. El triángulo se da, por tanto, en la persona de Dr. Carranque, que ocupa el vértice con respecto al binomio galán 2º-dama 2ª. Del amor del doctor se aprovechan

las futuras cuñadas para atraerle a su bando. Si nos fijamos, de una forma o de otra, el figurón es atacado por todos porque a todos perjudica su actitud. Don Claudio no es un trapacero como don Diego, pero también es un egoísta pues no sólo no quiere esposa, sino tampoco cuñado. De nuevo nos preguntamos si no están de sobra los hermanos, que no sirven para otra cosa que para complicar el enredo. Pero a diferencia de otros autores Zamora ha conseguido fundir estos manidos enredos -de los que él mismo se burla- con una forma un tanto más nueva de organizar el juego dramático.

Una comedia bastante mediocre como *La encantada Melisendra*, basada en gran parte en la obra que acabamos de comentar, no merecería que nos detuviéramos en ella de no ser porque ofrece la particularidad de que incluso el barba, que era en principio coadyuvante del figurón, se une a la conjura o farsa que se monta contra éste. Refuerza esta obra nuestra idea de que los autores adoptaban este esquema van desentendiéndose de los amores cruzados e incorporan una segunda pareja como un residuo vestiginal con un rendimiento dramático muy reducido u ocasional. De ahí, que los amores de Mahometo y Arminda no sirvan más que para darle a la comedia un toque de novela morisca, un tanto idealizado, en contraste con la vulgaridad del figurón.

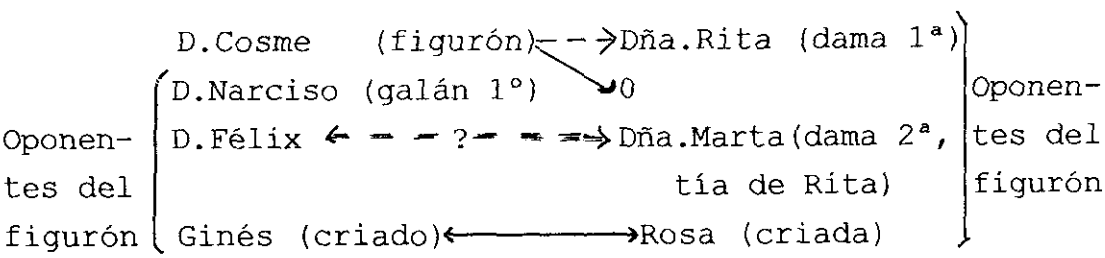
Sin embargo, el personaje de la esclava Arminda por sí solo tiene cierta importancia, primero por que lo mágico se asociaba popularmente a lo morisco y segundo porque el amor que inspira en el viejo beato don Alonso le vuelve más comprensivo y le hace anteponer la felicidad de su hija a los pactos matrimoniales de conveniencia. El hecho de que Añorbe no siga el ya tradicional final del figurón suelto puede deberse a un deseo de emular a Cañizares en *El dómine Lucas*, ya que Nicolasa tiene un punto de ridícula, aunque no sea una figurona.

Lo último que se nos ocurre que puede tener de particular esta obra es la prontitud de la boda de la pareja principal. Que sepamos, esta es la única comedia de figurón, del grupo distinto al c, en que el galán y la dama se casan ya en la primera jornada, eliminándose así las peripecias amorosas para concentrar toda la atención dramática en la farsa musical mágico-burlesca. El esquema de personajes y sus relaciones es éste:



De *El desgraciado por fuerza* diremos simplemente que es obra que ejemplifica también muy claramente este esquema basado en la oposición colectiva contra el figurón; esta vez es un figurón inocente, inofensivo, pero que tiene en su contra el ser el novio impuesto de la primera dama. Si bien el croquis que adjuntamos no revela que la segunda pareja tenga importancia (de hecho ni siquiera la hay, sólo se apunta una futura relación), lo cierto es que Calvo Barrionuevo parece sentir una cierta nostalgia de los enredos de capa y espada e introduce al segundo galán no sólo para que idee la trama contra el figurón, sino para que su presencia en la casa dé lugar a celos, escondites y algún que otro duelo; todo ello le da un regusto barroco a una comedia muy dieciochesca. Por otro lado, la descarada criada Rosa es, junto con don Félix, el alma de la conjura; pero la inquina que siente contra don Cosme parece ir más allá de la pura fidelidad hacia su ama y tiene un carácter de crueldad inmotivada y casi obsesiva.

El final del autor de *El desgraciado* es tradicional con respecto al figurón, que queda soltero, pero no lo es en lo que toca al matrimonio de la segunda pareja, abandonando así el esquema de la comedia lopesca al que parecía que había querido volver.



Doña Marta, antes favorable al figurón, acaba también persuadida, por efecto de las bien urdidas calumnias, de que es un inmoral y acaba oponiéndose a su vez al matrimonio de Rita y don Cosme.

6.3. *Comedias del tipo c.*- En las obras que agrupamos aquí podríamos hablar de una inversión del esquema anterior. El figurón es pieza importantísima, piedra angular de la comedia y existen también personajes que se enfrentan a él, pero esta vez las cosas serán bien distintas, pues el figurón desempeña ahora el papel de héroe y cuenta con las simpatías del público. Como en el caso de los héroes de los cuentos populares, no es difícil prever su triunfo.

Dado que hablamos en su momento de los diferentes tipos de figurones, no es necesario decir mucho de los que llamamos "falsos figurones" o "figurones atípicos", que son los que protagonizan estas obras. Sin embargo, la particularidad de estas comedias no radica sólo en el cambio en la visión del personaje, sino en algo más que está también relacionado con ello: la inclinación hacia el drama del honor. El figurón no es aquí el ridículo e indeseable novio al que hay que apartar para dejar paso al

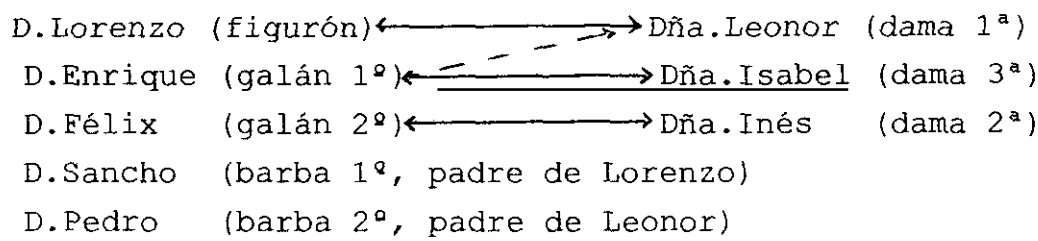
galán de buenas prendas; por el contrario, es un marido cargado de derechos, con la ley humana y divina a su lado, al que, a pesar de sus tachas aparentes, hemos de considerar revestido de respetabilidad. Por lo tanto, la misión primordial del figurón en estas piezas es averiguar la verdad sobre los supuestos atentados a su honor, con cautela para evitar el escándalo, y preservar también la dignidad de la esposa, a la que, en la mayoría de los casos, él mismo cree inocente y que, por supuesto, resulta serlo.

El figurón es el sujeto cuyo objeto es mantener el honor basado en la fidelidad de la esposa y los oponentes serán todos aquellos galanes que no respeten el matrimonio de la dama, por la que han sentido y sienten aún inclinación amorosa. También pueden actuar como oponentes ciertas circunstancias engañosas que hacen que se interprete incorrectamente una relación inocente y puramente amistosa. En algún caso, los oponentes, los enemigos, sólo lo serán en la imaginación de un figurón intolerante y receloso en exceso, pero a la postre tendrán el mismo rendimiento dramático.

Si en el caso anterior ya resaltaba la soledad del figurón frente a la unión de los personajes, en estos casos lo veremos también lidiando en solitario, en una lucha que tendrá por finalidad reconstruir el orden alterado. Hemos de tener en cuenta que en las obras de los otros grupos, en las que el figurón era el que rompía el orden natural impidiendo que los enamorados consumasen su amor, era necesario castigarlo, expulsarlo y someterlo; sin embargo, ahora, este personaje rudo y extravagante es en el fondo digno y representa el orden moral y social que se ha pretendido perturbar. La comedia se ve en la obligación de restaurarlo y lo hace en todos los casos, como antes, aunque por caminos diametralmente opuestos a los que ya conocíamos.

Pasemos ahora a comentar brevemente las comedias aquí englobadas, comenzando con las más antiguas y que van configurando este esquema. Se trata de dos obras de José de Cañizares: *El honor da entendimiento* y *Yo me entiendo y Dios me entiende*. La primera, estrenada en 1715, es dos años anterior a la segunda (vid. cap. V, p.136), si bien en algunos aspectos tiene una estructura que la hace más representativa de las comedias de este grupo. Es la más curiosa de las comedias de figurón de este autor, tanto por el ya comentado cambio de carácter del figurón, como por su manifiesto viraje hacia el drama de honor, del que no está muy claro que Cañizares hiciese una parodia, al menos en lo que toca al sentido final de la obra. (171)

De la relación de personajes de la comedia podemos deducir que la obra no va a renunciar al enredo:



El figurón, casado con la dama 1ª desde la segunda jornada, va a tener tres tipos de oponentes: un oponente auténtico, don Enrique, que pretende continuar su relación con doña Leonor aún a sabiendas de que es ilegal y culpable; un oponente sólo aparente, don Félix y dos oponentes a su labor de averiguar la verdad de la situación de forma discreta: los barbas, padre y suegro que pretenden castigar a la esposa considerándola culpable *a priori*. El contraste entre la prudencia del antes bobo don Lorenzo y los violentos viejos que encuentran rápida solución en el castigo cruento, nos hace pensar que la obra es mucho más que una parodia de los dramas de honor. (172) Lo

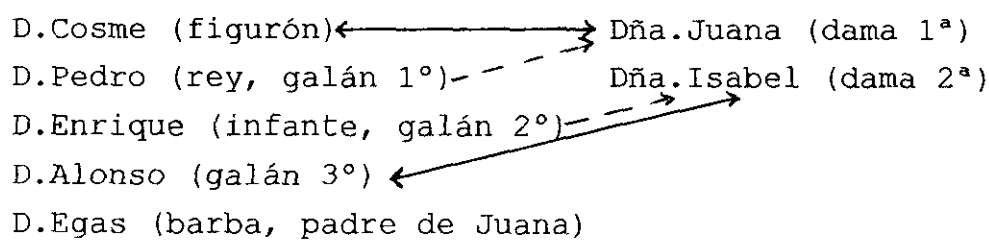
verdaderamente admirable de la actitud del figurón es la firme creencia en la inocencia de su mujer, que le lleva a enfrentarse con aquellos que se presentan a sí mismos como salvaguardas de su honor y por ello, aparentemente adyuvantes de su tarea de proteger su honra. Don Lorenzo, por tanto mantiene una lucha paralela con los galanes y con los barbas. Y a propósito de los galanes, la existencia de dos de éstos personajes no tiene más función que la de hacer la acción más enrevesada pues no había ninguna necesidad de duplicarlos. Don Enrique es el amante insistente y el único peligro real para el matrimonio del figurón, pero las dudas sobre la fidelidad de la esposa surgen cuando ésta escribe un billete amoroso para don Félix por encargo de doña Inés, que lo ama. Parecida situación la encontramos en Moncín, en *Un montañés sabe bien dónde el zapato le aprieta*, pero allí el autor ha decidido prescindir del galanteador auténtico y centrar el conflicto en la situación equívoca.

Nunca renuncia Cañizares al enredo de capa y espada en sus comedias, pero sí parece que tiende a una cierta simplificación y depuración de la acción en su *Yo me entiendo y Dios me entiende*. En ella el figurón, que no es marido, pero sí prometido de la dama, tiene como amenaza de su honor nada menos que al rey don Pedro el Cruel.

La comedia áurea había planteado muchas veces el especial conflicto que se producía cuando el galanteador de la mujer casada o prometida formal era de clase superior al del marido o novio, y en caso extrema, cuando se trataba del monarca. La brutal solución que se proponía en este último era matar a la esposa o prometida ante la necesidad de preservar la vida de quien representaba la jerarquía máxima de la sociedad. (173) Lógicamente, en una comedia de figurón no hay necesidad de llegar a estos extremos, pero el figurón don Cosme necesita de mucha habilidad para escamotear al rey el objeto de su deseo. Realmente, el

astuto don Cosme se pasa toda la obra ingeniándoselas para librar a su novia del continuo acoso de don Pedro, quien nos tememos que habría acabado por lograr sus pretensiones, a pesar de los esfuerzos de aquél, si no hubiera intervenido el infante don Enrique. La muerte del rey en batalla contra los partidarios de don Enrique elimina el problema del figurón y convierte al Infante en un egregio adyuvante de don Cosme, aunque no sea precisamente preservar la honra del figurón lo que mueve al infante a matar a su hermano, sino el deseo de tomar su corona.

Lo importante es que la comedia, sin olvidar la parte que corresponde al relato del enfrentamiento histórico, gira principalmente alrededor del conflicto que supone la preservación del honor cuando el rival es el mismo rey. Los personajes claves son tres: don Pedro y don Cosme, sujetos cuyo objeto, doña Juana, representa para uno la satisfacción de la pasión pasajera y para el otro la esposa en la que basa su honor. Los otros personajes tienen mucha menos relevancia salvo el infante, que tiene como principal función la de ser adyuvante del figurón, sin que su propio papel como galán pase de ser mero relleno o concesión al esquema áureo. Veamos el croquis de los personajes y sus relaciones:



El interés del infante por Isabel es accesorio; su verdadero objeto, como sujeto que es, a la vez de adyuvante, es la corona. El papel de don Egas, moralmente al lado de su futuro yerno, es muy desvaído, como lo es también el de Alonso, a quien se coloca para que la dama 2ª

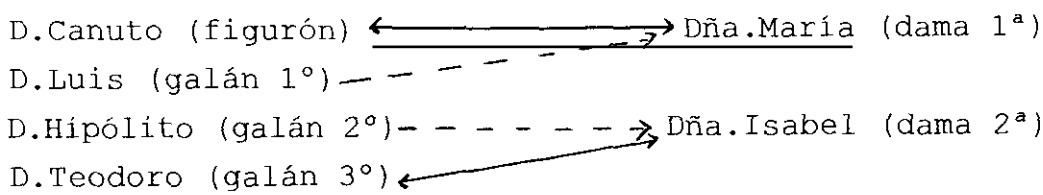
pueda casar, al ser imposible ya hacerlo con el nuevo rey.

Pero hay dos comedias que podemos considerar auténticamente modélicas como representantes de este grupo. Se trata de *Más sabe el loco en su casa que el cuerdo en la ajena*, de Concha y otra que bien podría ser su imagen a través del espejo de Alicia: *Un montañés sabe bien dónde el zapato le aprieta* de Luis Moncín.

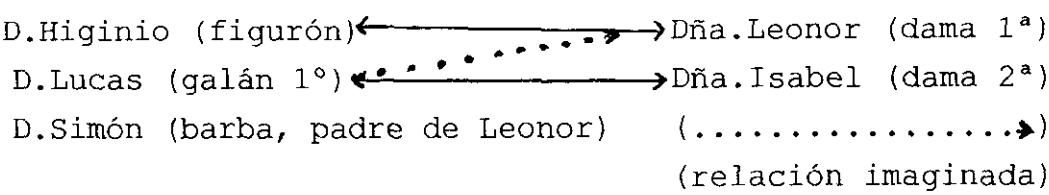
Es interesante comparar estas dos obras porque ajustándose ambas al mismo esquema envían al público receptor mensajes casi diametralmente opuestos. Todo lo que es tolerancia y prudencia por parte del marido en la primera, es intransigencia y agresividad en la segunda. Lo mismo ocurre con los oponentes del figurón; mientras en la obra de Concha son reales los malos propósitos de don Luis y don Hipólito, quienes llegan incluso a agredir al figurón, en la de Moncín nos encontramos con personas sensatas y corteses, que no desean perjudicar en modo alguno al figurón don Higinio. No en vano relaciona Andioc, muy acertadamente, a este personaje con la moda que en los últimos años del XVIII sacaba a las tablas "héroes" afectados de "matonismo", auténticos jayanes. (174) No es fácil para nosotros sentir simpatía por este don Higinio, intemperante y anticuado, que ve enemigos por doquier y no siente otra cosa que recelo hacia su mujer, pero ya hemos dicho alguna cosa sobre este personaje y aún diremos más en el próximo capítulo, por lo que no conviene que nos detengamos ahora en él.

Siguiendo con las coincidencias estructurales de las dos obras, observamos cómo en ambas se ha consumado la tendencia que se apuntaba ya en el Cañizares de *Yo me entiendo*: la práctica eliminación de intrigas secundarias y de las segundas parejas. En realidad, puede decirse que ambas obras son simétricas:

Más sabe el loco...



Un montañés...



En la primera obra, don Luis y don Hipólito son el desdoblamiento de un actante único, pues ambos actúan juntos contra el figurón y su relación con las damas es en ambos casos frustrada, pero mientras que la existencia de don Luis era necesaria para que se produjese el conflicto, es superflua la de Hipólito, pues Teodoro, el hermano del figurón, apenas aparece en la obra y también supone un desdoblamiento del figurón que podría haberse ahorrado el autor. De hecho, aunque los personajes de Hipólito y Teodoro existan, su papel es tan poco relevante que nos queda la impresión de que son como sombras de los personajes masculinos que forman los dos lados opuestos del triángulo (Canuto y Luis).

En el caso de la obra de Moncín, don Lucas es falso oponente del honor del figurón, como lo era don Félix de *El honor da entendimiento*. Probablemente de esta obra haya copiado Moncín el motivo de la mediación de la esposa en los amores de otra mujer y la confusión de esta prueba de amistad con una relación adúltera. Sin don Félix en la acción no hubiera podido producirse el conflicto clave de la obra, pero Moncín tampoco ahorra personajes inútiles, pues no hemos reseñado la existencia del médico don Bernardo o el militar don Félix, que no tienen ninguna

importancia en el desarrollo de acciones dramáticas y parecen estar presentes sólo como comparsas de ambientación. Mayor valor tiene, sin embargo, el barba don Simón, representante de la mentalidad más tolerante y prudente del hombre de ciudad, que también es visto por Higinio como enemigo suyo sin serlo, es decir, otro falso oponente. Don Simón no es tratado por el figurón con mucho respeto, aunque a nuestros ojos nos parezca merecedor de él; por el contrario, el don Fabián de Concha tiene un papel más corto, pero más fuerza su autoridad. Su función al final, como confidente que escucha a su sobrino Luis su pecado y su autopenitencia, es significativa.

Parecida a la obra de Calvo es *El asturiano en Madrid* de Moncín; parecida en la estructura, que no en el contenido ideológico. Refuerza aquí Moncín el papel del figurón, si bien sólo uno de ellos tendrá auténtico valor, el de don Crisanto, que es quien se ocupa de preservar el honor de su sobrino, el joven e inexperto don Blas, con lo que el adyuvante es en realidad el protagonista. El viejo don Plácido se alinea en el bando de los barbas de *El honor da entendimiento* (es decir, cree en la culpabilidad de la esposa). Los oponentes auténticos de los figurones son la malintencionada doña Jacinta, que actúa por pura malicia y desprecio, y don Carlos, que no renuncia a su amor por la esposa de don Blas.

Recapitulando todo lo dicho, podemos afirmar que la función del figurón en relación con los otros personajes y con el desarrollo de la acción puede concretarse en tres distintas formas: una primera en la que no puede hablarse de una verdadera diferenciación con respecto al papel del galán tradicional al estar dependiente del actuar de otros personajes y no condicionar demasiado la actuación de éstos; y otras dos que ya sí podemos considerar más originales y propias del género independiente que es el de la comedia de figurón. En estas últimas la comedia gira

alrededor de este personaje que llamamos figurón que es el verdadero motor de la acción.

Todo ello es con independencia de la eficacia de la función cómica y crítica del figurón, que éste lleva consigo, y atendiendo sólo a su influencia en el desarrollo de la acción.

NOTAS AL CAPÍTULO VI

(1) KOWZAN, T., "El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo", *apud.* BOBES NAVES, Carmen, *Estudios de semiología del teatro,* Valladolid, Aceña, 1988, p.16.

Por supuesto, este no es el único enfoque posible. Por ejemplo, Sito Alba ha expuesto en varios artículos suyos su teoría del "mimema" o "unidad de teatralidad esencial, primaria que realiza una función determinada, pudiendo ésta ser variable en las distintas utilizaciones posibles." El los divide en seis componentes: actor-director; texto literario y códigos complementarios; actor personaje; espacio; tiempo; público. (*Vid.* SITO ALBA, Manuel, "El mimema, unidad primaria de la teatralidad", en *Actas del séptimo congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas,* Roma, Bulzoni, 1981, p. 976.

En cuanto a estudios semánticos aplicados a las obras teatrales del Siglo de Oro, aparte de algunos que ya hemos reseñado en nuestra tesis y a los que nos referiremos en este capítulo, hay estudios interesantes de Esquer Torres, García Lorenzo, Díez Borque, Ruiz Pérez, Urrutia, etc. (*Vid.* ROMERA CASTILLO, José, *Semiótica literaria y teatral en España,* Kassel, Reichemberg, 1988, especialmente pp. 32-33. Y del mismo autor, "Semiótica teatral en español; ampliación bibliográfica," en *Investigaciones semióticas* III, (Actas del III Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1990, pp. 559-561.)

(2) "Como el hombre es naturalmente envidioso gusta del mal ajeno, mas no cualquier mal ajeno le da placer, sino el que tiene ciertas condiciones. Lo primero cuando él no lo tiene o no padece el mal que ve en el otro. Lo segundo, cuando el mal ajeno no es grave, porque siéndolo, causa compasión y odio contra quien lo hace. Lo tercero cuando aquel mal no

va junto con maldad, o malicia alguna, porque entonces causa odio del que le tiene y este odio estorba a la alegría con la que se junta la risa. Lo cuarto cuando no es un mal descortés o grosero porque entonces causa ofensión o fastidio (...)". BURRIEL, Antonio, *Compendio del arte poética sacado de los autores más clásicos*, Madrid, 1757, p. 189.)

(3) Vid. MAURON, Charles, *Psychocritique du genre comique*, Paris, José Corti, 1964.

(4) CASCALES, Francisco, *Tablas poéticas, apud.* GARCÍA VALDÉS, Celsa, *Antología del entremés barroco*. Barcelona, Plaza y Janés, 1985, p. 521.

(5) BURRIEL, Antonio, *Compendio...*, ed. cit., pp. 189-90.

(6) "El aspecto que mayor vigencia conserva para nosotros de las comedias de capa y espada de Calderón es, probablemente, *su plenitud lúdica, reconocida unánimemente* por los estudiosos que señalan como rasgo principal del dramaturgo la perfección de la mecánica teatral con que construye sus mundos cómicos." (ARELLANO, Ignacio, "El sentido cómico de *No hay burlas con el amor*", *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC, 1983, Vol I.

(7) CASTILLO SOLÓRZANO, A., *El marqués del cigarral*, ed. cit., p. 321.

(8) *Ibídem*, misma página. En cuanto al recurso a la escatología no hay que olvidar que es algo que la comedia de figurón comparte con la burlesca, aunque en ésta última se da con mucha mayor abundancia, como demuestran los ejemplos que recoge Ignacio Arellano (ARELLANO, I., *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 645-646)

(9) CAÑIZARES, José de, *La más ilustre fregona*, en *Dramáticos posteriores a Lope de Vega* II, ed. cit., pp. 603c-604a.

(10) CAÑIZARES, José de, *Dios los cría y ellos se juntan*,

mss. 15.071 de la Biblioteca Nacional de Madrid, fol. 20 (reverso)

(11) CAÑIZARES, José de, *De comedia no se trate, allá va ese disparate*, ed. cit., pp.10 b- 11 a.

(12) CAÑIZARES, José de, *De los hechizos de amor, la música es el mayor*, ed. cit., p. 22 b.

(13) CAÑIZARES, José de, *De comedia no se trate...*, ed. cit., p. 28 c.

(14) CAÑIZARES, José de, *El dómine Lucas*, ed. cit., p. 522c.

(15) CALVO BARRIONUEVO, José, *El desgraciado por fuerza*, ed. cit., p. XLII.

(16) *Ibídem*, p. LXXV.

(17) *Ibídem*, p. CXXIX.

(18) *Ibídem*, p. CIV-CV.

(19) *Ibídem*, p. CXIII.

(20) CAÑIZARES, José de, *El dómine Lucas*, ed. cit., p. 510 b-c.

(21) *Ibídem*, p. 515 a.

(22) MAURON, Charles, *Psychocritique du genre comique*, ed. cit., p. 29.

(23) FERNÁNDEZ DE LEÓN, Melchor, *El sordo y el montañés*, ed. cit., p. 405.

(24) ZAMORA, Antonio de, *El hechizado por fuerza*, ed. cit., pp. 454 c- 455 a.

(25) SITO ALBA, Manuel, "El personaje, elemento externo del iceberg mimemático y clave de la comunicación con el público" en *El personaje dramático*, Madrid, Taurus p. 95, p. 152.

(26) Probablemente no eran necesarias muchas indicaciones al actor, cuya técnica frecuentemente se trasmitía de forma oral, como señala Arellano (*Historia del teatro español del siglo XVII*, ed. cit., p. 130.)

(27) CAÑIZARES, José de, *El dómine Lucas*, ed. cit., p. 522 b.

(28) PELLICER, Casiano, *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España o Noticias de algunos célebres Comediantes y Comediantas, así antiguos como modernos*, Madrid, Imprenta del Real Arbitrio de Beneficiencia, 1804, p. 42.

(29) *Apud.* DÍEZ BORQUE, José Mª, *Semiología del teatro*, ed. cit., pp. 66-67.

(30) Como señala el profesor Díez Borque en la comedia lopesca eran abundantes los ejemplos de personajes disfrazados que cambian de lenguaje en la medida en que cambian de vestido. En el caso al que nos estamos refiriendo, no sólo tenemos una fusión de elementos de distintos sistemas semióticos en un sistema significante perfectamente coherente, sino una voluntad de representación de un papel que requiere una caracterización (comedia dentro de la comedia para engañar al figurón), que se logra en gran medida por el lenguaje, pues lo que engaña al figurón es más el lenguaje que el vestido. Volveremos a ello. (*Vid. DÍEZ BORQUE, Jose Mª, Semiología del teatro*, ed. cit., p. 62.)

(31) Ed. cit., p. 28 a.

(32) *Ibídem*, p. 27 a.

(33) Si tomamos, por ejemplo, un dibujo de 1724 que representa al célebre Farinelli en un papel femenino, observaremos que su atuendo es muy completo y lujoso. Desgraciadamente, no tenemos ningún testimonio parecido referente al género de figurón u otro subgénero cómico (entremés, comedia burlesca ,etc). (BLANCHARD, Roger et CANDE Roland de, *Dieux et divas de L'Opera*, Paris, Plon, 1986, p.188)

(34) CAÑIZARES, José de, *De los hechizos de amor, la música es el mayor*, ed. cit., p. 20.

(35)HOZ Y MOTA, Juan, *El castigo de la miseria*, ed. cit.,p. 210 b.

(36) BOBES NAVES, Mª del Carmen, *Estudios de semiologia del*

teatro, Valladolid, Aceña,1988, pp.212 y ss.
(37)MORETO, Agustín de, *El lindo don Diego*, ed. cit.,p.112.
(38)CAÑIZARES, José de,*De los hechizos...*,ed cit.,p 20 a.
(39) CAÑIZARES, José de, *La más ilustre fregona, ed. cit.*, p. 596 b.
(40) SOLÍS, Antonio de, *Un bobo hace ciento, ed. cit.*, p. 27 a.
(41) HOZ Y MOTA, Juan de la, *El castigo de la miseria, ed. cit.*, p. 217.
(42) CAÑIZARES, José de,*De los hechizos de amor...*, ed. cit., p. 20 b.
(43) MONCÍN, Luis, ed. cit., p. 20 a.
(44) HOZ Y MOTA, ed. cit., p. 213 c.
(45) Recuérdese, por ejemplo la excelente comedia *Arsénico por compasión.*
(46) HOZ Y MOTA, ed. cit., p. 208 a-b.
(47) CAÑIZARES, José de, *El dómine Lucas*, ed. cit., pp.511 a-b; 518 c y 519 c. *De comedia no se trate, allá va ese desparate*, ed. cit., p. 19.
(48) AÑORBE Y CORREGEL, Tomás, *La encantada Melisendra y piscator de Toledo*, ed. cit., p.
(49) *Ibídem*, p.
(50) Especialmente pormenorizada, dado su impacto en la corte, es la descripción del decorado e ilustración de *Armita placata* que da la *Gaceta de Madrid (apud* COTARELO Y MORI, Emilio, *Orígenes y establecimiento de la ópera en España*, Madrid, Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1917, pp.150-151). Asimismo, para el uso de la luz artificial en el teatro *vid.* RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, "Registros y modos de representación en el actor barroco", en *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*. Londres, Támesis, 1989, pp. 89-92.
(51) CAÑIZARES, José de, *De comedia no se trate...*, ed. cit., pp. 21 b y 22 a.
Reproducimos las dos estrofas de esta canción que

corresponden a las páginas citadas respectivamente:

1. "Cu, Cupidillo, no me andes haciendo
esos, esos visajes,
esos, esos meneos,
pícaro embustero,
mátalas callando,
cógelas a tiento."
2. ¡Ay, pobrecitas mujeres
como os fiáis de esos perros
infames que son los hombres!
Maldito sea el *más bueno,*
que son todos ellos,
mátalas callando,
cógelas a tiento!"

(52) "*Cantan dentro y salen Olalla y dos serranos y serranas con ramos* (...)

Musica dentro.
"Anom, anom, fadriens,
Anem a la montaña,
Veurem del mar el aiga
y a santa creu de May
(Salen)
le farem una dansa.
Anem, anem, etc."

(CAÑIZARES, José de, *Abogar por su ofensor y barón del Pinel*, ed. cit., p. 549 *a*).

(53) Con la pequeña variante del título, se estrenó esta obra con música de José de Nebra, vicemaestro de la Real Capilla y de la orquesta del Coliseo de Buen Retiro. Nebra era músico de cierto prestigio y Cotarelo incluye la obra dentro del género musical de la zarzuela; pero años más tarde, en 1743, encontramos la obra de Cañizares con título

casi idéntico al antes reseñado (con el añadido de *y montañés en la Corte*), y Cotarelo habla ahora de comedia musical. La música en este momento es de Mateo de la Roca, un organista del que sabe muy poco.

Fue pieza muy famosa y recibió varios títulos, como vimos ya (*vid.* cap. V, nota 107). La oscilación entre "comedia musical" o "zarzuela" se debería, sin duda, a la importancia que se le diera a las partes musicales. Probablemente la zarzuela de Nebra se refundió en comedia musical, es decir, se redujo la música, de la que se encargó un compositor de menor valía. El hecho de que un texto famoso sirviese a partituras de diferentes autores era cosa frecuente y se hacía con la ópera también. Suponemos que *El músico por amor*, otro de los títulos de la comedia, tenía también partes musicales. Ya dijimos, por otro lado, que la letra de los cantables no fue siempre la misma. Como se ve, todo en esta obra es variable. (*Vid.* COTARELO Y MORI, Emilio, *Historia de la zarzuela, o sea, el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*, Madrid, Tipografía de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1934, p. 85.)

(54) CAÑIZARES, José de, *El dómine Lucas*, ed. cit., p. 525c.

(55) *Ibídem*, p. 526 b.

(56) CAÑIZARES, José de, *De comedia no se trate...*, ed. cit., p. 12 a.

(57) *Ibídem*, p. 28 a.

(58) *El hechizado* se estrenó en palacio ante los reyes y la obra de Corregel corresponde a una época en que ya se había establecido la ópera italiana y estaba de moda la comedia de magia. Ambas son parodias de este género. *Vid.* capítulo VII de esta tesis, pp. 25-47.

(59) MONCÍN, Luis, *Un montañés...*, ed. cit., p. 202 b.

(60) HOZ Y MOTA, Juan de la, *El castigo de la miseria*, ed. cit., p. 202 b.

(61) CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de, *El marqués del cigarral*, ed. cit., p. 333 c.
(62) CAÑIZARES, José de, *De comedia no se trate*, ed. cit., pp. 18-19.
(63) AÑORBE Y CORREGEL, Tomás, *La encantada Melisendra*, ed. cit., p. 15 b. *Vid.* cap. VII de esta tesis, p.47
(64) MORETO, A., *El lindo don Diego*, ed. cit., p. 66.
(65) ZAMORA, A., *El hechizado por fuerza*, ed. cit., p. 437 c.
(66) CAÑIZARES, José de, *La más ilustre fregona*, ed. cit., p. 599 c.
(67) ZAMORA, Antonio de, *El hechizado por fuerza*, ed. cit., p.453 c y 453 b.
(68) CALVO BARRIONUEVO, José, *El desgraciado por fuerza*, ed. cit., p. XXVI.
(69) MORETO, Agustín, *El lindo don Diego*, ed. cit., pp. 66-67.
(70) CALVO BARRIONUEVO, José, *op. cit.*, p. XXVI.
(71) CAÑIZARES, José de, *De comedia no se trate, allá va ese disparate*, ed. cit., p. 6 a.
(72) CAÑIZARES, José de, *Yo me entiendo y Dios me entiende*, ed. cit., p. 637 a.
(73) HOZ Y MOTA, Juan de la, *El castigo de la miseria*, ed. cit., p. 214 b.
(74) CAÑIZARES, José de, *De los hechizos de amor, la música es el mayor*, ed. cit., p. 3 a.
(75) Ed. cit., p. 67, v. 596.
(76) CAÑIZARES, José de, *El dómine Lucas*, ed. cit., p. 527 b.
(77) Hay que esperar al romanticismo para que aparezcan personajes deformes pero buenos capaces de nobles sentimientos que susciten la simpatía del público o su piedad (Quasimodo, la Criatura de Frankestein, etc.). La identificación belleza-bondad es propia del platonismo renacentista y perdura en épocas posteriores.

(78) CAÑIZARES, José de, *De comedia no se trate*, ed. cit., p. 26 a.

(79) *Ibídem*, p. 22 b. Sobre esta escena Pellicer cuenta que Cañizares se inspiró en una anécdota de su vida, pues sirvió a un amo que le obligaba a presentarse ante él como doña Mencía a su criado, con golilla y espada aun en plena noche y con el camisón, en un exceso de formalidad y ceremonia. (*Vid.*, PELLICER, Casiano, *op. cit.*, pp. 61-64.)

(80) Cervantes, en La señora Cornelia, hace hablar a sus dos protagonistas Antonio de Isunza y Juan de Gamboa como si hubieran nacido en Valladolid. Tampoco en *La toquera vizcaína* de Juan Pérez de Montalván se usa la "vasquiparla" cómica. La protagonista responde en una ocasión que tan correcto castellano porque en Vizcaya no es de buen tono en las personas ilustres "hablar vascuence jamás, sino fino castellano" (PÉREZ MONTALVÁN, Juan, *La toquera vizcaína*, en *Dramáticos contemporáneos de Lope de Vega*, Madrid, Rivadeneyra, 1838, BAE XLV, p. 522 c. Vid. también LEGARDA, Anselmo, *Lo vizcaíno en la literatura castellana*, San Sebastián, Biblioteca Vascongada de los amigos del País, 1953, pp. 222.

(81) *De comedia no se trate...*, ed. cit., p. 9 b. Para la primera obra, ver un ejemplo en este mismo capítulo, p.336.

(82) FERNÁNDEZ DE LEÓN, Melchor, *El sordo y el montañés*, ed. cit., p. 405 a.

(83) CAÑIZARES, José de, El dómine Lucas, ed. cit., p.520a.

(84) CALVO BARRIONUEVO, José, *El desgraciado...*, ed. cit., p. XXIX.

(85) CAÑIZARES, José de, *El dómine Lucas*, ed. cit., p.508 b-c.

(86) MORETO, Agustín, *El lindo don Diego*, ed. cit., p. 84. *Vid.* también la nota de la editora, p. 161.

(87) Ed. cit., pp. 451 b y 452 a.

(88) CHEVALIER, Maxime, *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*, Barcelona, Crítica, 1992.

(89) *Ibídem*, p. 76.
(90) *De comedia no se trate*, ed. cit., p. 7 a.
(91) *De los hechizos de amor*, ed. cit., p. 12a.
(92) CHEVALIER, Maxime, *op. cit.*, p. 78.
(93) *El dómine Lucas*, ed. cit., p. 513 a-b.
(94) *El dómine Lucas*, ed. cit., p. 513 a-b.
(95) Ed. cit., p. 95.
(96) FERNÁNDEZ DE LEÓN, Melchor, *El sordo y el montañés*, ed. cit., p. 405 a. *Vid* también este capítulo, pp.
(97) Ed. cit., p. 82.
(98) MORETO, Agustín, *El lindo don Diego*, ed. cit., pp. 59-60.
(99) CHEVALIER, M., *op. cit.*, p. 88.
(100) CAÑIZARES, José de, *El dómine Lucas*, ed. cit., p. 521 c.
(101) ROJAS ZORRILLA, Francisco, *Entre bobos anda el juego*, ed. cit., p. 101.
(102) CAÑIZARES, José de, *El dómine Lucas*, ed. cit., p. 520 c.
(103) CAÑIZARES, José de, *De los hechizos de amor...*, ed. cit., p. 5 a-b.
(104) MORETO, *El lindo don Diego*, ed. cit., pp. 141-142.
(105) ZAMORA, Antonio de, *El hechizado por fuerza*, ed. cit., p. 412 c.
(106) CAÑIZARES, José de, *El dómine Lucas*, ed. cit., p. 510 a.
(107) *Ibídem*, p. 505 b-c.
(108) *Ibídem*, p. 514 c.
(109) CALVO BARRIONUEVO, José, *El desgraciado por fuerza*, ed. cit., p. LXX.
(110) CAÑIZARES, José de, *De comedia no se trate*, ed. cit., p. 3 a.
(111) MONCÍN, Luis, *Un montañés sabe bien dónde el zapato le aprieta*, ed. cit., p. 5 b.
(112) CAÑIZARES, *De los hechizos de amor*, ed. cit., p. 2b.

(113) *El dómine Lucas*, ed. cit., p. 516 a y 520 a. A partir de ahora, para referirnos a las obras abreviaremos su título con la primera palabra sin determinantes.
(114) *Lindo*, ed. cit., p. 58.
(115) *Lindo*, ed. cit., p. 59.
(116) *Ibídem*, p. 68.
(117) *Honor*, ed. cit., p. 587 c.
(118) *Hechizado*, ed. cit., p. 102.
(119) *Dómine*, ed. cit., p. 524 c.
(120) *Desgraciado*, ed. cit., p. LXVI.
(121) *Dómine*, ed. cit., p. 522 b y p. 514 b.
(122) *Desgraciado*, p. CXXIV y p. CIV.
(123) *Marqués*, ed. cit., p. 313 b. y p. 318 a.
(124) *Dómine*, ed. cit., 508 b y 514 a.
(125) *Lindo*, ed. cit., p. 57.
(126) *Dómine*, ed. cit., p. 508 b.
(127) *Honor*, ed. cit., p. 571 c.
(128) *Dómine*, ed. cit., p. 514 b.
(129) *Ibídem*, p. 514 b.
(130) *Marqués*, ed. cit., 516 c.
(131) *De comedia*, ed. cit., p. 27 c.
(132) *Ibídem*, p. 28 c.
(133) *Desgraciado*, ed. cit., p. LXII.
(134) Ed. cit., p. 2 b.
(135) *Hechizos*, ed. cit., p. 16 b.
(136) *Dómine*, ed. cit., p. 510 a.
(137) *Ibídem*, p. 513 b.
(138) *Ibídem*, p. 510 a.
(139) *Bobo*, ed. cit., p. 29 a.
(140) *Hechizos*, ed. cit., p. 442 a. y p. 444 a.
(141) *Desgraciado*, ed. cit., p. XLII.
(142) *Dómine* ed. cit., p. 513 c.
(143) *Castigo*, ed. cit., 215 c.
(144) Ed. cit., pp. 319 c-320 a.
(145) *De comedia*, ed. cit., p. 26 b.

(146) *Marqués*, ed. cit., p. 219 a.
(147) *Entre bobos*, ed. cit., p. 87.
(148) *Desgraciado*, ed. cit., p. CXXIV.
(149) *Lindo*, ed. cit., p. 58
(150) *Bobo*, ed. cit., p. 31 b.
(151) *Castigo*, ed. cit., p. 204 c.
(152) *Hechizos*, ed. cit., p. 2 b.
(153) Ed. cit., pp. 101-102.
(154) *Entre bobos*, ed. cit., p. 87.
(155) *Guárdate*, ed. cit., p. 59.
(156) *Lindo*, ed. cit., p. 59.
(157) Descripción de don Lucas, p. 90; de don Luis, p. 88 de la ed. citada de *Entre bobos*. *Vid.* también esta tesis, cap. VII, p.
(158) *Hechizos*, ed. cit., p. 20 b.
(159) *Dómine*, ed. cit., p. 523 b.
(160) *Ibídem*, p. 512 c.
(161) *Honor*, ed. cit., p. 576 c.
(162) *Dómine*, ed. cit., p. 508 a.
(163) Ed. cit., p. 67.
(164) *Marqués*, ed. cit., p. 316 a.
(165) *De comedia*, ed. cit., p. 28 b.
(166) *Dómine*, ed. cit., p. 508 b.
(167) *Honor*, ed. cit., p. 571 c.
(168) URRUTIA, Jorge, "Actante y personaje (Los Actantes)" en GARCIA LORENZO, L. *El personaje dramático, Ponencias y debates de las VII Jornadas de Teatro Clásico Español, Almagro, 20-23 septiembre de 1983*, Madrid, Taurus, 1985, p. 88.
(169) Recordemos que en El sordo y el montañés el verdadero figurón casa con la dama y queda suelto el personaje cómico don Simón, pero la esposa del figurón no es una figurona, sino una dama, por lo que aquí sí podría hablarse de una regresión o alteración inmotivada del esquema funcional de la comedia de figurón.

(170) Ed. cit., p. 456 b.

(171) Si entendemos por parodia una imitación burlesca sin más fin que el hacer reír.

(172) Onrubia de Mendoza habla de "caricatura de los dramas de honor", pero admite más adelante que el figurón se comporta en este tema de una manera sensata y en absoluto ridícula. La parte de caricatura o parodia que existe se debe a la extraña doble naturaleza del figurón, ridículo-digna. En el próximo capítulo insistiremos en ello; *vid.* pp. 537-538).

(173) Aunque sean ya estudios clásicos, no podemos dejar de citarlos: *Vid.* MARAVALL, José Antonio, *Teatro y literatura en la sociedad barroca,* Madrid, Seminarios y Ediciones, 1972 y también DÍEZ BORQUE, José Mª, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1976. Por otra parte, sobre el tema del honor se ha escrito mucho como demuestra el repertorio de ARTILES, J., "Bibliografía sobre el problema del honor y la honra en el drama español", en *Filología y Crítica Hispánica. Homenaje al profesor Federico Sánchez Escribano*, Madrid, Alcalá, 1969, pp. 253-241.

(174) ANDIOC, René, *op. cit.*, pp. 150-152.

CAPÍTULO VII
ALGUNOS TEMAS IMPORTANTES DE LA COMEDIA DEL FIGURÓN

En nuestra definición de comedia de figurón estaba expresa la simbiosis entre el puro afán de divertir y el deseo de censurar, que consideramos los dos constantes objetivos de este género. Tanto en la comedia de figurón del XVII como en la del XVIII, está patente el contenido crítico y el propósito de corregir costumbres y vicios, en la misma línea de la primitiva comedia grecolatina. Sin embargo, dado que en el XVIII se produce una de las mayores revoluciones intelectuales que conoció la civilización occidental, la distinción entre comedias de uno y otro siglo parece obligada y no es sólo una cómoda clasificación cronológica. Es necesario estudiar si hay diferencias en el pensamiento que se expresa en las comedias de figurón del XVII y las del XVIII; y aún será menester hilar más fino y dilucidar si hay evolución en el contenido crítico entre las de fines del XVII y principios del XVIII, y aquellas que se dan ya bien avanzado este último siglo. Si las de la época de Zamora son harto interesantes para comprobar si la Ilustración ya ha dado sus primeros balbuceos, las del XVIII pleno lo son tanto o más, pues nos enseñan en que medida se ha filtrado el pensamiento ilustrado en el género de figurón en fechas en las que ya ha calado en otros géneros épicos, líricos, didácticos, etc.

Nuestro deseo de ver avances ideológicos se ve, sin embargo, un tanto frenado al constatar que, junto a las innovaciones que se perciben, sobre todo en algunas comedias de fines del XVII y del XVIII, encontramos sátiras que se repiten una y otra vez, verdaderas obsesiones temáticas y críticas que están desde la primera comedia de figurón hasta casi su disolución; nos referimos a la sátira a la hidalguía y al lenguaje cultista.

7.1. *Dos constantes temáticas de la comedia de figurón: hidalguía y culteranismo.*

7.1.1. *La hidalguía.*- Ya vimos que la censura a la ostentación de hidalguía constituye uno de los elementos fundamentales del esquema constructivo de la comedia de figurón desde la primera obra de este género. Al hacer recuento y análisis de los distintos figurones, hemos hablado de este tema con bastante pormenor, así como al tratar de los orígenes del género de figurón; por lo tanto, podría pensarse que volver a tratar el tema de la hidalguía es redundante y puede excusarse, pero creemos que no es inútil hacer un pequeño resumen de lo expuesto ya antes más extensamente y añadir alguna cosa que no hemos dicho aún, antes de dar este asunto por totalmente agotado.

Es difícil imaginar una comedia de figurón sin sus pullas al hidalgo rancio y presuntuoso. El cambio de visión que sabemos se produjo en un momento determinado, con Moncín y Concha, supone la supervivencia de un tema que estaba ya a punto de agotarse. El hidalgo ridículo es ya un viejo tipo del que se echa mano cómodamente para hacer reír y no podemos olvidarnos de ello, porque de la misma manera que hemos sostenido que la comedia de figurón no es sólo una forma intrascendente de divertir al público, tampoco se puede soslayar el deseo del comediógrafo de conseguir de la manera más segura esa diversión. Los linajudos necios habían llegado a ser los payasos favoritos de las gentes.

La insistencia de la comedia de figurón en vapulear repetidamente a este personaje se explica fácilmente. El problema para el autor de comedias de figurón surge cuando este tipo, que era la encarnación caricaturesca de seres reales, que se paseaban por las calles de cualquier pueblo o ciudad, empieza a dejar de tener esa abundancia y relevancia social que había propiciado su éxito en los escenarios y en los libros. Lo que podríamos denominar

"revancha del linajudo rústico", que se da en la comedia de figurón de la segunda mitad del XVIII, es la mejor forma de que el tópico perviva, aunque sea para escudarse en él y criticar otras cosas al amparo de una figura que le era tan familiar al público. Dado que todo esto ya está visto, no merece la pena insistir en ello y menos en este apartado que no pretende ser mucho más que un epítome.

Los figurones que analizamos en su momento eran prácticamente todos auténticos hidalgos, salvo que creían serlo y que pasaban por tales ante los demás (la excepción está en el *Príncipe tonto* de Leiva, de la que ya se dijo que nos parecía una auténtica comedia de figurón, y que es la única en que el protagonista cómico pertenece -sólo en apariencia, recordémoslo- a un estamento de la nobleza superior al de hidalgo).

Por otro lado, las causas sociales de la crítica a la hidalguía y las razones de su evolución han quedado ya suficientemente explicadas también, pero aún así no nos parece ocioso ver algunos ejemplos de cómo, a lo largo de los años en que se dio nuestra comedia, los comediógrafos se las ingeniaban para extraer todo el zumo al limón de la hidalguía, ideando expresiones y actos grotescos que evidenciaban la necedad del orgullo del linajudo.

Tenemos una extensa gama de burlas, desde el moderado y más sutil gracejo que a veces usa Cañizares cuando hace que don Policarpo de Lara mande a su hermana que trate como "súbditos" a los que se tropiezan con ella, a la desgastada e hiperbólica pulla de Añorbe, que se inspira en otra anterior y muy semejante de Cañizares en *El Dómine Lucas*. He aquí el primer ejemplo de Cañizares a que aludíamos:

"DON POLICARPO. ¿Usted no sabe que es
como quien no dice nada
hija de un corregidor
que será marqués mañana?

A un súbdito no se le hacen
cortesías de gallarda." (1)

En el pasaje de Añorbe don Lorenzo, el figurón, se manifiesta hidalgo hidalguísimo:

"D. LORENZO. Y tanto que ya mi alcurnia
por su honor tan manifiesto
cría gusanos de rancia
como suele hacer el queso." (2)

Esta nobleza comparable a un queso roquefort es muy parecida a la de don Lucas que "huele a lo rancio que apesta." (*Vid.* la cita de la p. 151 de nuestra tesis). Un poco más original es Añorbe en otro pasaje grotesco, casi seguido a este anterior. Don Lorenzo abraza a don Esteban y dice que le ha hecho noble. Don Esteban no lo entiende y el figurón se lo explica:

"D. LORENZO. No quitando lo presente
sois grandísimo jumento:
¿pues no veis, que al tiempo mismo
que el contacto y el aliento
de mis brazos y mi ropa,
de mi voz y mi resuello
os tocan, desde ese punto,
quedáis noble hecho y derecho
y podéis casar (sin duda)
con una Infanta (esto es cierto)
que os hallaréis más a mano
sin ningún impedimento?" (3)

La hidalguía se hace similar a la virtud de los santos que curan por contacto. Y en otras casos, como en *Guárdate del agua mansa*, da a quienes la ostentan el privilegio de

estar exentos de oír misa; (4) o posee el mismo poder de un sagrada reliquia, como cree el figurón don Lucas, quien la usa para exorcizar a un supuesto duende. (5) En este último caso Cañizares mata dos pájaros de un tiro, pues une la exhibición de la ejecutoria, auténtica bandera del linajudo, con otras prácticas criticables como la irracional creencia en duendes.

La profundidad de la burla se comprende mejor si tenemos en cuenta lo bajo que están los hidalgos en el largo escalafón de la nobleza y sobre todo, lo que dice el *Galateo Español*, verdadero manual de refinamiento cortesano, sobre la jactancia de linaje:

"Tampoco es permitido al hombre cuerdo y de valor, tratar luego de la nobleza de su linaje, ni de su honra y riqueza, y mucho menos alabarse a sí mismo de los hechos y valentías suyas y de sus antepasados, ni tratar ellos en plática a cada ocasión, como muchos suelen hacer, que parece que quieren contender con los circunstantes; porque si acaso son de menor condición, sería como abatillos, y darles en cara con su miseria o bajez, lo cual displace mucho a todos. Y en esta falta vemos que caen los que tienen poquito estómago, y lo poco bueno que tienen no les cabe en el cuerpo." (6)

Sabemos que los figurones son groseros y estúpidos, así que esperar de ellos tales muestras de elegancia y discreción es tiempo perdido. Pero tras estos exagerados personajes hay mucha verdad y bastaría quitarles un poco del exceso de ridiculez y dejarlas en una medida más real para tener bien cabal el retrato del hidalgo de la época que expulsa -siguiendo con el gracioso símil de Gracián Dantisco- la gloria linajuda que le rebosa en el cuerpo.

Lógicamente, al igual que la ejecutoria, los ancestros de los mayorazgos propician casi tantas y tan reiteradas burlas; pero si nos dejan elegir, creemos que la más sarcástica de cuantas hemos encontrado se halla en un

pasaje de *De comedia no se trate.* En esta obra el figurón don Jerónimo y su criado leen una disparatada genealogía de la que reproducimos un fragmento lleno de ironía, que se sirve del antiguo recurso de la genealogía burlesca y que recuerda mucho las degradantes ascendencias de los pícaros:

"ALMOCAFRE. *(lee)* Juana Retaco
DON JERÓNIMO. Ahí comienzan mis abuelas.
ALMOCAFRE. Pues dice que esta fue un pasmo
y mujer de gran valor.
DON JERÓNIMO. !Y cómo que fue!
ALMOCAFRE. De un salto
diz que se arrojo a la hoguera
DON JERÓNIMO. ¿Cuándo?
ALMOCAFRE. Cuando la quemaron
según la patente suya
que está en la iglesia a esta mano."(7)

No está mal que el linajudo presuntuoso se haya encontrado con una bruja encorozada en la familia.

Cuando el añejo pergamino va desapareciendo de las mentes de los españoles, siempre se halla un sustituto de este objeto y de su capacidad para representar viejos valores ya obsoletos. Calvo Barrionuevo lo traslada a una vetusta espada que el figurón se ve precisado a sacar en un duelo:

"D. COSME. Hola, hola,
parece que va de veras:
¿pues cómo ilustre tizona
en una ocasión como ésta (*saca la suya*)
estás ociosa? Estantigua
de la horrorsa caverna
de Aquilón, teme las iras
de mi esgrimidora diestra." (8)

La espada, tan antigua como la vitela del hidalgo, nos trae el recuerdo de las enmohecidas armas de don Quijote, con quien ya sabemos que se comparó varias veces a los figurones del XVIII. (9)

Pero la eterna sátira a la hidalguía, que parece cada vez más un efecto de la inercia e incluso una rémora para la creatividad y la sensibilidad crítica de la comedia de figurón, vale también para reflejar el cambio de los tiempos. No nos referimos ahora al ya comentado viraje de la comedia de figurón hacia la "redención" del linajudo rústico, (*vid* cap. V, apartado 5.1.2.1), sino a que dentro de las burlas más tradicionales pueden detectarse las nuevas costumbres. Por ejemplo, en un pasaje de *El dómine Lucas* el figurón don Lucas la niega el chocolate de cortesía a un visitante:

"CARTAPACIO. Que yo no hago indignidad
tan de tu prosapia impropia.
D. LUCAS. Pues dile que entre,
que yo te descontaré una onza de tu ración.
CARTAPACIO. ¿Por seis cuartos
te acuitas y te acongojas?
D. LUCAS. Por menos un primo mío
lleva un garrafón de aloja
y será un octavo nieto
de la infanta Doña Alfonsa." (10)

Parece sólo una chanza más contra la avaricia del figurón linajudo que, como hemos visto, no ama otra cosa en el mundo que los reales; sin embargo esta disposición del hidalgo montañés a servir de cargador, aun a pesar de su carácter de noble, concuerda con lo que antes comentamos acerca de la pobreza de los hidalgos norteños y su necesidad de buscarse el sustento desempeñando tareas serviles que los degradaban a los ojos de los aristócratas

ricos y que, como ya quedó dicho, es un hecho que se da, sobre todo, en el XVIII.

En la relación jocosa de figurón de Carlos Guerra titulada: *El asturiano ridículo en la Corte* se toca específicamente el tema de la servidumbre de los hidalgos asturianos. Hallamos en un monólogo de tres páginas las reflexiones de un hidalgo que está decidiendo su futuro. No se personan, en la autopresentación del personaje, las conocidas burlas al linaje y a la miseria, cosas inseparables unas de las otras:

"Con timbales y clarines
me salgan a recibir,
que entro todo entero yo
acompañándome a mí:
(.....)
Y supuesto que he llegado
paso entre paso, no juzguen
que ha sido en balde mi fin,
porque yo como asturiano
importo mucho en Madrid,
a pesar de quien levante
contra mi honor un motín
y diga que sólo vengo
por triunfar y por lucir
cuando llego (como todos)
a oscuras y sin candil
(.....)
¿No soy yo Antón Perifollo
cuya famosa raíz
de ascendiente en ascendiente
ha venido a dar en mí,
por fuero de bendición
un hombre como un mastín?
Claro está. ¿No soy quien tengo

una hacienda tan feliz
y tan pingüe (que a Dios gracias)
sin podérmela freír,
me da anualmente de renta
cincuenta maravedís?
Es cierto (aquí empieza la historia)
pues qué me falta? Servir.
¿Servir? Sí, que es de villanos
el no humillar la cerviz,
y yo como noble debo
no hacer cosa de hombre ruin.
¿Y a quién? Esto pide flema
que hay mucho que discurrir
en caso tan criminal
no hacerse un hombre civil." (11)

A continuación analiza las ventajas e inconvenientes de diversos empleos: albañil, mozo de silla, mozo de mula de frailes, recadero de monjas, esportillero, hasta acabar por fin, ofreciéndose como atril para misa.

Moncín, en cambio, expresa claramente su protesta por la explotación de los que llegan a Madrid (aunque sin especificar si son hidalgos o plebeyos). Teniendo en cuenta que quien está hablando es don Crisanto, el figurón (o pseudo figurón) hidalgo y asturiano, no es aventurado suponer que está refiriéndose a sus colegas de estamento:

"D. CRISANTO. Los gallegos y asturianos
que aquí en la corte se encuentran
machos de carga nacidos,
para alivio de las bestias." (12)

La diferencia entre lo que se dice en las obras de Cañizares y en la de Moncín está, como es evidente, en la perspectiva: en las dos primeras citas está visto el hecho

desde el punto de vista grotesco y con la risa despectiva de quien no aprecia mucho a estos personajes y lo que puedan representar, sin hacer ninguna concesión al humanitarismo; en el segundo ejemplo, sin embargo, Moncín es mucho más sensible a este problema social y de paso reafirma su simpatía por los valores que las gentes del norte podían conservar y difundir en una sociedad que a su juicio había perdido el rumbo moral.

Pero lo que nos interesa es que estos ejemplos, a pesar de estar prácticamente en las antípodas en cuanto a la apreciación de estos tipos del norte, reflejan un fenómeno social idéntico que es fruto del paso del tiempo. El hidalgo del *Lazarillo*, que tan bien había acostumbrado a sus tripas al vacío, habría muerto de inanición antes que consentir en ganarse la vida transportando vajillas y enseres para mudanzas o saraos campestres (13)

El tema de la limpieza de sangre queda totalmente olvidado a fines del XVIII y queda sólo el del conflicto ciudad/campo y dinero/hidalguía cuando el burgués impone su moral pragmática; y eso es lo que hereda la comedia de costumbres del XIX (véase la ya aludida comedia de Bretón *El pelo de la dehesa*). Pero si es cierto que esa corriente, que parecía inagotable, de sátira al linajudo ha quedado seca, algo de ella queda serpenteando subterráneamente en obras que están alejadas de las viejas comedias de figurón y de los amorfos géneros costumbristas satíricos del XVII, tales como las novelas de Galdós. ¿No vemos en la locura de *La desheredada* la misma alienación de don Cosme en *El Marqués del cigarral*? Las famélicas señoritas de Villaamil, en *Miau*, asistiendo a la ópera con cara de hambre y con sus deslucidos trajes nos recuerdan el mismo deseo de querer y no poder de los hidalgos hambrientos, aunque sin ejecutoria visible, con sólo su heroico propósito de estar entre esa especie de cristianidad vieja moderna que es "la buena sociedad". ¿Y Rosalía Pipaón no es una nueva especie

satirizable, mezcla de fantasmón lazarillesco y lindo? La de Bringas, servidora de Palacio y habitando en unas modestas dependencias de éste, tiene enorme parecido con los pecheros que se hallan en las últimas gradas de la nobleza y se agarran a este vínculo, aunque sepan que sus menguados medios les hacen estar por debajo de los aristócratas adinerados o de los burgueses ricos. Rosalía tiene también algo de exhibicionismo del lindo, pues llega a prostituirse para poder pagar encajes, sedas y sombreros de moda, aunque ella no lo hace sólo por puro narcisismo, sino porque el exterior elegante y el ir "a la última" son los símbolos de poder que entiende y acepta la sociedad en la que cree y a la que quiere pertenecer.

En las novelas de Galdós hay un número de personajes fantasiosos y extravagantes, locos y monomaniacos, víctimas o partícipes de otras tantas ridiculeces y aberraciones sociales. Ninguno de ellos, sin embargo, puede llamarse figurón porque a sus vicios y debilidades se contraponen siempre el peso de alguna cualidad positiva y la hondura de la visión del autor, ya como novelista, ya como dramaturgo, que los humaniza. En la comedia de figurón no está propiamente el hombre sino más bien la caricatura del hombre y sólo muy excepcionalmente podemos ver tras el pelele un latidillo de humanidad; pero no es eso lo que la caracteriza y buscar otra cosa sería pedir peras al olmo. Cada género tiene sus características y limitaciones. Lo interesante es ver cómo ciertos defectos humanos, que se repiten a través de los tiempos, como un tema con variaciones, pueden ser satirizados de muy diversas formas. La novela es género más libre que la comedia, cala más hondo en su sátira y la esconde menos en la risa y en el pasatiempo de lo que lo hace aquélla; pero, a la postre acaba recogiendo a los descendientes de los extintos hidalgos linajudos de la vieja comedia de figurón. Realmente es cierto el axioma de que nada se crea ni se

destruye, sino que se transforma solamente.

7.1.2. *El culteranismo*.- Hasta ahora habíamos aludido varias veces al hecho de que en la comedia de figurón hallásemos personajes burlescos y figurones que hablaban en un estilo paródico de aquel que llamamos culteranismo. Al elaborar esta tesis hemos dudado entre situar el comentario de este aspecto temático en la parte correspondiente a las variedades lingüísticas socioculturales o hacerlo justamente en este apartado. Nos hemos decidido por esto último porque creemos que la recurrencia al culteranismo es algo más que un mero recurso cómico lingüístico y entronca con los debates estilísticos del barroco. Por otro lado, es frecuente su uso paródico en el género de figurón del siglo XVIII. Así pues, a la vez que observamos los ejemplos de este estilo paródico que busca suscitar la risa, podemos comentar su significado socioliterario.

Como sabemos, la sátira culteranista arranca ya desde la que nosotros consideramos la primera comedia de figurón: *El marqués del cigarral*, pero ya antes, encontramos caracteres cómicos cercanos al figurón como el del marqués don Carlos de *El señor de Noches Buenas* de Cubillo de Aragón. Este personaje, además de otras tachas morales como la hipocresía, la envidia y la necedad, tiene el defecto de hablar de forma rebuscada y artificiosa, mientras que su hermano, de quien se enamora Porcia, la dama, habla de forma muy diferente. Su sencillo lenguaje es una razón más para que ella lo ame:

"PORCIA. Aquel medir la sentencia
colocando las razones
sin afectar voces nuevas
tan castamente advertidas
y advertidamente cuerdas
que ni el oído las duda

que ni el oído las duda
ni las extraña la lengua,
no lo he visto yo en mi vida". (14)

En *El marqués del cigarral* el figurón loco une sus deseos de ser caballero a un lenguaje pedante que es parodia del culterano, lo que Quevedo llamaba "jerigóngora". Como ejemplo del habla de don Cosme, he aquí un pasaje en el cual éste se interesa por las características del pueblo de Orgaz:

"D. COSME. ¿Tiene équites generosos?
ALCALDE. No entiendo.
D. COSME. A la plebeisma
está templado el alcalde
¿No entiende de prosa crítica?
¿Y de la esfera femenina
hay faces de buena data?
ALCALDE. No entiendo a su señoría.
D. COSME. Si del femenino sexo
hay perfecta simetría.
ALCALDE. Menos lo llego a entender.
FUENCARRAL. Dice si en Orgaz hay niñas
de buena cara." (15)

Don Cosme cree que es signo de nobleza el dominar la "culta latiniparla" y esta idea la vemos repetida en su otra comedia *El mayorazgo figura*, obra que, como ya dijimos, dudamos en incluirla dentro de las auténticas comedias de figurón por el hecho de que el personaje no es sino un farsante disfrazado, pero que sin duda alguna tiene ya las características del figurón pleno: carácter y aspecto ridículo (aunque sea fingido), protagonismo de situaciones vejantes y grotescas y un rasgo risible muy acusado: el habla culterana. Todo ello se reúne en una

corteja a doña Leonor y, como pago a su amoroso requerimiento, es sometido a una pesada burla. Veámoslo:

"MARINO (D. PAYO) Tanto a ese sol me vinculo
esclavo de esa beldad
que con más valor que Mucio
pruebo a llegarme más cerca.

Entra la cabeza por la reja y cójala Doña Leonor por las orejas y téngale asido".

MARINO. San Pascasio, San Panuncio,
San Lesmes, San Romualdo,
San Pantaleón, San Bruno,
las auriculares formas
de mi semblante rotundo
me las desquician del casco." (16)

Para Castillo la mejor forma de caracterizar a un personaje hidalgo o mejor dicho, que quiera hacerse pasar por tal, es hacerle hablar en culto. De esa misma opinión es Moreto, pues en *El lindo don Diego* vemos a la criada Beatriz interpretando el papel de condesa para engañar al figurón. Ya hicimos antes referencia a esta situación, pero no viene mal reproducir aquí fragmentos de la escena en cuestión; antes de su representación, el gracioso Mosquito le aconseja que hable "oscuro":

"MOSQUITO. Mira Beatriz, si quieres acertallo,
cuanto hablares sea oscuro y sea confuso:
habla crítico agora, aunque no es uso,
porque si tú el lenguaje le revesas,
pensará que es estilo de condesas;
que los tontos que traen imaginado
un gran sujeto, es viéndole ajustado

a hablar claro, aunque sea con conceto,
al instante le pierden el respeto,
y en viendo que habla voces desusadas
cosas ocultas, trazas intrincadas,
para dar a entender que lo comprenden,
le dicen que es gran cosa y no la entienden.
Conque si le hablas culto, prevenida,
te tendrá por condesa y entendida." (17)

Más tarde se produce un gracioso diálogo con el figurón Don Diego del que extractamos unas frases:

"BEATRIZ. ¿Que intento os lleva neutral
a mis coturnos cortés?
D. DIEGO. (!Jesús cual habla ! Esto es
estilo de sangre real)
(.....)
BEATRIZ. En fin, venís rutilante
para ver si yo os esquivo
a mi consorcio anhelante?
D. DIEGO. (¿No ves, Mosquito, al hablarme,
con que gracia me enamora?)
MOSQUITO. (¿Pues qué es lo que dijo agora?)
D. DIEGO. (Todo aquesto es alabarme)."(18)

La ventaja de hablar esta "jerigóngora" es que uno puede insultar al interlocutor sin que éste se ofenda, sobre todo si es bobo en tan alto grado como lo es don Diego:

BEATRIZ. Algo de bobería en vos
presumo en cándido pecho.
D. DIEGO. (!Jesús, qué favor me ha hecho!
Buena Pascua te dé Dios." (19)

Considerar este estilo una señal de pertenencia a un

estamento superior es propio de las gentes plebeyas e ignorantes, que unen la superioridad social al empleo de un lenguaje "elevado", de elite. Don Diego se deja engañar fácilmente porque es uno de esos tontos que ha descrito Mosquito.

Pero realmente, una cosa no implicaba la otra, ni mucho menos. Ser noble nada tenía que ver a la hora de optar por un estilo "llano" o por uno "crítico" u "oscuro". En el *Galateo español* se censura el abuso de latinismos y expresiones retóricas pedantes con varios cuentecillos que tienen por objeto censurar las palabras impropias y afectadas. Uno de ellos, muy breve, trata de un escritor que se quedó sin tinta:

"Confiado estaba también de su retórico estilo otro, que para decir: `No me puedo alargar porque me falta la tinta´, dijo: `Ceso, porque ya el cornarino vaso no suministra el etiópico licor al ansarino cálamo´." (20)

Moderación en el uso de latinismos y recursos retóricos y, sobre todo, adecuación del lenguaje a la situación comunicativa, es lo que recomienda este manual de buenas maneras y cortesía. Como veíamos antes, en el caso de la jactancia de nobleza, esta exhibición es síntoma de carencia. El refrán castellano dice: "Dime de lo que presumes y te diré de lo que careces". Al igual que los grandes nobles no necesitan llevar su ejecutoria al cuello, las personas realmente refinadas y de alta condición no precisaban de estos alardes estilísticos, sobre todo en una conversación corriente.

Lo que es evidente es que la comedia de figurón es sensible a las disputas estilísticas del XVII (ya surgidas antes, como es sabido) y capta perfectamente las posibilidades paródicas que tiene el estilo culterano. El género de figurón censura por medio de estos personajes el estilo cultista, pero sobre todo censura a aquellos que lo usan para aparentar la cultura y posición social que no

tienen en la realidad. En estas comedias de figurón el culteranismo está asociado a la falsedad y el engaño, bien sea el del loco que se engaña a sí mismo o el del farsante que engaña a los demás. Pero no siempre es así, y hay personajes culteranos que no pretenden engañar a nadie; tal es el caso de algunos que aparecen en obras de Cañizares y Añorbe, ya en el siglo XVIII.

En dos de los tres ejemplos que vamos a ver se trata de damas cultas o "bachilleras", con lo que además del "delito" que supone hablar así, tenemos el agravante de que quien lo hace es una mujer.

Cañizares aborda la sátira del culteranismo en dos obras: *La más ilustre fregona* y *De comedia no se trate*. En la primera es en donde hallamos a una dama bachillera y poetisa, que es acusada por su hermana de "indecente" porque cree que ha visto de noche a un hombre. En este caso ello resulta cierto, pero este tipo de citas no eran exclusivas de las damas gongorinas, aunque éstas se veían como más proclives a ellas y, por tanto, a poner en peligro la honra familiar. (21) La mujer bachillera era mundana, por consiguiente, sujeta a murmuración, no sólo porque pudiera actuar con más desenfado ante los hombres, sino porque se aplicaba a tareas impropias de su sexo. En *La dama boba* de Lope la hermana de ésta, la culta Nise, el polo opuesto de la boba Finea, es presentada no como ejemplo que debiera poder seguir su simple hermana, sino como extremo vicioso y reprensible, pues el modelo de mujer de la época no era el de una mujer culta e inteligente, sino el de la devota, recatada, con poca cultura y limitada al gobierno doméstico de casa e hijos. (22)

Dicho esto, podría pensarse que Cañizares añade una burla más a las mujeres que pretendían salirse de su lugar, pero este autor no es precisamente una mente retrógrada en temas femeninos; como tendremos ocasión de comprobar en el apartado siguiente, está a favor de la apertura social y

cultural de la mujer y de que ésta sea tratada por maridos y padres, no como un animal que hay que domar y encerrar, sino como un ser digno de confianza. No creemos que Cañizares quisiera atacar en especial a este tipo de mujeres, sino a cualquier persona que hablase de manera pedante y rebuscada. Prueba de ello es que en *De comedia no se trate* a quien encontramos como ridículo hiperculto es a un hombre, el figurón don Periquito. A don Periquito ya lo vimos entablando un gracioso diálogo con su padre, el vejete enamoradizo don Julián, y, como ya dijimos antes, se trata de un auténtico figurón, no un simple personaje cómico, como doña Clara.

Don Periquito, cuya descripción ya conocemos (23) (*vid.* cap V, p.138 de esta tesis), tiene aspecto remilgado de currutaco y su habla, grotescamente alambicada hasta llegar casi a lo ininteligible, es de lo más cómica. Por supuesto, se cree un gran poeta y le preocupa no hallar la rima que le falta:

> "!Que por un
> consonante que me falta
> no acabe el mayor soneto
> Que se ha pensado en España!"(24)

Aún así, el ingenio de Don Periquito triunfa en su arte predilecta como lo demuestra este fragmento de los versos que dedica a su amada:

> "En Peripo de luz, preludio ardiente
> Andarilis, tu ardor el cielo aplasta
> pues ni el sol ni su lumbre, ni su casta
> Cryspio ilumina, extraña; más hoy miente
> retrógrado el amor, zenobio siente,
> y el pecho flecha aurífero Dinasta." (25)

Por su parte, Añorbe ataca también el estilo culterano en el ya mencionado personaje de *La encantada Melisendra*,

la antipática y delatora Nicolasa, de quien se dice que las *Soledades* son diáfanas al lado de su lenguaje. (26)

Llegados a este punto es necesario preguntarse si las sátiras anticulteranas de estos dos dramaturgos del XVIII tienen el valor de ser anticipos de las que luego aparecerán en las plumas de los ilustrados neoclásicos, y por tanto una anticipación valiosa del nuevo pensamiento (más valiosa si tenemos en cuenta que ni Cañizares ni Añorbe eran neoclásicos), o simplemente continúan las disputas estilísticas del siglo anterior, aprovechándose de su efecto cómico.

En la época en que Cañizares y Añorbe escriben estas comedias, subsiste el gongorismo poético, sobre todo en la escuela de poetas andaluces como Verdugo y Castilla Porcel, Álvarez de Toledo, etc. Incluso el salmantino Torres de Villarroel, tan influenciado por el conceptismo quevediano, no se libra del gongorismo en obras como *La conquista del reino de Nápoles*. En estos momentos los imitadores o seguidores de Góngora compartían tertulia con los miembros del bando contrario, los neoclásicos, como lo demuestran las reuniones de la Academia del Buen Gusto, en la Torrepalma y Porcel se codeaban con Nasarre y Luzán, por citar a los más significativos, en un espíritu de ecléctica tolerancia que contrasta con la agresividad crítica posterior.

Para algunos estudiosos de la comedia de figurón, la crítica al culteranismo es crítica a viejas mentalidades; pero, si en el mismo momento de estrenarse estas comedias había un cierto número de poetas contemporáneos de los autores de figurón que se dedicaban a escribir poemas gongorinos y a leerlos en los salones de moda, hay, forzosamente, que replantearse la cuestión del supuesto arcaísmo del estilo culterano. Creo que se está confundiendo calidad con antigüedad o desfase. Cierto es que ninguno de los poetas arriba citados puede compararse

ni de lejos con Góngora; el estilo de don Luis, pese a sus evidentes bellezas, es un estilo peligroso, que siempre está a un paso de caer en el vacío de lo ininteligible. Dámaso Alonso se refirió a él como a un "estilo límite", que más allá del arte de Góngora parecía destinado extinguirse asfixiado por sus propias demasías: "(...) todas las metáforas, todos los juegos de ingenio, todos los virtuosismos, todas las posibles bellezas poéticas -dice Alborg- habían sido exprimida hasta la extenuación. Tan sólo una sacudida a fondo de la sociedad, una revolución de pensamiento auténtica (...) podrían descubrir un rumbo nuevo y, con él, otro mundo de ideas y un modo distinto de expresarlas." (27)

Todo ello es cierto, pero mientras no se produce esta decidida penetración de las nuevas ideas, esto que ahora ve la crítica como una penosa prolongación de un arte moribundo, no estaba muerto en absoluto para los hombres de esa época, o al menos seguía vigente para un buen número de ellos. Emilio Orozco, en un artículo que ya tiene algunos años, pero que creemos aún interesante, viene a darnos la razón: "No son supervivencias, sino vivas y a veces potentes manifestaciones de un gusto general de época y, en consecuencia, no sólo no se apartan de su tiempo como ajenas, sino que son expresión elocuente de unas formas de vida que se manifestaban con plena teatralidad barroca (...) No caigamos en el error de suponer que los ignorantes y retrasados eran los que mantenían las viejas formas y que los que propugnaban la introducción de un nuevo estilo eran doctos y conocedores de la cultura francesa. Ello podría darse como verdad, y no completa, en el último tercio de siglo; pero no antes. Precisamente el caso de Porcel podría darse como el mentís rotundo a esa interpretación, pues pocos como él conocieron la literatura francesa en esos años y ninguno como él extremó, y tan conscientemente, la postura barroca." (28)

Orozco afirma que lo realmente extraño en este momento es el neoclasicismo y que este arte se impuso en gran parte *gracias al esfuerzo gubernamental posterior. Admite, como* admitimos nosotros, que la poesía no estuvo a la altura de otras artes en este momento y desde luego - insistimos nosotros- por bajo del barroco auténticamente gongorino. Pero no significa que estuviera muerto. Si nos fijamos bien, Cañizares presenta a su culterano don Periquito no como un personaje anticuado, sino como un petimetre a la moda, con peluca empolvada y encajes; a diferencia de los tipos de figurón aldeano, vestido con atuendos rústicos o *con la vieja golilla, el don Periquito de Cañizares en un* currutaco de la época de Felipe V, que manifiesta muy bien la hibridez cultural de la sociedad española de esos años: moda a la francesa, pero estilo que arranca del siglo *anterior, bien enraizado en la tradición literaria* española, pese a sus enemigos. Cañizares mismo es un exponente de esta tradición; estilísticamente está apegado a un lenguaje barroco de influencia calderoniana, aunque en algunas de sus comedias presta atención a un lenguaje popular, sencillo, llano, casi sainetista. Cañizares muestra la inercia lingüística del barroco, si bien es *capaz de autoparodiarse, como en el citado pasaje de doña* Melchora (29) y discrepa varias veces de los moldes heredados, no podemos honradamente creer que ni él ni Añorbe vean en el estilo culterano algo totalmente *obsoleto.*

¿Cómo hemos de interpretar entonces su evidente sátira? Si tenemos en cuenta que los ataques al culteranismo surgieron en el XVII e incluso antes, cuando Herrera comenzaba a ornamentar el estilo más sobrio de los primeros renancentistas, tendremos la respuesta. Dejando a un lado las mezquinas enemistades personales, los que censuran a Góngora, como Quevedo, no ven en él un poeta anticuado, sino un poeta extravagante, oscuro y pedante. De la misma

manera, Añorbe y Cañizares atacan algo que les parece no viejo, sino malo.

Lo más curioso es que podemos hallar críticas al culteranismo por parte de quienes están dentro de esa misma estética. El marqués de Valmar recoge el juicio que al canónigo Porcel le merece la obra del conde de Torrepalma, Alfonso Verdugo y Castilla; en su *Juicio lunático* pone en boca de Herrera, precisamente, esta crítica referida al conde: "Nombre más propio que el de este académico no le ha usado alguno de sus compañeros. Llámase *el Difícil*, y con la misma justa razón se podría llamar *el Duro, el Confuso, el Misterioso*, y otros epítetos más propios de un habitador de la cueva de Trofonio que de las amenidades del Parnaso". (30) El conde de Torrepalma llevaba por apodo en la Academia del Buen Gusto el de "el Difícil" y se explica así esta alusión de Porcel, de quien era amigo, aunque por este comentario pudiera parecer lo contrario. Ciertamente, el *Deucalión* de Torrepalma es un poema culterano bastante indigesto, pero Porcel no es precisamente Garcilaso.

Visto ya que no hace falta estar en el polo opuesto del culteranismo para criticar sus excesos (al parecer todo es cuestión de grados, baremados éstos de una manera bastante subjetiva), hemos de desechar el tópico de que en esas fechas el gongorismo era síntoma de arcaísmo estilístico e ideológico. Cañizares y Añorbe hecen simplemente un llamamiento al buen sentido; lo mismo que en este punto hicieron los autores del XVII que ridiculizaban a los lindos y bachilleras pedantes; da lo mismo que lleven valonas y bigotes, que casaca y peluca empolvada.

No quisiéramos quitarle mérito a la sátira de Cañizares y Añorbe, sobre todo a la del primero, al que creemos un hombre bastante progresista (dentro de lo que le permitía su deseo de agradar al público), pero en honor a la verdad no nos atreveríamos a ver en la crítica al gongorismo de estos autores del XVIII algo diferente a la sátira al

gongorismo de los autores del XVII. No hay nada nuevo en la presentación de estos personajes ni ninguna declaración a favor de un nuevo estilo. Simplemente, se aprovechan las posibilidades paródicas del estilo culterano (sobre todo en el caso de Cañizares, no tanto en el de Añorbe, que las desperdicia), a la vez que se lanza una pulla más a los poetas de este estilo, no menos oscuros que Góngora y mucho menos hábiles que éste.

Después de Cañizares y Añorbe no conocemos ninguna crítica anticulterana en la comedia de figurón. Ni Moncín, ni Concha, ni Calvo Barrionuevo sacan figurones o personajes ridículos hablando "jerigóngora". Ello es lógico, pues estamos ya en la segunda mitad del XVIII, incluso en el último tercio, y este estilo barroco no sobrevive hasta estas fechas. En el reinado de Carlos III, y más aún en el Carlos IV, las musas gongorinas ya habían volado del Parnaso. La lírica de esta época será de mejor o peor calidad que la barroca, según sea el poeta que escriba y según sea aquél con quien lo comparemos, pero no tendrá nada que ver con la del siglo anterior, al menos con la de tendencias extremadas, culterana o conceptista. Góngora es sólo un recuerdo -mal recuerdo para los neoclásiscos-. Asimismo, los nuevos pedantes o "eruditos a la violeta" se darán tono de otra forma, que será no menos irritante y ridícula que la anterior, pero sí diferente.

Moncín, por ejemplo, ya no ridiculizará a las damas bachilleras que hacen versos, sino que lanzará invectivas contra las mujeres de su época que hacen cosas menos etéreas que poemas: las que consienten cortejos, derrochan dinero en pelucas y adornos, abandonan al marido y escapan con amigos a la ópera o los saraos, las que discuten la autoridad marital y paterna, etc.

Los lindos de ese momento se expresan con galicismos crudos (don Periquito aún no había sido afectado por la nueva plaga y era lingüísticamente ininteligible sin

necesidad de recurrir a la importación galicista). Los petimetres son ahora afrancesados y este atracón de léxico francés, mal mascado y peor digerido, era atacado tanto por los conservadores como Ramón de la Cruz, por razones más o menos patrióticas, como por los ilustrados como Isla o Cadalso por razones no menos patrióticas y, sobre todo, por lo que suponía de ataque a la sensatez. (31)

Moncín y *Concha ridiculizaban a los hombres de moda* representados por el abate don Lucas y por el necio petimetre don Hipólito, respectivamente. Moncín, como ya hemos comentado antes, hace que don Higinio persiga al pobre abate en *Un montañés sabe bien donde el zapato le aprieta* porque le cree el cortejador de su mujer; y como don Higinio es un tipo cercano al "guapo" que se lleva en ese momento, es muy natural que su violencia acobarde a un hombre acostumbrado a modales más amables y a no tirar de espada o pistola fácilmente. Moncín saca también a otro hombre de moda, Don Carlos, en *El asturiano en Madrid*, pero en este caso sí se trata de un auténtico cortejo, como ya apuntamos en el capítulo anterior. Por su parte, Concha presenta a un ridículo don Hipólito, petimetre al uso, que ya dijimos que estaba más cerca del primitivo figurón que el mismo figurón "oficial".

De ninguno de estos personajes que hemos comentado, vistos con pocas simpatías por sus autores, se ha dicho, sin embargo, que sean claramente afrancesados. Podemos considerar que sí son hombres seguidores de las nuevas modas, pues esto está implícito en su forma de vestir y actuar.

Sin embargo, al hablar ellos sin galicismos no puede verse crítica lingüística alguna. (32) De ello se desprende que a estos autores no les interesa demasiado el tema del abuso del galicismo, sino que les preocupaba mayormente la influencia que las costumbres extranjeras pudieran tener en las estructuras sociales españolas, sobre todo en lo que

tocaba al matrimonio y el comportamiento de la mujer. Todo ello lo vamos a ver un poco más adelante, desde la doble perspectiva de los simpatizantes de estos nuevos hábitos y de los contrarios a ellos.

A diferencia del tema de la hidalguía, que consigue metamorfosearse y sobrevivir, incluso en otros géneros y con diversas variantes, algo tan concreto y sujeto a un contexto histórico determinado como la crítica al culteranismo no puede perdurar fuera de su época. A pesar de lo bien que funcionaba a la hora de provocar la risa, cuando el estilo barroco se ha agotado, los autores de figurón no pueden usarlo para hacer reír ni para criticar tipos sociales y literarios que no tendrían ningún sentido porque ya no existían.

Ello no quiere decir que el uso del lenguaje cursi o pedante no haya vuelto a ser utilizado para la burla. Un ejemplo lo hallamos en Arniches en *La señorita de Trevélez* (33) pero ya no podemos verlo como representativo de una sátira literaria, sino como modo de caracterización de un tipo: el de la solterona inocentona y romántica ("romántica" en el sentido más vulgar y pedestre de la palabra), tipo que es de por sí bastante interesante, pero del que no nos corresponde hablar aquí.

La comedia de figurón, como cualquier otro género que fustigue el estilo culterano, pone de relieve la diferencia abismal que existe entre la intención de los creadores de este particular lenguaje poético y gran parte de sus receptores. Mientras que los autores culteranos, representados sobre todo por Góngora, pretendían haber llegado a un decantado y exquisito códico poético, una envoltura preciosa que pudiera ennoblecer cualquier mensaje literario (incluso los de contenido menos elevado como la jocosa parodia de *Píramo y Tisbe*), los que lo leían, fuera de la escogida minoría capaz de comprenderlo y degustarlo, veían en ello un galimatías ridículo y esnobista, blanco

perfecto para las sátiras de los especialistas en censurar lo ajeno. Lo bueno que tenía el culteranismo es que no se precisaba ser un satírico superdotado, como sí lo era Quevedo, para hacer una sátira anticultista medianamente jocosa. Aparte de la razón y el derecho que asistieran a ciertos críticos para aborrecer lo que en muchos casos eran puros engendros, no cabe duda que más de una vez el móvil fue la facilidad para producir afectos cómicos que el estilo tenía en sí por su desmesura. De esta forma , un estilo que surge y se desarrolla como quintaesencia de lo bello y dirigido "a la minoría siempre", acaba como ejemplo de lo estrafalario y divirtiendo a la mayoría, el público asistente a un teatro eminentemente popular.

7.2. *Magia, duendes y hechicerías.*

En algunas comedias de figurón aparece el tema del poder de la magia, bien sea como tema principal, bien como secundario; así mismo, algunas contienen también elementos que podríamos llamar sobrenaturales, como duendes o fantasmas. Estas comedias son justamente las que han merecido mayor atención por parte de los estudiosos por lo que éstas pudieran aportar de nuevo a la cultura española.

Como ya hemos visto recientemente, ni la crítica del linajudo ni la del estilo cultista eran cosas nuevas en la literatura pese a las trasformaciones que estudiamos, en el caso de la primera. Sin embargo la crítica a las hechicerías y supersticiones, en cuya abolición tanto empeño puso el P. Feijoo, parece cosa más nueva, con un gusto a Ilustración, a renovación ideológica, que resulta más atractivo para todo aquel que aborde el estudio del figurón.

Julio Caro Baroja, experto en temas de magia y brujería, mantuvo la opinión de que la comedia de figurón fue algo más que un divertimento y que pudo actuar como temprana vía de entrada de las ideas ilustradas. Años antes de que los

eruditos y polígrafos de más renombre lucharan por la implantación de las nuevas ideas, el teatro popular, en concreto el de figurón, habría preparado ya el terreno. Tendríamos así una excelente vía, pues aparte de que el teatro podía llegar a un número mayor de gente -incluso los analfabetos que no podían instruirse leyendo, por ejemplo, los discursos de Feijoo-, estaba libre de las polémicas que los eruditos suscitaban. La comedia de figurón poseía medios sobrados para llegar al público y hacerle tragar la píldora crítica bien endulzada con la miel de la risa y la diversión.

Caro Baroja, pues, dedica varios capítulos de su libro *Teatro popular y magia* -varias veces citado aquí- a analizar al figurón en relación con la magia y las supersticiones; hace un repaso a todas las obras de figurón con magia y duendes, con especial interés, como es lógico, por las más importantes, es decir, *El hechizado por fuerza* y *El dómine Lucas*. Por cierto, a la primera de estas obras dedica Dowling un breve artículo que comentaremos enseguida.

Resumiendo mucho, las ideas de Caro Baroja pueden sintetizarse diciendo que, según este autor, a fines del XVII y principios del XVIII se dio una crisis en la creencia en la magia y la astrología y que antes de Feijoo los dramaturgos de figurón las pusieron en solfa; así que, siguiendo siempre a Caro Baroja, podría pensarse que es lícito asegurar que la comedia de figurón actúa claramente como senda despejada para la razón en medio de las malezas de la ignorancia. (34)

Desde nuestro punto de vista, sin embargo, esto no puede afirmarse de un modo tan rotundo como hace Caro Baroja. Sinceramente, a nosotros nos gustaría apoyar sin ninguna reserva la opinión del erudito vasco, porque ello nos llevaría automáticamente a concederle a la comedia de figurón una gran trascendencia, que reforzaría nuestras

reivindicaciones en favor del interés del género que estudiamos. Pero, si analizamos con detenimiento el tema de la magia y las hechicerías en la comedia de figurón, nos vemos obligados a enfrentarnos con una serie de factores que nos llevarán a hacer ciertas salvedades a esta teoría. Para ello creemos que hay que dar estos pasos:

1. Debemos situar a la comedia de figurón dentro de un contexto general, en el que el tema de la magia aparece tratado tanto en el teatro como en otros géneros.

2. Ver cuál es el tratamiento que se le da a la magia en la comedia de figurón.

3. Salvar la contradicción que supone que dramaturgos como Zamora y Cañizares, que se burlan de la magia y los duendes en la comedia de figurón, sean también autores de comedias de magia.

7.2.1. *Comedias del siglo XVII.*

En cuanto al primer punto, la primera comedia de figurón que toca el tema de la astrología es *El castigo de la miseria* y ello, no lo olvidemos, está en la novela de Zayas. La aparición del tema de la magia es puramente incidental y secundaria, pues el tema central es la avaricia de don Marcos y el engaño que sufre éste a manos de gentes pícaras. Si echamos una ojeada al argumento (*vid.* Apéndice I de esta tesis), veremos que don Marcos ha ido a consultar a un supuesto astrólogo para tratar de averiguar donde están su dinero y su mujer, que se ha marchado con él. El matemático o astrólogo, que no es otro que el trapacero gracioso Chinchilla, le ha preparado una buena broma al figurón.

Hoz y Mota aprovecha las posibilidades escenográficas contenidas en el pasaje de la novela y la detallada descripción de Zayas se traduce en representación efectista. (35) Así, hallamos toda la parafernalia de mago de guardarropía; hay gato con cohetes como efecto especial

y conjuros burlescos que no podían faltar:

Acotación: "*Corren las cortinas y se descubre Chinchilla, sentado, con bufete delante, con libros, esfera y compás y él con ropón, barba y gorro.*" *(36)*

Acotación: "*Atraviesa un gato grande, lleno de cohetes y cae don Marcos en la silla.*" (37)

"CHICHILLA. Calicunsinro, Cisgamocha
Polipodia, Monicango,
Tú, que de los caminantes
ladrones sigues los pasos,
ven, y dinos de estos tres
el camino que han llevado."

"(*Siéntase don Marcos y Chinchilla con el compás anda haciendo cercos y visajes en el suelo, y echa pimiento en un tiesto que habrá de lumbre.)*" (38)

El demonio Calquimorro vendrá en forma de gato, según el astrólogo, pero antes de la pirotecnia gatuna que asusta al avaro hay también un inquietante "ruido de cadenas".

Ahí queda la cosa. No creemos que esta breve escena pueda considerarse una crítica muy eficaz a la astrología. No hemos de olvidar que Chinchilla no es un astrólogo, sino que se ha disfrazado de tal y que por tanto lo que aparece en la comedia no es una auténtica práctica astrológica sino sólo una caricatura de ella que no puede surtir ningún efecto porque no se está haciendo en serio; ni el mago es tal mago, ni los conjuros son tales conjuros, por lo que la crítica se atenúa mucho más que si se hubiera presentado la magia "autentica" al estilo de como aparece en *La Celestina*. Pero, claro, el tono ha de ser necesariamente otro, mucho más festivo.

Desde luego no se pude negar que hay poco respeto a la

astrología, pero también se han tomado a broma, en esta mismo época, elementos que entran dentro de la ortodoxia cristiana, como los demonios. Quevedo se los tomó a burla, y en tal grado que hubo de ser reprendido por su falta de respeto a los ángeles caídos; (39) Vélez de Guevara por su lado, tenía a su diablillo Cojuelo encerrado en una redoma. Dicho sea de paso, los gabinetes de los nigromantes son descritos siempre de forma muy parecida. (40)

Todo ello es muy tópico y muy superficial. Hasta ahora, todo lo que hemos visto no supone ningún golpe a las creencias irracionales que verdaderamente les haga daño.

Hay un drama que sí hace una crítica decidida a las creencias astrológicas: *La vida es sueño* de Calderón. Francisco Quintana también combate la creencia en la astrología en el género de la novela. (41) Ninguna de estas obras es cómica y los argumentos usados en contra no son racionalistas sino teológicos. Calderón vuelve a atacar las supersticiones en *La dama duende*:

"D. COSME. ¿No hay duendes?
D. MANUEL. Nadie los vio.
D. COSME. ¿Familiares?
D. MANUEL. Son quimeras.
D. COSME. ¿Brujas?
D. MANUEL. Menos.
D. COSME. ¿Hechiceras?
D. MANUEL. !Qué error!
D. COSME. ¿Hay súcubos?
D. MANUEL. No.
D. COSME. ¿Encantadores?
D. MANUEL. Tampoco.
D. COSME. ¿Mágicos?
D. MANUEL. Es necedad.
D. COSME. ¿Nigromantes?
D. MANUEL. Liviandad.

D. COSME. ¿*Energúmenos*?
D. MANUEL. !Que loco!
D. COSME. !Vive Dios que te cogí!
¿Diablos?
D. MANUEL. Sin poder notorio.
D. COSME. ¿Áimas del purgatorio?
D. MANUEL. ¿Que me enamoren a mí?". (42)

Como puede apreciarse en este diálogo, razón y catolicismo están en este caso de acuerdo (como también lo están en Feijoo).

Es evidente que la comedia de figurón no está sola al abordar estos asuntos; de hecho, son legión las obras teatrales que sacan a hechiceros, nigromantes y duendes al tablado. Don Julio Caro nos proporciona una buena lista, sobre todo de entremeses y mojigangas. (43) El mismo autor nos dice: "Con todo, los autores de comedias dudan: incluso los que en alguna parecen más contrarios a la Astrología. Calderón, en *El astrólogo fingido* o *Amante astrólogo* hace una crítica burlesca de la misma y otros autores de su tiempo en muchas ocasiones reflejan opinión similar; pero si en el entremés o el baile, o en la comedia de enredo, la Astrología es satirizada, de repente, en un texto, de más pretensiones poéticas, se alude a la influencia de los astros, con aire solemne. Siempre, pues, nos hallamos con la misma alternativa, aunque el elemento satírico vaya primando a medida que pasa el tiempo". (44)

Es decir, el tratamiento que se le da al tema de la magia y las supersticiones depende más del propósito del autor (hacer reír o encajarnos una bella poesía sobre el fatalismo amoroso) que del estado intelectual o ideológico del momento en que escribía. No nos es posible sacar conclusiones claras del propósito crítico de los autores de teatro del momento porque existe una gran ambigüedad. El mismo Caro Baroja reconoce que la ridiculez con que se

presentan estos temas no es totalmente efectiva: "El argumento utilizado en época antigua, sigue teniendo validez... pero no destruye del todo la fe, la creencia." (45)

De todas formas ,la obra que hemos comentado y las otras que pertenecen a su mismo entorno histórico, quedan aún un poco lejos de la época pre-ilustrada, es decir, la de Carlos II. Que la efectividad crítica de una obra como la Hoz y Mota no sea muy grande no es reparo a la tesis de Caro Baroja, porque los figurones que más nos interesan viene después. Por tanto, tenemos que ver con detenimiento lo que ocurre con una obra un poco posterior y que está inmersa en un momento histórico mucho más interesante: *El hechizado por fuerza*. Unos diecisiete años antes de su representación Gutierrez de los Ríos publicó *El hombre práctico* (1680), obra que contiene ideas totalmente afines a las de Feijoo y otros ilustrados que escribirían en el siglo siguiente. En la época de Carlos II, por paradójico que pueda parecer dado el estado de decadencia que paralizaba todos los aspectos de la vida española, es cuando se dan los balbuceos del nuevo pensamiento que emergerá en la época de los primeros Borbones Felipe V y Fernando VI. Es por ello que esta comedia de Zamora y otras suyas y también las de Cañizares, que es autor bisagra entre ambos siglos, son tan importantes y merecen examen riguroso. Las comedias de figurón de estos autores son obras claves de este género -no nos cansaremos de repetirlo-,y sirven muy bien como punto de referencia ideológico con respecto a las de los autores anteriores y posteriores a ellos.

Como su mismo título indica, *El hechizado por fuerza* toca directamente el tema de la magia y las hechicerías . Esta obra se estrenó en el teatro del Real Sitio del Buen Retiro el 26 de mayo de 1697 ante sus Majestades Carlos II y Mariana de Neoburgo y se repitió, también ante los reyes,

el martes de Carnaval de 1689. Y justamente las circunstancias de sus estreno son uno de los aspectos de la obra que primero nos llamaron la atención; concretamente nos referimos a las personas ante las que fue representada, al menos dos veces, la obra.

Es sabido que Carlos II, el último y desgraciado vástago de los Austrias, acumulaba sobre su persona varias tachas: retrasado mental, de constitución muy débil y con malísima salud, padecía también de impotencia o al menos de esterilidad. Su incapacidad para tener hijos preocupaba especialmente por no poder ofrecer un heredero al trono y a sus contemporáneos no se les ocurrió mejor forma de explicarla que recurrir a la existencia de hechizos y magia negra. El historiador Carl Grimberg nos habla de ello:

"No era cosa nueva en España -y acontecía lo propio en otros países en el siglo XVII- achacar a los malos espíritus o a obra de hechicería o a artes de encantamiento ciertas situaciones, físicas o psíquicas, de los monarcas o personajes ilustres. Es ya sabido que llegaron a instruirse con toda formalidad diligencias judiciales sobre los hechizos que se suponía daba el conde-duque de Olivares a Felipe IV. Los que se cuenta haber padecido Carlos II alcanzaron celebridad histórica. Ello dará idea de las costumbres de la época, y de la extraña mezcla de fanática superstición, cándida y pueril ignorancia, intolerancia e hipocresía, dominante en el ánimo de aquellas gentes.

"Desde su infancia, el monarca padecía accesos nerviosos. Cundió luego la especie de que los espíritus malignos se habían apoderado del rey y el asunto llegó a tratarse en el Consejo de la Inquisición, que lo sobreseyó por carecer de suficientes elementos de juicio. En enero de 1698, el enfermizo monarca consultó en secreto con el inquisidor general Rocaberti, hombre más fanático que docto, quien se puso en contacto pocos meses después con el confesor del rey, fray Froilán Díaz, a fin de investigar en

el asunto de los hechizos del soberano. Tras practicar determinados conjuros, se dijo que el demonio había revelado que el rey estaba hechizado desde los catorce años, y que el hechizo le fue administrado en un pocillo de chocolate, a fin de que no pudiera engrendrar hijos (...).

"Las cosas fueron más lejos. En la conjura de hechicería se trató de complicar a la reina madre Mariana de Austria. Los curanderos que trataban de sanar al infeliz monarca le administraban a éste en ayunas aceite bendecido, unciones en el cuerpo y otras ceremonias de exorcismo. Incluso de Viena se recibieron informaciones acerca de las dolencias del rey y remedios pertinentes, interviniendo esta vez otro religioso, fray Mauro Tenda, que conjurando a Carlos con voces atronadoras, le causaba terribles sobresaltos y aprensiones y le puso en el más deplorable estado. Al parecer, también en estas intrigas anduvo mezclada la segunda esposa del rey, Mariana de Neoburgo." (46)

Así pues, tenemos la paradoja de que Zamora estrena una obra que protagoniza un personaje supuestamente hechizado ante un rey también presuntamente embrujado y ante una reina que no era ajena a esta zarabanda de exorcismos, brujos y frailes.

Nos resulta difícil creer que Zamora pretendiera hacer una sátira del rey y su camarilla como alguna vez se dijo (47) pues se hubiera arriesgado demasiado; pudiera ser que, como apunta Caro Baroja, se escribiese esta obra con este tema para tratar de quitar este asunto de la cabeza del rey;(48) pero en todo caso nos parece bastante atrevimiento por parte de Zamora criticar los hechizos y supersticiones en un ambiente donde éstas estaban aceptadas oficialmente: esto es, sencillamente, "mentar la soga en casa del ahorcado". Sin embargo, no fue perseguido por su obra; muy al contrario, tuvo mucho éxito y mereció el *bis* ante los reyes, además de tener luego muy larga vida en los escenarios españoles.

No es raro que *El hechizado* mantuviera durante años su popularidad, porque en verdad la obra posee mucha comicidad; lo que ya no se explica tan fácilmente es cómo pudo ser tan bien aceptada precisamente en la época del rey "hechizado". Si es cierto lo que recoge Dowling en su artículo acerca de que la obra contenía al menos una alusión reconocible a los cortesanos, la situación es todavía más sorprendente. Dowling hace un juicio sobre la comedia que bien podría servirnos para explicar la benevolencia de la Corte con Zamora: "La farsa no suele proponer ideas de gran envergadura. Su intento es producir la buena carcajada. Precisamente por eso es el género indicado para poner en tela de juicio la perversidad o la sinrazón en situaciones que pudieran ser peligrosas para el autor que se atreva a burlarse de ellas. La ira de la persona ridiculizada, si se reconoce en la alusión, se disuelve en risa. Por eso, Zamora pudiera acercarse atrevidamente a la realidad de la corte de Carlos II." (49)

Es lógico que el gracejo de Zamora pudiera excusarle de males que tal vez de otra forma no pudiera haber evitado; pero a nosotros este razonamiento nos lleva a preguntarnos si la ligereza de la obra no es, en cierto modo, un obstáculo para que podamos ver en ella un auténtico servicio al siglo de las luces como deja ya sentado Dowling en el mismo título de su trabajo. Puede parecer incoherente que nos cuestionemos a estas alturas algo que habíamos establecido desde el principio de esta tesis: que el poder crítico de la comedia de figurón existe y existe mediante la risa, que es su principal arma. Pero no es eso lo que estamos discutiendo. La ligereza de la comedia no está en su comicidad, en su propósito de hacer reír y de hacer pasar un rato a la gente, sino en el hecho de que a Zamora no parece preocuparle sino en segundo lugar la crítica de las supersticiones. Esa es nuestra impresión.

¿Por qué decimos esto? Sencillamente porque si se lee

con atención la comedia, no se ve en ella ningún alegato en contra de la magia o de las creencias supersticiosas *auténticas*. Como dijimos a propósito de *El castigo de la miseria*, la magia que se presenta ante los ojos de los espectadores, no es sino fingimiento de magia; no aparece en la obra ninguna persona que sea reputada como auténtica bruja, sino una esclava, Lucigüela, que carece de poderes y que sólo *finge* tenerlos. Nos parece que la ridiculez de don Claudio se basa menos en la burla a sus creencias irracionales que al hecho de que está siendo engañado con un hechizo que carece de poder porque no ha sido formulado por alguien que posea auténticos atributos mágicos. En el caso del figurón, destaca ante todo la burla que éste padece y los divertidos medios que se usan para llevarla a a cabo.

De la misma manera, no podría decirse que una comedia que *representa a un falso religioso o a un falso santo* haciendo milagros, igualmente falsos, fuera forzosamente en contra de la creencia de la intervención sobrenatural de Dios (Feijoo esclareció algunos milagros supuestos precisamente para separarlos de los posibles verdaderos). En la actualidad, en los medios de comunicación de masas, se anuncian videntes y brujas que insisten mucho en sus poderes y que advierten a sus posibles clientes que no se dejen engañar por farsantes que dicen poseer unos dones que no tienen. Dejando a un lado el evidente deseo de eliminar competencia, tenemos de nuevo la división anterior: verdadero/falso, oro/oropel. Lucigüela es una falsa bruja ¿pero qué ocurre con las que son consideradas verdaderas por las gentes? Pues Zamora no dice nada sobre ellas. Ese es el reproche que se le puede hacer a Zamora. (50)

Se nos puede objetar que somos demasiado exigentes y que hacer burla de las cosas mágicas es suficiente prueba de que Zamora no creía en ellas. Posiblemente no creyera en ellas, pero no es esa la cuestión. Lo que nos preguntamos

es si las gentes que vieron la comedia salieron con un principio de incredulidad y de sentido crítico sobre esta materia cuando acabaron de ver la obra; nos preguntamos si *El hechizado* es esa obra que apalea rigurosamente las supercherías de su época o sólo las roza dejándolas sin mucho descalabro. Por supuesto, sería pueril por nuestra parte el pretender que la obra fuera bastante para cambiar radicalmente las mentes de los españoles que la vieron; eso sí que sería auténtico "arte de magia". Lo que hubiéramos deseado es que la opinión de Zamora fuera más clara y se escondiera menos en la ambigüedad que supone el fingimiento del hechizo. Recordemos que Moratín criticaba la ambigüedad del carácter de don Claudio y recuérdese también que ya dijimos que las dudas de éste eran más que explicables. La ambigüedad, repetimos, está más bien en el tratamiento que da al fenómeno de la hechicería, a su forma de presentarla como puro montaje que se hace para engañar a un hombre bobo, de igual forma que en la obra de Hoz y Mota. En esta caricatura de magia nadie puede creer, ni siquiera Carlos II y su mujer -que bien crédulos siguieron- porque desde el primer momento se dice que no hay ningún mago ni ningún conjuro semejante a aquellos *auténticos* que salían en las actas inquisitoriales y que sabemos que hubo en el proceso del propio rey.

Admitamos, sin embargo, que pudo haber algún espectador con la mente despejada que viera en la aprensión del figurón la clave de la fuerza de todas las supersticiones y hechizos reputados como verdaderos, es decir, la ignorancia y la falta de sentido crítico. El mensaje que puede sacarse de la obra es que no hay más fuerza maligna que la irracionalidad, idea ilustrada donde las haya, pero que sólo está implícita, no explícita y que es lectura que se hace cuando se tiene una predisposición en contra de las supercherías mágicas. Si no, bien podía quedar la obra como una amable broma sobre las cosas que no siempre debían

tomarse así, y la realidad histórica demuestra que la mayoría de los que vieron la comedia la enfocaron en ese sentido, pues dos años más tarde el tema del embrujamiento del rey llegó a su culmen.

Con todo lo dicho, no es nuestra intención oponernos frontalmente a las opiniones de los que creen que hay sátira a los hechizos. Eso no puede negarse. De lo que dudamos nosotros es de que la obra tenga tanta fuerza crítica como se le ha atribuido y no vemos en ella un arma tan poderosa para luchar en la batalla de las luces. Al menos, no creemos que Zamora escribiera la comedia pensando primordialmente en curar a las gentes de su fanatismo; de ser así, probablemente hubiera deslizado alguna frase, en boca de cualquier personaje de la obra, que atacase decididamente las creencias supersticiosas. ¿Acaso pedimos demasiado? Zamora no era un abnegado educador ilustrado, no era un Feijoo,un Jovellanos, un Moratín o un Cadalso. Por supuesto, era un dramaturgo popular que buscaba ante todo la satisfacción de su público de la forma más ingeniosa que podía. Lo principal era hacer una obra divertida; si además se podían satirizar las supersticiones, miel sobre hojuelas. Zamora tuvo la suerte o habilidad de hacer una comedia tal que gustó a todos: los supersticiosos no vieron en ella un ataque contundente a sus creencias; los sensatos extrajeron del ridículo figurón un mensaje que concordaba con sus ideas y bendijeron ese tomarse a broma los sortilegios.(51)

Pero lo cierto es que Zamora mostraba jocosamente otras cosas, además de los encantamientos. Se tomaba a broma, sobre todo, el teatro de su tiempo, en el que él mismo estaba inmerso. Bien podemos equivocarnos, pero nosotros pensamos que *El hechizado* es mucho más interesante desde el punto de vista del estudio del género teatral que desde el de su contenido crítico, que es el que tradicionalmente se ha comentado más.

El hechizado por fuerza es una obra meta-teatral, una particular comedia de figurón que consigue incrustar dentro de sí una comedia de magia en miniatura por medio del procedimiento de la parodia. Tenemos, por tanto, un género popular que echa mano de elementos de otro género popular para lograr notables efectos cómicos.

La más claramente paródico es el uso de decorados burlescos, ridiculización de los que se veían en las comedias de magia como ya apuntamos antes. La comedia de figurón en su origen no era comedia "de teatro", es decir, no era género que usase de tramoya ni de escenografías espectaculares, como tampoco lo era la tradicional comedia de capa y espada de Lope y sus seguidores. Ya hemos visto que avanzado el siglo XVIII, sin embargo, encontramos ya uso de decorados complicados (Añorbe, Moncín). Cañizares, en cambio, no los usa e integra de otra forma los elementos "sobrenaturales" dentro de sus obras. En resumidas cuentas, la escenografía que rodea al figurón don Claudio es extraña a la comedia de figurón, pero es consustancial al género de magia.

Bien es cierto que antes, en *El castigo de la miseria*, habíamos asistido a una escena también paródica de una ceremonia de invocación mágica. Sin embargo, a diferencia de los que ocurre en *El hechizado*, la escena es relativamente breve, el decorado se reduce al mobiliario, al vestuario del falso mago y al gato con cohetes, todo ello calcado de la novela. Por cierto, el recurso del gato tiene más que ver con una brutal gamberrada que con un autentico uso de mecanismos escénicos, pues suponía el sacrificio cruel de un pobre animal en cada puesta en escena.

En *El hechizado*, las cosas son más complejas y más "teatrales". La circustancia de que fuera representada en Palacio pudo muy bien influir en la concepción de una escena que conllevara un decorado más abundante y vistoso

de lo habitual. Posiblemente, Zamora procuró que la obra fuera más atractiva a los ojos de los monarcas y de unos cortesanos, que estaban muy habituados a los espectáculos de máquina desde la época de Calderón. Sea como fuere, la obra presenta toda una parafernalia seudo-mágica que comienza con el decorado. Leemos en una acotación:

"*Salen Lucía, Isabel, Juana y otras mujeres, van colgando algunas pinturas de mascarones, sierpes y otras cosas ridículas.*" (52)

Obsérvese que el decorado no aparece ya montado ante los espectadores, como en la obra de Hoz y Mota, sino que se va montando ante los ojos del público. Ello, además de predisponer mejor al espectador para lo que va a venir después, recalca la teatralidad, el carácter de representación que tendrá la escena de la lamparilla de la jornada segunda. Se anuncia una "mini-comedia" de magia, pues. Para reforzar este efecto de anuncio y seguir interesando al espectador, las urdidoras del enredo se convierten en escenógrafas, directoras de escena y actrices disponiendo todos los detalles de la farsa mágica que va a tener lugar en breve. Véase:

" LUCÍA. Pues ya es bien
colgar aquí estas pinturas,
cuyas extrañas figuras
espantoso horror le den;
démonos prisa.
ISABEL. Cada una
la suya cuelgue de un clavo.
JUANA. Tu raro discurso alabo.
LUCÍA. De mi ama la fortuna
estriba en que se consiga.
ISABEL. A disfrazar, y a esconder.
JUANA Y MUJERES. Nosotras, ¿Qué hemos de hacer?
LUCÍA. Lo que Isabelilla os diga.

JUANA. ¿*Pongo la lámpara aquí?*
LUCÍA. Sí, mi Juana.
ISABEL. Ruido suena.
LUCÍA. Truenos, estatua y cadena
¿Están prevenidos?
LAS TRES. Sí.
LUCÍA. Pues vámonos, que después
Picatoste pasará
desde esotra puerta acá.
JUANA. Ya hay moro en campaña.
(Vanse)." (53)

Esto no es otra cosa que el teatro "por de dentro", como diría Quevedo. Los espectadores han asistido a algo que se asemeja mucho al trabajo de preparación de un comedia de magia. Es como si hubieran asistido, horas antes de que comenzara una representación, al montaje del decorado. Conocen los ingredientes del plato que se ha preparado aunque no lo hayan probado todavía.

Imaginamos que el público estaba ansioso por comprobar cómo se iban a usar los truenos, la estatua y demás atrezo burlesco.

Todos estos elementos eran frecuentes en las comedias de magia y si echamos un vistazo a una de ellas, escrita por Zamora, podrá apreciarse la similitud que tiene en algunos momentos con esta escena del *Hechizado*. Por ejemplo en *Diablos son los alcahuetes y espíritu foleto* (también llamada *Duendes son los alcahuetes y el espíritu foleto*) aparecen truenos, una estatua fingida y música. (54) Hay, desde luego, muchos más efectos de maquinaria. En *El hechizado* no hay volatines, escotillones, bofetones ni apariencias, pero si hay música burlesca,-aunque no haya ballet como en el *Espíritu foleto*-, y una especie de maniquí o marioneta que en momento determinado se mueve. Teniendo en cuenta que la escena en una casa particular y

que todos los trucos son caseros, es decir que se suponen preparados por las mujeres de la casa, no se le puede pedir más a la escenografía.

La mejor forma de comprobar lo que estamos diciendo es que reproduzcamos la escena en cuestión, que aunque es larga, merece la pena copiarla casi por entero, ya que así se puede observar la combinación acertada que de todos los elementos dichos hace Zamora. La escena comienza cuando Picatoste y don Claudio entran en el recinto mágico donde se halla la lamparilla a la que va unida su vida. La intención de don Claudio es añadir un poco de aceite para prolongar su existencia. El figurón va reparando en las pinturas horribles que le han preparado que, por cierto, no le asustan mucho:

"D.CLAUDIO ¡Lindo retablo
aquesta figura es!
yo conozco un ginovés
que se parece a este diablo:
mas este es un mascarón
con mil vestigios horrendos.
Y esta una sierpe:¡estupendos
santazos de devoción!
(.....)
Cierto que el tal aposento
parece un cuarto de pajes
una danza aquí se alcanza
a ver, aunque no muy bien,
de borricos; yo sé quien
pudiera entrar en la danza.
En arábigo a ver llego
en todas letras sin fin;
si estuvieran en latín
lo entendería como en griego;
se marchó sin más ni más.

Ea, ahora es ello." (55)

Picatoste ha dejado solo al figurón, abandonando a las fuerzas malignas. Don Claudio entonces ve la lámpara y lanza la conocida invocación "Lámpara descomunal" a que ya hemos aludido. (*Vid.* p.114 de esta tesis). Se oye el ruido de la cadena, se asusta don Claudio y entonces comienza la música y se da paso a la escenografía completa:

"LUCÍA. *(Canta).*
¡Oh, vosotros, comuneros
genios que airados vivis
al diabólico desván
del postre zaquizamí,
venid, rompiendo el aire,
al encantado jardín
de Falerina en quien es
asturiano paladín.
Don Claudio, ese miserable
eclesiástico adalid.
La mágica Lucigüela
os llama. ¿No venís?
MÚSICA. Sí.
(.....)
"*Salen Isabel, Juana y otra mujer en el mismo traje, con velos y hachas negras, y sacan una estatua que imita a don Claudio, y detrás Picatoste escondido.*"

D.CLAUDIO. ¡Justicia del cielo! ¿Aquél
no soy yo? Sí, voto a cris.
¿Pues qué quiere hacer conmigo
esa mujer entre mil
demonios que se la lleven?
LUCÍA *(Canta)*
Ea, pues, chigarabís

protodiablo, pues te ayudan
pie de gallo y zascandil,
la última experiencia hagamos,
pues no llegamos a unir,
de la nigromante cueva
en el trágico sibil,
de si ha de casarse o no
para dejar de morir,
con Bradamante Rangel
alias Leonor.

D.CLAUDIO. ¡San Dionís!

LAS TRES. ¿Qué guardas si a tu obediencia
nos tienes?

LUCÍA. ¿Empiezo?

LAS TRES. Sí

(.....)

LUCÍA. *(Canta)*
Don Claudio, cuyo error
ha venido a Madrid
a casarse en romance,
y a enviudar en latín;
de paz a hablarte viene
Lucigüela gentil,
peinado de culebras
la endemoniada crin;
Los partidos escucha.

LAS TRES. *(Cantan)*
Para que al elegir
mueras si dices no,
vivas si dices sí.

LUCÍA. *(Canta)*
Las vistas que te esperan
son un medio escarpín,
un jubón de jerguilla
aforrado en terliz;

los dulces y el refresco
serán en el festín,
una libra de aloja
y una de azumbre de anís.

LAS TRES. *(Cantan).*
Del dote no te se habla (*sic.*)
porque para lucir,
nunca podrán faltarte
veinte maravedís.

LUCÍA. (*Canta*).
Todo este bien te aguarda;
mas si galán civil
la desprecias por ser
cura de Vacia-Madrid,
cuando te calaveres,
serás con triste fin,
pie de cruz, si ahora eres
figura de tapiz;
resuelvete, y se presto.

LAS TRES. *(Cantan).*
Porque en este confín
el deshecho himeneo
se trueque en *Parce mihi.*
(.....)

LUCÍA. En fin,
ser esposo no quieres,
para vivir feliz,
de doña Leonor?

PICATOSTE Nones.

(Mueve la estatua la cabeza de un lado a otro)

D.CLAUDIO ¡Ah, buen hijo! Eso sí;
Si acierta a decir pares
Le doy con un mentís.

LUCÍA. La estatua, lo que él
hubiera de decir dijo;

mas para que
de trato tan ruin
bravamente se vengue
de este Rugero vil,
el tono que adormece
los sentidos, decid.

LAS CUATRO. *(Cantan).*
¡Ay dómine infeliz!
porque si no te velas,
te han de velar a ti!

D.CLAUDIO. Eso es malo; mas, cielos,
desde que llegué a oir
el tono, un trasudor
me ha dado en la nariz.

LAS CUATRO. *(Cantan)*
¡Ay dómine infeliz!, etc.

D.CLAUDIO. Ansias, ¿qué mal es ese
que aún no sé distinguir
si va por *musa musae*
o va por *quis vel qui*?

LAS CUATRO. (Cantan)
¡Ay dómine infeliz!, etc.

LUCÍA. Pues ya en su estatua muere
quitémosla de ahí
y apagando de un soplo
la luz de aquel candil
demos con él en tierra.

(Van retirando la estatua entre las tres, y al llegar Lucía a soplar la luz, la agarra don Claudio).

D.CLAUDIO. Vestiglo feminil,
eso no.

LUCÍA. Suelta.

D.CLAUDIO. Agarra.

LUCÍA. Y a ese asombro que vi
en tu pecho, agradece
a mi impulso no ir
volando hasta la gruta
del mágico Merlín.
LAS CUATRO ¡Qué asombro!
LUCÍA. ¿No me sueltas?
D.CLAUDIO. No, que soy contra ti
licenciado de presa.
LUCÍA. Pues hombre baladí,
mi aliento empañe el velo
de celeste zafir:
Tronad, tronad, esferas.

"*(Truenos dentro, cae don Claudio y escóndense las cuatro y sale Dª Luisa y Dª Leonor).*" (56)

Ésta es, casi completa, la escena del aposento mágico y aunque faltaran en ellas los trucos auténticamente tramoyísticos, no se puede negar que es de efecto.

Así pues, en esta comedia, Zamora consigue hibridar dos géneros que, pese a su popularidad, que podía relacionarlos, estaban separados en cuanto a algo tan importante como el concepto de verosimilitud. La comedia de figurón es muchas veces -y ésta de Zamora es precisamente un ejemplo- comedia de costumbres en la que podemos ver reflejada la vida de la clase media o burguesía madrileña de fines del XVII. Estamos de acuerdo con Caro Baroja en que en *El hechizado* se puede uno informar de muchos detalles menudos sobre la comida, el vestido y los hábitos de las gentes. (57) Esta ambientación casi galdosiana, que sin embargo no osamos calificar de "realista" por lo espinoso del termino en literatura y en cualquiera otra arte, convive con las sabidas convenciones literarias del teatro áureo que el público había asumido perfectamente (personajes convencionales, artificiosidad del enredo,

desenlace demasiado rápido, final en boda, etc.) y además con el uso de lo grotesco en el figurón. Nada de eso, sin embargo, rompe con la sensación de cosa cercana al día a día del espectador.

La comedia de magia, en cambio, es el reino de la fantasía, de lo imposible, un género libérrimo donde cabía todo lo que el autor pudiera concebir y se pudiera representar con los medios tramoyísticos de la época. En la comedia de magia sucedían cosas disparatadas, a veces sólo comparables a lo que vemos actualmente en los dibujos animados (Bugs Bunny y sus amigos o la Pantera Rosa, sobre todo). (58) Si hay un género teatral en el que el texto literario sea sólo un elemento más y no el más importante, justamente es en la comedia de magia.

Zamora parece tener afición a los trasgos y a los hechizos y es curioso que Luzán le atribuyera también la autoría de *El castigo de la miseria*, tanto en la primera edición de la *Poética* ,en 1737, como en la de 1789. Don Ignacio debió de pensar que cualquier comedia de figurón que incluyera duendes revoltosos y truenos era cosa de Zamora. Puede que el error tenga más sentido que el de una simple equivocación a la hora de manejar títulos y autores, ya que en la mente de los neoclásicos eran todos ellos bastante semejantes, al menos en los temas y procedimientos.

Pero hay bastante diferencia entre una y otra obra y entre uno y otro autor. Dejando a un lado la cuestión estilística, en la que no vamos a entrar ahora, es evidente que Hoz y Mota no hace otra cosa que seguir a doña María de Zayas, quien se lo da todo hecho. Pero Antonio de Zamora da un paso adelante y hace una comedia de figurón donde incluye una escena que es una auténtica parodia de una comedia de magia. Y no queda ahí el uso de la parodia. Nigel Glendining habla de bastantes elementos paródicos existentes en la obra. "En el acto segundo -dice este

comedia de magia. Y no queda ahí el uso de la parodia. Nigel Glendining habla de bastantes elementos paródicos existentes en la obra. "En el acto segundo -dice este crítico- Claudio escucha una canción acerca de una persona hechizada cantada por Isabel y considera que se la alude a él, evidente parodia de lo que ocurre en algún drama serio del siglo XVII, en *El castigo sin venganza* de Lope, por ejemplo, cuando el duque se aplica lo que oye decir a una actriz que está ensayando su papel en una casa. El parlamento de Claudio en el mismo acto, en el que expresa su terror, por otra parte, emplea la misma técnica que la división de los versos con frases admirativas en paréntesis en la segunda parte de cada verso que Calderón en el parlamento de Isabel, en el tercer acto de *El alcalde de Zalamea*, en el que se acuerda de su violación."(59)

A un lector actual, y decimos lector porque esta comedia no se representa desde el siglo pasado, le cuesta encontrar estas parodias si no se las señala un especialista. En la escena de magia que acabamos de ver se hacía alusión a la ópera de Calderón *El jardín de Falerina*. Cañizares, que imita muy bien en serio estilo de Calderón, lo parodiará también cuando le apetezca. Son guiños al público de la época que estaba acostumbrado a asistir a las obras de los grandes maestros y podía reconocerlos con facilidad. Sin embargo, Zamora no se limita a las burlas dramáticas puramente lingüísticas o estilísticas. Algo tan fundamental como la pluralidad de acciones, la existencia del enredo, también lleva su pequeña pulla. Zamora se ríe de sí mismo cuando en el momento en que el enredo de la obra llega a su cumbre, cuando todos los personajes de la comedia andan en el escenario escondiéndose unos de otros, la falsa hechicera Lucía dice:

"LUCÍA. Señores, esto es comedia;
mi ama de acecho y tapada,

mi amo celoso y en vela,
Luisa atisbando a su hermano,
su hermano muerto de pena,
porque se tardan las sopas;
Isabel dándole en ellas
más de mil yerbas en polvos;
Pinchauvas echando arengas,
Picatoste haciendo espaldas,
y Lucía de centinela.
¡Hay tal retablo!" (60)

En el parlamento de Lucía vemos claramente el doble sentido con que juega Zamora: Lucía parece decir "esto que está pasando parece comedia", pero lo que realmente dice es que *es* una comedia, una comedia con todos los ingredientes que gustaban al público. Lo mismo ocurre cuando al final justifica la terquedad de Leonor en quererse casar con el estafermo de don Claudio al decir ella que la boda es inexcusable en una comedia al uso. (*Vid.* cap. V. pág. 117 de esta tesis).

Zamora se ríe de sí mismo. Todas estas ironías metateatrales van más allá de las consabidas frases con que los actores piden perdón al final por los yerros del autor; son algo más que un deseo de *captatio benevolentiae* del público. Zamora sabía muy bien, como ya apuntamos, que el teatro que escribía se basaba en un esquema desgastado. Era como vivir en una casa con las vigas carcomidas; pero en vez de mudarse de casa, que le podía salir cara, prefería apuntalarla. Zamora no se arriesga a renovar radicalmente (tal vez no hubiera sabido, después de todo, hacerlo con acierto) y se dedica a zurzir, a injertar género en otros, tal como se ve en *El hechizado*. Y bien mirado, esta especie de *collage* no le sale mal. Don Antonio consigue unir el mundo cotidiano y prosaico en el que se mueve don Claudio con el fantástico de los portentos mágicos, aunque sea por

medio de la parodia. La unión se consigue mediante el talante jocoso de Zamora, quien se ríe de la magia, de Calderón y de sí mismo. Lo mismo ocurre en el *Espíritu foleto*, obra posterior al *Hechizado*.

Duendes son los alcahuetes y el espíritu foleto se estrenó en dos partes en fechas distintas 1709 y 1719, respectivamente. Gustó al público que pedía esta clase de obras con insistencia y, en este caso, a nadie se le ha ocurrido decir que Zamora pretendiera hacer crítica alguna de la magia y las supersticiones. Es natural, porque está sí es una genuina comedia de magia, llena de cosas maravillosas y espectaculares, y un espécimen teatral que hacía rechinar los dientes a los neoclásicos. Zamora maneja a los duendes a su antojo para divertirse con ellos. Y al final, después de todos los prodigios con los que se ha deleitado al público, todo los diablillos, volatines, nubes y demás, se quedan en puro truco de birlibirloque. No hay más explicaciones y no se necesitan, pues no se pretende hacer otra cosa que proporcionar un buen rato al espectador. Pero resulta que en *El hechizado* la magia también es fingida. En ambos casos tenemos lo mismo: montaje teatral; espectacular y fantástico en el *Espíritu foleto*, más modesto y con más lógica argumental en *El hechizado*. Pero en ninguno de los casos la magia "de verdad" tiene cabida y mucho menos la reflexión *sobre* ella y el ataque decidido *contra* ella.

Así que, recapitulando y volviendo a lo anterior, *El hechizado* no nos parece obra tan importante a la hora de remover conciencias oscurantistas como se ha pretendido, aunque, desde luego, hace su aportación a ello. Lo que sí nos parece muy notable es la respuesta de Zamora al desgaste de los género teatrales de su época.

Los ingeniosos híbridos genéricos de autores como Zamora no pueden repetirse ni prolongarse con éxito y ello obligará a la renovación teatral del siglo XVIII. El viejo

esquema lopesco hizo agua a fines del XVII (tal vez antes) y el teatro salvó a sus náufragos como pudo. Mediado el siglo XVIII, los géneros populares cobraran fuerza, aunque sin dramáticos de verdadera valía literaria; pero por otro lado, surgieron los neoclásicos, decididos a limpiar y barrer totalmente los restos del naufragio.

7.2.2. *Comedias del siglo XVIII.* Dentro del siglo hay dos autores que incluyen el tema de la magia y lo sobrenatural en sus obras y son José de Cañizares y el canónigo Añorbe, aunque ambos lo hacen de manera muy distinta; mientras el primero escoge el muy popular asunto de la existencia de duendes, Añorbe vuelve a los conjuros y al poder del abracadabra al estilo de Hoz y Mota y, sobre todo, de Zamora, con escenografía más o menos elaborada.

Cuando hablamos del figurón de *La encantada Melisendra* dijimos que lo más interesante -sobre todo para un folklorista- era el uso que hacía Añorbe de la leyenda de la cueva de Hércules o cueva encantada de Toledo, pero que literariamente la comedia no es ninguna joya. Repetimos que el buen capellán hace uso abundante de la *imitatio*, pero de forma poco acertada; reconocemos muchas influencias, pero al final el pastiche es muy mediocre. Sin embargo, la censura a la astrología está bastante explícita. Y es que un sacerdote, dentro de la más pura ortodoxia de la Iglesia, no puede estar a favor de la creencia en la astrología. El tema de la magia es diferente. (62)

La forma de introducir el tema, desde el punto de vista teatral, no se diferencia gran cosa de la de Zamora, es decir, un hechizo fingido para engañar al figurón, aunque sabemos que con fines opuestos a los que movían a los oponentes de don Claudio. Lo que varía es el tratamiento, menos cómico, de los efectos de la magia, pero eso lo veremos más adelante con mayor detenimiento. Baste decir ahora que en Añorbe el asunto de la magia se plantea usando

recursos del propio género de la magia.

El caso de Cañizares es bien diferente, diferente no sólo por la clase de superstición que saca a escena, sino justamente por la forma de insertarla en la comedia. Lo que ocurre es que ambas cosas están relacionadas, porque al tratar el tema de los duendes o espíritus caseros no se necesita forzosamente recurrir a efectos de comedia de magia que requieren escenografía especial. Un luz que se apaga, una mesa para esconderse debajo, una sábana y la alusión verbal de los personajes a los sucesos protagonizados por el duende, son suficientes; el resto lo hace el complicado encadenamiento de las acciones que forman el enredo. Recordamos que en el capítulo anterior dijimos que en eso Cañizares sigue la pauta del viejo teatro lopesco y los duendes, que también son ya cosa vieja en el teatro, le permiten ahorrarse los decorados.

¿Pero qué son exactamente los duendes? La tradición dice que los duendes, trasgos o espíritus familiares son criaturas invisibles (aunque ocasionalmente pueden hacerse visibles), con intenciones más o menos malignas, si bien la mayoría de las veces sus actos no pasaban de lo que podríamos llamar travesuras, tales como aullidos, golpes, movimiento de objetos, etc. No obstante, los duendes pueden ser más agresivos y propinar bofetadas o incluso palizas a los moradores de las casas a las que están indisolublemente unidos.

La creencia en duendes es folklórica, como bien explica Caro Baroja, autoridad indiscutible en estos temas, y pese a ser muy antigua aún perdura hoy e incluso puede decirse que tiene mucho vigor, quizá por lo que puede llamarse una vuelta al irracionalismo de fin de milenio. (63) Ya hemos visto que los duendes abundan en el teatro porque esta especie de diablillos revoltosos tienen características que permiten un gran juego argumental y escénico. En nuestro siglo no se agota la vena y aún podemos encontrar alguna

pieza que utiliza trasgos, aparecidos y casa encantada, como la de Jardiel Poncela *Los habitantes de la casa deshabitada*.

Como se ha visto ya hace pocas páginas, el teatro ha tratado a los duendes unas veces con un carácter más desmitificador que otras y cuando se ha decidido a combatirlos no lo ha hecho siempre por la vía lúdica. Recordemos el ejemplo que dábamos de un pasaje de *La dama duende*, en el que don Martín se empeña muy seriamente en desmontar las creencias de su amigo don Cosme, como si de un doctor en teología se tratase y con un sistema de preguntas y respuestas casi de catecismo. (*Vid.* cap VII, pp. 437-38 de esta tesis).

Quizás convendría, antes de seguir adelante con los duendes y su puesta en escena, destruir la extendida opinión, apoyada tal vez en la interpretación erronea de las imprecaciones de Feijoo al "vulgo ignorante", de que la creencia en duendes era propia sólo de gentes incultas y analfabetas. Gracias a los estudios de Caro Baroja se puede acceder al curioso libro de Fuenlapeña, que es nada menos que un erudito tratado sobre duendes y que tiene el farragoso título de *El ente dilucidado* o *Questión única en que se prueba que hay Animales invisibles y que por la mayor parte lo sean los que se llaman Duendes, Trasgos o Phantasmas*. (64) Antes de Fuenlapeña, en 1635, el jurisconsulto Torreblanca había escrito un tratado en latín, tan serio como el de Fuenlapeña, del cual se desprende que los teólogos y demás hombres *cultos* (lo subrayamos) del XVI y XVII creían solemnemente en duendes; los consideraban, como Torreblanca, demonios inferiores o como Fuenlapeña, diminutos animales irracionales invisibles. (65) Por otra parte, la legislación de la época contemplaba la posibilidad de abandonar una casa que estuviera habitada por duendes. (66) A la luz de esto, comprendemos mejor la preocupación de Feijoo y otros

ilustrados por combatir una creencia que no estaba arraigada sólo en el pueblo sin instrucción, sino que hacía derramar tinta a sesudos varones. También nos resultaría mucho más valiosas las comedias de figurón donde se ridiculizase esta superstición porque tendrían la posibilidad de atacar a los dos bandos: el de la gente ilustrada, amantes del teatro, que serían los más beneficiados, al no tener acceso a los discursos de Feijoo, y el de aquellos no incultos, sino que representaban una cultura antigua, medievalista y que pudieran ver también la obra. Si estos últimos no quedaban muy convencidos con una exposición lúdica del tema, que podían despreciar precisamente por el tono o género en el que iba servida, quedaban las baterías de las plumas ilustradas a las que ya no se podía tratar como cosas de risa. No hace falta que insistamos mucho en ello, pues cae por su peso que a Feijoo no le replicaban los gañanes ni los analfabetos.

Después de este preámbulo, es hora ya de ver cómo aparecen los duendes en la comedia de figurón y de hacernos la misma pregunta que nos hacíamos al hablar del *Hechizado*: ¿es realmente eficaz la crítica que aparece en estas comedias?

Empezando por el primer punto, Cañizares, que es quien maneja a los duendes, los saca a escena en dos de sus obras más divertidas: *El dómine Lucas* y *De comedia no se trate*. En ambas comedias el enredo se dispara y los duendes son un ingrediente perfecto para que la salsa cómica se espese aún más, pero, al estar perfectamente encajados dentro de la trama, no hay ninguna impresión de preparación teatral ajena a los personajes, su entorno y su vida, aunque en ella se den las peripecias que hacen las delicias del espectador. Es decir, hay naturalidad dentro de la artificiosidad convencional de estas comedias tan cercanas a la farsa; este autor no precisa de ningun montaje especial para meter a los duendes en las tablas del

escenario. Por eso decíamos que los asuntos sobrenaturales se tratan en las obras de Cañizares sin que exista esa sensación de "cuerpo extraño", de montaje artificioso, que veíamos en Zamora y veremos en Añorbe. El vestuario y los decorados no preocupaban en exceso a Cañizares que debía confiar sobradamente en su ingenio.

En *El dómine Lucas,* el duende aparece por los intereses de dos personajes distintos y en ocasiones diferentes: don Antonio y doña Melchora recurren al tópico de los trasgos en su beneficio. El primero aprovecha la credulidad de don Lucas para salir de una situación comprometida que le había obligado a esconderse bajo una mesa .(*Vid.*cap. V, págs 234-235 de esta tesis). La figurona, para castigar a su galán, al que cree infiel, acude de noche a la alcoba de éste y le pellizca y golpea, achacándose todo esto al duende.

Hay que decir que Cañizares tiene buen cuidado de enterar al público de las bromas de los fingidos duendes, siempre nocturnas, como se creía en la tradición popular. El público se hace cómplice de las pillerías de la figurona, pero a la vez el parlamento de don Antonio puede tener el valor de una aclaración al espectador que pudiera creer que había algún duende suelto de verdad:

"D.ANTONIO. Sabed
que desde que disfrazado
de mujer saqué a don Lucas
de un pellizco medio brazo,
Doña Melchora, la tonta,
en estar celosa ha dado,
del; y el modo de vengar
este mantillesco agravio,
ha sido martirizarle
a pellizcos y a porrazos.
(.....)
Entran en el aposento

de Don Lucas, y en matando
la luz, le dan una felpa
peor que si fuera un raso;
y como sólo es con él
el estruendo, los criados,
Don Pedro y los demás, hacen
burla de lo que está hablando
y no creen que hay tal duende." (67)

Los duendes y los asuntos amorosos van emparejados con mucha frecuencia. En *De comedia no se trate* el vejete verde, don Julián, se disfraza de fantasma o duende para poderse mover con libertad y ver a su amada, asustando a su propio hijo, el figurón don Periquito, quien describe así al horrible espíritu:

"Cuanto tiemblo al explicarlo,
disforme candadidazo,
bulto atroz, de quien ser pudo
síncopa humana al Briario
vi acercárseme, surgiendo,
contra las guijas asfaltos,
eslabonados anillos,
muertas joyas de Vulcano." (68)

En la primera obra don Lucas trata de defenderse del trasgo usando su poderosa arma: la ejecutoria. Ya hemos aludido a ellos anteriormente, pero ahora conviene que leamos la graciosa escena en que don Lucas intenta conjurar al duende:

"DON LUCAS. Con dos velas encendidas
dos almireces sonando,
de servilletas las mozas,
de rodillas los criados,

sacamos don Pedro y yo
de un cofre de felpa y raso
la más horrible reliquia
que tiene el género humano.

DON ENTIQUE. ¿Y cuál es?

DON LUCAS. La ejecutoria
de los Chinchillas-hidalgos.
`In saeculam saeculorum
quae tuorum, quae tuarum´,
y ésta, y el título antiguo,
que a un tal nuestro antepasado
Gutibamba de Chinchilla
dio Noé estando embarcado
en el arca, en que le hace
de la humanidad secretario
familiar del Santo Oficio
y marino de toronzos,
se las pusimos al duende." (69)

La santa ejecutoria de don Lucas es usada por éste un poco después como escudo protector contra el duende (don Antonio disfrazado de fantasma por las inexcusables necesidades del enredo):

"*(Sale don Lucas)*

DON LUCAS. Duendecillo tal por cual,
ten esta estocada, ten.
(Vase y vuelve con la ejecutoria en el pecho y dos luces en las manos.

DON ANTONIO. ¿Qué es esto?

DON LUCAS. Cruje los dientes,
perro maldito,
haz espantos,
huye de los nombres santos
de todos mis ascendientes." (70)

La misma asociación intencionada de orgullo nobiliario y superstición vuelve a aparecer, aunque con menos intensidad en *De comedia*, cuando don Jerónimo Retuerta quiere leer su genealogía y saca por equivocación un lunario, es decir, un horóscopo. (71) Esta clase de lectura era propia de gente crédula e ignorante, pero también de personas de cultura "a la antigua"; no olvidemos que uno de los más famosos elaboradores de pronósticos estrelleros era Torres Villarroel. Volveremos sobre esto más adelante; sigamos con los duendes ahora.

En la comedia, también de Cañizares, *De los hechizos de amor*, hay también una breve burla a los duendes o más bien a la costumbre de atribuir a los duendes toda cosa cuya explicación no se encuentra; (72) pero son sobre todo estas dos comedias de las que estamos hablando, las que abordan el tema de los trasgos de forma más relevante y también de forma más lúdica. Ello nos obliga a hacernos la misma reflexión que en el caso de *El hechizado por fuerza*. Es evidente que Cañizares no les tiene ningún respeto a los duendes, desde luego muchísimo menos que el P. Fuenlapeña, quien se tomo el arduo y vano trabajo de escribir su *Ente dilucidado;* pero si somos coherentes con nuestra línea de pensamiento, no puede bastarnos sólo el hecho de que Cañizares bromee con el asunto de los duendes y nos hallamos en la obligación de cuestionar también en este caso el auténtico valor de la crítica que aparece en estas obras. Diciéndolo con otras palabras, debemos preguntarnos si Cañizares hace mejor servicio que Zamora al joven movimiento de las luces.

Como en el caso de éste, Cañizares no hace tampoco una condena expresa de la creencia en duendes, por tanto podría pensarse que tendríamos que hacerle la misma objeción que a Zamora. Sin embargo, nos atreveríamos a afirmar que aquel autor es más eficaz. ¿Por qué? Cañizares rara vez intercala en sus comedias algo que se parezca a un discurso

reformador, pero quien si los hacia era el P.Feijoo y justamente uno de los más famosos escritos por el monje de Casdemiro es el dedicado a estos diablillos burlones, titulado *Duendes y espíritus familiares*.

Feijoo comienza precisamente citando el libro de Fuente la Peña o Fuenlapeña y niega la existencia de los duendes apoyándose en contundentes argumentos teológicos y físicos. Pero lo más interesante del discurso y aquello en lo que el benedictino se alarga más, es la parte de las refutaciones de los argumentos que basaban la existencia de los duendes en los varios testimonios de gentes que decían haberlos visto o haber experimentado su presencia. El monje es tajante: tales testigos o están equivocados o mienten por diversas razones, una de las cuales es el interés que esos tales tengan en hacer creer a otros que hay duendes. Y ahí es donde queremos llegar. Leamos lo que dice Feijoo:

"Pero los duendes mentidos, que más eficaz y más generalmente engañan y pasan por verdaderos, son los duendes contrahechos o remedados por hombres o mujeres, que con algún designio particular se meten a hacer este papel en esta o aquella habitación. Algunos no toman esta ocupación por otro motivo que una maligna complacencia de inquietar y aterrar a los domésticos; pero las más veces interviene fin más criminal. ¡Oh, cuántos hurtos, cuántos estupros y adulterios se han cometido, cubriéndose, o los agresores, o los medianeros, con la capa de los duendes! Estas pesadas burlas se detuvieron o atajaron siempre que en la casa donde se ejecutaban había algún hombre de espíritu, que intrepidamente se empeño en el examen de la verdad. Donde toda la familia se compone de gente fácilmente crédula, triunfa seguramente, salvo que algún accidente le manifieste." (73)

Feijoo añade después, con bastante gracia, que el mejor exorcismo para tales trasgos es una buena tranca. Continúa con algunos ejemplos de duendes fingidos y acaba, con el

mismo buen humor de antes, sirviéndose de un ejemplo teatral: "La comedia de *La dama duende* se representa más veces que se piensa, porque hay muchas damas que son duendes, como también muchos que se hacen duendes por las damas." (74)

Feijoo no debía de conocer las comedias de Cañizares, porque a buen seguro que las habría citado, como cita el título de Calderón. Las comedias de Cañizares fueron representadas en época en que Feijoo aún no había publicado sus primeros volúmenes del *Teatro crítico* y es más que curiosa esta coincidencia que se da entre la comedia de *El dómine Lucas* y lo que dice el monje porque, si reparamos bien, en la misma obra se refrenda lo dicho en el retruécano de Feijoo: hay damas que se hacen duendes (doña Melchora) y hombres que se hacen duendes por las damas (don Antonio).

En el mismo discurso de Feijoo al que nos estamos refiriendo hay otro pasaje que nos interesa comentar. El monje refuta también la opinión vulgar de que hay duendes asociados sólo a una persona, es decir, que puede haber sujetos responsables de la entrada de un duende en una casa. (75) En *De comedia no se trate* la viuda doña Anastasía, para encubrir sus relaciones con don Julián, intenta echar la culpa de la aparición del trasgo al figurón don Jerónimo, que había dejado engañada a una mujer; la persecución del duende sería así, una especie de castigo al burlador. (76) Pero todo el público sabe que doña Anastasia miente y ha sido ella misma duende fingido. Así pues, esta superstición a la que alude Feijoo queda también ridiculizada en la comedia de Cañizares. En esta obra varios personajes se dejan sugestionar por ruidos y otros accidentes misteriosos, (77) pero en *El dómine Lucas* la creencia en duendes esta circunscrita sólo a la estupidez. Don Lucas no duda ni un momento de que hay un duende en la casa (a diferencia de don Claudio que no se

convence a la primera); pero quien se lleva la palma de la credulidad necia es doña Melchora, pues se asusta de don Antonio, al que toma por el duende, olvidando que ella misma es el fingido duende. Esta escena, a juicio de Caro Baroja, sirvió para inspirar un grabado de Goya que no deja dudas de lo que pensaba un hombre de espíritu ilustrado cuando de duendes se trataba. (*Vid.* nuestro Apéndice II).

En resumidas cuentas, lo que queremos decir es que una vez leídos el discurso de Feijoo y las comedias de Cañizares no podemos evitar el verlos como extraordinariamente parecidos: ambos coinciden en el mismo mensaje, dejando a un lado las inevitables diferencias propias del género y carácter de los autores. De ambas obras se desprende que los duendes son en realidad fruto de la malicia de las gentes.

El mérito de Cañizares, a nuestro juicio, consiste en que, con un teatro análogo al de Zamora, consigue ir más lejos que él; incluso, si bien lo miramos, la analogía es más aparente que real pues los efectos son los opuestos: los dos presentan lo falso como lo falso; pero mientras que Zamora, para que comprobáramos que la magia no funciona, debiera haber presentado magia reputada como "auténtica, pero carente de todo efecto, como superchería que es, en el caso de Cañizares era necesario que en todo momento se viese el fingimiento; la creencia en duendes se ve así reducida a un simulacro destinado a encubrir actos más o menos vergonzosos. Era preciso que en ningún momento apareciese algo que pudiera considerarse como duende verdadero o, mejor dicho, ningún hecho inexplicable que pudiera ser atribuido a fuerzas sobrenaturales.

No podemos asegurar que Cañizares fuera ideológicamente más avanzado que Zamora en estos temas sobrenaturales,pero lo cierto es que hay una serie de factores que nos llevan a pensar que la crítica del primero sigue una línea mucho más reconociblemente cercana a la Ilustración. Además, los

tiempos en que se estrenaron estas piezas de Cañizares, aunque cercanos a los de Zamora, ya no eran los mismos. Piénsese que ya en 1727, unos años más tarde como hemos visto por el testimonio del P. Isla, don Lucas y sus sandeces eran ya del acervo cultural del pueblo; por esa época ya estaba publicado el primer volumen del *Teatro crítico* de Feijoo y no nos parece demasiado aventurado imaginar que quien leyera las obras del monje y viese a la vez estas comedias de Cañizares, podría pensar que ambas estaban bastante próximas, al menos en lo que toca al tema de los íncubos y otros diablillos semejantes. Es decir, que ambos se reforzaban mutuamente.

Pero tal vez estemos yendo demasiado lejos y este refuerzo es casual. ¿No se trataría sólo de distraer a las gentes a costa de los duendes? Si ya de por sí eran criaturas revoltosas y juguetonas para los que creían en ellos, con mucha más facilidad se podía uno reír de los duendes con el más mínimo punto de escepticismo. Lo que ocurre es que una obra de entretenimiento los duendes también podían ser vistos con otra óptica, por ejemplo como los ve Torres Villarroel.

Una de las muchas pruebas que dio R.P. Sebold para demostrar que Torres no pertenecía a la falange de los reformadores, es precisamente el episodio que narra este escritor acerca de lo sucedido en el palacio de la condesa de Arcos, perteneciente a su *Vida*. (78) Incluso sin la autoridad del crítico británico de por medio, es fácil ver que Torres pertenecía a esa "cultura a la antigua" a la que antes hacíamos mención. Según cuenta el salmantino, el palacio de esta señora se hallaba habitado por un duende que aterrorizaba a la condesa y a todo el servicio. La condesa pide ayuda a Torres, quien en un principio se presenta a sí mismo como un hombre de espíritu valiente y empeñado en averiguar la verdad del caso. El final de este *thriller* dieciochesco no puede ser más decepcionante: el

duende hace de las suyas, atemoriza a todos, incluido al propio Torres y éste no encuentra ninguna explicación racional al hecho, con lo que la señora y su familia deciden poner tierra por medio y cambiarse de casa. Todo un fracaso para la lógica y la razón: las tinieblas consiguen vencer a la luz.

Como el pasaje que hemos resumido es harto conocido, no hemos creído preciso el reproducirlo, pero a pesar de ello, creemos que hay ciertos aspectos dignos de comentario. En primer lugar , fijémonos en que es un sacerdote el que se comunica con Torres de parte de la condesa. "Una tarde encontré en la calle de Atocha a don Julián Casquero, capellán de la excelentísima condesa de Arcos. Venía éste en busca mía, sin color en el rostro, poseído del espanto y lleno de una horrorosa cobardía." (79) Torres sigue ponderando el susto del cura con varios símiles. Nos parece muy significativo que sea un hombre de instrucción y no un gañán el que muestre tal temor y creencia en los duendes; eso remacha la idea que expresábamos antes de que mucha gente culta y de letras creía en las supersticiones, incluso aquellas personas que más influencia podían tener en la formación de la gente del pueblo. Lo otro que nos llama la atención es lo que cuenta Torres sobre la forma de dormir de los criados de la condesa quienes, impelidos por el miedo, se hacinaban todos juntos en el salón de la casa sin separación de sexos. Se nos ocurre que tal vez Feijoo hubiera argumentado que esta promiscuidad podía ser el *quid* de la cuestión, pues el trasgo pudiera ser un mal intencionado personaje que acaso sacase provecho de que los hombres y las mujeres se acostasen revueltos y sin ninguna intimidad.

Desde luego, Torres se esfuerza en presentar el suceso con aires de seriedad, pero el final nos resulta sospechoso: "(...) al día siguiente nos mudamos a una casa en la calle del Pez, desde la de Fuencarral, en donde

sucedió esta rara, inaveriguable y verdadera historia." (80) Nos recuerda demasiado a las bromas cervantinas que aparecen en el *Quijote* y si esta suspicacia nuestra es poco relevante, cualquiera que lea la *Vida* de Torres puede sacar en conclusión que éste era un hombre con el que no era fácil saber a qué carta jugar. Torres no nos parece un testigo muy fiable, pero, en todo caso, lo que nos importa aquí no es saber si el episodio fue realmente un suceso paranormal, sino que el autor lo presenta como tal, haciendo ver a todos su creencia en duendes y fantasmas.

Así pues, Torres y Feijoo presentan un claro contraste ideológico. Ciertamente estaban en bandos opuestos no sólo en el tema de los duendes, sino en temas científicos de otro orden (81) y no hay que olvidar la inquina personal que mostró Torres contra el monje orensano, que llegó a extremos del peor gusto y de los que no toca hablar aquí. A tenor de lo visto y por comparación, no cabe duda de en qué grupo hemos de colocar a Cañizares, al menos en el asunto de los duendes.

Lo que no puede negarse que tiene en su contra el autor madrileño es el ineludible hecho de ser también un autor de comedia de magia, al igual que Zamora. Parece esto indicar que su caracter renovador es sólo ilusorio, pues alterna obras que pueden servir a las gentes para salir de su oscurantismo, con otras auténticamente alienantes;es decir, que enciende una vela a Dios y otra al diablo. Sin embargo, esta conclusión que puede parecer muy lógica e irrebatible, quizá no lo sea tanto si pensamos que probablemente estemos midiendo a Cañizares y también a Zamora, con raseros que no les son adecuados. No podemos considerar a estos autores como ilustrados "militantes", es decir, personas plenamente convencidas de la necesidad de aplicarse a una tarea educativa sin contradicciones y atacando en todos los frentes, sacrificando, si era preciso la popularidad para conseguir sus propósitos. Los ilustrados tienen mucho de

héroes épicos, de paladines que se enzarzan a veces en luchas y polémicas durante toda su vida sin sacar algunos de ellos mucho más que disgustos y decepción. Ni Cañizares ni Zamora eran de esta clase de hombres, sino de los que, por el contrario, no querían desaprovechar la ocasión de hacerse nombre y lucrarse con los géneros de éxito.

Por otra parte, creemos que las gentes distinguían perfectamente entre ambos géneros y sabían lo que esperarse de uno y otro tipo de teatro; aún cuando *El hechizado por fuerza* y *La encantada Melisendra* hicieran alguna simbiosis paródica entre ambos géneros, creemos que la gente sabía que en la comedia de figurón la distracción y la risa se hacían a costa de alguien y de algo que habían de considerar ridículos y de los que tenían que apartarse sino querían ser asimilados al grotesco figurón. En cambio en la magia sólo habían de preocuparse de ver prodigios fingidos más o menos hábilmente por los tramoyistas y de poco o nada más. Quizá esto pueda explicar la actitud de estos comediógrafos, que parecen tejer y destejer como Penélope. Posiblemente, sea más justo para ellos considerar que en el momento en que escribían el tener la conciencia algo ancha en estos temas era disculpable, pues aún no había unos claros bandos, como sí los hubo más tarde, a favor o en contra de la Ilustración.

Los auténticos ilustrados censuraron claramente la contradicción que supone criticar a los crédulos en una obra y servirse de las más ilógicas creencias en otra. El alegar que realmente las comedias de magia eran inofensivas y que nadie en su sano juicio podría creerse lo que sucedía allí no nos parece que sea del todo una buena refutación de tal contradicción, (82) porque realmente debían de existir gentes a las que este tipo de comedias les dejase la cabeza bien aturdida y predispuesta a creerse cualquier cosa fuera del teatro. Por ese lado no puede salvarse la actitud de Zamora y Cañizares. Creemos que es más sensato juzgarles

como les corresponde, es decir, como autores populares que en algunos aspectos muestran afinidad o incluso adhesión a las ideas innovadoras que después intentarán imponer otros hombres mucho más concienciados de su misión reformadora. No hay que despreciar lo que hallamos en estas comedias de figurón, pero tampoco sobrevalorarlas, sobre todo en el caso de Zamora. Tan injusto sería compararles con Feijoo o Moratín, como ver en ellos hombres totalmente despreocupados por el mensaje que pudiera recibir el espectador. Cuando el género en el que trabajaban lo permitía, eran favorables a las nuevas ideas y contribuían a reforzarlas y extenderlas. Si a nosotros nos parece que Cañizares lo hizo un poco màs eficazmente que Zamora, quizás fuera por razones un tanto ajenas a lo puramente ideológico: Cañizares nos parece mejor comediógrafo que Zamora y justamente estas comedias de figurón con duendes son una muestra de su ingenio.

Para acabar con el asunto de la magia y las supersticiones, comentaremos la obra de Añorbe y Corregel de la que ya hemos adelantado algunas cosas. Lo que hay que añadir a ellas es aquello que toca directamente al tema que abordamos, es decir, si hay en esta comedia crítica manifiesta a las supersticiones y qué forma reviste. De ello adelantamos algo antes al decir que Añorbe sigue a Zamora y comprobaremos lo cerca que lo sigue con ejemplos concretos; de lo primero, también se dijeron cosas en el capítulo dedicado a los personajes burlescos (*vid.* cap.V, pp. 244-45), pero entonces interesaba sobre todo el enfoque del personaje y sus características.

Presentaba Añorbe a don Agapito, como vimos, con los rasgos de la más grande bobería y su oficio de astrólogo parecía casar bien con su carácter, pues no hay mejor manera de desacreditar las creencias estúpidas que mostrarlas como delirios de un loco o un estúpido, pero lo que nos resulta interesante es que justamente en este

personaje es en donde Añorbe difiere de su maestro Zamora, porque Agapito cree a pie juntillas que su ciencia es noble y seria y que por ella merece la pena sacrificar el tiempo de los placeres y el amor para dedicarlo a tan trascendente y útil estudio. Agapito renuncia a la bella Arminda para que sus encantos femeninos no le distraigan de su ciencia:

> "AGAPITO. (...) que aunque Arminda es muy bella,
> no es fácil por modo alguno
> que caber pueda en mi ciencia.
> Los delirios amorosos
> del ciego dios, vayan fuera
> y enamórense los hombres,
> que andan acá por la Tierra,
> que voy a calcular
> de esos mapas y lumbreras,
> investigando en sus cursos
> las celestes influencias." (83)

Don Agapito no es falso astrólogo, un hombre que finja maliciosamente serlo, como fingía ser maga la esclava Lucía de Zamora, sino que se presenta como un astrólogo tan de verdad como todos los que se dedicaban a este oficio. He aquí la diferencia a la que aludíamos con respecto al enfoque que daba Zamora. El problema es que Añorbe es mucho más torpe para manejar caracteres y situaciones, pero eso no quita para que consideremos la obra del capellán de la Encarnación como menos ambigua que la de don Antonio, en cambio, mucho menos divertida y bastante deslavazada. Aquí no hay duda de que tan tontos son los que compran pronósticos y creen en ellos, como tonto es este astrólogo. Añorbe apoya así el ataque que los ilustrados como Feijoo habían hecho a las creencias en las ciencias adivinatorias, que no sólo eran cosa de razón, sino que se reforzaba por la ortodoxia cristiana. Dios y la razón se dan aquí la mano

y no es necesario incluir a Añorbe con los ilustrados para reconocer su crítica a la astrología, que por cierto combatía también en *La virtud vence al destino*.

Sin embargo, no todos los piscatores eran tontos, como no lo era Torres Villarroel. La mayoría debían de ser sujetos avispados que sabían cómo ganar dinero fácil a costa de la credulidad ajena. Tal vez no deberíamos usar el tiempo pasado: *hoy proliferan como hongos;* valiéndose de las estrellas y de varios otros medios son capaces de contar a sus clientes toda clase de futuros misteriosos. En la época de Añorbe y Feijoo la situación debía de ser parecidísima. Sin duda todas las creencias, incluso las más extrañas, deben ser respetadas, pero también ahora imperan de forma más dominante los criterios crematísticos en los medios de difusión y eso es algo de lo que ya se sirvió Torres, que sin duda alguna escribía estos pronósticos sólo por dinero. La mala conciencia que a pesar de todo muestra Torres cuando leemos su *Vida*, es señal de que estos menesteres no eran nada respetables ni eran considerados como auténtica ciencia, pero eran lucrativos. La enemistad de Torres hacia Feijoo a la que hemos hecho mención antes, se debió de basar en gran medida en que Feijoo atacaba no sólo las ideas y el espíritu que representaba Torres, sino su concreta actividad de Gran Piscator.

Por lo que respecta a Añorbe, su postura en este tema nos parece clara. Don Agapito podría haber sido un falso *astrólogo y por tanto un pillo estafador, pero el capellán* acierta al presentarlo de esta forma, porque más desprecio suscita a las gentes un bobo que un pícaro; además queda patente que la astrología no puede ser sino una gran tontería, que alcanza a los consumidores y a los productores. Lo malo, como dijimos antes, es que no acabe de hacer de él un figurón y que no sea capaz de mantener la actuación del personaje hasta el final en la misma línea en que había comenzado: después de hacerse el mismo la víctima

de uno de sus disparatados pronósticos, don Agapito se vuelve oscuro comparsa de la mascarada: una lástima, porque podía haber sido un estupendo segundo figurón; el personaje tenía madera para ello, pero Añorbe lo exprime en las primeras páginas de la obra. Sin duda, a juicio del autor, ya había cumplido de sobra con su papel cuando llega al colmo de la estupidez, al aconsejar al figurón montañés que mate a un deudo de la dama que le ha ofendido con un insulto; la dama en cuestión es la hermana gongorina de don Agapito. (*Vid.* nuestra tesis, cap. V, pp. 242-43)

Si lo que quería Añorbe era simplemente mostrar la estulticia asociada a la superstición, no necesitaba mucho más, aunque el rendimiento dramático no fuera muy grande. Isla tampoco gasta mucha tinta para expresar indirectamente la opinión que le merecían los lectores de los *Pronósticos* de Torres: un estúpido clérigo que aparece en su *Fray Gerundio* dice simplemente que su biblioteca se reduce a un libro de texto del seminario y a los *Pronósticos* de Villarroel. Con eso está dicho todo.(84) Por supuesto que en otros casos Isla es más explícito sobre este punto, pero esto no hace al caso aquí.

Por lo visto en esta obra, el capellán Añorbe es un clérigo sensato que parece especialmente decidido a combatir la creencia en la adivinación astrológica. En esta comedia no hay duendes, aunque escribío una llamada *El duende de Zaragoza*, con duendes fingidos, cuyo resumen tenemos gracias a Caro Baroja, y que no es de figurón. (85) De esta obra, que pone de manifiesto lo esquiva que era a Añorbe la musa Talía, creemos que se puede sacar la conclusión de que también para este autor los duendes no son sino pretextos para que ciertas personas realicen acciones impunemente, acciones que se enredan aquí confusísimamente.

Pero vamos ahora al tema de la magia. Como dijimos en el apartado dedicado al figurón y los personajes burlescos de

esta obra, lo que vemos en ella no es magia "de verdad" sino un montaje que se realiza para engañar al crédulo figurón. Añorbe sigue muy de cerca a Zamora en lo que se refiere a la inserción de una pequeña comedia de magia paródica en la comedia de figurón. Asimismo, lo que habíamos objetado a la obra de Zamora respecto a la eficacia crítica de una magia que *a priori* se sabe que no tiene ningún poder, porque sólo es una broma, lo decimos de la comedia de don Tomás Añorbe; así pues, no vamos a ser redundantes.

Sin embargo, en lo que si difieren Añorbe de Zamora es en el carácter del hechizo o de la magia presentada por ellos. Mientras Zamora presenta un falso hechizo, destinado a hacer pasarlo mal a una persona, Añorbe se desliza más hacia lo legendario. El encantamiento es de libro de caballerías, de cuento fantástico. El figurón don Lorenzo es un paródico caballero que ha de rescatar a la dormida princesa. La efectividad de la crítica contra la brujería y los hechizos se diluyen aún más que en caso de Zamora, dado el carácter novelesco del episodio. Parece que hay una regresión al siglo anterior y lo que el clérigo quiere atacar es lo que ya atacó sobradamente Cervantes: los libros de caballerías; esto ya no tiene sentido en el siglo XVIII. Tal vez esa no fuera la intención de Añorbe, pero si pretendía criticar la creencia en hechizos, no anduvo muy certero en la elección del asunto, que nos recuerda al cuento de la bella durmiente, al episodio de la cueva de Montesinos y desde luego a la leyenda de la cueva de Hércules o cueva mágica de Toledo.

A nosotros nos parece que lo que realmente quería Añorbe era hacer una comedia lucida, en época en que el público demandaba obras con tramoya y escenografía compleja. Con el precedente de Zamora en lo que se refiere a insertar recursos de la comedia de magia en la de figurón, Añorbe iba sobre seguro. Las escenas de la falsa cueva encantada

son un calco del episodio de *El hechizado* que reproducimos anteriormente. Tiene todos los elementos de ésta: música burlesca, ruido de cadenas, disfraces, decorados, etc. Como el texto no es muy conocido creemos que no está de más reproducir algún fragmento en que aparecen para que el lector pueda ver la enorme semejanza con la comedia de Zamora. He aquí acotaciones y canciones ridículas:

"*Toca clarín y caja roncos, con estruendo de cadenas.*" (...)

Música: Ay, don Lorenzo Salpurrias,
ay, valiente paladín,
Melisendra es quien te llama
ven si acaso has de venir.

"*Sale Arminda cantando lo que sigue vestida a lo turco, y cubierto el rostro con una mascarilla y una hacha encendida en la mano.*"

"ARMINDA. Oh, tú, campeón, ilustre, generoso
don Lorenzo Salpurrias belicoso,
para quien se guardarón dichas tantas
¿de qué temes, recelas ni te espantas?
La infanta Melisendra es quien te llama
para dar a tu nombre noble fama.
Su Embajatriz me ha hecho,
para ver el valor que hay en tu pecho.
Es la Infanta, mi señora,
muy hermosa
y te adora
como el clavel a la rosa
esta antorcha luminosa
torna fino,
que el camino
ya te enseña aquella losa." (86)

En la comedia de Zamora hay un tono más marcadamente burlesco, en la de Añorbe hay un gusto mayor por la escenografía que recuerda las funciones de ópera seria "*Se corre la cortina de en medio y se descubre un trono alto con graderío, todo vestido de negro y mientras, van cantando, sube Teodora y se sienta en lo eminente de él.*"(87)

La escena en que Añorbe recuerda más claramente a Zamora o, si se quiere, en que don Lorenzo recuerda a don Claudio, es la siguiente:

"*Sale don Lorenzo muy despacio con el hacha encendida y Calandrajo agarrado de él por detrás.*"

"D.LORENZO. Antorcha calamocana
de aquel infame Merlín
tan cerúlea y macilenta
que no vales ni un cequí,
no te apagues por la gracia
con que te encendió Merlín."(88)

Ya aludimos antes al parecido de estos versos con los de "Lampara descomunal" de *El hechizado*. Añorbe sustituye el motivo de la lámpara por el de la antorcha.

No cabe duda de que lo que hizo Zamora como una diversión palaciega con carga satírica (más o menos trascendente, según se mire) lo convierte Añorbe en un pretexto para hacer un pastiche al gusto del público. No olvidemos que Añorbe es un dramaturgo plenamente dieciochesco. La función pudo seguramente gustar al espectador de la época, sobre todo si no era demasiado exigente, pero ¿qué pasa con la crítica a la magia? Creemos que no tiene, ni mucho menos la contundencia de la que el mismo autor hace a la astrología. Sólo teniendo la manga muy ancha se puede deducir que esta mascarada lírica a lo

turco tiene la intención de despertar el sentido crítico del espectador y desterrar de él el temor y la creencia supersticiosa.

Después de la comedia de Añorbe no encontramos crítica a las supersticiones ni siquiera la presencia de estos elementos en ellas. ¿Significa esto que ya no era necesaria porque Feijoo, Isla y demás ilustrados habían acabado completamente con las mentes oscurantistas? Los grabados y cuadros de Goya, que muestran la España más negra y fanatizante que se puede imaginar, nos hacen ver que no era así. Lo que sucede es que los comediógrafos de figurón ya no están dispuestos a llevar este tema a las tablas; les preocupan otras cosas, aspectos de la vida más relacionados con las costumbres civiles, con la moralidad pública. Las comedias de magia estaban en pleno furor y seguramente Concha, Barrionuevo y Moncín quisieron dejar a los duendes, a los astrólogos y a las hechiceras exclusivamente en estos ámbitos, mientras que sacaban en la comedia de figurón cosas más próximas a la realidad social contemporánea. Precisamente, de los codigos de comportamiento moral y social hablaremos en seguida.

7.3. *El matrimonio, el honor y la educación femenina.*

Los temas fundamentales de la comedia barroca de capa y espada son el amor y el honor, derivado de éste. Como bien apuntaba Wardropper: "La dama quiere cautivar a su galán; y él, a ella. Ni el uno ni la otra se preocupan por el coste probable de su determinación; ni el uno ni la otra *cuentan con la reacción previsible de la sociedad.* La acción dramática, por las convenciones de la comedia de capa y espada, siempre termina felizmente, es decir, con la prosperidad de los indiscretos."(89)

Ya sabemos que el amor es base para trazar el esquema funcional de estas comedias, ya que toda la trama se articula sobre las peripecias que pasan damas y galanes

para conseguir colmar sus deseos amorosos. El tema del honor surge, sobre todo, cuando en las obras que se denominaban igualmente "comedias", pero que eran realmente dramas o tragedias, al autor se le ocurría partir del punto en el que se acababa la comedia de enredo. Las comedias "con amante escondido o rebozada mujer" terminaban con el matrimonio ya que el amor se daba entre solteros y el decoro pedía que se acabase en boda, final feliz que además agradaba al público. Las veleidades amorosas, las posibles infidelidades eran sólo problemas menores, de amor, pero no de honor. Otra cosa era que la dama ya no fuese la enamorada o desenamorada del galán, sino la esposa infiel o presuntamente infiel; el asunto tomaba ya otro cariz, mucho más serio, y aparecía ya la necesidad del castigo ejemplar. Ya se dijo antes que entre la comedia y la tragedia del Siglo de Oro no había a veces más separación que el hecho de estar casados o no los protagonistas al principio de la acción dramática; o, si se quiere, siguiendo el juicio del citado Wardropper, según el autor se olvidara de toda concesión a la responsabilidad moral o que por el contrario decidiera hacer triunfar tal responsabilidad.(90)

¿Qué ocurre con la comedia de figurón? Se podría decir que ocurre casi lo mismo que con la de capa y espada. La mayoría de las comedias de figurón del XVII y buena parte de las del XVIII, tienen como tema fundamental este amor entre solteros al que aludíamos. Recogimos ya que en algunas del XVIII se parte ya del matrimonio y por tanto, se plantea el tema del honor, que se soluciona sin sangre, y desde puntos de vista, ya tradicionales, ya un poco más novedosos, según el autor.

Pero lo más significativo de la comedia de figurón es la existencia del personaje ridículo, que como ya vimos, obliga a variar el esquema funcional típico de la comedia nueva. Quede o no "suelto", el figurón, pieza que no encaja

bien, va a obligar al resto de los personajes, y en la mayoría de las ocasiones, a hacer todo lo posible por librarse de él. El figurón resulta tan problemático porque en muchos casos, no sólo se enamora de la dama, estorbando al galán de turno, sino que es el indeseable marido que se le ha destinado a la bella joven. En estas obras el público está atento para ver como se libra del feo y necio prometido. Pero en aquellas en las que el figurón o seudofigurón está ya casado con la dama o va a casarse inevitablemente, observamos el proceso de evolución del figurón o de su esposa, de manera que el matrimonio, que inicialmente se preveía desastroso y con serio peligro para el honor marital, acaba siendo algo armonioso y feliz. El tema del honor surgirá como obstáculo a la felicidad de la pareja, pero al fin se disipará como un nubarrón veraniego.

La existencia del amor azaroso, del matrimonio impuesto o de la duda sobre la virtud femenina, es algo que parece obligatorio; por tanto, si lo que quisiéramos fuera simplemente dar constancia de las obras que se adhieren a esta convencional regla lopesca, nos bastaría con hacer reseña de las mismas; o mejor, comentar las que escapan a ella y que en el caso de la comedia de figurón serían *El castigo de la miseria, El hechizado por fuerza* y acaso también *Abogar por su ofensor,* que tiene un final inhabitual. Pero lo que pretendemos aquí es algo más que eso.

El matrimonio obligado de una mujer joven y agraciada con un sujeto lleno de tachas físicas y morales, debía de provocar a buen seguro sentimientos de indignación y compasión en el público de la época, pero no los mismas reflexiones que nos provocan a nosotros, lectores actuales (no espectadores desde hace mucho). Las gentes que veían la comedia sabían que el asunto iba a acabar en bien y su interés era asistir a la resolución del enredo y de los amores cruzados. A nuestros ojos, el tema,aparte de ser una

cómoda falsilla funcional, es un reflejo de la situación social en que se hallaba la mujer en esos tiempos.

Totalmente sujeta a la autoridad de los padres o tutores cuando era soltera, y luego casada, a la del marido, solía acceder al matrimonio como una solución vital de supervivencia. La única alternativa a éste, para la mujer respetable era la entrada en la religión, que también aparece como castigo para solteras deshonradas, amantes abandonadas o viudas incasables. La mujer soltera e independiente era algo inconcebible, un estado que sólo valía para la mujer de "vida airada", quien, a juzgar por lo que leemos en novelas como *Teresa de Manzanares*, lo que deseaba realmente era encontrar marido, acabar bien casada y descansar de un oficio tan ajetreado.

Recordamos lo dicho acerca de nuestra figurona doña Melchora, tan obsesionada por la boda que no ponía tachas a ningún elemento masculino, y que incluso llegaba a decir que era mejor tener a la vez dos maridos que uno. Las damas típicas de las comedias eran un poco más exigentes y la perspectiva de enlazar su vida a la del intratable figurón no les hacía muy felices. Ya sabemos que usualmente el autor lograba salvarla de tan penosa esclavitud, para alegría del público. ¿Pero realmente hay crítica de esta situación injusta y humillante para la mujer en la comedia de figurón?

La respuesta que podemos dar a tenor de lo que hemos visto en las comedias es que la reflexión se da sobre todo en las del XVIII. Las obras del XVII no suelen plantear el asunto del sometimiento femenino más que como hecho desencadenante de la acción. En cambio, en el XVIII, encontramos varias obras en las que se refleja la preocupación por el matrimonio y la educación de las jóvenes, aunque no siempre desde la perspectiva que podríamos llamar "feminista".

Ciertamente, el tema del casamiento arreglado por

convenciones familiares o económicas, es algo que también puede verse como injusto para la otra parte del matrimonio, es decir el futuro marido. En varias obras de figurón, éste se encapricha de la dama (*El marqués del cigarral, Un bobo hace ciento, El desgraciado por fuerza,* etc.) pero en otras, el figurón no siente mucha inclinación por su prometida e incluso prefiere a otras mujeres (*El dómine Lucas, De los hechizos de amor,* etc). Pero el hecho de no ir libremente al matrimonio no afecta mucho al figurón que suele tener muy pocos escrúpulos en este tema. Si se muestran reacios o recelosos ante la perspectiva del matrimonio, no se debe a que no estén de acuerdo con esta forma de unión concertada sin amor, sino a que la novia les parece demasiado mundana para su rancio concepto de la moral femenina o porque creen que no tiene buena dote. La única obra en que se atropella manifiestamente el derecho a la elección de estado en un hombre es *El hechizado por fuerza,* como ya dijimos cuando hablamos del figurón don Lorenzo , que es más que hechizado, casado por fuerza. Las razones que dimos para explicar porque la dama doña Leonor se esfuerza tanto en atrapar al clerizonte don Claudio van, como se recordará, más por el camino de lo metateatral que de lo social (*vid.* cap. V, p.118 de esta tesis); pero en todo caso siempre puede decirse que la libertad de don Claudio no ha sido coartada sino por su necedad. No hay autoridades superiores que le obliguen a casarse o por mejor decir, a venderse o cambiarse por blasones nobiliarios. Por tanto, las verdaderas víctimas de los casamientos impuestos son las mujeres.

7.3.1 *Las comedias del XVII.*- A pesar de lo dicho arriba sobre la escasez de la crítica al matrimonio forzado que existe en las comedias de figurón de esta época, precisamente en este siglo hallamos una en la que el problema se plantea descarnadamente, de una forma que

quizás sorprende por la rotundidad con que el autor deja de ver el carácter mercantil e inhumano de estos arreglos. Se trata de *Entre bobos anda el juego* o *Don Lucas del Cigarral*, comedia de Francisco Rojas Zorrilla. En el capítulo dedicado a los figurón tratamos a don Lucas y recuérdese cómo hacíamos hincapié en el carácter marcadamente materialista de este figurón, y en el hecho de que, pese a sus grandísimas faltas morales y su aspecto ridículo, resulta un personaje que a la postre se elevaba sobre los otros mediante el poder que le daba su dinero. Poderoso, casi invulnerable, don Lucas no esconde en ningún momento su grosera intención de comprar a su prometida, llegando al extremo de extender un recibo por la muchacha; como ya mostramos en el capítulo anterior(p.338).

Los figurones hacen reír, como ya vimos, escribiendo cartas disparatadas y grotescas, pero este recibo hecho por don Lucas es más que una de estas epístolas burlescas de tradición jocosa. Nos parece evidente la denuncia de esta situación. Rojas era escritor que decía las cosas más claramente que el resto de sus contemporáneos. (91) Lo que nos descubre Rojas es una sociedad profundamente corrupta y venal, que esconde su ansia de dinero tras raídos oropeles de hidalguía. Don Lucas puede avasallar a todos porque no es una criatura ruin en medio de seres desinteresados; don Lucas es un producto de su época y está perfectamente acorde con ella. Está bien seguro de sus poderes y pese a su apariencia grotesca es mucho menos extravagante de lo que pueda parecer. Debía de haber más de un don Lucas en su siglo; siglo que, como apunta Domínguez Ortiz, estaba dominado por la desazón del dinero: "No fue aquel, por tanto, un siglo de atonía o estancamiento, sino de febril actividad; el motor seguía siendo el dinero; el dinero propio y en la necesidad de dinero del estado. Pero ya no se buscaba en las guerras y en los descubrimientos, sino en el favoritismo regio, el dominio de los

ayuntamientos, los casamientos ventajosos con sus enormes dotes, el dominio de la tierra y la especulación sobre los productos de la misma. En aquella época cuyos ideales se basaban en el honor, la sangre pura y la actividad desinteresada había una gran apetencia de dinero." (92)

Como ya vimos antes, don Lucas tiene en este sórdido negocio del casamiento con doña Isabel, un aliado incondicional que no es otro que el padre de la misma, don Antonio. La forma inhumana y cínica en que responde a su hija cuando ésta le manifiesta su protesta por la boda que le han preparado no deja lugar a dudas sobre la catadura moral de don Antonio, a quien parece darle igual que su futuro suegro sea el mismo demonio: Véase la conversación que mantiene con la pobre doña Isabel:

"ISABEL. Es que yo no he de casarme,
mándenlo o no tus preceptos.
con don Lucas
ANTONIO. ¿Por qué, hija?
ISABEL. Porque es miserable.
ANTONIO. Eso
no puede estar a ti mal
siendo su mujer, supuesto
que vendrás a ser más rica
cuando el fuera más atento.
ISABEL. Es porfiado.
ANTONIO. No porfiar
con él, y te importa menos.
ISABEL. Es necio.
ANTONIO. El te querrá bien,
y el amor hace discretos.
ISABEL. Es feo.
ANTONIO. Isabel, los hombres,
no importa que sean muy feos.
ANDREA. Señor, es puerco.

ANTONIO. Limpiarle.
Sea lo que fuere, en efecto,
yo os he de casar con él.
¿Será mejor un mozuelo
que gaste el dote en tres días
y que os de a comer requiebros?
Noramala para vos;
Casaos con un caballero
que tiene seis mil ducados
de renta ¿y hacéis pucheros?" (93)

Aquí había que reflexionar sobre cuál de los dos es más culpable, como en los versos de Sor Juana Inés: el que peca por la paga o el que paga por pecar, siendo el pecado el someter a doña Isabel a la terrible humillación de ser tratada como una pura mercancía. La falta del padre nos parece mayor que la del figurón porque al materialismo, disfrazado de preocupación por el futuro de su hija, se le une la falta total de escrúpulo al condenarla a la infeliz unión de por vida con un hombre repulsivo. Nos viene asimismo a la memoria los también conocidísimos versos de Quevedo: "Madre yo al oro me humillo/ el es mi amante y mi amado" (...); lo peor del caso es que esa humillación, que era voluntaria en la mujer que pinta Quevedo, se trasforma en transacción comercial hecha por terceros, una especie de trata de esclavas. La joven es "vendida" como dice literalmente el gracioso Cabellera y ello transforma el arreglo matrimonial en puro tráfico de carne humana.

Rojas no se priva de presentar el hecho de forma realmente descarnada. Moratín no se atrevió a tanto en *El sí de las niñas*. El futuro marido de Frasquita, don Diego, no es un sujeto repelente sino una buena persona que está enamorado de la chica, aunque con el amor un poco ridículo de los viejos. Tampoco la madre es, pese a ser una mente atrasada y prosaica, un ser tan abiertamente negativo como

lo es don Antonio. Ambos esgrimen el argumento de que lo principal es asegurar el futuro de las hijas, pero al menos doña Irene tiene el atenuante de que ella misma ha pasado por el mismo trance, la han educado para ver como natural el matrimonio acordado (94) y, sobre todo, Francisca no le declara a su madre su desacuerdo con la boda, sino que calla siempre y sólo se sincera con la criada, que sigue manteniendo el papel de confidente de la comedia barroca.

El hecho de que Moratín, como buen ilustrado, nos encaje el discurso aleccionador por poca de don Diego significa que pretende dejar bien claro el propósito de la obra e influir en el público tanto como le sea posible. Rojas, en cambio, no moraliza de forma tan explícita; pero la insistencia en el carácter venal del matrimonio hace que no se pueda dudar de su intención crítica. Además, apura tanto la indefensión de la dama, que estamos a punto de creer que va a acabar inmolada en el ara matrimonial.

Incluso el típico galán, don Pedro, contrafigura de don Lucas, dechado de perfecciones varoniles y tan valiente que no duda en enfrentarse a un toro furioso para librar a su amada Isabel, se ve impotente para salvarla de la bestia aún más peligrosa que es don Lucas; sabemos que no sólo lo sujeta el respeto a los compromisos hechos y a la voluntad del barba, sino también su inferioridad en materia de dinero. El figurón se lo recuerda en la escena última y decisiva:

> "DON LUCAS. "Vos sois, don Pedro, muy pobre
> y a no ser porque en mi halláis
> el arrimo de pariente
> pereceríais." (95)

También recuerda su pobreza a doña Isabel y que sólo la tomaba por esposa por su belleza, es decir, la vuelve a reducir a puro objeto carnal. Lo curioso es que las cosas

salen bien y los enamorados se casan, precisamente porque el figurón, el personaje en apariencia peor tratado, pero el más poderoso de hecho, lo permite. ¿Un destello de generosidad y nobleza en un sujeto como don Lucas? En absoluto. No es don Lucas figurón de los cambiantes. Carácter bien trazado y bien sostenido, su renuncia al matrimonio con doña Isabel no es altruismo ni un castigo del autor por su mal comportamiento, sino un acto de poder. A su juicio, es él quien vence a los que han querido engañarle:

"*DON LUCAS*. Pues dadla la mano al punto
que en esto me he de vengar:
ella pobre, vos muy pobre
no tendréis hora de paz;
el amar se acaba luego,
nunca la necesidad;
hoy con el pan de la boda.
no buscaréis otro pan
de mi os vengaréis esta noche
y mañana a más tardar
cuando almuercen un requiebro,
y en la mesa en vez de pan,
pongan una fe al comer
y una constancia al cenar
y, en vez de galas, se ponga
un buen amor de Milán,
una tela de `mi vida´
aforrada en `¿me querrás?´,
echarán de ver los dos
cuál se ha vengado de cuál." (96)

Sencillo sería ver en este parlamento la rabieta del despechado, pero mucho nos tememos que no es así. Los figurones pueden ser vencidos, pero no convencidos ni

convertidos (al menos los del Siglo de Oro) y sigue en sus trece hasta el final. Don Lucas no ha sido ni vencido ni convencido porque realmente para él no hay más valor que el brillo del dinero. El final está a su gusto, no siente perder a doña Isabel, pues no es para él más que un mero objeto fácilmente sustituible. También están a gusto los enamorados y el público, porque bien está lo que bien acaba, pero aunque no haya en el remate de la comedia nada que se salga de lo convencional, del *happy end* previsto en el esquema lopesco, detectamos un malestar que Rojas no ha podido disimular. ¿Realmente es un final feliz? ¿No acabarán cumpliéndose los feos pero nada disparatados pronósticos de don Lucas?

Bien dice el refrán que "donde no hay harina, todo es mohina". Los espectadores y sobre todo, las espectadoras de la cazuela, por mucho gusto que sintieran por el triunfo de los enamorados, volvían a su casa a comer caliente y en su mayoría preferían un matrimonio que les diese estabilidad y seguridad a un amor novelesco, pasional, florido y "bachiller", como se decía en la época. Una cosa es la comedia y otra la realidad, aunque es ésta una comedia en la que realidad, el resquebrajamiento de los ideales que ilusionan a los españoles de la época, es patente (y lo será más en otras comedias posteriores).

No es casual que ya desde el principio de la obra se entable un debate entre Isabel y su criada Andrea; la primera (antes de conocer al novio que le espera), defiende el amor reposado y frío del matrimonio y la segunda los apasionados requiebros del galán.

"ANDREA. (...) pero no hay marido bueno.
Ver cómo se hacen temer
a los enojos menores,
y aquel acerse señores
de su perpetua mujer;

aquella templanza rara
y aquella vida tan fría,
donde no hay un `¡alma mía!´
por un ojo de la cara
(.....)
la seguridad prolija
y las tibiezas tan grandes
que pone un requiebro en Flandes
quien llama a su mujer `hija´
(.....)
luego que es mejor se infiere,
haya embuste o ademán,
aunque más finja el galán
que un marido aunque más quiera.

ISABEL. Lo contrario he de creer
de lo que arguyendo estás,
y de mi atención verás
que el marido y la mujer,
que se han de tener, no ignoro,
es tálamo repetido,
respeto ella a su marido
y él a su mujer decoro;
y este callado querer
mayor voluntad se nombre
pues no ha de querer el hombre
como dama a su mujer." (97)

Para Andrea el matrimonio es prisión y condena de la mujer; Isabel mantiene, sin embargo, una posición mucho más convencional y ortodoxa sobre las relaciones maritales, muy cercana a la postura de la Iglesia que consideraba que en el exceso de amor, o en el amor pasional por la propia esposa, podía existir pecado:

"ISABEL. No esa llama solicito,

todo lenguas en arder,
porque un amor bachiller
tiene indicios de apetito." (98)

Pasión contra costumbre; idealismo contra realidad; aventura contra seguridad. Rojas parece apostar por la opción del idealismo, con mayor rendimiento literario, pero no puede evitar que se cuelen los aires materialistas de una sociedad cada vez menos caballeresca y más aburguesada. Verdaderamente, el gracejo del escritor toledano es el de los grandes satíricos de su época, que recubren con el regocijo humorístico las más negras miserias humanas. Porque, bien mirado, esta obra es pesimista, al menos en lo que toca al tema que tratamos aquí. Pesimismo barroco del que critica sin aportar soluciones, del médico que descubre la herida sin dar ningún remedio para sanarla. He aquí la diferencia con Moratín y otras mentes renovadoras del XVIII, quienes siempre ponen juntos veneno y antídoto.

Leonor es salvada, como en las tragedias de Eurípides, por un *deus ex machina* que no es la voluntad de dios sino la del figurón. Pero, ¿qué ocurre con las otras Leonores que vivían en su tiempo? Ninguna solución da Rojas para ellas. Nunca se habla de cambiar las mentes de los padres y, por tanto, las de los hombres de su época. Rojas es aún un hombre del barroco, seguramente con poca fe en la capacidad de la humanidad de mejorarse a sí misma.

En *El lindo don Diego*, Moreto nos presenta el casamiento forzado de dos hermanas, Leonor e Inés, a quienes les están destinados dos primos suyos, don Mendo y el figurón don Diego. Leonor es sumisa y acata los deseos de su padre don Tello, pero Inés, llevada del amor que siente por el galán don Juan, no duda en enfrentarse a su progenitor, aunque respetuosamente. Doña Inés despliega habilidades oratorias en un conceptuoso parlamento para tratar de defender su derecho a decidir sobre su vida, sin

perder el respeto a la autoridad paterna. Pero su padre es otro barba insensible y empecinado y no se conmueve ni atiende a razones. Veámoslo:

"DON TELLO. El parabién da don Juan
de los casamientos hechos
con vuestros primos
DOÑA INÉS. Y ¿están
en estado que podrán
admitirle nuestros pechos?
DON TELLO. ¿Pues no, si ellos han venido
de mi palabra fiados?
DOÑA INÉS. No habiéndolos admitido
nosotras, en vano ha sido
darlos por efectuados.
DON TELLO. Pues ¿podéis hacer las dos
a mi gusto resistencia?
DOÑA LEONOR. Yo, señor, no sé tener
voluntad, y si ha de ser
alguna, esa es mi obediencia.
DOÑA INÉS. Contigo también, señor,
es mi voluntad ajena,
sólo tu gusto es mi amor;
mas este mismo primor
tu resolución condena,
porque cuando yo he de estar
pronta siempre a obedecer,
no me debieras mandar
cosa en que pueda tener
licencia de replicar,
y si me da esta licencia
el cielo, y tu autoridad
me la quita con violencia
casárase mi obediencia
pero no mi voluntad.

Siendo este estado, señor,
de tantos riesgos cercado,
¿no pudiera algún error
dar asunto a mi dolor
y empeños a tu cuidado?
Luego, aunque yo me concluyo
debieras a mi albedrío
proponerlo no por suyo
sino porque aunque es el tuyo,
tiene el título de mío.

D. TELLO. Aunque es la queja tan vana
por queja de amor la he oído
Inés, callando tu hermana,
que no eres tú tan liviana
que tuviera otro sentido;
ni yo tan poco mirado
que a todo vuestro deseo
no le exceda mi cuidado,
habiendo ya examinado
los peligros de este empleo.
En gusto, quietud y honor,
lográis toda la ventura
que pudiera vuestro amor
y el mío, que es el mayor,
que vuestro bien asegura;
y mi palabra empañada
ya, Inés, *no* tiene lugar
tu queja, aunque bien fundada,
pues, sobre que estás casada,
no tienes que replicar." (99)

Como ocurre también en otras obras de la época el autor no explica de forma satisfactoria el porqué de esa insistencia del padre de doña Inés en casarla con don Diego. Moreto no ha mostrado los intereses materiales como

claro móvil del arreglo matrimonial como hizo Rojas y queda sólo como explicación un nebuloso compromiso familiar, que podría romperse sin muchos problemas, ante la resistencia de la hija.

Tal vez este comportamiento poco justificable del padre de Inés podría deberse a que Moreto utiliza mecánicamente la figura del "padre-mercader", al igual que lo hace Rojas. Esta figura del "padre-mercader" podría tener su origen, no sólo en las condiciones sociales de la época sino que también raíces literarias en el esquema teatral de la comedia plautina y terenciana, según apunta Kenington.(100)

Sea como fuere, la desdichada doña Inés se estrella contra un padre inflexible y al ver que nada puede esperar de él, recurre a apelar a la nobleza y caballerosidad del corazón de don Diego, al que aún no conoce, para pedirle que sea el mismo el que rompa el compromiso. Otro bello y barroco discurso de Inés que tampoco consigue su propósito. Moreto nos brinda el contraste entre la sensatez de doña Inés y la insania de don Diego:

"DOÑA INÉS. Señor don Diego, si el lustre
de la sangre que os alienta
a su misma obligación
se sabe pagar la deuda,
ninguna puede ser más
que la que agora os empeña,
pues una mujer se vale
de vuestro amparo en su pena.
La dificultad está,
para que más os suspenda,
en que, siendo contra vos,
os pido a vos la defensa.
Mas cuanto puedo deberos
os pago en querer atenta
que, si habéis de ser vencido,

vuestro el vencimiento sea.
Mi padre, señor don Diego,
a cuya voz tan sujeta
vivo, que por voluntad
tiene el alma mi obediencia,
trató la unión de los dos
tan sin darme parte de ella,
que de vos y del intento
al veros tuve dos nuevas.
Casarme sin mí es injusto;
mas dejo aparte esta queja
porque al blasón de obediente
tiene algún viso de opuesta.
La aversión o simpatía
con que se apartan o acuerdan
las almas pende en el cielo
de influjo de sus estrellas.
(.....)
Desde el instante que os vi
discurrió un hielo en mis venas
a que no halla el alma amparo
más que el que de vos intenta.
(.....)
Casarme con vos, don Diego,
si queréis, ha de ser fuerza;
pero sabed que mi mano,
si os la doy, ha de ser muerta.
De caballero y de amante
faltáis, don Diego a la deuda
si, sabiendo mi despecho,
vuestra mano me atropella.
(.....)
Vos, don Diego, habéis de hacer
a mi padre resistencia,
y escoged vos en la causa

la razón que más convenga.
(.....)
Y advertid que yo a mi padre,
por la ley de mi obediencia,
para cualquiera precepto
el `sí´ ha de ser mi respuesta.
(.....)
Y ahora vuestra hidalguía,
o el capricho, o la fineza,
corte por donde quisiera,
que, cuando pare en violencia,
muriendo yo, acaba todo,
pero no vuestra indecencia,
pues donde acaba mi vida
vuestro desdoro comienza.

D. DIEGO. (¿Pudo el diablo haber pensado
más graciosísima arenga
para disfrazar los celos,
y está dellos que revienta?)
Señora, todo ese enojo
nace, con vuestra licencia,
de celos que os da Leonor.
Si teméis que yo os ofenda
os engañáis, !juro a Dios!,
que, !por vida de mi abuela!,
y ansí Dios me deje ver
con fruto unas viñas nuevas,
que plantó mi padre en Burgos,
que es lo mejor de mi hacienda,
como yo nunca le he dicho
de amor palabra ni media,
que ella es la que a mí me quiere,
y sino, dígalo ella." (101)

Ya vimos que la capacidad de don Diego para volver las

cosas del revés y alimentar su inmensa vanidad era prodigiosa. Ni llegando al insulto consiguen Inés y su hermana que el figurón se dé por enterado que la aversión que provoca. Será el engaño el que, como sabemos, haga que don Diego se busque otra novia y rompa el compromiso. Es decir, que se ha de recurrir a los enredos plautinos en el caso de doña Inés, o esperar del azar que el novio preparado por los padres no sea del todo aborrecible (recordemos que doña Leonor sí tiene suerte con don Mendo) para que el matrimonio no resulte una terrible esclavitud.

Aunque con menos acritud y también con menos sinceridad que Rojas, Moreto muestra el problema del matrimonio impuesto por los padres, pero de nuevo nos hallamos ante una crítica coja que no aporta solución ni pretende mover conciencias, como no sea a la simple compasión. No creemos que ningún padre se sintiera estimulado a dejar más libertad a su hija en la elección de marido después de ver o leer la obra de Moreto. Lo más seguro es que las muchachas casaderas no fueran en verdad tan elocuentes como para convencer con discursos a sus padres. Estos debían de pensar que tales parlamentos no eran más que bachillerías de damas de comedia. Es más que dudoso, por otro lado, que las jóvenes casaderas se atreviesen a enfrentarse tan a las claras con la autoridad paterna. Como indica Díez Borque, la libertad de la mujer para casarse es sobre todo un recurso literario. (102) Sin embargo, esta falta de auténtico deseo crítico, que es totalmente cierto para la mayoría de las comedias de Lope, puede dar paso a una real intención de censura, patente, a nuestro juicio, en Rojas y que no descartaríamos en Moreto. Aunque esta crítica se estrellase contra la dureza de la mentalidad de la época podría constituir una especie de abono para épocas posteriores; pero no cabe duda de que durante mucho tiempo iba a permanecer la idea de que el padre tenía plena potestad y podía ignorar los sentimientos de las jóvenes,

que callaban por miedo y respeto ante aquellos a quienes ellas mismas consideraban como poseedores de todos los derechos para disponer de sus vidas.

Más tarde Moratín denunciará la forzada hipocresía de las niñas que dan el "sí" cuando están deseando decir "no" sólo por temor al enfado y represalias de sus padres; el mismo "sí" a que se refiere el capricho 2 de Goya "El sí pronuncian y la mano alargan al primero que llega". Cierto que a veces pronunciaban el sí, sobre todo en el XVIII, más para escapar de la cárcel de la casa paterna que por la coacción de la voluntad. Pero no es ese el caso de la dama de Moreto ni de la de Rojas. Ellas no son hipócritas y luchan en la medida de sus fuerzas para salvaguardar su felicidad. Sin embargo esa tímida rebelión es totalmente estéril, pues la salvación del negro porvenir que les aguardaba no ha venido, ni mucho menos,porque se hayan atendido sus demandas.

Frente a estos autores, que al menos exponen el problema del matrimonio impuesto, encontramos alguno que escribe con total ausencia de preocupación por él e incluso con falta de respeto a las convenciones del final feliz de la comedia barroca. Este final, pese a ser mecánico y previsible, suponía también una especie de justicia poética sentimental. En el "cada oveja con su pareja", que tanto agradaba al espectador, había una armonía,un orden después del caos. Como apuntaba Serralta, el castigo para el personaje malo, antipático y ridículo era la soltería y ésta estaba generalmente reservada al figurón. Pero hay una obra en la que encontramos a un figurón que casa al final con la joven dama sin que haya sufrido ninguna metamorfosis que justifique tal solución. Nos estamos refiriendo a *El sordo y el montañés*, de Fernández de León.

Esta obra se escapa a la convencionalidad de las anteriores comedias de este siglo, no sólo por el final sino también por el carácter de los personajes, que

muestran la caída de ideales de fines del XVII. Ya vimos que don Valerio era un cínico *gigoló* y doña Brígida una viuda alegre dispuesta a pagar a su galán. La dama joven, doña Leonor, ama a este galán interesado y aborrece al montañés don Suero, que se ha enamorado de ella, pero al final se casa con él, pues don Valerio acaba casado con doña Brígida. Este último enlace es lógico porque ninguno de los dos personajes es muy ejemplar, pero sorprende la forma en que el autor "premia" al figurón don Suero con la dama, quien se casa con él, más que nada, porque no tiene otra pareja en la obra.

El sordo don Simón, que mantiene una cierta respetabilidad moral en la obra, acaba, sin embargo, soltero o "suelto". Este es un "galán suelto" cuya soltería puede justificarse por su sordera, que lo hace aparecer ridídulo, pero no es más ridículo que don Suero, el figurón, y éste sí consigue emparejarse con quien quiere.

Creemos que el público esperaría tal vez que las parejas quedasen de otro modo, por ejemplo:

D. Valerio ⟷ Dña. Leonor
D. Simón ⟷ Dña. Brígida
D. Suero ⟶ 0

Pero este final no se cumple. Hubiera sido lógico que el autor hubiese incluido a un segundo galán para desposar a Leonor, quedando así los dos personajes cómicos fuera del matrimonio; pero Fernández de León dispone un final atípico que, si por un lado puede resultar interesante porque rompe con lo trillado, por otro muestra un gran desacierto en el modo de tocar el tema del matrimonio. A las irresponsabilidad moral de hacer triunfar el deseo amoroso a la que hacía alusión Wardropper, se une la irresponsabilidad de dar por buena una unión desprovista de amor (por parte de doña Leonor) e incluso de ética , al aprobar el casamiento por interés de Valerio con su antigua amante Brígida.

Que Valerio se casa por puro interés es algo que no puede dudarse, pues el carácter materialista de éste está claramente expresado desde el comienzo de la obra. Doña Brígida conoce de sobra a su amante, pero pese a todo, le ama pasionalmente y queda gustosa con su matrimonio. Ella es quien compra a su marido, pero él es consentidor y por tanto el casamiento venal voluntario está desprovisto de todo carácter crítico. Por su parte, el figurón, que estaba dispuesto a casarse con Brígida como alternativa a cobrar su herencia, consigue librarse de este enlace comercial y quedarse con quien le gusta, es decir, con Leonor. La única que no gana nada, salvo un marido muy poco envidiable, es la propia Leonor, que se casa por las buenas con el montañés simplemente porque hay que casarse y el autor no ha querido buscarle un novio mejor.

Por tanto doña Leonor, la joven casadera que tanta importancia podía tener en una obra de este género, queda reducida a ser una simple pieza del engranaje de la comedia; detrás de ella no hay una mujer con sentimientos auténticos, una mujer de carne y hueso (aunque fuera con las limitaciones de los personajes de la comedia áurea, sino un mero vacío que hay que recubrir con la estampa de la damita enamorada. Así, tras luchar por su supuesto amor durante más de dos jornadas, acaba dando a su mano con toda ligereza y tranquilidad a un hombre detestable.

En cuanto al tema de la educación femenina, la comedia de figurón del XVII no es muy innovadora. La mujer en la comedia no tiene una ocupación específica y es de suponer que no le hace falta saber otra cosa que aquellas labores domésticas que, dada su clase social, le correspondían. Como la comedia áurea refleja sobre todo la mentalidad de la nobleza, no hace falta especificar que las labores domésticas de las damas no serían en absoluto las que exigieran trabajo físico. Suponemos a estas damas bordando, leyendo algún libro piadoso (o una novela de caballerías),

yendo a misa, a alguna romería, al teatro... bien vigiladas por padres o tutores. Pero en realidad lo que vemos es que estas damas emplean todo su tiempo y esfuerzos en conseguir sus objetivos amorosos, arriesgando, como sabemos, su reputación en salidas intempestivas, visitas secretas, y otras muchas artimañas más. Llorar celos y desdenes acababan de completar su horario. Esto, sin duda, agradaba al público de la cazuela que llevaba una vida encerrada, rutinaria y aburrida. Y la comedia de figurón de esta época no ofrece en este aspecto ninguna variación con respecto a la de Lope.

Desde luego que también existían mujeres cultas y dadas a los libros, pero éstas eran miradas con recelo e incluso con franca antipatía (recordemos lo dicho ya sobre el culteranismo). La mujer bachillera era incluso más indeseable que la tonta y esta idea de que la afición a la cultura era casi una enfermedad aparece justamente en *Guárdate del agua mansa* de Calderón.

El barba don Alonso tiene una hija bachillera, doña Eugenia, de la que dice la criada Mari-Nuño:

> "Tiene a los libros humanos
> inclinación, hace versos (...)." (103)

Lo dice como quien describe los síntomas de una patología psicológica. Su padre para curarla de esta grave afección decide casarla con un cerril montañés, que no es otro que nuestro ya conocido don Toribio. Teniendo en cuenta que él es analfabeto, el tratamiento es auténticamente "de choque".

Parece ser que lo peor no era que la mujer intentase igualarse al varón en inteligencia y ocupación, sino que además se consideraba que la "antinatural" inclinación de la fémina a la cultura iba forzosamente unida a la intolerable frivolidad y ligereza en el comportamiento. Por

ello Eugenia aparece como partidaria de llevar una vida mundana y ser amante de las fiestas; esto era lo verdaderamente peligroso, por que podía llevar a atentar contra el honor del que la mujer era depositaria y que debía ser su única meta y aspiración en la vida:

"Puede un hombre situar su reputación en las letras, en armas, en gobierno y en virtud. Pero la mujer en sola la virtud puede fundar su honor, porque ni ellas son menester para las letras, ni jugar las armas, ni salir con ellas al enemigo." (104)

No es de extrañar, por tanto, que el padre recrimine a la hija por sus aficiones:

"D. ALONSO. Cuantos tus versos celebran,
cuantos tus donaires, cuantos
tu ingenio, son los primeros,
Eugenia, que al mismo paso
que te lisonjean el gusto
te murmuran el recato,
rematando en menosprecio
lo mismo que empieza aplauso." (105)

En este punto coincidimos con el profesor Díez Borque, quien relaciona la falta de apertura social de la mujer y su minusvaloración intelectual con el rígido concepto del honor: "La mujer es objeto pasivo del honor, reflejando el del marido, y para mantenerlo lo más seguro es privarla de libertad, reducir sus posibilidades de actuación y esto sí es reflejo de la condición social de la mujer en el XVII (...) Lope está convencido de la fragilidad física y de la minoría mental de la mujer." (106)

No nos parece que en esta comedia de figurón se diga nada en contra de esta concepción tan misógina del destino vital de la mujer. Cierto es que hay una ironía evidente al presentar al figurón tan preocupado por el recato de sus

primas que no les permita salir de casa ni para oír misa:

"D. TORIBIO. A decir a mis primas
que en todo hoy no salgan fuera
D. ALONSO. ¿Han de quedarse sin misa?
D. TORIBIO. ¿Qué dificultad es esa?
Mi ejecutoria les basta
para ser cristianas viejas." (107)

Más nos parece esta cita una burla a la hidalgía enjundiosa que crítica al encerramiento y represión de la mujer y con respecto a lo primero ya aludimos a ella. (*Vid.* p.412 de este capítulo). Está claro que por muy severo que fuese un padre o marido no podía llevar su rigidez al extremo de incumplir con los preceptos de la Iglesia, aunque el templo fuera buen lugar para las citas o encuentros amorosos, como queda patente en la comedia lopesca. La solución para evitar cualquier problema derivado de una salida o de un contacto con el exterior era la vigilancias cuidadosa de los padres, maridos o hermanos y por ello debía de darles tanto gusto a las espectadoras de la época el ver cómo las damitas de la comedia se las ingeniaban para burlar los cien ojos de Argos de sus parientes masculinos.

En resumidas cuentas, la comedia de figurón de este siglo sintoniza perfectamente con la mentalidad colectiva dominante en el tema de la educación femenina y parece incluso reforzarla desde las tablas. Pero en el siglo siguiente las cosas serán distintas y no nos referimos sólo a que ciertos autores manifiesten un tímido feminismo, sino a que lo que nos aparece en el teatro no es un monolítico modo de pensar sin posibilidad de fisuras, sino el reflejo de polémicas ideológicas y de cambios sociales que dan a este teatro, al contrario de lo que ocurría en el siglo precedente, un carácter menos literario e idealizado.

7.3.2. *Las comedias del XVIII.*- La importancia del matrimonio como elemento funcional sigue siendo la misma que en la comedia del XVII, pero como ya hemos dicho, la crítica a las circunstancias en que se producen los casamientos tiene mayor relevancia. Resulta un tanto paradójico que en las comedias del XVII no haya posibilidad de tocar el tema del honor porque no existan comedias que comiencen con los protagonistas ya casados, siendo como era este asunto del honor matrimonial un tema de tanto rendimiento en la comedia lopesca. Quizá en la época de Moreto y Rojas no se veía compatible mezclar un tema tan trascendente con la ridiculez del figurón, cosa que sí sucede en el XVIII, aunque en algunos casos las comedias no sean muy jocosas.

Sin embargo hay también alguna comedia con lo que podríamos llamar un final "anómalo", es decir que prescinde del matrimonio para la dama y el galán principales, aunque no de los amores cruzados y no correspondidos. Nos referimos a una de las menos cómicas obras de Cañizares: *Abogar por su ofensor*. Es comedia de enredo donde las haya, con raptos, embozados y confusiones de identidad a mansalva, pero que no se resuelve del todo de la forma acostumbrada en la comedia áurea. Los amores no se descruzan y ambos, Alejandro y Fénix, entran en religión sin que hay de por medio una situación trágica o deshonrosa que les obligue auténticamente a ello. Bien es cierto que Alejandro, el galán primero, ya muestra desde el principio sus inclinaciones al sacerdocio y sólo acepta conocer a su prometida por imposición paterna, lo que indica que el matrimonio forzado también podía afectar al varón; pero al gozar éste de una libertad social y sexual que le estaba vedada a la mujer, el casamiento impuesto resultaba menos gravoso para él. La dama, por su parte, acaba metiéndose a monja porque la marcha de la comedia no hace cambiar la inclinación de Alejandro hacia otra dama, Violante. En la

entrada en religión de Fénix hay un fondo de frustración amorosa, en cambio Alejandro ya tenía vocación sacerdotal desde el comienzo y su amor por Violante aparece, por tanto, como un simple encaprichamiento pasajero, aunque éste, mientras dura, le lleve nada menos que a echarse al monte.

Cosas de comedia, que en este caso no es de las mejores del autor, pero que no cabe duda que tuvo al público pendiente: la comedia tiene de todo, incluidos bandoleros y juicio sumarísimo. El final tal vez sorprendió un poco al espectador, pero quizás Cañizares quiso precisamente eso. Contrasta, desde luego, este remate de media boda con el empeño de Zamora por casar a su recalcitrante figurón porque "la comedia es fuerza que acabe en boda". Hay mucho de autoironía en Zamora; en Cañizares posiblemente un pequeño intento de escapar a la consabida falsilla del *happy end* matrimonial.

Sea como fuera, Cañizares no vuelve a repetir este final tan ascético y el matrimonio tiene una gran importancia en su obras de figurón. Desde luego está presente el insoslayable matrimonio arreglado por el padre de la dama con el hidalgo. La razón es que seguía siendo un estupendo artificio funcional y que además las convenciones sociales no habían cambiado nada en este punto. "Parece que, de hecho -dice Carmen Martín Gaite-, entre la aristocracia y la burguesía eran siempre los padres quienes arreglaban las bodas de sus hijas, y el noviazgo se reducía apenas cruzaban la palabra en alguna visita y bajo el control de sus padres. El hecho de que pudiera surgir una inclinación de afecto entre los futuros cónyuges, se tenía por accidental y sin relevancia alguna a efectos de que eso garantizase más los resultados de la unión". (108)

Don Pedro, el barba de *El dómine Lucas*, con sus deseos de conservar el mayorazgo de los Chinchillas, está a punto de sacrificar a su hija:

"D. ENRIQUE. Siguiendo las dependencias
de un gran mayorazgo suyo
Don Pedro está: y de manera
su aplicación ha logrado,
que con sus crecidas rentas
un título comprar quiere,
con el formando y con ellas
el dote a Leonor, bien como
su principal heredera.
Pero esto es con la pensión
cruel de que porque sea
la línea de los Chinchillas
del mayorazgo cabeza,
a su hijo con su sobrino
casar quiere, y con la idea
de esta sinrazón, en casa
al tal Don Lucas hospeda." (109)

Este deseo de fundir nobleza recién adquirida por medio del dinero con otra antigua se traduce en el arreglo del matrimonio de interés, que ya conocemos sobradamente, pero esta vez la nueva sensibilidad dieciochesca de Cañizares le hace rechazar tal situación. El bobo don Lucas casa con la boba doña Melchora, según le corresponde naturalmente y don Pedro tiene que ceder ante la razón, no sólo en el matrimonio de su hija sino a su caduco amor por Florela.

"DON PEDRO. Si estás contenta, Leonor,
yo no violento a mis hijas,
da la mano a Don Enrique
y dásela tú, Luquillas,
a Melchora.
DON LUCAS. Ven acá,
daca la mano, borrica.
DOÑA MELCHORA. Toma, animal.

CARTAPACIO. Cada oveja,
con su pareja, Juanilla."

Como hemos comentado antes, don Pedro ya se aleja bastante del barba tradicional, pues tiene sus puntos de ridículo. Aunque en el tema del futuro de sus hijas se muestra en un principio algo intransigente, imponiendo el *matrimonio a una y el claustro a otra*, está claro que el contexto dramático que rodea esta supuesta imposición de la autoridad paterna es muy distinto al que encontramos en Rojas y Moreto. Cuando un padre aduce, además de las conveniencias sociales, que hay que mantener el matrimonio para no desperdiciar unos versos epitalámicos que ha hecho, y la hija le responde con el desparpajo que se verá, está claro que las cosas no van a ponerse muy serias para nadie:

"D. PEDRO. ¿Y tú, hija mía no sabes
que bien te estará una toca?
DOÑA MELCHORA. Sí, señor, por el cogote,
velándome en la parroquia." (110)

En *De comedia no se trate* hallamos, en cambio, la búsqueda de un matrimonio de interés por parte de Anastasia, que coquetea con don Enrique, el galán, pero acepta las demandas amorosas de don Julián, un anciano rico que frecuentemente hace alarde de su dinero. Hay que tener en cuenta que doña Anastasia no es una jovencita, sino una viuda con las tachas heredadas del personaje tradicional de la dueña. Ella es la tutora de la joven Andrea y sus relaciones con ella son tan malas como lo eran acostumbradamente en la comedia lopesca las de las damitas y sus tutoras o madres, las pocas veces que éstas aparecían. Anastasia, bajo capa de honestidad, esconde sus apetencias amorosas y sobre todo el deseo de asegurarse la vida mediante el matrimonio con el viejo verde don Julián.

Si el personaje del barba masculino estaba ya a estas alturas bastante degradado, éste de la viuda o dueña nunca había gozado de mucha estima; es natural que no sea muy respetada doña Anastasia por su pupila y prima Andrea.En el personaje de Andrea se preludia el carácter de la damita achulada, con mal genio, atrevimiento y "despejo", que aumentará con la moda de achabacanamiento femenino que se impondrá en algunas obras e incluso en las costumbres de fines del XVIII. El caso es que esta joven rebelde y algo maleducada consigue librarse del matrimonio que su tutora le prepara con el figurón para que éste no les arrebate cierta herencia. Sin embargo, la forma de escapar al enlace con el indeseable novio es la habitual de la comedia del XVII; los consabidos enredos y tejemanejes de la dama y el galán; por lo tanto no merece mucho la pena que nos detengamos demasiado en esta obra.

De mayor interés para el tema que tocamos es, en cambio, *La encantada Melisendra* pues, como recordará el lector de esta tesis, la acción de la obra se apoya en un falso encantamiento que se debe a su vez a la necesidad de disuadir al figurón de que llegue a casarse con la joven doña Teodora. Pero lo verdaderamente digno de mención es que el engaño parte del propio padre de la muchacha, quien decide liberar a su hija del yugo que él mismo le había preparado. Como vimos (*vid.* cap. V, p.247), la debilidad amorosa del padre le hace tolerante y antepone al amor de su hija al compromiso establecido. Además, en el enfrentamiento del galán y el barba que sucede en una escena se ve lo que podríamos llamar el "toque de época". Don Esteban tiene mucho aún de galán lopesco, dispuesto a batirse por conseguir a su dama si fallan los razonamientos, pero el padre ya no esgrime el acero (aunque lo desenvaine mecánicamente) como sí lo había hecho otro vejete ridículo (el don Pedro de *El dómine Lucas* de Cañizares) en un intento de volver por sus fueros de barba

autoritario. El viejo don Fernando se vuelve razonable y opta por la concordia, aunque ello le cueste montar una auténtica carnavalada.

"D.ESTEBAN. Pues vos lo confesáis,
y que sabéis, que os igualo
en nobleza y en valor,
en hacienda, honor y garbo.
Sabed también que yo adoro
a Teodora, por su mano
yendo, mariposa amante,
al incendio en que me abraso.
Y así rendido os suplico
me concedáis bien tan alto,
de que me nombre su esposo
y me acredite su esclavo;
y si no, viven los cielos,
que con mi acero irritado
(*desnudan los dos los aceros*)
a pesar del mundo todo
de mi Teodora evitando
el riesgo, con ella ofrezco
abrir a pesar del hado,
camino, por donde juntos
ella y yo de aquí salgamos.
D.FERNANDO. Mejor te estuviera, ingrata,
estar rezando el rosario.
TEODORA. Yo señor...
D.FERNANDO. Calla, pobreta *(ap.)*
que también yo estoy lacrado
de la enfermedad de amor.
Ojalá no fuera tanto;
ahora bien, poner remedio
en tan peliagudo caso
será razón, y el más fácil

para mi honor, es casarlos." (111)

Esta es la primera comedia de figurón en que el padre no sólo da su aquiescencia para un matrimonio de amor sino que él mismo se hace cómplice de los jóvenes amantes. Estamos bastante lejos de la intransigencia de los padres de las comedias de Rojas y Moreto o incluso del obligado consentimiento final de los padres como el citado don Pedro, que decide no violentar la voluntad de sus hijas, pero ya cuando ellas han hecho lo posible para que las cosas no puedad ser de otra manera.

La circustancia de que don Fernando aparezca al principio de la obra como un hombre virtuoso cara a los demás, pero consumido realmente por una pasión amorosa, no resta al final autoridad a su figura. El hecho de que reconozca su debilidad le hace más humano y más simpático a nuestros ojos, ya que es capaz de ver la paja en el ojo propio y disculparla en el ajeno, también el sensato don Diego de *El sí de las niñas* muestra su punto flaco en el encaprichamiento por la joven Paquita, si bien es cierto que la figura del enamorado senil fue purificada por Moratín al eliminar de él la beata hipocresía que deslucía el carácter de don Fernando.

No nos atreveríamos a afirmar que don Fernando sea un precedente de don Diego, pues ni su renuncia al matrimonio pactado es tan altruista ni creemos que Moratín fuese a buscar inspiración precisamente en las obras de Añorbe y Corregel. Sin embargo, es evidente que nos vamos acercando a un tipo de personaje que ostenta la autoridad familiar, pero que a pesar de ello no es enemigo de la felicidad de las jóvenes casaderas.

Siguiendo en esta línea de hallar varones que sin ser los galanes de las damas ayuden a resolver sus problemas, tenemos la anónima *Quinta esencia de Miseria* o *El barón de la Vizcaya*. En ella, el hermano menor de la dama doña Rita,

Clemente, sustituye a la criada en la tarea de confidente, a la vez que hace el papel de galán segundo, aunque sea un galán totalmente pacífico e incluso reducido a la sumisión propia de la mujer. La sujección a que le ha reducido su hermano el mayorazgo, al retener legalmente la herencia que le corresponde, es el pretexto adecuado para hacer que Clemente se iguale a Rita en la indefensión ante un matrimonio de interés. Ambos se han enamorado de personas llenas de buenas prendas, pero pobres. Clemente, como modelo de joven dieciochesco que es, no solo ama la belleza física de la joven de la que se ha prendado, sino que se ha enamorado de ella por sus cualidades morales, entre ellas la abnegación con que cuida a su madre. Pero tales dotes no son valiosas para el avaro figurón:

"D.SERAPIÓN. Eso es candonga, hijo mío,
que sin dinero no hay nada
en este mundo bonito.
Últimamente, yo intento
si algún dote descubrimos
casarme con ella." (112)

Con los mismos argumentos quiere casar a su hermana Rita con un viejo adinerado y ante las protestas de ella por la gran diferencia de edad de su prometido, don Serapión contesta cínicamente:

"También es solo, enfermizo,
te hace su heredera, muere,
y puedes andar con tiro
de caballos." (113)

Prepara el figurón para don Clemente una viuda rica y un viudo rico para doña Rita. Pero lo que separa tanto a Clemente del arrogante galán áureo no es sólo la analogía

con la situación de su hermana, sino su carácter de confidente de los deseos y angustias de ella y su propósito de solucionar las cosas con astucia y sin enfrentarse violentamente con su hermano. Rita recurre a él para que la ayude, pero Clemente no tiene ninguna autoridad ante su hermano por su dependencia económica y su carácter de segundón, ni aparece ya con su antigua función de salvaguarda del honor femenino, que reforzaba la del padre o cabeza de familia. Tampoco don Pedro, el galán de Rita usa de la fuerza para conseguir a ésta (duelo, rapto, etc.), sino de la astucia para trazar un plan que les lleva a poder negociar con Serapión. Es decir, que se usan los métodos más propios de criados o mujeres que de caballeros y esta vez quien primero habla de usar el ingenio no es un criado, sino el propio don Pedro.

Como ya dijimos, todo ello se halla en *El avaro* de Molière, de quien el autor toma prácticamente todo el argumento y bastantes situaciones, si bien cambia la condición de hijos por la de hermanos del avaro. Quizá el hecho de presentar a unos hombres enamorados tan prudentes (o tan timoratos, como quiera verse), contribuyó a que esta adaptación de la obra francesa no tuviera éxito. Un estilo de caballeros tan blandos quizá chocaba aún con el patrón de galán que tenían los espectadores; bien podía perdonárseles que se disfrazaran de fantasmas o de mujeres, si luego eran capaces de empuñar la espada. Recuérdese como Moratín tuvo cuidado de resaltar la valentía guerrera de don Carlos en *El sí de las niñas* para que quedase claro que no era cobardía su respeto a la autoridad de su tío.

En resumidas cuentas, esta obrita hubiera podido aportar su granito de arena en los pequeños cambios de mentalidad que fueron favorables a la mujer del XVIII, de no ser una simple copia del teatro francés. Más cercano a nuestra visión de las relaciones familiares es este hermano, amigo y confidente, que el otro del teatro áureo

del que la dama debía esconderse para que no la castigase violentamente al menor desliz. Aunque no vamos a caer en la trampa de confundir drama con realidad, insistiremos que en el XVIII los cambios de tema o enfoque de personajes que experimenta la comedia están más vinculados a lo que sucede en la realidad o, al menos, a lo que los autores quisieran que sucediera.

De mucho mayor interés para el tema que tratamos es *Más sabe el loco en su casa que el cuerdo en la ajena y el natural vizcaíno*. Ya se recordará que la comedia de Concha sacaba a escena a uno de esos falsos figurones, caracteres en apariencia ridículos, pero que luego resultaban nobles y sensatos. Al hablar de la tipología del figurón, ya se dijo que una de las principales caracteristicas de este seudofigurón era la sinceridad y la franqueza, junto con la tolerancia y confianza en su esposa, aspecto del que hablaremos un poco más adelante. Canuto no quiere coartar la libertad de su prometida y hace de sí mismo el retrato más fiel que se puede para que ésta no se engañe. Y lo más importante, insiste en que si no le gusta lo que ve de su futuro marido, puede negarse al matrimonio sin que de ello se derive ningún inconveniente. (*Vid.* cap. V, p.204). No es difícil ver como en esta obra Concha aboga por el matrimonio basado en la afinidad y simpatía de los esposos y no por el sustentado en los puros intereses económicos o sociales. La buena política matrimonial de don Canuto no para en su insistencia en la libertad de elección de su prometida, sino que trascenderá a un punto de gran interés que es el del honor marital.

En realidad, ambos aspectos están muy unidos, ya que la posibilidad de que la mujer incurriese en el adulterio era mucho mayor si el marido se había tomado a disgusto o incluso con indiferencia, sólo por cumplir un mandato familiar. El modelo de mujer fiel pese a todo, sacrificada a la obligación religiosa y social de mantener el honor

marital, es justamente el que se quiere imponer desde las tablas de la comedia áurea y también en las comedias del XVIII que trasmiten un pensamiento conservador; pero no cabe duda de que a pesar de los dramas de honra calderonianos y de las prerrogativas legales, y más aún literarias, que poseían los maridos para vengar los adulterios, los matrimonios sin amor y sobre todo aquellos con marido viejo o muy poco agraciado siempre fueron vistos por las gentes como muy sospechosos de incitar al desquite amoroso de la esposa.

Hay que entender que cuando los ilustrados como Moratín defienden la libertad de elección para las muchachas casaderas lo que hacen no sólo es ejercer un humanitarismo semejante al que pedía la libertad para el esclavo, sino ante todo, curarse en salud de los posibles desastres familiares que éstas injusticias podían acarrear. Por lo tanto, en este punto estamos totalmente de acuerdo con el profesor Andioc en su análisis de *El sí de las niñas.* (114) Muy cierto es que el anciano don Diego no se mueve unicamente por la razón y los nobles sentimientos, sino que en su renuncia, en apariencia puramente altruista, se agazapa también el miedo a ser engañado, a convertirse en un pobre y ridículo viejo cornudo.

Pero, ademas de las voluntades contrariadas, hay otro enemigo declarado del honor matrimonial: la frivolidad de las mujeres. Si las mujeres no son educadas con severidad, si no son alejadas de fiestas o distracciones mundanas, si sus ocupaciones no son lo que la tradición española señala como propias del femenil sexo, es más que probable que la inconstante fémina se desmande. Tal era la *vox populi* y así nos explicamos la popularidad del refrán castellano que aconseja para la mujer "la pata quebrada y en casa". Recuérdese lo dicho sobre la despreciada figura de la "bachillera", y de la que no diremos nada más para no ser redundantes. En cambio, sí tenemos que señalar las

innovaciones y variaciones que sobre este tema advertimos en las comedias del XVIII.

Entran dentro de la sensibilidad dieciochesca y de su preocupación por el tema de la educación ciertas manifestaciones de un incipiente feminismo. Una de las más valiosas es sin duda la "Defensa de las mujeres" de Feijoo. Feijoo pone el dedo en la llaga al buscar la razón de la inferioridad intelectual femenina en la falta de una formación adecuada: "(...) pasa con infinitas, que siendo de muy superior capacidad, respecto de los hombres concurrentes, son condenadas por incapaces de discutir en algunas materias; siendo así, que el no discutir, o discutir mal depende, no de falta de talento, sino de falta de noticias, sin las cuales ni aun entendimiento angélico podrá acertar en cosa alguna; los hombres entre tanto, aunque de menor capacidad, triunfan y lucen como superiores a ellas, porque están prevenidos de noticias." (115)

En *El honor da entendimiento* Cañizares desliza una crítica contra la costumbre de no enseñar a leer y escribir a las mujeres. Una de las damas de la obra se queja de no poder comunicarse por escrito:

"DOÑA INÉS. Tuve parientes
de aquella errada opinión
de que enseñar a las mujeres
a escribir es arriesgado.
DOÑA LEONOR. Necio dictamen es ése
¿Pues es mejor que se fíen
de otro en lo que se ofreciere
de amor y honor sin que puedan
celar los inconvenientes?" (116)

Con este breve diálogo entre las dos damas Cañizares pone de relieve la indefensión y dependencia que sufrían las mujeres analfabetas. Precisamente por ayudar a su amiga

iletrada, doña Leonor, se verá en un grave aprieto. (*Vid.* argumento, Apéndice I)

Por supuesto que ni el benedictino ni ningún otro pensador de la época hablan de la posibilidad de que las mujeres ocupen los mismos puestos laborales que los hombres, ello sería pedir demasiado para la época; pero sí que hay en el XVIII quienes piensan que las mujeres pueden dedicarse a trabajos de tipo mecánico y artesanal que no exijan un exceso de fuerza física, con lo que estamos ante una visión moderna que ve en la mujer un sujeto con capacidad productiva fuera del hogar. (117)

A lo que se refiere sobre todo el monje de Casdemiro es a una formación que cubra unas necesidades culturales básicas o unos conocimientos sobre materias que podrían englobarse dentro de las humanidades o las artes. Y desde luego, de nada serviría poder adquirir tales conocimientos si no se podían comunicar con nadie. Por tanto, las formas de relación social de las mujeres debían modificarse, ampliándose el círculo de personas con las que podían tener amistad, aunque los ámbitos de reunión, que se modifican y aumentan para los hombres, siguen siendo limitados para las mujeres. "La multiplicación de lugares públicos en las ciudades de los siglos XVII y XVIII, sobre todo en las mayores, crea una situación nueva. Fuera de la residencia familiar, las tabernas y las `casas de café´ o `de chocolate´ ofrecen espacios de reunión que enseguida serían utilizados. La generalización de estas prácticas nuevas, aun siendo inocentes, suscita la desconfianza de los poderosos. (...) Sin embargo, estas nuevas formas de sociabilizar llevan las marcas de su origen en un punto: su carácter casi exclusivamente masculino, en nombre de una estricta separación de sexos (...) Suponen la elección del aislamiento, de la segregación a costa de rupturas: con la familia y con esa mezcla de sexos y de edades -hombres y mujeres, niños y adultos- que constituyen el marco de la

experiencia cotidiana.

"Las razones para explicar dicha exclusión no faltan: la protección de las buenas costumbres contra la tentación (...) la estricta división de tareas y de espacios, que confina a las mujeres en el hogar y las prohibe el acceso a los lugares públicos en donde se reúnen los hombre; la menor libertad de que disfrutan en la práctica, sometidas a la autoridad y a la tutela de su padre y de su esposo; su falta de cualificación profesional que, en el caso de que trabajen les impide acceder a los oficios que permiten organizarse en asociaciones. Lo que hay que preguntarse es si todas esas buenas razones valen verdaderamente para las clases acomodadas, en las que las mujeres, que tienen a su servicio numerosos criados, disfrutan de relativa libertad de movimiento y de costumbres." (118)

Los salones franceses, presididos por damas nobles, tienen su réplica en España y como ejemplo tenemos la famosa Academia del Buen Gusto que se reunía en el palacio de la condesa viuda de Lemos. Pero ¿qué ocurría con la burguesía? La comedia de figurón no reproduce ambientes sociales demasiado elevados, sino los de la clase media más o menos acomodada. ¿Cómo educaban los miembros de esta clase a las jovencitas? Sin duda alguna, en el caso de los burgueses adinerados, el deseo de emular a la nobleza les llevaba a imitar algunas de sus costumbres. Ello podemos comprobarlo en una obra de Cañizares, *De los hechizos de amor, la música es el mayor*, que hemos citado varias veces en esta tesis y que sin duda es la obra más dieciochesca del autor.

En esta comedia musical o zarzuela encontramos la misma pareja femenina que en *Guárdate del agua mansa*, es decir, beata/dama extrovertida, pero en la obra de Cañizares se toma postura en favor de la mujer más abierta socialmente. Calderón ataca la hipocresía, pero tampoco está a favor de la poetisa bachillera. Cañizares admite perfectamente este

tipo de mujer "moderna" que ya no se conforma con aburrirse en el estrado y con rezar en la iglesia, en cambio, la beata está vista con antipatía, aunque esta visión no es, desde luego, nueva, sino ya tradicional en el teatro. Lo bueno es que el padre no censura, como hacía el de la comedia de Calderón, las costumbres de la hija mundana:

"D.ORTUÑO. Una canta y la otra reza mas hoy día
ni una con su placer me desconfía
de ser cándida, honesta, blanda y pura
ni otra con su retiro me asegura,
que la mujer mil formas apetece." (119)

En vez de hacer versos, Leonor es melómana, por lo que su padre le ha puesto un maestro de música, según la costumbre, cada vez más en boga, como nos confirma Martín Gaite: "Las mujeres se daban a valer y se prestigiaban si sabían tañer algún instrumento y cantar, motivo de lucimiento que vino a constituir una nueva necesidad económica añadida a las que iba creando el lujo dieciochesco: la de costear un maestro de música para señoras."

"Este capítulo del maestro de música que había de instruir a las mujeres e imponerlas en los sones al uso, llegó a verse como requisito indispensable para completar una educación femenina refinada. Un autor `antiguo estilo´ argumentaba así contra los peligros derivados del hecho de que tal profesor fuera varón -a veces un abate mundano- y de que la lección a la dama tuviese lugar, en general a solas con ella:

"`Bien conoces que al tomarles el maestro la lección o al enseñarles, ha de estar casi rostro con rostro con las niñas, y esta inmediación no puede dejar de serles muy perjudicial...¿A qué fin han de aprender música? Pues si

ninguno de nuestros antepasados se ha gloriado de músico, sigamos sus pasos y no los de cuatro que quieren introducir con nombre de moda y habilidad lo que es libertad y relajación de costumbres.´

"Lo cierto es que contra toda oposición, las habilidades de cantar, danzar y aun tocar un instrumento -aptitudes al fin improductivas-, llegaron a considerarse como atributos unidos a la esencia femenina y capaces de sustituir y desplazar a los tradicionales méritos de economía y aplicación al hogar." (120)

Esta costumbre nueva estaba arraigada en las más altas esferas. La princesa de Asturias, luego reina, doña Bárbara de Braganza, que era una consumada clavecinista y bastante buena cantante, tuvo a su servicio como maestros a dos de los más importantes músicos de su tiempo: Doménico Scarlatti y Carlo Broschi (Farinelli), lo que debió de influir no poco en la afición musical de las señoritas de buena familia.

En el caso de la doña Leonor de la comedia de Cañizares, el maestro de música es mucho menos ilustre; en realidad es su enamorado don Carlos, quien para cortejarla ha entrado en su casa con el pretexto de las clases de canto. Para mayor enfado del moralista, cuya crítica ha recogido Martín Gaite, son abundantes, a lo largo del siglo XVIII, las comedias, sainetes, zarzuelas y óperas con este tema del maestro de música o danza enamorado de la joven discípula. Pero la costumbre estaba muy generalizada en toda Europa, como lo demuestran los cuadros costumbristas como el de Longhi. (121) En Cañizares el tema del maestro de música y la melomanía va unido a la presentación del nuevo tipo de mujer que se propone como modelo o por lo menos se refleja de forma positiva. Doña Leonor es una mujer poco dispuesta a atarse prematuramente con el matrimonio:

"DOÑA LEONOR. Señor, yo ahora no pienso
sino en cantar libertad
y placer que el cautiverio
le he de buscar yo a mi gusto." (122)

En contraposición, doña Aurelia, su hermana beata, pronto muestra su oculta afición al sexo fuerte, declarándose a don Félix, amigo de su padre. (123) El público ya estaba prevenido en contra de la beata (*Marta la piadosa, Guárdate del agua mansa*) y, a su vez, esta zarzuelita de Cañizares estaría en la mente de quienes luego conociesen *La mojigata* o incluso *La discreta y la boba* de Ramón de la cruz:

"De mujer que habla poco,
que hace calceta
y que reza en visita,
Dios nos defienda
y de beatas,
que son la quintaesencia
del agua mansa." (124)

Aunque nunca se defendió la beatería, la educación femenina estaba centrada en el recogimiento casero, la iglesia y la instrucción que algunas recibían en el convento.

Un buen ejemplo de la experiencia vital y de la educación que poseía una jovencita de buena casa a la hora de contraer matrimonio nos lo da Moratín en *El sí de las niñas*. Por cierto, volviendo al pasado tema del matrimonio, en *De los hechizos* el padre de Leonor, don Ortuño, y don Felix, hermano de otra dama, doña Mencía, dejan elegir libremente a las mujeres que la sociedad les obliga a custodiar. Leonor, que presumía de no desear marido, acaba casada como cualquier dama de comedia áurea, pero ha

escogido esposo según su gusto y cuando ha querido.

Con *De los hechizos de amor* nos hemos instalado en el tercer lustro del XVIII. Después de esta fecha los autores "antiguo estilo", como los denomina Martín Gaite, no sólo no desaparecieron, sino que contraatacaron con fuerza. Ya adelantamos algo sobre este fenómeno cuando hablamos de los figurones de Moncín, tipos chapados a la antigua cuya conducta proponía el autor como remedio para las costumbres descocadas que ya se habían generalizado en la Corte. No puede sino hablarse de un retroceso ideológico, si bien es cierto que en algunas de las cosas que critican coinciden con los ilustrados. Por ejemplo, ciertas modas y costumbres importadas de Francia o Italia suponían un derroche pecunario para quienes querían igualarse, un tanto insensatamente, a la nobleza; pero este freno se extenderá no sólo a lo económico sino también al comportamiento social femenino.

En *El asturiano en Madrid* encontramos a don Higinio preocupado por la fiesta de su boda; como vimos ya, este figurón no es muy generoso (cosa natural en cualquier figurón), pero los dispendios le preocupan menos que el ambiente moral en que se desarrollan:

> "pero esto no importa tanto
> vamos tocando otra tecla.
> Como yo por ser el Novio,
> estuve en la cabecera
> de la mesa, observé cosas,
> que son para otras cabezas.
> No me meto en indagar
> la ridícula etiqueta
> de que envíen las mujeres
> a los que están en la mesa
> la pechuguita, el alón,
> el pastelito y diversas

frioleras, que se bautizan
con el nombre de finezas
que de estas finezas usa
muy continuo mi parienta.
(.....)
Conseguid de mi bendita
mujer, con vuestra prudencia
que se deje de visitas,
de cortejos, de meriendas,
de finezas y bocados,
que en los dientes se atraviesan:
que se haga cargo de está
ya casada hasta las cejas
con un Montañés hidalgo,
infanzón de cuatro suelas,
que no aguantará estas cosas
por cuanto tiene de tierra.
Esto se lo digo a Vmd.
y no se lo digo a ella,
porque si acaso se enfada
tendremos marimorena.
(.....)
y si es que Vmd. no consigue
que de todo se arrepienta,
pedire sin dilación,
pues es tan justa mi queja,
me den carta de divorcio,
exhortando a los solteros
que antes que se casen mueran,
pues hay en el día tan
mala cosecha de hembras." (125)

De nada le sirve al tío-suegro de don Higinio asegurar la honradez de su sobrina y casi hija:

"D.SIMÓN. Sobrino, ¿qué estáis hablando?
¿qué infeliz bastarda idea
de Leonor habéis formulado?
¿Acaso su honor vulnera
sólo porque como joven,
y de agradable presencia,
quiera lucir de su edad
la temprana primavera?
¿En lo demás no procede
prudente, honrada y atenta?
Esos recelos, que tanto
os incomodan e inquietan,
son de la Corte usuales,
sin ninguna trascendencia." (126)

Como puede verse don Higinio ve amenaza para su honor en las confianzas amistosas que se dan entre hombres y mujeres, en el nuevo tipo de relaciones sociales que habiamos visto como algo natural en la anterior comedia de Cañizares. En el baile de máscaras que se da en la casa las cortesías y finezas de su mujer son tomadas como indecentes coqueteos.

Pero las gentes urbanas en esta época no veían mal un cierto grado de amistad entre hombres y mujeres. El mismo Moncín en una de las detalladas acotaciones de su obra *Un montañes sabe bien dónde el zapato le aprieta* nos proporciona una escena familiar que refleja la confianza que las damas daban a sus amistades masculinas y el texto, por su parte, nos muestra una conversación sobre tema literario en el que la mujer y el hombre hablan en pie de igualdad sin que sea calificada de "bachillera" por éste:

"Así que dijo Leonor: 'arrimad el tocador', entre el Peluquero e Inés lo ponen donde ha de estar. Leonor se sienta: el Peluquero hace que la peina; Inés se mantiene en

pie; don Félix hinca una rodilla para dar los alfileres y lo que le pidan, y don Lucas se sienta en el extremo del teatro, saca un libro pequeño y lee para él."

(.....)

LEONOR. Don Lucas, ¿qué estais leyendo?
LUCAS. La ópera de Ariadna
es, señora, y os confieso
que exprimió el ingenio en ella
gracia, energía y concepto.
LEONOR. Concepto, energía y gracia
me parece lo tenemos
todo en las comedias nuestras.
LUCAS. Pero tienen mil defectos
contra el arte.
LEONOR. Esto es causado
del siglo en que se suscribieron.
LUCAS. No me negareis señora
con cuánto más lucimiento
los teatros italianos
aventajan a los nuestros.
LEONOR. Como los teatros nuestros tuvieran
protección, tened cierto,
que en ellos se vieran pronto
muchos adelantamientos.
LUCAS. Convengo en eso: mas siempre
fueran, según yo comprendo,
poco decorosos.
LEONOR. ¿Cómo?
LUCAS. Como a aquellas que tenemos
por verdaderas comedias
sólo han de entrar los sujetos
de mediana clase, como
D. Luis, D. Juan y D. Pedro;
pero en las óperas serias

son personajes excelsos:
son Reyes, Emperadores,
y Generales supremos:
notad la gran diferencia
y ésta, aun en los entimientos
de las desgracias que ocurren
los encontraréis diversos.
(.....)
En las comedias
si sucede un contratiempo
sea el Galán o el Segundo,
o bien porque le dan celos
porque ha perdido el caudal,
porque a su padre le han muerto,
u otra cosa así, al instante
prorrumpe en ayes, lamentos,
se queja de su desgracia;
(.....)
¿Y en la ópera? al contrario:
le quitan a un rey un reino,
y el tirano manda que
lo pongan en un encierro,
y él entonces canta un aria
de un cuarto de hora lo menos,
con mil gorgeos y trinos,
que a todos tienen suspensos,
y admirados de escucharle.
(.....)
Al que le quitan su esposa,
al que le dan un veneno,
al que dan de puñetazos,
a la que van a echarse al fuego,
sucede lo mismo, cantan
siempre alegres y contentos,
y no deja su dulzura

imprimir el sentimiento,
y se entra con el aplauso
y que el público le da en premio." (127)

Hemos incluido aquí esta larga cita porque la creemos muy interesante por dos razones: la primera ya la hemos apuntado al mencionar cómo se refleja en esta comedia de figurón, que es ya casi de costumbres, las relaciones entre amigos de ambos sexos; la segunda es porque pone de relieve el interés de la época por las polémicas teatrales y una cierta pugna entre los partidarios del teatro nacional y los de la ópera italiana. No es difícil, juzgando por la ironía que Moncín pone en boca de don Félix, saber lo que pensaba el autor sobre este género, que se aclimató en España en el reinado de Felipe V y triunfó plenamente en el de su hijo Fernando VI. Sin embargo, este juicio no indica arcaísmo o tradicionalismo en las ideas de Moncín, porque Luzán, como otros neoclásicos, tampoco sentía demasiada simpatía por la ópera, género que consideraba poco acorde con la verosimilitud y naturalidad que propugnaba para el teatro. Por otro lado, la alusión a la necesidad de proteger los teatros indica también afinidades con la política ilustrada de reforma de la escena que se planteó, pero que no pudo llevarse a cabo.

Volviendo a nuestro tema, esta escena, que muestra una relación inocente y compatible con la honestidad de la esposa podría ser interpretada bajo la óptica más maliciosa. Si nos apoyamos en la plástica, ésta puede confirmarnos que las costumbres de la época podían ser narradas con crudeza. El pintor moralista ingles Hogarth pinta la vida cotidiana de un matrimonio en su serie *Matrimonio a la moda*. (128) Precisamente uno de los cuadros de esta serie tiene bastante relación con la escena de Moncín. Al poner juntos a un marido libertino y débil y a una mujer casquivana, los resultados son trágicos: el

marido, al fin, ha de batirse en duelo y pierde la vida en él. En Moncín no se llega a esto, pues hay un recio montañés para frenar a los petimetres de la Corte. Nada de peluqueros, saraos ni conversaciones con abates. Las mujeres deben volver a su antiguo y austero recogimiento casero y obedecer sin réplica las consignas de su marido, aunque sea éste un cerril montañés.

Como ya adelantamos, doña Leonor, la esposa de don Higinio, antes petimetra, se arrepiente de sus frivolidades mundanas y decide sepultarse en la inhóspita aldea montañesa de la que procede su marido. Antes canta la palinodia:

"LEONOR. Don Lucas ya habrás visto
cuan injusto pensamiento
fue el tuyo, pues que le miras
empleado en otro dueño.
En cuanto a mis trajes, ya
con el que ahora me presento
acredito bien, que sólo
darte a ti gusto deseo.
En cuanto a los gastos, tú
desde mañana el arreglo
de la casa tomarás
ordenando y disponiendo
lo que gustes, pues en todo
todos te obedeceremos.
Y en cuanto a los concurrentes
oye: señores yo os ruego
suspendáis desde mañana
el visitarme y en esto
no os hago ningún desaire,
porque lo hago conociendo
que dar gusto a mi marido
en todo debo, atendiendo

a que he de vivir con él,
y que sólo sus preceptos
debo observar en lo justo,
pues ya casada no tengo
voluntad propia, y en todo
a la suya me someto.
Y porque veáis Higinio
con cuantas veras anhelo
a complacerte, si acaso
no estás gustoso, viviendo
en la Corte, sin tardanza." (129)

Pero a nadie se le escapa que estas conversiones, tan radicales como espontaneas, no son muy frecuentes, así que es mejor buscarse compañeras adecuadas. En *El asturiano en Madrid* el mismo Moncín nos presenta a una mujer mucho más afín al figurón montañes don Crisanto: la boba doña Pascuala. Ella es la mujer ideal para don Crisanto, no porque sea un figurón femenino perfectamente complementario, sino porque es incapaz de pensar por sí misma. No nos atrevemos a decir que el modelo de mujer que propone Moncín sea el de una retrasada mental, pero sospechamos que la elección de este pobre ser como esposa del héroe, no es casual; parece decirnos que en esos momentos, con tanta mujer "moderna" resabiada, dominante e ingobernable, las únicas que se sujetan dócilmente al yugo matrimonial son las tontas, ya que las inteligentes pueden rebelarse:

"D. CRISANTO. Ella me obedece pronta
(de eso muy poco encontramos)
que en los tiempos en que estamos
lo hace sólo la que es tonta
porque la fortuna escasa
es con los pobres maridos,

pues se miran reducidos
que la mujer mande en casa." (130)

Por el contrario la astuta doña Jacinta, calificada como: "mujer vana, caprichosa y petimetra" es vista por el montañés como un auténtico castigo para el marido, don Placido:

"D.CRISANTO. Segundas nupcias dispuso
y en su enlace el mentecato
halló la horma de su zapato,
en una mujer al uso.
Esta es amiga de las fiestas,
de bailes y modas gusta,
de cortejo, y no se asusta
de cajas y de trompetas.
El patrimonio se gasta,
y las rentas en arreos;
y para sus devaneos
una flota no le basta." (131)

Verdaderamente, la preocupación por el mantenimiento del papel tradicional de la mujer no es sólo algo propio de Moncín o de determinados sectores conservadores de España, sino que extiende por cualquier comunidad de nuestro continente: "Durante toda la edad moderna, la inversión de tareas entre esposos es tema obligado de un montón de estampas de todo tipo. La edificación a través de la ridiculización pone a las mujeres en su sitio -un sitio inferior-, pero también obliga a los hombres a mantener sus papeles." (132) El tema de la mujer dominante e incluso esclavizadora del marido aparece en muchos grabados y dibujos donde se la ve, ya vestida con pantalones, ya montada sobre el marido al que fustiga como a un caballo o azota en las nalgas como a un niño.

Las posturas de fuerza que parece defender Moncín no son, afortunadamente, las únicas. En Concha encontramos una postura mucho más moderada, más sensata y racional.

Por ejemplo, don Canuto no quiere someter a su mujer a esa "depuración montañesa" de los figurones de Moncín. Confía en que su esposa sea lo suficientemente prudente como para que pueda seguir las modas y el trato social sin que con ello se menoscabe su buen nombre:

"De trajes y de ornamentos
os haréis cuantos queráis
con proporción, sin que en esto
yo me mezcle, pues si sabia
discurro que siempre haréis
lo mejor; pero no quiero
que por esto pobremente
os vistáis. Yo caudal tengo
excesivo allá en Vizcaya,
y en Madrid, y así pretendo
que a proporción del estado
os presentéis, advirtiendo
de que otra que en igual grado
goce de los mismos medios
no ha de ir mejor que vos
porque entonces reñiremos,
que quiero que en todas partes
mostréis los bienes que el cielo
os dio, y que el disfrutarlos
es prueba de agradecerlos.
(.....)
En tertulias no me meto,
las tendréis si os pareciere
casas de campo yo tengo
en donde os divertiréis
con criados y con deudos.

No por eso digo, no,
que huyáis del trato y comercio
de las gentes, antes gusto
de un concurso placentero
que pues os juzgo capaz
(con máxima)
de conocer los empeños
de la que es mujer casada
sé que los divertimentos
serán con la proporción
que pide este ministerio." (133)

Don Canuto puede ser modelo de marido tolerante, pero no despreocupado ni irresponsable, que desea conducir más que arrastrar. La formula que posee para la buena marcha del matrimonio es muy sencilla:

"pues el tener las mujeres
seguras consiste sólo
en gobernarlas sapiente
sin extremidad en nada." (134)

Concha escribe ya en una época en que esta conducta puede parecernos fruto de la evolución cultural que avanza a pesar de los frenos más conservadores, pero lo cierto es que, como apuntamos antes al hablar de este tipo de figurón, el modelo de este espejo de maridos hay que buscarlo en una obra escrita antes por Cañizares, *Yo me entiendo y Dios me entiende*. Ya este autor ve a la mujer como un ser humano con ciertos derechos al que, por favor del bienestar social, no convenía reprimir en exceso. El exagerado encerramiento de la mujer es reconocido como un factor desestabilizador que podía llegar a ser contraproducente y provocar la infidelidad y el escándalo:

"D.COSME. No viendo nada cuando es
doncella, para después
reventar por verlo todo.
Aquella doncella a quien
de hombres la andan recatando
luego los atisba cuando
no le está el marido bien;
la que no sale ni en coche,
con prado y visita escasa
si se casa viene a casa
a la una de la noche.
Si de doncella estuviera
harta de lo que os advierto,
después de casada es cierto
que menos lo apeteciera." (135)

Pero aún tiene Cañizares un marido tanto o más interesante, sobre todo en lo que toca al tema del honor. Recordemos que es el don Lorenzo de *El honor da entendimiento y el más bobo sabe más*, cuya filiación con el carácter de la necia protagonista de *La dana boba* de Lope ya quedó suficientemente comentada. (Vid. cap.V, p.154).

El cambio del motivo del amor por el del honor, con fuerza espiritual capaz de afinar una muy roma inteligencia, no obedece sólo a un deseo de reciclar una comedia famosa. Tal vez alguien pudiera considerar que la obra es un perro viejo con collar nuevo, pero la novedad está en el abandono de ciertas convenciones propias del drama del Siglo de Oro en el tema del honor. En esta época los maridos teatrales pasaban de ser Diegos Morenos de entremés y jácara a los implacables y sanguinarios maridos vengadores del adulterio, es decir, los llamados maridos "calderonianos", denominación un tanto impropia, pero que ha hecho fortuna. Los maridos sensatos y prudentes, los que confiaban en la fidelidad de la mujer y opinaban que lo

peor para destruir un matrimonio era la desconfianza gratuita en la esposa, no abundaban precisamente.

No obstante, para no falsear las cosas, es preciso reconocer que esta confianza en la mujer en el tema de la fidelidad matrimonial tiene ya algún antecedente en el XVII, como revela Martín Gaite: "Bien es verdad que cierta tendencia a otorgar un poco más de libertad a las mujeres y no vigilarlas tan estrechamente ya había aparecido en el siglo XVII y este sentimiento de la confianza ajena como buena política marital se había ido abriendo paso tímidamente en el teatro, coexistiendo, sin embargo con las consabidas venganzas de honor que tanto se aplaudían. (136) Ya en Tirso, en *El condenado por desconfiado* leemos "que no hay mujer que sea buena/ si ve que piensan que es mala."

De todas formas, es sabido que las sospechas eran suficientes en el drama áureo para desencadenar el castigo. Fueran del escenario las cosas no eran tan terribles en los tiempos de Lope y Calderón, pero en los de Cañizares lo eran aún menos; como explica Domínguez Ortiz: "Seguían vigentes, sobre el papel, las antiquísimas leyes sobre el castigo a los adúlteros, pero aquella que los ponía en poder del marido agraviado para que los matase por su propia mano si le placía había caído completamente en desuso." (137)

No es casual, por tanto, que Cañizares proponga un nuevo modelo teatral cuando están cambiando a la par los arquetipos de comportamiento social. A la vez este reflejo se convierte en ejemplo. Nosotros vemos en Cañizares a un hombre del XVIII que dice cosas novedosas valiéndose de viejos patrones. Por ejemplo, en *El honor de entendimiento* hay un soliloquido típico de los dramas de honor, aquellos en los que el atormentado esposo reflexiona sobre lo que debía hacer. Don Lorenzo está lleno de dudas y su preocupación grave, el temor a ser engañado, es la que obra el milagro de su transformación mental:

"D.LORENZO. Hay sospechas infinitas
que me tienen desvelado,
y han hecho en mi fantasía
tal impresión al impulso
del honor, que en mis dormidas
potencias despierta cuantos
vagos discursos vacila,
que lo que estudio y desvelo
(y aun naturaleza misma
no quiso hacer) han logrado
y hecho en mi imaginativa,
de la honra el sentimiento
y del temor la ignominia,
Otro yo, en pensando en esto
hay en mí, y cuando desvía
mi discurso estas especies,
vuelvo a mi rudeza antigua." (138)

Puede que la inteligencia de don Lorenzo sea intermitente, pero lo que no se altera en él es la conmovedora confianza en su esposa:

"Yo de Leonor bien podría
saber la verdad, pues ¿cómo
he de mostrar una indigna
desconfianza a quien ha de
vivir en mi compañía?
Si está inocente, qué es cierto,
¿cómo viviré a su vista?
¿Ni cómo a un hombre querrá
que sabe que desconfía
de ella?¿No es darle permiso
a la culpa el discurrirla,
que pudo ser capaz de ella?
(.....)

Y cuando algo se permita
al recelo, a una ignorancia
una reprehensión castiga.
¿Pues cómo me he de arrojar
a maltratarla, a reñirla,
labrándome yo la ofensa
que ella quizá no imagina?
No señor: maña, cautela,
invención, marrajería,
han de inquirir la verdad;" (139)

Si el daño se confirmase don Lorenzo acudiría al código cruel del honor, pero su templanza y su delicadeza para no ofender gratuitamente a su mujer ya indican mucho en su favor. Hemos reproducido prácticamente completo el largo monólogo de don Lorenzo para que se vea hasta qué extremo de discreción ha llegado el cretino del que todos se avergonzaban; pero ya antes, como se recordará, había despertado nuestra simpatía con la firme defensa de su esposa ante sus irreflexivos y violestos parientes (padre y suegro) y por contra, ganándose la admiración y respeto de su mujer. Cuando doña Leonor quiere disculparse ante las calumnias, don Lorenzo responde:

"Gastaremos la saliva
en balde; pues cuanto hay bueno
creo de ti, sin que me lo digas." (140)

Un crítico estudioso de la obra de Cañizares, José Onrubia, vio esta comedia como una parodia de los dramas de honor, lo que en ciertas escenas parece obvio, pero justamente el pasaje que el citado crítico aporta como ejemplo de parodia pertenece al comportamiento serio y nada ridículo de este figurón híbrido. Onrubia dice textualmente:

"El famoso soliloquio calderoniano en el que el ofendido o supuesto ofendido analizaba la situación, para concluir la necesidad de venganza sangrienta, movido por impulsos egoístas o por factores sociales (...) ha sido sustituido por un monólogo en el que don Lorenzo de Maqueda desmenuza los hechos con seriedad y sobre todo con un respeto y una delicadeza hacia los sentimientos de la mujer que nos hablan de un cambio fundamental." (141) Ciertamente esa es la aportación fundamental de Cañizares en este tema: imponer el valor de la racionalidad frente al de la ciega y violenta solución de los viejos dramas de honor.

Sin embargo, si entendemos por parodia una imitación burlesca de algo serio, ni puede decirse que el monólogo de don Lorenzo sea burlesco ni lo que pretende inspirar en los espectadores es risa, pues entonces carecería absolutamente de valor las virtudes que habíamos reconocido en la obra. En otros fragmentos es mucho más fácil ver lo paródico, en aquellos momentos en los que don Lorenzo vuelve a ser tonto. Naturalmente el figurón lleva en sí la parodia (parodia de cualquier comportamiento o carácter que en la vida real quería pasar por respetable y era asumido como tal por la sociedad); pero este monólogo no nos muestra a un marido ridículo por sus celos o su sentido de venganza, que sería paródico, sino un modelo de marido sensato insertado, un tanto extravagantemente, en un ser de por sí paródico.

Sea esta obra una parodia total o parcial de los dramas de honor del Siglo de Oro, lo cierto es que la sensibilidad que en estos temas muestra Cañizares está muy cercana a la de las nuevas mentes ilustradas y nos demuestra una vez más que los autores bisagra o epigonales como Cañizares saltan cuando quieren del estrecho encierro que les asignan los críticos convencionales.

La llamada a la serenidad y a la tolerancia que hace este autor tiene mayor mérito en época en que las modas

exigían una adaptación que no era fácil para muchos.

En la época en que Cañizares escribe esta obra aún no hemos superado las dos primeras décadas del siglo XVIII y la costumbre del cortejo aún no estaba entre las gentes burguesas. Parece como si Cañizares quisiera flexibilizar las mentes de los varones con objeto de prepararles para la moda que se impondría unos años más tarde. Hemos ya visto que Moncín es autor que vive justamente en esa época en que el cortejo era uso social bastante corriente y que esto suscita su censura. Desde luego, este fenómeno tan especial, admirablemente estudiado por Carmen Martín Gaite, tuvo grandes detractores y reflejo teatral abundante en comedias, sainetes y tonadillas. (142) El cortejo, que no siempre suponía relaciones sexuales y adulterio, implicaba un cambio radical en la mentalidad de los esposos y del entorno social en que se movían.

Si el cortejo era honesto, es decir, no se pasaba de una familiar y amistosa galantería, no cabe duda de que las mujeres tenían una vida social más gratificante sin perder su buen nombre y sin que los maridos pudieran sentirse ofendidos; pero la pregunta que entonces debían de hacerse muchos, y que aún ahora nos hacemos, es qué sacaba de provecho el varón cortejador. El cortejo gastaba dinero en regalos y convites y a cambio de ello sólo obtenía sonrisas y alguna que otra fineza que debía ser inocente para que las cosas no fueran por el mal camino. (143) Recordamos como el figurón de *El asturiano en Madrid,* aún creyendo que su mujer no le ha traicionado con el cortejo, decide cortar radicalmente esta relación y castigarlo. (144)

Claro que toda esta ginecolatría dieciochesca debía de tener muchas veces su recompensa carnal y, aun cuando no se sobrepasase los límites de la decencia, esta moda suponía para algunos un grave perjuicio para el matrimonio. Se pensaba que si los caballeros y petimetres entretenían sus ocios con mujeres casadas era porque no tenían ganas de

compromiso. Moncín achaca al cortejo el poco entusiasmo de los hombres jóvenes por la boda, con el consiguiente daño para las solteras:

> "INES. Que ahora echar plantas
> no podemos las mujeres
> porque los hombres se pasman
> en aquel instante mismo
> que de casarse les hablan." (145)

En justicia, puede ser bastante lógico que se alarmasen las personas de moral severa ante la posibilidad de que el vicio anduviese encubierto de buena amistad, pero no parece razonable que hubiera que volver a la represión femenina que nos mostraba la comedia del barroco. Cañizares y Concha muestran la vía del justo medio, huyendo tanto de la relajación de las costumbres, como de la injusta esclavitud de la mujer.

Como conclusión a ese apartado, podemos decir que la comedia de figurón del XVIII aporta novedades significativas sobre este tema y, desde luego, hay que destacar su visión de los problemas matrimoniales surgidos ya con el matrimonio realizado o consumado. Que el enfoque no se haga siempre desde el ángulo progresista no es óbice para que sigamos viendo evolución con respecto al siglo anterior. Los autores encuentran ya el género apto para expresar problemas, nada intrascendentes, sino importantes para la sociedad, con los que no se habían atrevido los comediógrafos más dotados del XVII.

NOTAS AL CAPÍTULO VII

(1) CAÑIZARES, José de, *La más ilustre fregona,ed. cit.*, p. 593 a.
(2) AÑORBE Y CORREGEL, Tomás de, *La encantada Melisendra*, ed. cit., p. 11 a.
(3) *Ibídem*, misma página.
(4) CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Guárdate del agua mansa*, ed. cit., p. 386 b.
(5) *Vid.*, p.465 y notas 66 y 67 de este capítulo.
(6) GRACIÁN DANTISCO, Lucas, *Galateo español*,ed. cit., p. 127.
(7) CAÑIZARES, José de, *De comedia no se trate*, ed. cit., pp. 14-15.
(8) CALVO BARRIONUEVO, José, *Don Cosme Antúnez y Panciconeja o El desgraciaado por fuerza*, ed. cit., p. LXXV.
(9) Aparte de los que hemos visto hay otro ejemplo en *De los hechizos de amor*, ed. cit., p. 5 a.
(10) *El dómine Lucas*, ed. cit., p. 521 b.
(11) GUERRA, Carlos, *El asturiano ridículo en la corte*, Biblioteca Nacional de Madrid, nº 14.770, pp. 284-287.
(12) Moncín, Luis, *El asturiano en Madrid y observador instruido*, ed. cit., p. 16 b.

No era mucho mejor la suerte de los seguidores: aunque el hermano mayorazgo fuese rico, los otros hermanos podían verse privados de dinero. En *El barón de la Vizcaya* se patentiza la humillante situaciòn del hermano menor del mayorazgo y tutor. Este pretende cobrar a su hermano pequeño el 10% de interés por adelantarle un dinero de su propia herencia. Cuando el segundón se lo recrimina llamándole "indigno", el figurón contesta:

"SERAPIÓN. Y tú,
un segundón, que debiera

por primero y por blasón
andar besando la tierra
que yo piso."

(*Quinta-esencia de Miseria o El barón de la Vizcaya*, ed. cit., p. 37.

(13) Aunque este tipo de fantasmones existían todavía, como se desprende de lo escrito por Cadalso en una de sus *Cartas marruecas*, la XXXVIII. (*Vid* edición de Joaquín Arce, Madrid, Cátedra, 1984, p. 178.)

(14) CUBILLO DE ARAGÓN, Álvaro, *El señor de Noches Buenas*, sin año y sin editorial, encuadernada con otras en el volumen *Comedias varias*, Biblioteca Pública del Estado, Toledo, signatura 1/860.

(15) CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso, *El marqués del cigarral*, ed. cit., p. 312 a-b.

(16) CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso, *El mayorazgo figura*, ed. cit., p. 305 b.

(17) MORETO, Agustín de, *El lindo don Diego*, ed. cit., p. 98.

(18) *Ibídem*, p. 100. La editora, la profesora Profeti, pone los apartes entre paréntesis y hemos respetado su ortografía.

(19) *Ibídem*, p. 101.

(20) GRACIÁN DANTISCO, Lucas, *Galateo español*, ed. cit., p. 142.

(21) Por ejemplo, doña Clara no se contenta con desahogar sus penas de amor con confidencias a su criada o con mandar un billete a su amado, sino que pretende reflejar sus cuitas amorosas en octavas pastoriles:

"Cuando quiero yo enseñarte
unas diez octavas rimas,
que desvelada esta noche
resudó mi fantasía
de la mente a la atezada

ventilación de la tinta,
fingiendo al don Diego mio
allá en la selva ericina,
pastor amante y llorando,
pastora yo, la injusticia
de la suerte en que Polinio
que es anagrama precisa
del nombre de Policarpo
(.....)
Este hipérbaton
es un pasmo. Así principia:
`Cauto pastor, que el disfraz biforme`."

La más ilustre fregona, ed. cit., p. 598 b-c.

(22) Lo expone claramente el padre de Finea y Nise, don Octavio (Acto I, Escena IV).

(23) Sobre los petimetres dieciochescos escribe un contemporáneo: "Los hombres se parecen hoy a las mujeres más que en cualquier otra época. Se rizán el pelo, lo espolvorean con harina y lo perfuman, lo dejan crecer hasta convertirlo en una delicada melena, prescinden de las hebillas de los zapatos y de las abrazaderas de las rodillas por resultarles incómodos, y los sustituyen por bandas de seda; también por comodidad se ciñen las espadas sólo cuando el decoro lo aconseja; enfundan sus manos en guantes; no sólo se lavan los dientes sino que los blanquean y se pintan la cara. Los hombres evitan andar o caminar siempre que pueden, suspiran por flexibles canapés, por cómodos sillones y blandos lechos." *Apud.* FUCHS, Eduard, *Historia ilustrada de la moral sexual*, Madrid, Alianza Editorial, 1996, T. 2, , p. 126.

(24) CAÑIZARES, José de, *De comedia no se trate*, ed. cit., p. 7 b.

(25) *Ibídem*, p. 6 a.

(26) AÑORBE Y CORREGEL, Tomás, *La encantada Melisendra*, ed.

cit., p. 4 a.

(27) ALBORG, Juan Luis, *Historia de la literatura española*, Madrid, Gredos, 1980, T. III, p. 367.

(28) OROZCO DÍAZ, Emilio, *Porcel y el barroquismo literario del siglo XVIII, apud. Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Crítica, 1983, T. III, pp. 29-30.

(29) *Vid.* p.349, nota 106 del capítulo anterior.

(30) Cueto, Leopoldo Augusto, *Poetas líricos del siglo XVIII* III, BAE LXI, Madrid, Rivadeneyra, 1869, p. LXVIII.

(31) *Vid.* DUFOUR, Gérard, "Juan de Zabaleta et Ramón de la Cruz: du `galán´ au `petimetre´." en *Les Langues Néo-latines*, CCXII (1974), pp. 81-89. Para ver un ejemplo del antigalicismo de Isla citaremos un pasaje del *Fray Gerundio* en que se habla de un caballero que había estado en la Corte largo tiempo "(...) se le había pegado furiosamente el aire de la gran moda. Hacía la cortesía a la francesa, hablaba el español del mismo modo, afectando los rodeos, los francesismos y hasta el mismo tono o retintín con el que hablan los de aquella nación. Se le habían hecho familiares sus frases, sus locuciones y sus modos de explicarse, ya por haberlas oído frecuentemente en las conversaciones de la Corte, ya por haberlas observado aun en los sermones de aquellos famosos predicadores que a la sazón daban la ley y con razón eran más celebrados en ella, ya por haberlas bebido en los libros franceses, que construía o entendía medianamente, y ya también por haberlas aprehendido en las manos de los malos traductores (...) En fin, nuestro don Carlos parecía un monsieur hecho y derecho." Un poco más adelante nos da una muestra de su jerga: '-Monsieur el teologal -añadió don Carlos- es uno de mis mayores amigos; y aunque no he tenido el honor de conocerle, estoy reconocido a su gran bondad hasta el exceso. Suplico a usted que se tome la pena de conducirme ante todas cosas a su cámara, retrete o apartamiento!" Como en esta época su había perdido ya el significado de retrete

como "cuarto apartado de la casa para retirarse" el interlocutor del caballero le lleva al excusado. (*Historia del famoso predicador fray Gerundio de Campazas*, ed. de R.P. Sebold, Madrid, Espasa-Calpe, 1973, Vol. III, pp. 148-149). Como ejemplo de Cadalso no podemos dejar de mencionar la célebre carta XXXV en que reproduce un modelo de escrito de una joven a la moda. (*Cartas marruecas*, ed. cit., pp. 170-172.) Por su parte, Tomás de Iriarte saca en *La señorita malcriada* a un personaje, el marqués de Fontecada, que es en realidad un criado que se finge noble, con lo que tenemos el mismo uso de lenguaje extravagante para aparentar elevación social que veíamos en Castillo Solórzano y en Moreto, sólo que con la algarabía cultista en el caso de éstos últimos.

(32) Sin embargo, sí se censura la forma de comportarse de don Hipólito que entra en casa ajena "a la francesa", es decir, sin anunciarse ni despedirse, con toda libertad como si estuviera en la suya propia.

(33) He aquí un ejemplo de esta obra:

"NUMERIANO. ¡Pero qué dice esta anciana! (*Lee*) `y sus entusiástas elogios a mi belleza estética, que sólo puedo atribuir a una bondad insólita...´(*A parte*) ¡Qué tía más esdrújula! (*Alto*) `Consultéle a mi corazón, pedile consejo a mi hermano como usted indicóme...´¡Cuerno! `y mi hermano y mi corazón de consuno, decídense a aceptar las formales relaciones que usted me ofrenda...´¡Me ofrenda!...¡Mi madre!

MENÉNDEZ. Pero ¿usted la ha ofrendido?

NUMERIANO. ¡Yo que la voy a ofrender, hombre! (*Lee*) `Ah, Galán, el amor que usted me brinda es una suerte...´ ¡Pero, Dios mío si yo no he brindado ninguna suerte a esta señora! `Es una suerte porque prendióse en mi alma con tan fuertes raíces, que nadie podrá ya arrancarlo, y si quieren hacer la prueba, háganla cuanto antes. ¡Ah, Galán! ¿Se lo digo todo en esta carta?...Yo creo que sí.´

MENÉNDEZ. Y yo creo que también.

NUMERIANO. `Nada reservéme, y sepa que al escribirla entreguéle mi alma... Adiós.´

MENÉNDEZ. ¿Se ha muerto?

NUMERIANO. Se ha vuelto loca. *(Lee)* `Suya hasta la ultratumba, *Flora de Trevélez.*'"

(ARNICHES, Carlos: *La señorita de Trevélez*, Madrid, Taurus, Col."Primer Acto", 1967, pp. 131-132.)

(34) "Dentro de Europa se marca una crisis de la creencia en la eficacia de las actividades mágicas también de la fe en la Astrología, a comienzos del XVIII y la corriente crítica dura toda aquella centuria (...) se repite que el primer debelador de viejos prejuicios fue Feijoo. En realidad -insisto-, los que lucharon antes en público, fueron los hombres de teatro; y los mismos que combatieron la fe en hechizos y la fe en Astrología, combatieron, por ejemplo, la creencia en duendes que, en época de Carlos II había dado pie al pasmoso escrito de Fuente Lapeña o Fuenlapeña." CARO BAROJA, J., *Teatro popular...*, ed. cit., p.171.

(35) El falso encantador, amante de Marcela, criada de don Marcos, es quien urde el engaño que se nos explica detalladamente en la novela:

"Tomó un gato y encerróle en un aposentillo, al modo de despensa, correspondiente a una sala pequeña, la cual no tenía más ventana que una, del tamaño de un pliego de papel, alta cual estado de hombre, en la cual puso una red de cordel que fuese fuerte; entrábase donde tenía el gato y castigábalo con un azote, destapaba la gatera, y el gato salía corriendo y saltaba la ventana(...) Hizo esto tantas veces que ya sin castigarle, en abriéndole, iba derecho a la ventana." (...)

Don Marcos se presenta a las once de la noche con 150 reales para el mago:

"Era como se ha dicho, después de las once, y en la

sala no había más luz que la que podía dar una lamparilla que estaba en un lado, y dentro de la despensilla, todo lleno de cohetes y con el mozo avisado de darle a su tiempo fuego y soltarle (...) el gato. (...) Luego el astuto mágico, se vistió de una ropa negra de bocadí negro y montera de los mismos, y tomando un libro de unas letras góticas en la mano, algo viejo el pergamino, para darle más crédito a su burla, hizo un cerco en el suelo y se metió dentro con una varilla en las manos, y empezó a leer entre dientes, murmurando en tono melancólico y grave, y de cuando en cuando pronunciaba algunos nombres extravagantes y exquisitos que jamás habían llegado a los oídos de don Marcos (...) El encantador hería luego con la vara el suelo, y en un brasero que estaba junto a él con lumbre echaba sal, azufre y pimienta, y alzando la voz decía `Sal aquí, demonio Calquimorro, pues eres tú el que tienes cuidado de seguir a los caminantes y les sabes sus designios y guaridas, y di aquí, en presencia del señor don Marcos y mía, qué camino lleva esa gente y dónde y qué modo se tendrá de hallarlos. Sal presto o guárdate de mi castigo'(...) Y diciendo esto volvío a leer el libro, tornando al cabo de un rato a herir con el palo en el suelo, refrescando el conjuro dicho y zahumerio, de suerte que el pobre don Marcos estaba ahogándose. Y viendo ya ser la hora de que saliese, dijo:`Oh, tú, que tienes las puertas de las llaves infernales, manda al Cerbero que deje salir al Calquimorro, demonio de los caminos, para nos diga dónde están estos caminantes o si no te fustigaré cruelmente!´ A ese tiempo ya el mozo que estaba por guardián del gato había dado fuego a los cohetes y abierto el agujero y éste salía dando aullidos y truenos, brincos y saltos(...) y sin tener respeto a don Marcos, que estaba sentado en la silla, pasó por encima de su cabeza, abrasándole de camino las barbas y cabellos y parte de la cara(...); con este suceso, pareciéndole que no había visto

al diablo, sino a todos los del infierno, dando muy grandes gritos, se dejó caer desmayado en el suelo." (*El castigo de la miseria*, ed. cit., pp. 55-57)

(36) HOZ Y MOTA, Juan de la, *El castigo de la miseria*, ed. cit., p. 217 b.

(37) *Ibídem*, p. 218. b.

(38) *Ibídem*, p. 218 b.

(39) *El discurso de todos los diablos* provocó la censura del P. Niseno, según recoge ALBORG, J.L., *Historia de la literatura española*, ed. cit., T. II, p. 606.

(40) "A estas horas el Estudiante (...) admiraba la región donde había arribado, por las extranjeras extravagancias de que estaba adornada la tal espelunca, cuyo avariento farol era un candil de garabato, que descubría sobre una mesa antigua una cadena de papeles infinitos, mal compuestos y ordenados, escritos de caracteres matemáticos, unas efemérides abiertas, dos esferas, algunos compases y cuadrantes, ciertas señales de que vivía en el cuarto de más abajo algún astrólogo, dueño de aquella confusa oficina y embustera ciencia." (VÉLEZ DE GUEVARA, Luis de, *El diablo cojuelo*, Barcelona, Planeta, 1983, p. 170).

(41) *Apud.* CARO BAROJA, Julio, *Teatro popular y magia*, ed. cit., pp. 159-160.

(42) CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La dama duende*, Madrid, Cátedra, 1977, pp. 90-91.

(43) *Teatro popular*... ed. cit., p. 160.

(44) *Ibídem*, p. 160.

(45) *Ibídem*, misma pág.

(46) GRIMBERG, *El siglo de Luis XIV*,en *Historia Universal*, Barcelona, Daimon, 1973, T. 8, pp. 227-228.

(47) Martínez de la Rosa recogía esta opinión. *Apud.* CARO BAROJA, *Teatro popular*... ed. cit., p. 140.

(48) *Teatro popular*... p. 142.

(49) DOWLING, John, "La farsa al servicio del naciente siglo de las luces *El hechizado por fuerza* (1697) de

Antonio de Zamora", *artículo cit.*, p. 280. La alusión directa a la que se refiere este crítico es el muñeco de cera que llevaba el figurón cosido a la ropa. Al parecer, un sastre alemán había cosido unos pequeños pesos de plomo en los vestidos de los reyes para darles mejos caída. Aquello se tomó como brujería y el sastre fue encarcelado. (*Vid.* este artículo, pp. 280-81.)

(50) Nos parece curioso que CARO BAROJA, que define el valor crítico de *El hechizado* le reproche a un entremés de Moreto que su ataque no sea completo. El entremés se titula *Las brujas* y dice don Julio: "Unas brujas fingidas en el caso. Moreto no combate directamente la creencia". ¡ Tan falsas son las brujas de Moreto como la hechicera de Zamora! De las mismas causas, los mismos efectos: si la eficacia de la obra de Moreto es menor por mediar el fingimiento, lo mismo puede decirse en el caso de la comedia de Zamora. (*Cfr. Teatro popular...*, ed. cit., p. 198.)

(51) Caro Baroja toma la frase dicha por don Claudio "¿No hay en el mundo corozas?" como síntoma de que los españoles tenían menos miedo a hablar de cosas relacionadas con la Inquisición e incluso a tomársela a broma (*Teatro popular...*, pp. 146-147); pero sí que había corozas, y tal vez llegaran a llevarlas los implicados en el proceso del hechizo del rey, por ejemplo. Lo que ocurre es que Zamora no puede hacer que la falsa hechicera sea denunciada ante el Santo Oficio o, sencillamente, se le estropearía la comedia. Lucigüela es presentada ante el figurón como una hechicera poderosísima a la que se debe temer incluso encerrada en las cárceles de la Inquisición. Pero el público sabe cuál es la razón de que el autor diga eso en la comedia: si Lucía desaparece, desaparece el hechizo y toda la industria en que se basa la comedia se desmorona. Lucigüela y don Claudio son dos piezas claves y necesarias en la comedia, que carece de sentido si falta alguna de

ellas.

(52) ZAMORA, Antonio de, *El hechizado por fuerza,* ed. cit., p. 446 c.

(53) *Ibídem,* pp. 446 c-447 a.

(54) *Apud. Teatro popular y magia,* ed. cit., pp. 174-179.

(55) *El hechizado por fuerza,* ed. cit., p. 447 a-b.

(56) *Ibídem,* p. 447 c-448 b.

(57) *Teatro popular...,* p. 143.

(58) En *El mágico de Salerno,* por ejemplo, un barco pintado en el muro de una prisión sale volando. (Comentado por Andioc en *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII,* ed. cit., p. 62). Los personajes de los dibujos animados escapan a veces por las puertas que se trazan de pronto o trepan por escaleras que han dibujado o les ha dibujado la mano del dibujante que se materializa ante ellos. *¿Quién engañó a Roger Rabitt?,* además de una parodia del cine negro, podría ser muy bien el sustituto moderno de una comedia de magia, *mutatis mutandis,* claro.

(59) GLENDINING, Nigel, *Historia de la literatura española, siglo XVIII,* Barcelona, Ariel, 1986, pp. 168-169. La canción a la que se refiere este crítico ha sido comentada ya en esta tesis (*vid.* p.113), y en cuanto al parlamento de don Claudio, podemos hallarlo en la p. 442 c de la edición que estamos utilizando. Lo comentamos de nuevo en el momento oportuno.

(60) *El hechizado por fuerza,* ed. cit., p. 453 b.

(61) *Apud. Teatro popular y magia,* ed. cit., p. 179.

(62) Sin embargo los había crédulos, pero eran presentados como bobos e ignorantes; la astrología atacaba el concepto católico de Providencia Divina. *Vid.* pp.437-38 y nota 42 de este capítulo.

(63) CARO BAROJA, Julio, *Algunos mitos españoles y otros ensayos,* Madrid, Editora Nacional 1944, p. 154.

(64) *Idem,* pp. 148-49.

(65) *Ibídem,* pp. 146-147.

(66) *Ibídem*, p. 147.

(67) *El dómine Lucas*, ed. cit., p. 514 a. Cañizares recoge la creencia popular de que los duendes, con una mano de estopa y otra de hierro, martirizaban a los dormidos. Para las propiedades de los duendes, *Vid.* CARO BAROJA, *Algunos mitos...*, ed. cit., pp. 152-53.

(68) *De comedia no se trate...*, ed. cit., p. 15 a-b.

(69) *El dómine Lucas*, ed. cit., pp. 512 c-513 a

(70) *Ibídem*, pp. 524 c-525 a.

(71) *De comedia no se trate*, ed. cit. p. 14 a.

(72) *De los hechizos de amor*, ed. cit., p. 20.

(73) FEIJOO Y MONTENEGRO, Benito, *Teatro crítico universal*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968, Col. "Clásicos castellanos", T.II, p. 14.

(74) *Ibídem*, p. 16.

(75) *Vid. Teatro popular y magia*, ed. cit., p. 243.

(76) Por cierto, en esta obra, como recordamos, la criada Manuela también se sirve de esta patraña para hacerse pasar por mujer hechizada. En la pieza hay cierta ambigüedad o fusión entre mujer encantada por mal de amor y fantasma, ya que Manuela se aparece ante el figurón de las dos formas. Cañizares no parece muy preocupado por diferenciar ambas especies paranormales y los mete a ambos en el mism saco, tal vez para mostrar al público la confusión y falsedad de todas estas manifestaciones.

(77) Feijoo confiesa que estuvo a punto de dejarse impresionar en una ocasión por una sombra que resultó ser la proyección de su propio cuerpo sobre una densa cortina de niebla. Su espíritu crítico le hizo reaccionar contra la superstición. *Apud* MARAÑON, Gregorio, *Las ideas biológicas del padre Feijoo*, en *Obras Completas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1970, Tomo IV, pp. 328-329.

(78) SEBOLD, Russell P.:"El atraso de las ideas científicas de Torres y el casticismo de su estilo literario.", en su ed. de *Visiones y visitas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1976, Col.

"Clásicos castellanos", p. XLVI.

(79) TORRES VILLARROEL, Diego de, *Vida*, Madrid, Castalia, 1972, P.126.

(80) *Ibídem*, ed. cit., p. 129.

(81) SEBOLD, R.P., "El atraso de las ideas científicas de Torres"...ed. cit., pp. XXIV-LX.

(82) Según muestra Andioc, había una gran relación entre las leyendas religiosas que combatía Feijoo en el *Teatro Crítico* y ciertas comedias de santos, muy próximas a las de magia. Si existía una parte del público que creía en la carta de Cristo a Abagaro, también podría haber quien creyera en el poder de los magos. ANDIOC, R., *op. cit.*, pp. 99-101.

(83) AÑORBE Y CORREGEL, Tomás de, *La encantada Melisendra y piscator de Toledo*, ed. cit., p. 6 a.

(84) ISLA, Francisco, *Fray Gerundio de Campazas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1975, Col. "Clasicos castellanos", T. IV, p. 18.

(85) *Teatro popular y magia*, ed. cit., pp. 183-87.

(86) *La encantada Melisendra*, ed. cit., pp. 14b-15a.

(87) *Ibídem*, p. 16 b.

(88) *Ibídem*, p. 15 b.

(89)WARDROPPER,Bruce,W.: "El problema de la responsabilidad en la comedia de capa y espada de Calderón", *apud. Historia y crítica de la literatura española*, ed. cit., T. III, p.775.

(90) *Ibídem, infra.*

(91) El profesor Díez Borque pone de manifiesto en uno de sus estudios la escasez de las alusiones al matrimonio de interés en la comedia de Lope: "No son frecuentes las alusiones al dinero en la comedia (...) aunque estén latentes siempre en las relaciones amorosas, no se mencionan para no degradar el plano, pretendidamente ideal del amor como manifestación máxima de la perfección en la tierra. La preocupación cotidiana, vigente y efectiva en la

práctica, no turba las relaciones de amor que tantas veces producen la impresión de estar colocadas fuera del tiempo y del espacio, más cuanto más se atienen al código retórico del amor. Lo real se impone sobre estas relaciones sublimadas sólo para dejar a salvo el ideal colectivo de nobleza y sus incompatibilidades sin que se descienda, habitualmente a una casuística más efectiva." (*Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Catedra, 1977, pp. 72-73).

(92) DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio: La sociedad española del siglo XVII, *apud. Historia y crítica de la literatura española*, T. III, ed. cit., p. 55.

(93) ROJAS ZORRILLA, *Entre bobos...*, ed. cit., p. 90.

(94) FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro, *El sí de las niñas*, Madrid, Castalia, 1982, p. 185.

(95) ROJAS ZORRILLA, *Entre bobos...*, ed. cit.,p. 160.

(96) *Ibídem*, pp. 160-61.

(97) *Ibídem*, pp. 81-82

(98) *Ibídem*, p. 82.

(99) MORETO, Agustín de, *El lindo don Diego*, ed. cit., pp. 72-73.

(100) KENINGTON, Nancy Lou, *op. cit.*, p. 13 y p. 24.

(101) MORETO, Agustín, *El lindo don Diego*, ed. cit., pp. 90-95.

(102) DÍEZ BORQUE, José Mª, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, ed. cit., pp. 93-94.

(103) CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Guárdate del agua mansa*, ed. cit., p. 383 b.

(104) *Apud.* DÍEZ BORQUE, J.Mª.,*Sociología de la comedia...*, ed. cit., p. 94.

(105) CALDERÓN DE LA BARCA, *Guárdate del agua mansa*, ed. cit., p. 382 a.

(106) DÍEZ BORQUE, J.Mª., *Sociología...*, ed. cit., p.

(107) CALDERÓN, *Guárdate del agua mansa*, ed. cit., p.386 b.

(108) MARTÍN GAITE, Carmen, *Usos amorosos..., ed. cit.*,

p. 96.

(109)CAÑIZARES,José de,*El dómine Lucas* ,ed.cit.,p.506 c. Eduard Fuchs también proporciona valiosas informaciones sobre las características del matrimonio de esta época: "Sabemos además que entre las clases dominantes y acomodadas, los contrayentes no se conocían ni siquiera `de vista´antes de la ceremonia, y mucho menos sabían cuál era el carácter o personalidad de su cóyuge. En el siglo XVIII los enlaces en los que los contrayentes se veían por primera vez unos días antes de la ceremonia o incluso el mismo día, eran en estos círculos la regla invariable. Estos indicios no apuntan sino al hecho de que el único principio que abocaba al matrimonio era el poder ilimitado de la conveniencia. La boda era únicamente la formalidad jurídica de un cálculo comercial. Esto era en realidad lo esencial. La nobleza unía dos apellidos para ampliar el poder familiar o, con el mismo fin, un apellido y una fortuna; la burguesía acomodada unía dos fortunas, o fortuna y posición, para permitir su más eficaz explotación; la mediana y pequeña burguesía unían los ingresos o la fuerza del trabajo del marido a los de la mujer, a quien correspondía, como principal tarea en la vida, la comedida administración de los humildes medios de vida. El proletariado, por último, se casaba porque entre dos la vida es más barata, es decir, porque nadie ganaba por sí solo lo suficiente para vivir soltero." (FUCHS, Eduard, *op. cit.*, p. 254).

(110) *Ibídem*. p. 520 c.

(111) AÑORBE Y CORREGEL, Tomás de, *La encantada Melisendra*, ed. cit., p. 9 a.

(112) *Quinta- esencia de Miseria o El Barón de la Vizcaya, Ms. cit.*, Acto I, P. 23.

(113) *Ibídem*, Acto I, P. 25.

(114) ANDIOC, René, *Teatro y sociedad... op. cit.*, pp. 482-487.

(115) FEIJOO Y MONTENEGRO, Benito Jerónimo, *Defensa de las mujeres* en *Teatro Crítico Universal*, Madrid, sin editor, 1742, T. I, p. 359.
(116) CAÑIZARES, José de, *El honor da entendimiento,* ed. cit., p. 578 c.
(117) CAMPOMANES (Pedro Rodríguez y Pérez Campomanes, conde de), *Discurso sobre la educación popular de los artesanos y su fomento*, ed. de F. Aguilar Piñal, Madrid, Editora Nacional, 1978, pp. 183-184.
(118) *Historia de la vida privada*, Madrid, Taurus, 1989, Vol. 3, pp. 481-484.
(119) CAÑIZARES, José de, *De los hechizos de amor...*, ed. cit., p. 5 b.
(120) MARTÍN GAITE, Carmen, *op. cit.*, p. 37.
(121) Por ejemplo "Lección de danza", Galería de la Academia, Venecia.
(122) CAÑIZARES, *De los hechizos...*, p. 6a.
(123) *Ibídem*, p. 11 a.
(124) *Apud.* MARTÍN GAITE, *ob. cit.*, p. 103.
(125) MONCÍN, Luis, *Un montañes sabe bien dónde el zapato le aprieta*, ed. cit., p. 14 a.
(126) *Ibídem*, misma pág.
(127) *Ibídem*, pp. 7 c-8 a.
(128) Un cuadro, el que corresponde a la escena IV, representa la *levée* de una dama, es decir,el despertar, el desayuno en su vestidor, que se ha convertido en una salita donde se recibe a los amigos de confianza. En la pintura de Hogarth vemos que las amistades son mayoritariamente masculinas y el ambiente muestra un gran abandono de las formalidades y rigideces de la etiqueta. A la señora de la casa le está rizando el pelo un peluquero (costumbre de la que abominara también el don Higinio de Moncín) y está vuelta de espaldas al resto de la concurrencia. La señora parece tener los ojos sólo para un abate o leguleyo (Silvertongue) que charla con ella muy animadamente y que

debe de ser muy íntimo de la casa, porque está tumbado cómodamente en el sofá. Por su parte, el marido está con los bigudíes puestos (que tienen una cierta apariencia de cuernos) y toma café junto con otro caballero. A la única dama visitante también le ofrece café un sirviente negro, pero ella no lo advierte. Atrás dormita otro personaje de sexo masculino y en primer plano un cantante interpreta un aria acompañado por un flautista, aunque nadie parece escucharle, cosa harto insólita, porque si realmente es quien parece ser -el *castrato* Senesino, muy famoso entonces en Inglaterra-, están despreciando a un ídolo de moda. Realmente, los únicos que parecen comunicarse son la señora de la casa y el leguleyo. Se insinúa que esta comunicación puede ser algo más que amistosa; pero el marido, a diferencia de los ceñudos montañeses de Moncín, no parece incomodarse.

Éstas son las costumbres en boga dentro de las clases acomodadas. Vemos que el salón está decorado con cierto lujo y en el suelo un pajecillo negro ha desparramado unos objetos que parecen antigüedades. (Por cierto, entre ellos hay una curiosa figura, que tal vez sea de Acteón, en forma de hombre con cabeza de ciervo: ¿una maligna broma del pintor?). También, en el suelo vemos unos naipes caídos, símbolo de la frivolidad y despreocupación con que vive esta pareja nada ejemplar. (*Vid.* PAULSON, Ronald, Hogarth´s Graphic Works, Yale, University Press, 1965; grabado del cuadro, p. 19, n° 271; explicación del cuadro pp. 272-273).

(129) MONCÍN,Luis, *El asturiano en Madrid y observador instruido,* ed. cit., pp. 35 b-36 a.

(130) *Ibídem,* pp. 2 b- 3a.

(131) *Ibídem,* p. 2 a.

(132) *Historia de la vida privada,* ed. cit., Vol. 3, p. 489.

(133) CONCHA, José, *Más sabe el loco en su casa que el cuerdo en la ajena y el natural vizcaíno,* ed. cit., pp. 8-9

(134) *Ibídem*, p. 13 a.
(135) CAÑIZARES, José de, *Yo me entiendo y Dios me entiende*, ed. cit., pp. 627 c-638 a.
(136) MARTÍN GAITE, *op. cit.*, p. 139.
(137) DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio: *La sociedad española en el siglo XVIII*, ed. cit., p. 44.
(138) CAÑIZARES, José, *El honor da entendimiento y el más bobo sabe más*, ed. cit., p. 584 b.
(139) *Ibídem*, p. 584 b-c.
(140) *Ibídem*, p. 584 a.
(141) ONRUBIA DE MENDOZA, José de, *op. cit.*, p. 15.
(142) Aparte del estudio de la citada Martín Gaite, puede verse algo más sobre el cortejo en los sainetes de Ramón de la Cruz en Gérard DUFOUR, "Juan de Zabaleta et Ramón de la Cruz: du `galán´ au `petimetre´", *op. cit.*, nota 30 de este capítulo. También en DOWLING, John, "Introducción biográfica y crítica" a su edición de los *Sainetes* de Ramón de la Cruz, Madrid, Castalia, 1882, Tomo I, pp. 31-32.
(143) En *El cortejo escarmentado* de Ramón de la Cruz se nos presenta a un cortejo que lleva malas intenciones y por ello la dama cortejada y su marido deciden escarmentarlo fingiendo que le exigen grandes gastos para mantener su relación. La humillación de este personaje (don Atanasio) es enorme cuando se pone de manifiesto que busca algo más que la amistad; con todo, el matrimonio no renuncia a tener trato con él una vez que ha aprendido su lección. De la Cruz, desde luego, es mucho más benévolo con esta costumbre que Moncín.
(144) MONCÍN, Luis, *El asturiano en Madrid*, ed. cit., p. 12 b.
(145) *Ibídem*, p. 2 a. Por cierto, la *Guía y avisos para forasteros*, que tanta afinidad tiene con estas obras de figurón de Moncín tiene también palabras sobre este tema. La *Guía* dedica todo un capítulo al matrimonio, desaconsejando la boda con una mujer de la Corte, dado el

estado de corrupción de las costumbres y la escasa posibilidad de encontrar una mujer honesta y hacendosa, es decir, lo mismo que piensa en el siglo siguiente el desconfiado montañés de Moncín: "(...) se han empeorado mucho algunas costumbres, hanse ensanchado mucho algunos usos, hanse arrojado mucho algunas libertades, hanse entregado las buenas correspondencias, disminuyéndose las haciendas, crecido las obligaciones, piérdense los respetos, falséanse las amistades, son más cortas las vidas, más sutiles los ingenios, más viciosos los hombres, más sin recato las mujeres; aún en lugar corto se han de hacer muchas cruces un hombre para casarse, cuanto más en la Corte de la mayor Monarquía del mundo. Si se usara ahora y estuviera en su fuerza aquella ley que hicieron los emperadores Teodosio y Valentiniano (...) que entre las causas de divorcio, daban una muy principal, el ir una mujer casada a convites, juegos, fiestas y comedias sin saberlo su marido o sin su licencia, si ahora se usara que las mujeres hilaran y cosieran tanto como en aquellos tiempos, cuando la casta Lucrecia fue hallada hilando por su marido Colatino (...), si ahora al casarse las mujeres las advirtieran sus padres y maridos de lo que a las suyas los romanos porque según refiere Plinio (...) cuando las llevaban a casar o a casa de sus maridos de la de sus padres, por más principales que fuesen, llevaban delante de ellas un niño, una rueca con su copo y otro un huso para darles a entender en que se habían de ocupar, bien se pudiera casar un hombre."

Como puede verse, siempre hay alguien que protesta por la frivolidad imperante y siempre hay quien considera que la mujer no está lo suficientemente sometida al varón. Sin embargo, podría argumentarse, en contra de lo que estamos diciendo sobre lo tradicional del pensamiento contenido en las obras de Moncín, que los más preclaros ilustrados censuraban también lo mismo que éste los frívolos derroches

de las mujeres (Jovellanos) y contraponían el campo, con su nombre sencillo y puro en la linea de Rousseau, a los vicios del hombre ciudadano (Meléndez); a pesar de estas coincidencias, y aun de otras de tipo estético, seguimos viendo en ellas un retroceso y no un avance ideológico. (LIÑÁN Y VERDUGO, *Guía y avisos...*, ed. cit., pp. 116-117).

CONCLUSIÓN

Después del estudio de los distintos aspectos que hemos considerado fundamentales en la comedia de figurón, hemos llegado a determinadas conclusiones.

La primera de ellas es que el género de figurón dice muy poco al hombre de hoy. Ya dijimos en nuestra introducción que existían muy pocas ediciones actuales de estas comedias asequibles al público y con fiabilidad textual; por otro lado, apenas si se representan hoy comedias de figurón (recientemente ha sido llevada al teatro *El lindo don Diego*, en la versión de José García Nieto, en el Teatro Bellas Artes, pero nos parece que ésta es la excepción que confirma la regla). Tampoco el vocablo tenía el mismo significado que ahora. "Figurón" no era en estas comedias lo que se entiende hoy, es decir, "hombre presuntuoso que aparenta lo que no es", sino una determinada categoría teatral cuya existencia es reconocible y resulta imprescindible en estas comedias, como lo era el galán o gracioso en el resto de las comedias áureas.

La segunda es que las características de este personaje llamado figurón son reiteradas con pocas variaciones y reducibles a dos tipos: las de los defectos morales o psicológicos: necedad, avaricia, vanidad, etc., y las que repercuten en el trato social o derivan de sus carencias educativas: exhibición de nobleza, incultura, zafiedad y desconocimiento de los usos de cortesía, etc. La crítica de estos defectos es característica fundamental en el figurón y lo separa del personaje puramente burlesco, cuya función es solamente la de hacer reír. El hecho de que en el siglo XVII predominen los figurones con defectos psicológicos muy marcados (avaricia, vanidad), mientras que en el XVIII se halle más explícita la crítica social, ya nos autorizaría a hacer una división por siglos que superaría la mera demarcación cronológica; pero lo cierto es que en el XVIII

puede hablarse de una verdadera especialización del tipo de figurón rústico y norteño, que ya se iniciaba en el XVII. Esta especialización está basada en causas sociales e históricas evidentes.

Otra conclusión importante es que la pertenencia al género de figurón está marcada por la existencia de tal personaje y, por tanto, es vital que nos fijemos unos criterios, lo más objetivos posibles, a la hora de clasificar a un personaje como figurón. Las características a las que antes hacíamos mención pueden darse en otros personajes que, sin embargo, no son considerados figurones, así pues, nos hemos basado en dos que se apoyan recíprocamente, aunque al menos el primero debe darse de forma imprescindible:

a. Los defectos criticados deben darse con mucha intensidad, llegando al ridículo.

b. El figurón debe romper o modificar sensiblemente el esquema funcional propio de la comedia de capa y espada áurea.

En cuanto al primer criterio, puede achacársele una buena dosis de subjetividad, pues quizá no todo el mundo tenga la misma opinión acerca de lo que es ridículo y lo que no lo es; pero, sobre todo, sabemos que es subjetiva la dosis de ridículo considerada necesaria para delimitar las fronteras entre personaje burlesco y figurón. Admitiendo esta objección, estamos seguros de que este criterio no es muy malo y que hemos de resignarnos a no tener, para hacer esta separación, ninguna tabla matemática que nos avale. No obstante, pueden ayudarnos, en esta labor de distinción, las indicaciones que frecuentemente dan los autores de las obras en las acotaciones sobre el vestido o el comportamiento del personaje. Las palabras "muy ridículo" o "ridículamente" acompañan a las salidas a escena del personaje que acabamos reconociendo como el figurón y no aparecen con otros personajes cómicos; cuando se produce

una excepción a esta regla (el figurón de José de Concha) se debe a causas que han sido explicadas (falsos figurones de la segunda mitad del XVIII).

La segunda condición es que la existencia del figurón llegue a hacer necesaria la reestructuración del esquema funcional de la comedia áurea. Este punto es importante porque conllevaría una mayor independencia de este género con respecto a su hermano mayor, el de capa y espada, (mayor en cuanto a macrogénero que incluye muchos otros subgéneros aún no bien estudiados ni diferenciados). Sin embargo, hemos visto que esta reestructuración funcional no se da en todas las comedias y que en bastantes el esquema típico de la comedia lopesca continúa sin apenas variación. De estas comedias, las que llamamos del grupo a (podrían llamarse tal vez "comedias con figurón", utilizando la expresión de Ignacio Arellano), se diferencian las de los grupos b y c (comedias más evolucionadas que reorganizan el sistema funcional enfrentando al figurón con el resto de los personajes, ya sea para ser vencido por éstos o para ser vencedor). Estos dos criterios nos han servido para elaborar nuestra lista de comedias de figurón excluyendo las que otros críticos habían considerado como tales e incluyendo, por el contrario, otras que habían sido ignoradas. De todas formas, reconocemos que quizá el primer criterio tiene un poco más de peso y ha sido, además, el que ha servido a críticos antiguos para referirse al género de figurón. La existencia de lo grotesco y el aumento de lo cómico tiene también relación con la evolución del género.

En cuanto a las causas del origen y desaparición de la comedia de figurón, hemos llegado también a ciertas conclusiones. En cuanto al origen, creemos que pudo surgir al combinarse distintos géneros satíricos (novela, narración didáctico-costumbrista, entremeses, jácaras, bailes). El deseo de trasladar personajes existentes ya en estos géneros narrativos o teatrales menores a un género

teatral mayor, tan popular como la comedia, está ya latente en ciertas comedias consideradas de capa y espada donde predominaba lo cómico ("comedias comedias" en expresión de Arellano) y que, sin embargo, seguían dentro del macro género de capa y espada. La desaparición del figurón está basada, a nuestro juicio, en causas sociales (desaparición de los tipos principalmente satirizados) y también literarias (agotamiento de la fórmula lopesca en el XVIII). La transformación del género de figurón en una comedia de costumbres casi neoclásicas se debe al rechazo a mostrar lo grotesco en bien de la verosimilitud y, por tanto, la desaparición del figurón tal como se entendió originariamente. Desde el nacimiento de la comedia de figurón, en el XVIII (para nosotros la primera es *El marqués del cigarral* de Castillo Solórzano), hasta las dos de Moncín que consideramos la últimas, el género ha evolucionado en sus dos siglos de vida de la siguiente forma: nacimiento y establecimiento de sus rasgos definitorios en el XVII, inclinación hacia la farsa en la primera mitad del XVIII y evolución hacia una comedia burguesa con la disolución del género en la segunda mitad de ese siglo.

Pero aunque hemos hablado varias veces de "género de figurón" y parece que su existencia no merece discusión, lo cierto es que en esta tesis hemos dedicado un capítulo al problema de la delimitación del género, que es cuestión de importancia, sobre todo porque siempre se ha considerado que era una mera variante sin plena independencia, dentro del macrogénero de capa y espada, y nosotros mismos nos hemos referido a la necesidad de buscar diferencias entre los esquemas funcionales de una y otra comedia. Lo cierto es que el género de figurón mantiene conexiones, no sólo con este citado macrogénero sino también con otros como la comedia burlesca o la farsa.

Con respecto al primero, le une el tipo de personajes y

el ambiente en que éstos se mueven (aunque hay también algún caso de personajes históricos como en *Yo me entiendo y Dios me entiende*). Las fronteras que lo separan de otros géneros como la comedia de carácter, cuya independencia con respecto a la de capa y espada es aún más cuestionable, son un tanto sutiles, pero intentamos la demarcación precisamente apoyándonos en el criterio de lo grotesco. La sepación del género de capa y espada está en el aumento de la parte cómica con la aparición del personaje del figurón, personaje más o menos perturbador que supone, no sólo el esfuerzo de la parte cómica encomendada al gracioso, sino también la superación de su papel de mero contrapunto a la parte seria. El figurón, como es sabido, es personaje que por su clase social debería pertenecer al mundo elevado y serio, pero que por su personalidad (también por su procedencia) queda dentro de la esfera del mundo bajo del gracioso y los criados.

La conexión con la comedia burlesca o de disparates se produce por la progresiva inclinación de la comedia de figurón hacia lo risible y ya hemos visto que buena parte de los recursos cómico-lingüísticos estaban basados en parlamentos y diálogos absurdos; pero, a diferencia de la burlesca, la comedia de figurón no se basa sistemáticamente en la parodia ni usa de modo tan frecuente el disparate lingüística o escénicamente. También tiene un propósito crítico del que creemos que carece la comedia burlesca. Por tanto, lo que sucede en la comedia de figurón es que se libera al género de la comedia de la parte seria que la convertía en un drama o una especie de híbrido minotáurico -parafraseando a Lope- sin caer tampoco en la risa gratuita y carnavalesca de la comedia de disparates. Aun sin haber un propósito explícito de resucitar la comedia pura o clásica por parte de los autores de figurón, lo cierto es que estas comedias logran ya una purificación del género que tanto deseaban los preceptistas neoclásicos y por ello,

a pesar de la escasa calidad de algunas obras, el género de figurón se salvó en muchos casos de las censuras de los críticos como Luzán, quienes también valoraban la carga crítica existente en las comedias. Los dos puntos en que se apoya el género de figurón, pues, son la crítica y la risa.

Los defectos censurados, ejemplificados en los figurones acaban concretándose en unos temas importantes que se repiten en muchas obras de figurón y que forman una especie de constantes críticas: la hidalguía, el culteranismo, las supersticiones y hechicerías y la educación femenina. Los figurones o personajes cómicos cercanos al figurón son los vanidosos linajudos, los pedantes culteranos o los crédulos supersticiosos, pero en el último caso, los figurones generan el conflicto teatral y ponen en evidencia las estructuras injustas de la sociedad o ejemplifican ideas obsoletas sobre la educación de la mujer, el matrimonio o el honor. En este último caso las comedias del XVIII son especialmente interesante pues ponen de manifiesto nuevas ideas (comedias de la primera mitad del siglo, en especial las de Cañizares y Concha) o la reacción a las nuevas ideas (Moncín). Con respecto a los otros temas, hay que decir que la crítica a las supersticiones y creencias irracionales también resulta especialmente interesante en las comedias del XVIII, pues, mientras que el tema de la hidalguía o el abuso del estilo culterano eran ya viejos y estaban muy explotados en el XVII, la burla a las hechicerías ha sido vista por algunos críticos como una muestra de la avanzadilla de la Ilustración en el teatro. Nosotros hemos revisado el tema y, sin negar las aportaciones que estas obras pudieran ofrecer a las luces dieciochescas, hemos llegado a unas conclusiones quizá un poco más moderadas en cuanto a la trascendencia de su repercusión en la educación social. En el caso de Zamora, sobre todo, no creemos que la eficacia de la sátira fuera tan grande por las razones que

hemos dado (presentación de la hechicera como un personaje falso, que sólo juega a serlo y buena acogida en un ambiente especialmente sensibilizado con lo irracional, que no se vio alterado por estas críticas siquiera mínimamente). Otra segunda conclusión sobre este punto es que los dramaturgos de figurón, aunque seguramente simpatizantes con ciertas corrientes renovadoras, no tienen una militancia decidida en el bando de las luces por su necesidad de plegarse a las demandas del público que les obligaba a escribir comedias de magia, en contradicción con sus críticas al irracionalismo. Sólo en el género que les es propicio para hacerlas las llevan a cabo y este género es justamente el de figurón. La incoherencia no parece preocuparles, pues tampoco son filósofos ni ideólogos y nosotros debemos valorarlos sin exigirles lo que ellos no se exigían a sí mismos.

El estudio de la comedia debía completarse con una visión es ésta como mensaje lúdico, pues no hay que olvidar su segunda característica: género popular hecho para suscitar la risa y entretener al público. Como tal mensaje la comedia de figurón posee la pluralidad y complejidad de lenguajes propios de cualquier obra literaria teatral, con sus dos textos: el lingüístico y el espectacular. El segundo es doblemente difícil de estudiar debido a los diferentes códigos de signos que conlleva y por la escasez de información que sobre ellos poseemos. Dado que, como ya habíamos dejado sentado desde el principio, la comedia de figurón es un género olvidado actualmente y que ya ha perdido su cualidad de popular, el texto espectacular ha sido interpretado aquí no con la finalidad primordial de servir a la representación, sino sólo para completar su estudio y comprensión.La simultaneidad de los dos textos y la interrelación de los distintos códigos hace necesario una clasificación lo más clarificadora posible,pero sin que ésta nos lleve a

desconectar unos signos con otros perdiendo la visión de conjunto.

Creíamos que la mejor forma de ordenar estos signos que producían mensajes cómicos era seguir la tradicional clasificación de comicidad según la situación, los tipos y el lenguaje verbal. Las dos primeras formas de comicidad engloban elementos de los textos literario y espectacular, pues en la situación se combinaban los signos de carácter gestual y lingüístico no verbal (suprasegmentales) con los puramente verbales; también signos de difícil codificación y carácter metonímico como el vestido, el maquillaje, el decorado, los enseres del atrezo e incluso la música. En estos últimos, conocidos a través del lenguaje verbal (acotaciones o alusiones), hallábamos una cierta limitación y reiteración que paliaba la complejidad que su naturaleza metonímica podía darles. La comicidad de tipos, en gran parte estudiados en el capítulo dedicado a los figurones y personajes cómicos, englobaba también signos de los dos textos, aunque más personalizados en la figura del actor. Por fin el lenguaje verbal, que pese a su abundancia tiene una taxonomía mucho más concreta y ordenada, se clasificó según los criterios aplicables a los mensajes con función poética, es decir, los recursos específicos del lenguaje literario, que sirven para conseguir su desvío del lenguaje común; pero en este caso buscamos los orientados a crear la sorpresa que suscita la risa, más que el placer estético. Con respecto a este grupo la comedia de figurón ofrece una gran riqueza (podemos hallar ejemplos de recursos fonológicos, morfosintácticos y semánticos) dentro de los recursos aplicables a textos poéticos; constatamos también el uso de la parodia (recurso común con la comedia burlesca y otros géneros jocosos) en el caso de lenguajes y estilos propios de distintos niveles lingüísticos (lenguaje técnico, jurídico, estilo poético culterano). Ello hace, como dijimos antes, que la comedia de figurón, que posee

también un lenguaje poético serio comparable al de las comedias barrocas no cómicas, se sitúe entre los géneros serios (drama) y los puramente burlescos (farsa, disparate).

Para acabar esta conclusión, diremos que la tesis que acabamos de resumir tiene la ventaja, pese a los defectos que puede tener, de analizar los principales e imprescindibles aspectos relativos a la comedia de figurón de ambos siglos, XVII y XVIII. Es evidente que quedan facetas muy interesantes por estudiar, y que aquí no hemos hecho sino sugerir, como el estudio de las músicas burlescas en las comedias de figurón, las influencias de estas obras en la plástica de la época (que sepamos, sólo se ha hecho con Goya) y, sobre todo, la influencia del antiguo figurón en dramaturgos y comediógrafos actuales o modernos y que podría ser muy interesante tema para una tesis; pero tales estudios superaban el propósito e incluso la extensión física de nuestra tesis y los dejamos apuntados, conscientes de que el tema de la comedia de figurón no está agotado en absoluto. Quizá futuros investigadores se interesen por ellos y con pleno acierto.

BIBLIOGRAFÍA FUNDAMENTAL CONSULTADA

AA.VV., *Calderón,* Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro , ed. de L. García Lorenzo, Madrid, CSIC, 1983, Vol.I.

_____, *Catálogo de las piezas de Teatro que se conservan en el departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional,* ed. del Patronato de la Biblioteca Nacional, Madrid, Blass S.A. Tipográfica, 1934, T.I.

_____, *El personaje dramático,* Ponencias y debates de las VII Jornadas de Teatro Clásico Español (Almagro, 20-23 septiembre, 1983), ed. de L. García Lorenzo, Madrid, Taurus,1985.

_____, *Investigaciones Semióticas III. Retórica y lenguaje,* Actas del III Simposio Internacional, Madrid,5-7 de diciembre de 1988,UNEAD, Madrid, 1990, Vol. II, pp.546-548.

AGUILAR PIÑAL, Francisco, *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII,* Madrid, CSIC, 1981-1995, Vols. I-VIII.

_____, *Bibliografía fundamental de la literatura española del siglo XVIII,* Madrid, SGEL, 1976.

ALBORG, J. Luis, *Historia de la literatura española,* Madrid, Gredos, 1974, (T. II) y 1980 (T. III).

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, "Introducción" a su ed. de *El Anillo de Giges* de J. de Cañizares, Madrid, CSIC, 1983.

ANDIOC, René, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII,* Madrid, F. Juan March-Castalia, 1976.

_____, "El teatro en el siglo XVIII", en *Historia de la literatura española, siglos XVIII-XIX,* planeada y coordinada por J.Mª Díez Borque, Madrid, Taurus, 1982, T. III.

ARELLANO, Ignacio, "Introducción" a su ed. del *Mayorazgo figura* de Castillo Solórzano, Barcelona, Promociones y

Publicaciones Universitarias, 1989, pp. 9-183.

_____, "La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada" ,*Criticón*,60 (1994) , pp. 103-128.

_____, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.

ARELLANO, Ignacio y GARCÍA RUIZ, Víctor, "Introducción" a su edición de *Guárdate del agua mansa* de Calderón de la Barca, Universidad de Murcia-Kassel, Reichenberguer, 1989, pp. 3-88.

ARIÈS,Philippe yDUBY, Georges (directores),*Historia de la vida privada*, Madrid, Taurus,1989, T.III,(a cargo de P. Ariès y R. Chartier).

ASENSIO, Eugenio, *Itinerario del entremés, desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid, Gredos, 1965.

AUBRUN, Charles V., *La comedia española, 1600-1680*, Madrid, Taurus, 1968.

BÁEZ RAMOS, Josefa, " *El castigo de la Miseria*: Recursos humorísticos en el avaro don Marcos ", *Diálogos hispánicos de Amsterdam. El teatro español a fines del XVII, historia, cultura y teatro en la España de Carlos II, Dramaturgos y géneros*, Amsterdam, Atlanta, 1989,Vol.II, pp. 261-273.

BAQUERO GOYANES, Mariano, "Comedia y novela en el siglo XVII", en *Serta philológica en homenaje a Fernando Lázaro Carreter* ,Madrid, Cátedra, 1983, T. II., pp. 13-29.

BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del Teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, ed. facsímil de la de 1860, Madrid, Gredos, 1969.

BATTEUX, Charles, *Principios filosóficos de la literatura o curso razonado de bellas letras y de bellas artes*, traduc. de Agustín García de Arrieta, Madrid, Sancha, T. III, 1799.

BLAIR, Hugo, *Compendio de las lecciones sobre la retórica y bellas artes*, por J.L. Muñárriz, Tolossa, Imp.

de Garriga, 1819.

BOBES NAVES, Mª del Carmen, *Estudios de semiología del teatro*, Valladolid, Aceña, 1988.

BOILEAU, Nicolás, *Arte poética* , ed. de Aníbal González, Madrid, Editora Nacional, 1984.

BOUSOÑO, Carlos, *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 1966.

BURRIEL, Antonio, *Compendio de arte poética sacado de los autores más clásicos*, Madrid, 1757.

CARNERO, Guillermo, *La cara oscura del Siglo de las Luces*, Madrid, Cátedra, 1983.

CARO BAROJA, Julio, *Teatro popular y magia*, Madrid, Revista de Occidente, 1974.

_____, *Algunos mitos españoles y otros ensayos*, Madrid, Editora Nacional, 1944.

CARVAJAL, Mary Crhristine, *La comedia de figurón de Moreto*, Austin, Texas, (tesis inédita), 1946.

CHEVALIER, Maxime, *Quevedo y su tiempo: La agudeza verbal*, Barcelona, Crítica, 1992.

COE, Ada M., *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periodicos de Madrid desde 1661 hasta 1814*, Baltimore, The Johns Kopkins Press, 1935.

COTARELO Y MORI, Emilio, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Tipografía de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904.

_____, *Colección de entremeses, loas, bailes jácaras* y mojigangas, Madrid, Bailly Balliére, 1911, Tomo I, Vols. I y II.

_____, *Estudios de historia Literaria de España*, Madrid, Imprenta de *La revista española*, 1901.

_____, *Historia de la Zarzuela, o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*, Madrid, Tipografía de Archivos, Bibliotecas y Museos,

1934.

_____, *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*, Madrid, Tipografía de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1917.

COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Martín de Riquer, Barcelona, Horta, 1943.

CRESPO MATELLÁN, Salvador, *La parodia dramática en la literatura española*, Salamanca, Universidad, 1979.

CUETO, Leopoldo Augusto, *Poetas líricos del siglo XVIII*, Madrid, Rivadeneyra, 1869 , BAE LXI y 1875 , BAE LXVII.

Diccionario de autoridades, ed. facsímil de la de 1732, Madrid, Gredos, 1976, Tomo III.

DÍEZ BORQUE, José Mª(ed.), *Actor y técnicas de representación del teatro clásico español*, Londres, Támesis, 1989.

_____, *El Teatro en el siglo XVII*, Madrid, Taurus, 1988.

_____, *Historia del Teatro en España*, Madrid, Taurus, 1988, Tomo II.

_____, y GARCÍA LORENZO, Luciano (eds.), *Semiología del teatro*, Barcelona, Planeta, 1975.

_____, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1976.

DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio, *La sociedad española en el siglo XVIII*, CSIC, Madrid, 1955, Vol. I.

DOMÍNGUEZ DE PAZ, Elisa Mª, *La obra dramática de Juan de la Hoz y Mota*, Valladolid, Universidad, 1986.

DOWLING, John, "La farsa al servicio del naciente siglo de las luces", en *Diálogos hispánicos de Amsterdam...* pp. 275-286. (*Vid.* HUERTA CALVO).

EBERSOLE, Alva V., *José de Cañizares, dramaturgo olvidado del siglo XVIII*, Madrid, Ínsula, 1975.

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro, *Catálogo de Piezas dramáticas publicadas en España desde el principio del*

siglo XVIII, en *Obras de D.Nicolás y D.Leandro*, Fernández de Moratín, pp. 327-334. (*Vid.* siguiente entrada).

_____, "Discurso preliminar", en *Obras de D.Nicolas y D.Leandro*, Fernández de Moratín, Madrid, Imp. Rivadeneyra, 1849, BAE, II, pp.307-325.

_____, *Obras póstumas*, Madrid, Imp. Rivadeneyra, 1867, T. II-III.

FUCHS, Eduard, *Historia ilustrada de la moral sexual*, Madrid, Taurus, 1996, T. II.

FUHRMANN, Manfred, *Literatura romana*, Madrid, Gredos, 1982.

GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador, "De `figurón´a hombre de pro: El montañes en la literatura de los siglos XVIII y XIX." ,en *Studies in Eighteenth-Century Spanish literature and Romanticism in Honor of John Clakson Dowling*, Edited by Douglas and L.J. Barnette, Newark, Delaware, 1985, pp. 89-98.

GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (dir.), *Historia de la literatura española*, Madrid, Espasa Calpe,1995, Tomos 6 y 7, Vols. I y II, a cargo de Guillermo Carnero.

GARCÍA LORENZO, L., "La comedia burlesca en el siglo XVII.` Las mocedades del Cid´ de J.de Cáncer", *Segismundo*, 26-27 (1977),pp. 131-146.

GARCÍA VALDÉS, Celsa Carmen: "*El sordo* y *Don Guindo*: dos entremeses de `figura´ de Francisco Bernardo de Quirós", *Segismundo*, 37-38 (1983), pp. 241-289.

GLENDINNING, Nigel, *Historia de la literatura española, siglo XVIII*, Barcelona, Ariel, 1986.

GRANJA, de la, Agustín, "Hacia una bibliografía general del teatro breve del Siglo de Oro", *Criticón, 37 (1987)*, pp. 227-246.

GRIMBERG, Carl, *El siglo de Luis XIV*, en *Historia Universal*, Barcelona, Daimon, 1973, T. 8.

HARTWELL, Ruth Hatch, *The development of the "Comedia de figurón" in the seventeenth and eighteenth centuries* (tesis

doctoral), Universidad de Nuevo Méjico, 1952.

HELMAN, Edith, *Trasmundo de Goya*, Madrid, Alianza Editorial, 1983.

HERMENEGILDO, Alfredo, "El gracioso y la mutación del rol dramático: *Un bobo hace ciento* de Antonio de Solis" en *Diálogos hispánicos de Amsterdam*, pp. 503-526. (*Vid.* HUERTA CALVO).

HOLGUERAS PECHARROMÁN, Loly, "La comedia burlesca: estado actual de la investigación", *Diálogos hispánicos de Amsterdam*, Vol. II, pp. 467-483. (*Vid.* HUERTA CALVO).

HUERTA CALVO, Javier (ed.), *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Taurus, 1985.

HUERTA CALVO, Javier, BOER, den Harm y SIERRA MARTÍNEZ, Fermín (eds.), *Diálogos Hispánicos de Amsterdam. El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 1989, Vol. II.

HURTADO y J. DE LA SERNA, Juan y GONZÁLEZ PALENCIA, Ángel, *Historia de la literatura española*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1932.

JAMMES, Robert, "La risa y su función social" ,en *Risa y sociedad en el Teatro español del Siglo de Oro*, Toulouse, LNRS, 1980, pp. 3-10

JOSÉ PRADES, Juana, *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva en cinco dramaturgos*, Madrid, CSIC, 1963.

JOVELLANOS, Gaspar Melchor de, *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España*, ed. de José Lage, Madrid, Cátedra, 1977.

JOHNS, Kim L., *José de Cañizares: Traditionalist and innovator*, Valencia, Albatus Hispanopha Ediciones, 1980.

JOHNSON, Jerry L., *Teatro español del siglo XVIII*, Barcelona, Bruguera, 1972.

JULIÁ MARTÍNEZ, Eduardo, "Estudio" en su ed. de *Entre bobos anda el juego* de Rojas Zorrilla, Zaragoza, Ebro,

1969, Col. "Clásicos Ebro". pp 5-23.

KENNINGTON, Nancy Lou, *Rojas Zorrilla and the "comedia de figurón"*, (tesis doctoral mecanografiada), Chapel Hill, 1963.

LANOT, Jean-Raymont, "Para una sociología del figurón", *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, pp. 131-148. (*Vid.* JAMMES, Robert).

LANOT, Jean-Raymont y VITSE, Marc, "Eléments pour une théorie du figurón", *Caravelle*, 27 (1976), pp. 189-212.

LEGARDA ANSELMO, *Lo vizcaíno en la literatura castellana* S.Sebastián, Biblioteca Vascongada de los Amigos del País, 1953.

LISTA, Alberto, *Ensayos literarios y críticos*, Sevilla, Calvo-Rubio, Compañia, editores, 1844, T. II, pp. 211-218.

LOBATO, M. Luisa, "Ensayo de una bibliografía anotada del gracioso en el teatro español del Siglo de Oro", *Criticón*, 60 (1994), pp. 149-170.

LUZÁN, Ignacio, *La Poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, ed. de Russell P. Sebold, Barcelona, Labor, 1977.

MARAÑÓN, Gregorio, *Las ideas biológicas del P. Feijoo*, en *Obras completas*, Madrid, Espasa Calpe, 1970, Tomo V, pp. 289-482

MARAVALL, José Antonio, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid, S. y E., 1972.

MARTÍN GAITE, Carmen: *Usos amorosos del dieciocho en España*, Madrid, Siglo XX Editores, 1972.

MARTÍN MORENO, Antonio, *Historia de la música española*, Madrid, Alianza Editorial, 1985, T.IV (siglo XVIII).

MARTÍNEZ DE LA ROSA, Francisco, "Apéndice sobre la comedia española" en *Obras* III, Madrid, Atlas, 1962, BAE CL, pp 176-259.

MAURON, Charles, *Psychocritique du genre comique*, Paris, Librairie José Corti, 1964.

MÉNDEZ APARICIO, Juan Antonio, *Catálogo de las obras de*

teatro impresas de los siglos XVI-XVIII de la Biblioteca Pública del Estado en Toledo, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General del Libro y Bibliotecas. Centro de coordinación Bibliotecaria, 1991.

MÉRIMÉE, Paul, *L'art dramatique en Espagne dans la première moitiè du XVIII^e siècle*, Toulouse, France-Ibérie Recherche, Université de Toulouse-Le Mirail 1983.

MESONERO ROMANOS, Ramón de, "Apuntes biográficos y críticos", en *Dramáticos posteriores a Lope de Vega II*, Madrid, Atlas, 1951, BAE XLIX, pp. V-XXI.

MONTESINOS, José F., "Algunas observaciones sobre la figura del donaire en el teatro de Lope de Vega ", *Estudios sobre Lope*,Madrid, Anaya,1967, págs. 17-18.

ONRUBIA DE MENDOZA, José de, *El teatro de José de Cañizares*, (resumen de la tesis presentada para obtener el grado de Doctor en Filología y Letras), Barcelona, Universidad, 1964.

PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio, *Historia del teatro en España*, Madrid, Taurus, 1988, T. II (siglo XVIII).

PALAU Y DULCET, Antonio, *Manual del librero hispaoamericano*, Barcelona, Librería Palau, 1954, Tomo VII y 1977, Tomo XXVIII.

PAULSON, Ronald, *Hogarth's Graphic Works*, Yale, University Press, 1965, Vols. I-II.

PELLICER, Casiano, *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España o Noticia de algunos célebres Comediantes y Comediantas, así antiguos como modernos*, Madrid, Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia, 1804.

PLACE, Edwin B., "Notes on the grotesque: the *comedia de figurón*" , *Publications of the Modern Language Association* (Wisconsin), LIV (1939), pp. 412-421.

POWERS, HARRIET B., "The grotesque vision of Rojas Zorrilla", *Bulletin of the Comediantes*, XXIII (1971),pp. 1-7.

RICO, Francisco (dir.), *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Crítica, 1983, T. III (a cargo de Buce W. Wardroper), T.IV (a cargo de José Caso González) y 1992,Primer Suplemento del T.III (a cargo de Aurora Egido).

RODRÍGUEZ, A., *Colección general de los trajes que en la actualidad se usan en España pricipiada en el 1801*, ed. de V.Bogal, Madrid, Visor, 1982.

RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, "Registros y modos de representación en el actor barroco", en *Actor y técnicas de representación del teatro clásico español*, pp. 35-55.(*Vid.* DÍEZ BORQUE, José Mª).

ROMERA CASTILLO, José, *Semiótica literaria y teatral en España*, Kassel, Reichenbey, 1988.

RUANO, José Mª,"Actores, decorados y accesorios escénicos en los teatros comerciales del S. de Oro", en *Actor y técnicas de representación del teatro clásico español*, pp. 77- pp. 97.

RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español (desde sus origenes hasta 1900)*, Madrid, Cátedra, 1979

SEBOLD, Russell P., "El atraso de las ideas científicas de Torres y el casticismo de su estilo literario", en su ed. *Visiones y Visitas* de Torres Villarroel, Madrid, Espasa Calpe, 1966, pp. XLVI-XLVII

SERRALTA, Frédéric, "Antonio de Solis y el teatro menor en palacio (1650-1660)", *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, Actas del coloquio celebrado en Madrid 20-22 de mayo de 1982, Madrid, CSIC, 1983.

_____, "Comedia de disparates", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 311 (1976), pp. 451-458

_____, "La comedia burlesca: datos y orientaciones", en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, pp. 99-115.(*Vid.* JAMMES, Robert).

_____, "El tipo del `galán suelto´: del enredo al figurón", *Cuadernos de Teatro clásico* 1 (1988),

pp. 83-93.

SIMÓN DÍAZ, José, *Bibliografia de la literatura española*, Madrid ,CSIC, 1970, T.III.

_____, *Manual de bibliografía de la literatura hispánica*, Madrid ,Gredos,1980.

WHITE, Ralph E., *La comedia de figurón of Rojas Zorrilla and Moreto*, Austin, Universidad de Texas, 1949.

_____, "The social and economic background of the Comedia Figuron"(*sic*),*The Centenary Review*,(Louisiana), I (1949), pp.46-51.

VALBUENA PRAT, Ángel, *Historia de la literatura española*, Barcelona, Gustavo Gili, 1968, T. II.

VALVERDE, José Mª (dir.), *Historia de la literatura Universal*, Barcelona, Planeta, 1994, T.VI.

APÉNDICE I. ARGUMENTOS DE LAS PRINCIPALES COMEDIAS ESTUDIADAS.

1. Argumento de *El marqués del cigarral* (o *del Cigarral*) de Alonso de Castillo Solórzano

JORNADA I.- Debido al amor que siente por la villana Leonor, y bajo el nombre de Celio, el caballero don Antonio se pone al servicio de don Cosme como secretario. Don Cosme es un loco que se cree noble y al que Carlos I tiene casi como bufón. Don Cosme ve a Leonor y se encapricha de ella, pero la diferencia de clase social hace que sólo la quiera como amante, por lo que ella lo rechaza.

El prior de San Juan trae una carta para el alcalde de Orgaz (lugar donde se desarrolla la acción) en la que se revela el origen noble de Leonor. Lorenzo, al que Leonor tiene por padre, cuenta cómo una dueña le entregó una niña recién nacida para que la criase como hija. Al saber que Leonor es noble, don Cosme le propone el matrimonio, pues es viudo.

JORNADA II.- La acción se traslada a Consuegra y allí el prior de San Juan cuenta a don Iñigo que tiene en su casa a Leonor, ya que es hija de su primo, el embajador de Roma. Hablan también de la locura megalómana de don Cosme y don Iñigo propone donarle un cigarral y decirle que Carlos I le ha nombrado marqués. Sucede después una graciosa escena en la que don Cosme pretende hacer de la aldea en la que está su cigarral una ciudad que pueda competir con Toledo.

Leonor, que se siente atraída por don Antonio, rechaza a éste al descubrir su estamento noble, pues cree plebeyo a su enamorado. Don Antonio le descubre entonces su verdadero nombre y nacimiento y le cuenta su vida: tuvo una juventud frívola y despreocupada, pero se enmoró de ella yendo a Sevilla para casarse con una dama impuesta por su madre. Superado el escollo de la diferencia de clase, se

declaran amor mutuo y Antonio besa las manos a Leonor, provocando la ira de don Cosme, que llega en ese momento. Como aún no quieren descubrir su relación con Antonio, Leonor arregla la situación con un pretexto que calma los celos del figurón.

JORNADA III.- Don Iñigo recibe la carta de la madre de don Antonio, que está inquieta porque no ha recibido noticias de su hijo, quien debería estar en Sevilla preparando su boda. Don Iñigo piensa que se halla allí averiguando noticias de su esposa, ya que don Iñigo no conoce personalmente a Antonio y no le puede reconocer. Seguidamente, le cuenta al prior que han preparado una burla para don Cosme, al que han hecho creer que Leonor lo ama y lo ha citado por la noche en su reja.

Cuando llega la noche, Leonor, que participa en la burla, le echa una escala para que suba a su balcón, lo cierra luego y don Cosme queda colgado fuera. Don Iñigo, desde dentro, finge que le ha tomado por un ladrón y lo amenaza con tirarle piedras si no se desnuda; le arrojan luego orines y los criados de don Iñigo se hacen pasar por alguaciles para asustar al figurón. El prior y don Iñigo salen de su escondite fingiendo que se sorprenden de ver a don Cosme desnudo. Éste pone como disculpa de su desnudez que tenía calor y se había ido a bañar.

Don Iñigo sorprende a Antonio y Leonor en una escena amorosa y cree que ella está viéndose con un hombre de baja condición, pero al oír a Antonio mencionar que su madre está sin noticias suyas, comprende que Celio es su sobrino Antonio y trata entonces con el prior de San Juan el matrimonio de ambos jóvenes.

Se dan unas fiestas de toros y un criado cuenta cómo don Cosme ha quedado malparado en los toros. Casan enseguida los enamorados y cuando don Cosme ve esto, se pone furioso pues cree que casan a su prometida con un siervo. Le explican que Celio es el caballero don Antonio y para

calmarle le dicen que el emperador quiere casarle con una princesa de Cuzco, con lo que don Cosme queda satisfecho.

2. Argumento de *Entre bobos anda el juego* de Francisco de Rojas Zorrilla.

JORNADA I.- Doña Isabel y su criada Andrea hablan del próximo matrimonio de aquélla con un novio impuesto por su padre y al que ella no quiere. Isabel confiesa a Andrea que ama a un caballero que le salvó la vida y cuyo nombre desconoce; también dice ser cortejada por don Luis, otro galán, al que tampoco corresponde.

Entra en escena el gracioso Cabellera anunciando la llegada del figurón don Lucas, prometido de Isabel. Lo describe con todas sus tachas y las compara con las buenas cualidades de don Pedro, primo de don Lucas y prometido de la hermana de éste, doña Alfonsa. Aparece don Antonio, padre de Isabel y ella le manifiesta su antipatía por don Lucas; también en ese momento entra en escena don Pedro e Isabel descubre al verle que es él el desconocido del que está enamorada. Deciden marchar todos al encuentro de don Lucas, que se halla en una venta cercana a Illescas.

Mientras tanto, don Luis, el otro enemorado de Isabel, está también en la venta y habla a su criado Carranza de su amor por ella. Se oyen voces de gentes que se burlan de don Lucas y doña Alfonsa. Llegan también don Antonio, don Pedro y doña Isabel, que lleva una máscara puesta; al quitársela ve don Pedro que ella es la dama de la que se enamoró al rescatarla del río. Don Lucas pide a su primo que requiebre a doña Isabel en su nombre, con lo que don Antonio aprovecha para declararle su amor, amparado en el hecho de representar a su primo. Esto provoca los celos de doña Alfonsa, que ama a don Pedro.

Don Lucas quiere ir a Illescas para casarse y don Luis decide seguirles para estar cerca de su amada. Es de noche

y se retiran a sus cuartos.

JORNADA II.- Don Pedro y Cabellera están despiertos en el patio de la venta. Don Pedro confiesa al criado su amor por Isabel, a quien vio por vez primera bañándose en el río y a quien salvó de un toro. Quiere hablar con ella, pero cuando va a llamar a su aposento sale Isabel con el propósito de decirle de nuevo a su padre que no quiere a don Lucas. Don Pedro y ella entablan un diálogo propio de enamorados, mezcla de amor y celos (don Pedro sabe que don Luis la corteja; Isabel le reprocha su compromiso con Alfonsa), que acaba en declaración de mutuo amor. En ese momento aparecen don Luis e Isabel, Pedro y Andrea se encierran en el aposento de la primera; queda fuera, oculto, Cabellera.

Don Luis pretende lo mismo que don Pedro: hablar con Isabel, pero por culpa de Carranza se equivoca de cuarto y llama al de Alfonsa, declarándole su amor al tomarla por Isabel. Alfonsa cree que es don Pedro y se produce el equívoco que sólo advierte el escondido Cabellera.

Don Lucas oye la conversación desde el cuarto contiguo al de su hermana. Don Luis, por su parte, cree que don Lucas está con Isabel y se marcha celoso. Don Lucas sale recelando algo y quiere entrar en el cuarto de su prometida donde está escondido don Pedro. Cabellera trata de entretener a don Lucas por todos los medios para dar tiempo a que su amo escape; éste intenta salir, pero el figurón lo ve y ha de encerrarse de nuevo. Don Lucas entra por fín y don Pedro se esconde tras una cortina. El figurón pretende registrar el cuarto iluminándolo con el candelero que lleva Cabellera, pero éste finge que tropieza y apaga la luz, truco que no da resultado porque don Lucas se ha colocado astutamente delante de la puerta y ase a don Pedro. Cabellera, intenta hacerse pasar por él, pero don Lucas no lo cree. Llegan don Luis y doña Alfonsa con luces y Lucas puede reconocer entonces a don Pedro, que justifica su

presencia diciendo que está allí para porteger el honor de su primo de los posibles cortejos de don Luis. Alfonsa finge un desmayo y mientras Lucas va a por un remedio, don Pedro requiebra a Alfonsa para hacer ver al figurón cuando vuelva que a quien ama es a su hermana; pero esto lo oye Isabel y, celosa, le dice que va a casarse con don Lucas por despecho. Don Pedro responde que todo lo dicho a doña Alfonsa es falso y que en realidad la aborrece. En esto se levanta Alfonsa; don Pedro se halla entre dos fuegos y ambas damas rabian de celos. Regresa don Lucas con el remedio para su hermana y decide que todos deben ir a Cabañas al día siguiente.

JORNADA III.- Don Lucas se queja a don Antonio del comportamiento de su hija a la que ha encontrado encerrada con su primo; sospecha también de don Luis, por lo que quiere anular la boda, pero don Pedro se niega por motivos de honra. Don Lucas acepta seguir con el compromiso siempre que no vuelva a ver a don Luis, y se le reembolse lo pagado en caso de ruptura, a lo que accede con Antonio.

Mientras, el coche en que viajan las damas se accidenta y don Pedro saca a doña Alfonsa del coche, provocando otra vez los celos de doña Isabel. Se produce otra riña entre ella y don Antonio por lo ocurrido durante el desmayo de Alfonsa. Sale don Luis, don Pedro se esconde y escucha cómo don Luis recuerda a Isabel que habló con ella en la venta y ella correspondió a su amor. Ahora el celoso es don Pedro y los enamorados riñen de nuevo. Entran en escena don Lucas y doña Alfonsa. Don Lucas cree que su único rival es don Luis y se deja convencer por los pretextos que le da don Pedro; aunque Alfonsa quiere decirle la verdad a su hermano, éste no le hace caso.

Don Luis, más tarde, quiere hablar con Lucas para comunicarle lo ocurrido en la cita que él cree que tuvo con Isabel. Cuando se marcha, aparece Alfonsa y revela a su hermano lo que oyó sobre Isabel y Pedro durante su desmayo.

Don Lucas llama a don Pedro, don Antonio, don Luis y doña Isabel para aclarar el embrollo y Cabellera descubre entonces el equívoco de la puerta, Isabel y Pedro confiesan su amor y el figurón, sabedor de que ambos son pobres, les "castiga" permitiendo su boda. Alfonsa queda a disposición de don Luis.

3. Argumento de *El lindo don Diego* de Agustín de Moreto.

JORNADA I.- Don Tello y don Juan han hecho amistad al hacer juntos un viaje de vuelta a España y don Tello le dice a don Juan que proyecta casar a sus hijas Leonor e Inés con sus sobrinos don Mendo y don Diego, respectivamente. Don Juan, que ama a doña Inés, cree que ella le ha traicionado. Aparece Inés y don Juan le reprocha su matrimonio; ella le responde que no sabe nada de tal boda, hecha a sus espaldas; don Juan no la cree, pero la llegada de Leonor, que comenta el hecho, acaba con sus dudas sobre la deslealtad de doña Inés.

Entra en escena Mosquito, criado de don Tello, que hace una etopeya muy favorable de don Mendo y un caricaturesco retrato del figurón don Diego. Ante una boda que pone en peligro su amor, don Juan decide quedarse cerca pretextando un encargo familiar.

En su casa, don Diego se acicala y mira en los espejos, escena que muestra su ridícula vanidad. Don Diego está seguro de enamorar a su prima y a cuantas mujeres lo vean.

Mientras, en casa de don Tello, doña Inés declara a su padre su aversión al matrimonio que le ha arreglado y que accede a él sólo por obediencia, pero don Tello no es sensible en absoluto a los sentimientos de su hija e insiste en mantener el compromiso. Llegan don Mendo y don Diego, que enseguida da muestras de su extravagante carácter. Leonor queda contenta al conocer a su prometido, pero Inés aborrece inmediatamente al suyo. A pesar de ello,

Inés despide a don Juan, ya que la obediencia filial le impide amarlo.

JORNADA II.- Mosquito propone a don Juan un medio para evitar el casamiento de doña Inés. Su plan consiste en hacer pasar a una criada por condesa y presentarla a don Diego para que éste, interesado en emparentar con la nobleza, rompa el compromiso. Don Juan, tras negarse en un principio, acaba aceptando el plan de Mosquito.

En otra visita de don Mendo y don Diego a sus prometidas, doña Inés apela al honor de caballero de don Diego para pedirle que rompa el compromiso con ella, pero la locura narcisista de don Diego le hace interpretar todo al revés y cree que Inés muere de amor por él y que lo dicho por ella es para disimular su pasión.

La criada Beatriz, vestida adecuadamente y hablando "en culto", consigue engañar a don Diego. Aparece don Juan, que se finge primo de la condesa y pone en un aprieto a don Diego al que reta a duelo como galanteador de su prima, pero don Diego, tras un diálogo absurdo, consigue evitar el enfrentamiento.

En las puertas de la casa de Don Tello, Mosquito felicita a Beatriz por su actuación. Aparece don Diego y les sorprende abrazados; al reconocer en Beatriz a la "condesa" se enoja con ella, pero la astuta criada pretexta que se ha disfrado de sirvienta para asegurarse de que es cierto que don Diego va a casarse con otra y le obliga a darle palabra de matrimonio. En esto, sale don Tello, ve a la tapada Beatriz y recrimina a don Diego que hable con otra mujer en las mismas puertas de su prometida. Exige también conocer la identidad de la tapada Beatriz, a lo que se niega don Diego. Cuando están a punto de reñir, aparecen por sendas puertas don Juan y doña Inés. Don Juan se ofrece para ayudar a don Tello en el duelo y el figurón, para evitarlo, dice que la dama cubierta es cosa de don Juan y que ella le ha solicitado protección. Al oír esto don Tello

queda don Diego castigado con el ridículo y sin novia.

4. Argumento de *Guárdate del agua mansa* de Pedro Calderón de la Barca.

JORNADA I.- Don Alonso es un indiano que regresa a la Corte para reunirse con sus hijas y casar a la menor de ellas, Eugenia, con su sobrino el montañés don Toribio Cuadradillos. Como hace muchos años que no ha visto a sus hijas, se entera a través de la dueña Mari-Nuño del carácter de aquéllas: Clara es una dama convencional, aparentemente recatada; Eugenia, en cambio, es aficionada a los libros y a las fiestas.

Por otro lado, en casa de don Félix los amigos de éste, don Juan y don Pedro se alojan con él. Don Juan, que viene de Alemania, relata las fiestas nupciales de la infanta María con el rey de Hungría. Salen a la calle y ven a las hijas de don Alonso. Don Pedro y don Juan dan muestras de estar enamorados, pero no dicen de qué dama, aunque don Félix sospecha que están enamorados de la misma mujer.

A casa de don Alonso llega el necio don Toribio y su carácter disgusta a las hermanas, pero don Alonso no ceja en su empeño de casar a Eugenia con su primo montañés.

JORNADA II.- Don Juan y don Pedro confiesan separadamente a don Félix que están enamorados de Eugenia y quieren que él les ayude a conseguirla, por lo que Félix se encuentra entre dos fuegos. Para evitar la rivalidad de sus amigos va a casa de don Alonso a entregar a Eugenia una carta en la que le explica la situación, pero Clara, celosa del éxito de su hermana con los hombres, se hace pasar por ella y coge el papel de don Félix. Se oye venir a don Alonso y a don Toribio, ante lo cual Clara inventa el cuento de que ha visto saltar a un hombre los muros del jardín para alejar a su padre y primo. Eugenia, sorprendida

por la astucia de su hermana, escucha de ésta que todo lo ha hecho por salvar la situación que ha provocado el amor de los dos galanes a los que piensa rechazar, pues no está enamorada de ninguno de ellos.

JORNADA III.- Doña Clara se ha enamorado de don Félix y quiere conseguirlo. Entrega a Mari-Nuño un mensaje para él, en el que le cita a su reja. Don Toribio escucha lo del papel y quiere quitárselo a la dueña, riñe con ella, entra don Alonso a poner paz y lee la nota, que resulta ser una inocente invitación de una tía para ver la entrada de la reina en la Corte. Mari-Nuño se ha quedado con el auténtico mensaje, que dará a don Félix.

Don Juan ve cómo le dan a don Félix el papel y, suponiendo que es de doña Eugenia, pide a Félix que se lo dé; éste se niega y deciden batirse. Cuando se marchan para reñir, aparece don Pedro que adivina lo que van a hacer y pide que le cuenten el motivo. Al conocerlo se siente también implicado. Van a batirse los tres ante la casa de don Alonso cuando sale éste y les interrumpe.

Don Toribio, receloso y desconfiado, está inspeccionando la alcoba de su prima por si hay hombres escondidos y confunde un guardainfante con una escala. Don Alonso le desengaña. En ese momento llegan Clara y Eugenia que relatan las fiestas de la boda de la nueva reina.

Clara, citada con don Félix, engaña a Eugenia y a don Toribio para que no la molesten: consigue que Eugenia se encierre en su cuarto y deja a Toribio en un balcón.

Llega Félix a la cita y, mientras habla con Clara, Don Juan salta al jardín; don Félix intenta esconderse en el balcón donde está encerrado el figurón, pero ha de esconderse en otro. Don Juan ha sido descubierto por don Alonso, que se bate con él. Entra en la liza también don Pedro, salen de sus escondrijos don Felíx y don Toribio y se produce una gran confusión. Nombran a Eugenia y ésta al oírlo aparece en la ventana. Don Félix no la reconoce, en

cambio señala a Clara como si fuera Eugenia; acaba así sabiéndose los engaños de Clara, ("el agua mansa"). Don Félix declara su amor por Clara y los jóvenes quedan prometidos.

Doña Eugenia afirma que no ha tenido amoríos culpables y acepta a su novio montañés como prueba de sumisión, pero éste, escarmentado de los enredos femeninos, quiere volver a su pueblo soltero. Doña Eugenia casa con don Juan y don Pedro queda soltero.

5. Argumento de *Un bobo hace ciento* de Antonio de Solís.

JORNADA I.- Don Luis cuenta a su criado Martín que se ha enamorado de una dama desconocida en un parque. Este caballero es amado por doña Isabel, hermana del figurón don Cosme, a la que don Luis no corresponde. A su vez, doña Isabel es amada por don Diego, amigo de Don Luis. Este sigue relatándole al criado que una noche, bajo la ventana de doña Isabel, una dama tapada lo llamó y lo alejó de la reja a la que le había llamado doña Isabel. La tapada dice a don Luis que es la dama del parque. En esto aparecen dos embozados que riñen con don Luis hasta que llega gente y huyen.

Después de que don Luis acaba su relato aparecen doña Isabel y su criada Inés tapadas, acompañadas de don Diego, al que han pedido que las conduzca hasta don Luis. Doña Isabel, que ha visto a la dama misteriosa llevarse a don Luis, está celosa y sus celos aumentan cuando ve que don Luis la toma por la dama del parque. Va a destaparse cuando llega su hermano don Cosme y tiene que huir para que no la vea. Don Diego quiere también huir del figurón porque cree que sabe que él corteja a doña Isabel. Don Luis pide a don Diego que retenga a la dama y la lleve a sus aposentos hasta que él pueda ir. Don Diego, que ignora que está haciéndole un favor a su rival, accede. El figurón don

Cosme le confiesa a don Luis que está enamorado a una dama tapada y que la noche anterior riñó con un hombre por su causa. Don Luis comprende que ambos aman a la misma dama y que el hombre con el que se batió don Cosme es él mismo. Empieza luego a sentirse celoso de don Cosme.

Doña Isabel llega al cuarto de don Diego y que está pared por medio del cuarto de su hermana doña Ana, que es justamente la tapada del parque. Doña Ana entra en el cuarto de su hermana que ha salido tras dejar a doña Isabel, quien se ha escondido y no ha sido vista por doña Ana. Ésta se entera por medio de su criada Juana de que don Luis se ha citado allí mismo con dos mujeres tapadas. En ese momento llega don Luis, que sorprende mucho al ver allí a doña Ana. Isabel descubre que doña Ana y don Luis tienen relaciones. Los criados descubren a las tapadas, con lo que la celosa es entonces también doña Ana. Doña Isabel se descubre a don Luis y quiere marcharse, pero en ese instante llega don Diego, que se sorprende de ver allí a doña Isabel; seguidamente llega don Cosme que también se sorprende de encontrar a su hermana con doña Ana. Ninguno de los hombres entiende qué ha pasado y doña Ana resuelve la confusa situación diciéndole a don Cosme que doña Isabel y ella estaban en el cuarto cuando entraron dos tapadas que salieron corriendo enseguida. Los hermanos quedan satisfechos, pero, salvo don Cosme, todos están pesarosos por los celos.

JORNADA II.- Don Diego ronda por la noche la casa de doña Isabel (sus respectivas viviendas son contiguas). Don Cosme soborna a la criada Juana para poder ver a doña Ana; está, a su vez, ha quedado en verse con don Luis sin saberlo Juana. Al llegar don Luis, cierran el balcón y cuando llega lo encuentra cerrado y al intentar abrirlo hace ruido. Don Luis le oye y se pone celoso. Diego también está furioso porque ha visto la escala en la ventana de su hermana y conoce que tiene un galanteador. Para acabar de

complicar la acción, aparecen doña Isabel e Inés, naturalmente tapadas, que se encuentran con don Cosme que no ha podido entrar. Don Diego también está en la calle, como sabemos, y por ello don Luis no puede salir de casa de soña Ana. Don Diego y don Cosme creen que la tapada de la calle es doña Ana y se baten por ella. Doña Isabel descubre su identidad a don Diego sin que lo vea su hermano don Cosme. Don Diego, ante esto, se niega a batirse y dice que no es su hermana la dama tapada. Don Cosme cree que lo hace por cobardía y alardea de que dña Ana ha puesto la escala en su balcón para él. Don Luis lo oye desde su escondrijo y cree que doña Ana le ha sido infiel con el figurón, pues no cree que doña Ana no supiese nada de la cita con don Cosme. Don Diego, que quiere evitar que el figurón descubra que la tapada es su propia hermana, no su amada, pretende llevar a doña Isabel a casa de don Luis para salvaguardar su honor. Don Luis puede ya salir y se despide de doña Ana después de haber reñido con ella.

JORNADA III.- Juancho le dice a don Cosme que don Diego se cita con su hermana y el figurón planea batirse con don Diego, para lo cual quiere entregar a don Luis un desafío para que se lo dé a don Diego. Juana entrega a don Luis un mensaje de doña Ana, se le cae y Juancho lo recoge y se lo entrega a don Cosme, quien se lo da a Luis pensando que es la carta de desafío, con lo que don Diego recibe la carta de doña Ana de manos de don Luis. Aquél se entera así de las relaciones de su hermana con su amigo. Don Cosme se da cuenta del error y va avisar a don Luis, pero ya es tarde.

Isabel está aún en casa de don Luis y quiere marcharse pues no le parece decente permanecer allí. Cuando va a salir llega el figurón que toma a Isabel por Ana. Llega también ésta, buscando a don Luis y sin saber que su criada ha perdido el papel. Para complicar el enredo sale don Luis y Ana se tapa, con lo que don Luis toma a Ana por Isabel, pero la criada Juana descubre que se trata de doña Ana.

Llega también don Diego y entre todos logran aclarar la confusión de la escala y los papeles cambiados. Don Luis casa con doña Ana y don Diego con Isabel, quedándose don Cosme soltero.

6. Argumento de *El sordo y el montañés* de Melchor Fernández de León.

JORNADA I.- La obra comienza con una riña entre doña brígida, una viuda rica, y su galán don Valerio, hombre que vive de la apariencia y de las mujeres. Brígida lo mantuvo y alojó, pero ahora quiere dejarla, pues le gusta más doña Leonor, que habita en unas habitaciones que le ha alquilado precisamente doña Brígida. Leonor vive con su hermano, un letrado sordo llamado don Simón que se ha prendado de la viuda.

El montañés don Suero de Llanos viene para casarse con doña Brígida o para cobrar la herencia de su marido si la viuda no lo quiere por esposo. Su carácter grosero hace que doña Brígida lo rechace, cosa que no le importa demasiado a don Suero con tal de poder reclamar su herencia; además, a don Suero le atrae Leonor, quien por su parte ama a don Valerio.

JORNADA II.- Don Suero confiesa a don Valerio que ama a Leonor, quiere escribirle una carta, pero no sabe escribir y le dicta a don Valerio una carta ridícula.

Doña Brígida, que aún ama a Valerio, se niega a casarse con el figurón; el criado de éste, Domingo, tiene que entregar un cestillo con unos regalos de poco valor que envía don Suero a doña Leonor, pero se equivoca de dama y se lo entrega a doña Brígida, quien lee la carta del figurón escrita con la letra de don Valerio. Brígida, despechada, recrimina muy ásperamente a don Valerio su comportamiento infiel y éste se excusa irónicamente con el argumento de que ella misma le ha echado de su casa y que

él necesita pan y amor. En ese momento llega Leonor y lo escucha todo.

Viene don Suero y ve a Valerio con Brígida. Leonor inventa la excusa de que son primos, pero don Suero no se convence y reta a duelo a don Valerio. Aparece don Simón, que venía a ver a doña Brígida, ve la pelea y va en busca de su arcabuz, aunque debido a su sordera no sabe cuál es la causa de la riña. Van a batirse don Suero y don Valerio, las damas intentan detenerles, regresa don Simón con el arcabuz y luego llega la justicia, que detiene a ambos duelistas.

JORNADA III.- Don Valerio está sin dinero y sin amante que lo mantenga, pero decide ir a ver a Leonor. Don Suero tiene la misma idea y ambos se esconden tras sendas cortinas que hay a cada lado del escenario. Las dos damas, doña Brígida y doña Leonor, expresan sus quejas acerca de don Valerio, pero aunque aparentemente renieguen de él, cada una espera que sea la otra la que renuncie a don Valerio. Brígida quiere convencer a Leonor de que se case con don Suero y Leonor a Brígida de que se case con don Simón. Don Simón aparece y se declara a Brígida, quien le rechaza, pero le consulta sobre si podrá ganar el proceso que entable con don Suero. Don Simón le contesta que es probable porque don Suero no procede directamente de los Llanos, sino por línea "transversal". Al oír esto, el montañés se indigna y sale de detrás de la cortina. Valerio, que también desciende de montañeses, se ofende también y sale a su vez. Se emprende una batalla con libros y bolas de papel como proyectiles, entre el sordo y los otros dos. Se apaga la luz en la confusión y los galanes escapan.

Don Suero busca a un niño de escuela para que le escriba dos cartas de desafío para don Valerio y don Simón. Acuden ambos al duelo y el primero en luchar es el sordo, con quien mantiene el montañés un grotesco y auténtico "dialogo

de sordos". Se baten los tres con detalles cómicos, pero también con cierta valentía por parte de don Suero, que ya ha superado su miedo inicial. Al final, las dos damas intervienen y quedan en paz, quedando las bodas de la siguiente forma: don Suero se casa con doña Leonor y don Valerio con doña Brígida. Don Simón queda suelto y conforme.

7. Argumento de *El Castigo de la miseria* de Juan de la Hoz y Mota.

JORNADA I.- Doña Isidora llega a Madrid siguiendo a su amante don Agustín. Como nadie la conoce allí y está sin dinero, decide representar una farse para atrapar a algún incauto y sacarle la bolsa: alquila un cuarto espacioso, vestidos, vajilla y muebles lujosos y se finge viuda de un gobernador indiano. Don Agustín se hará pasar por su sobrino estudiante.

Llega don Alonso, el casero de Isidora, en quien Agustín reconoce al padre de doña Clara, un antiguo amor suyo de Salamanca. Don Alonso se siente atraído por Isidora y le ofrece su ayuda y la amistad de su hija. De pronto, se oye gritar fuera y aparece el esportillero Toribio, que huye de don Marcos, su amo. Don Agustín cuenta quién es don Marcos Gil de Almodovar: un grandísimo avaro que vino de niño a Madrid a servir de paje, pasó hambre y miseria y aprendió a ser tan ahorrativo que consiguió juntar seis mil ducados. También cuenta hechos que revelan la avaricia de don Marcos: apenas come, vive en un cuartucho sin muebles, roba vino de la iglesia y velas de los carruajes, etc. Doña Isidora planea hacerse con el dinero del figurón para lo que pretende introducir a su criado Chinchilla en casa del avaro aprovechando que éste ha despedido a Toribio.

Don Marcos se halla en su casa con un conocido, don Luis. Entra don Agapito, un casamentero gorrón, ofreciendo

una lista de mujeres casaderas a ambos hombres. Llega después Chinchilla y les habla de la rica viuda doña Isidora Avizor, a la vez que dice que quiere servir a don Marcos. Seguidamente aparece Toribio para decirle al avaro que ha encontrado acomodo en casa de la viuda indiana. Don Luis, tentado por la riqueza de la viuda, encarga a don Agapito que arregle su casamiento con ella.

Doña Clara llega con su padre a visitar a doña Isidora y reconoce a su antiguo amante Agustín. Entra también verla don Marcos pues se han intercambiado los criados y quiere referencias de Chinchilla, a la vez que él las da de Toribio. Se une al concurso don Agapito, y doña Isidora presume de su riqueza ante todos. La criada Beatriz canta, toman dulces y bailan. Tras la reunión, don Alonso y don Marcos desean a la viuda y don Agustín siente revivir su antiguo amor por Clara.

JORNADA II.- Chinchilla cuenta a don Agustín que don Marcos ha picado el anzuelo. Don Agustín quiere entablar de nuevo relaciones con Clara y quiere servirse de Chinchilla para verse con ella.

Don Luis, por su parte, cuenta a don Agapito que ha sobornado a Lucía, criada de doña Isidora, para que le introduzca en su casa, pero también le insiste al casamentero para que medie en sus relaciones con doña Isidora. Don Alonso le pide lo mismo que don Luis, aunque está menos interesado que éste en el dinero. También don Marcos, que sobre todo desea el caudal de la viuda, concierta con Agapito el matrimonio. Don Agapito, que quiere sacar provecho de los tres, les promete a todos arreglarlo.

Lucía confiesa a Isidora que ha escondido a don Luis. Llega don Agapito y doña Isidora le pide referencias de posibles maridos; don Agapito le ofrece los tres nombres que tiene en su lista y doña Isidora escoge a don Marcos, que llega en ese momento.

Salen don Agustín y don Luis riñendo. Don Luis confiesa que se ha escondido porque ama a doña Isidora y desea casarse con ella, pero ella manifiesta que ha escogido a don Marcos. El figurón quiere casarse antes de la hora de comer para que no se le escape la que él cree rica novia. Don Agapito le propone que se consuele casándose con doña Clara y don Luis acepta.

Chinchilla habla con doña Clara: le dice que don Agustín la ama y que ahora es rico, pues ha heredado de un tío indiano. Llega don Agustín, pero apenas puede hablar con su amada pues se presenta don Alonso anunciando la inminente boda de doña Isidora con don Marcos y también que ha prometido a Clara con don Luis, por lo que Agustín se propone impedir el matrimonio de Clara con su rival.

Aparecen en escena don Marcos y Toribio cargado con una gran arca que contiene el dinero y las míseras pertenencias del figurón. Don Marcos y su esposa comienzan a comer el banquete de bodas, pero en seguida llegan varios hombres que van pidiendo que les sea devuelto todo cuanto hay en la casa: muebles, vajilla, manteles, vestidos. Se ven obligados a comer en el suelo, sin platos y desnudos. Pese a los inventos de doña Isidora, don Marcos se da cuenta de que lo han engañado y a doña Isidora sólo le queda pretextar que ha fingido toda esa riqueza porque su amor por don Marcos le ha obligado a ello.

JORNADA III.- Chinchilla cuenta a don Agustín que el figurón se ha resignado a tener esposa pobre. Agustín le revela su plan para raptar a doña Clara y esconderla en un cuarto alquilado. Clara está de acuerdo con tal de escapar a un matrimonio impuesto.

Ante la reja de doña Clara, don Luis y don Agustín riñen; doña Clara y su criada escapan con Chinchilla. Aparece en ese momento en la calle don Álvaro, padre de don Agustín, que es amigo de don Alonso. El galán escapa de su padre, que ha venido buscándole, pues conoce sus

calaveradas. Don Alonso quiere alojarle en su casa y en ese momento un criado informa a don Alonso de la desaparición de su hija. Don Luis les dice que ha sido Agustín el raptor y van los tres a buscarlos.

Don Agustín, que no tiene un real, idea tomar prestado el dinero de don Marcos para su boda con doña Clara, pensando que su padre le perdonará y podrá devolver el dinero. Aparece seguidamente Isidora, que ha averiguado los propósitos de Agustín acerca de Clara y está celosa. Chinchilla da a Isidora una dirección falsa del aposento donde don Agustín esconde a doña Clara y aquélla va allí para estorbar la boda de los jóvenes. Llega en ese momento don Agapito, oye a don Marcos y para que no lo vea se esconde en el arca. Don Álvaro, don Alonso y don Luis están llamando en casa del figurón para preguntar por Agustín. Descubre así don Marcos que ambos se han ido y que se han llevado su dinero, pues al abrir el arca halla al casamentero en vez de su bolsa. Se desespera el avaro y Lucía, para burlarse de él, le dice que sabe una forma para dar con los ladrones: recurrir a un nigromante, que no será otro que Chinchilla disfrazado de mago.

Acude don Marcos a ver al falso mago, que finge que invoca a los demonios que le revelarán el paradero de los fugitivos. Sale un gato con cohetes que araña y chamusca al figurón. Aparecen entonces todos los huidos: Agustín, Clara e Isidora que llega huyendo de los dos viejos y de don Luis. Reunidos todos, se arregla el desaguisado: doña Clara y don Agustín se casan, don Álvaro ha encontrado a su hijo, don Marcos recibe su dinero e Isidora queda casada con un hombre rico. Quedan un poco desairados don Luis, que queda sin pareja y don Agapito, que escarmienta de concertar bodas.

8. Argumento de *El hechizado por fuerza* de Antonio de Zamora.

JORNADA I.- La obra comienza con la conversación que doña Leonor y doña Luisa mantienen acerca de don Claudio, con el que la primera quiere casarse. Don Claudio se niega al matrimonio para no perder el beneficio de una capellanía. Doña Luisa, la hermana de don Claudio, necesita también del matrimonio de su hermano pues si no éste no le dará permiso para casarse con don Diego, que es a su vez hermano de doña Leonor. Para forzar el matrimonio de don Claudio, Leonor, Luisa y la criada Lucía urden un plan para hacerle creer que lo hechizarán si sigue manteniendo su negativa. Doña Leonor habla con don Claudio para recordarle su compromiso, pero éste dice que los acuerdos no los ha hecho él, sino su familia y que no quiere el matrimonio con Leonor, por lo que ésta lo amenaza con hechizarle a modo de venganza. La disyuntiva es boda o muerte. Don Claudio no hace caso a la amenaza.

Don Diego comenta con su criado que no puede ver a su amada doña Luisa porque está enfadado con don Claudio, pero pretende entrar en casa de éste para ver a doña Luisa. De ella también está enamorado el doctor Carranque, al que han convencido para que se sume a su farsa de hechicería, haciendo creer a don Claudio que está enfermo por efecto del conjuro. Carranque ha aceptado para complacer a su amada, pero ella finge que le corresponde sólo para tenerlo de su parte.

Don Diego entra a escondidas para ver a Luisa y al comprobar que llega el doctor Carranque se esconde, pero el médico consigue verlo y se pone celoso. Don Claudio llega a su casa y Carranque le dice que tiene muy mal aspecto y que posiblemente esté hechizado. Finge escribir una receta en la que le pregunta a Luisa quién es el hombre que ha visto escondido y se marcha muy irritado. Cuando el médico

se ha marchado y don Claudio se ha ido a acostar, sale don Diego, lee la nota escrita en el papel y comprende que el doctor pretende a Luisa, con lo que también se pone celoso y desea matar al médico.

JORNADA II.- Don Claudio interroga a Picatoste para informarse de si Lucía es realmente una bruja y Picatoste, que también está en contra del figurón, le dice que es experta en magia negra y que le tiene gran inquina por haber ofendido a su ama. Lo asusta diciéndole que han hecho contra él un hechizo tal que su vida depende del aceite que consuma una lámpara: cuando el aceite se acabe, acabará también la vida de don Claudio. La única esperanza de don Claudio es añadir subrepticiamente aceite a la lámpara para prolongar su existencia.

Don Claudio no está aún suficientemente atemorizado y para vencer su resistencia le cantan coplas alusivas al hechizo cuando va a comer. Su hermana no le permite tomar lo que quiere y en vez de ello quiere que beba un jarabe medicinal. Don Claudio se resiste y quiere comer a toda costa.

El doctor Carranque, que está en casa de don Claudio en calidad de médico, persigue a doña Luisa y le exige que le diga quién era el escondido. Aparece don Diego, escucha al médico enamorado declararse a Luisa a la vez que la promesa de que tratará también a dos médicos más y a un prácticante para que "reconozcan" a don Claudio. El doctor se va y sale don Diego, disimulando sus celos al decir que viene a ver a don Claudio, no por interés en ver a Luisa; pero al cabo no puede disimular sus celos y se queja a doña Luisa. En esto, regresa el doctor que escucha las palabras de don Diego y sabe así que don Diego era el hombre escondido que entrevió anteriormente. El doctor decide salir embozado. En ese momento se oyen dentro las voces de Lucía pidiendo socorro y de don Claudio que quiere atraparla. Don Diego ve al médico y saca la daga para luchar contra él, pero

aparece don Claudio persiguiendo a Lucía e interrumpe el duelo entre los dos galanes de Luisa. Don Claudio quiere pegar a Lucía con un palo, pero don Diego se interpone y la defiende de las iras del figurón, que reprocha a don Diego que quiera defender a una hechicera y amenaza con denunciarles a todos a la Inquisición. El doctor ha huido y don Diego queda receloso y sin saber quién era el embozado.

Doña Luisa ha ido a ver a doña Leonor para disponer lo que van a hacerle a don Claudio. Hablan también de los celos que ha concebido don Diego del embozado, del que Lucía no sabe nada.

Doña Leonor, doña Luisa, Lucía y Picatoste preparan la broma del hechizo, adornando una sala con pinturas y máscaras ridículamente terroríficas, una mesa y una lamparilla.

Entra en la sala, así acondicionada, el figurón acompañado de Picatoste, que la ha dicho que es el cuarto de la hechicera Lucía; enseguida le deja solo y el aterrorizado figurón procura añadir un poco de aceite a la lamparilla. En ese momento, la tres mujeres hacen ruido, sacan un muñeco con la hechura de don Claudio y cantan canciones alusivas a su terrible maldición; hacen un ridículo conjuro en el que el monigote representa a don Claudio dando la negativa para la boda. Lucía le condena a morir soplando la llama, pero don Claudio se lo impide agarrándola, suenan truenos dentro, don Claudio cae y huyen las tres mujeres y Picatoste.

Como toda la farsa se desarrolla en la casa de Leonor y Diego, éste sale al oír el ruido y encuentra tendido al figurón, que está asustado y empieza a temer seriamente por su vida. Don Claudio pide que lo lleven a su cama.

JORNADA III.- El doctor Carranque está dispuesto a decirle a don Claudio que precisa la extremunción. Leonor y Luisa fingen que discuten (Luisa le reprocha a Leonor que

sea tan cruel con su hermano). Don Claudio va a ver a Leonor para pedirle que le salve suspendiendo el hechizo de Lucía, pero él no está dispuesto a ceder y casarse por lo que no obtiene el perdón de Leonor.

A su casa llegan los médicos amigos de Carranque que entablan discusiones acerca del diagnóstico y dialogan en términos burlescos. Previamente, Carranque ha dado a los criados unas hierbas que producen sudores e hipo para que se las den como tisanas a Don Claudio.

La acción pasa al exterior: doña Leonor y Lucía están tapadas. Lucía lleva una figurilla de cera con agujas para asustar más aún al figurón. Aparecen también don Diego y Picatoste; el primero quiere ver a doña Luisa y espera una seña de su criada Isabel; pasa por delante de su hermana, pero no la reconoce. Aparece luego don Claudio, al que los sustos y las amenazas de muerte no han quitado el apetito. Su criada Isabel lleva preparada una olla en la que va a echar las hierbas que le han proporcionado los médicos. Isabel le encarga a Lucía que le diga a su señora que la espera don diego. Para incrementar el enredo sale el doctor que, celoso, se ha vestido de mujer para espiar a Luisa; así escucha que ésta le dice a don Diego que no ama al médico y que sólo lo ha utilizado para contribuir a atemorizar a don Claudio. Don Diego ve al figurón y se esconde; doña Luisa advierte la presencia del médico, pero cree que es una enamorada de don Diego que lo ha seguido.

Don Claudio sale persiguiendo otra vez a Lucía, la atrapa y quiere matarla, pero no tiene con qué y por ello le encarga a Picatoste que la sujete mientras él va a por un cuchillo. Lucía escapa y al volver, don Claudio toma por Lucía al doctor travestido y quiere matarlo; el doctor revela su identidad, pero don Claudio cree que es la misma Lucía que se ha transformado en el doctor usando sus poderes de maga.

Llegan en ese momento las cuatro mujeres y don Claudio

sufre un ataque de hipo y sudores por efecto de las hierbas que ha tomado. Lucía se acerca a él con el muñeco de cera y amenaza con arrancarle la cabeza y matarlo. Así don Claudio no puede más y se rinde, pero doña Leonor se hace de rogar para vengarse, hasta que cede y le da su mano al figurón. Aparece entonces el doctor que, despechado porque se han aprovechado de él, revela a don Claudio que todo lo del hechizo es falso y que no peligra su vida, pero ya es tarde, pues ha dado su palabra. La comedia acaba con las bodas de Luisa y Diego, quedando soltero el doctor y don Claudio casado por fuerza.

9. Argumento de *El honor da entendimiento y el más bobo sabe más* de José de Cañizares.

JORNADA I.- Don Enrique quiere entrar en casa de doña Leonor, de la que ha sido antiguo pretendiente, pero ella le rechaza porque durante dos años no ha tenido noticias suyas y piensa que la ha dejado por otra. Don Enrique intenta disculparse, sin embargo ello es en vano porque el padre de Leonor, don Pedro, creyendo muerto a Enrique, ha dispuesto ya la boda con otro. Isabel , prima de Leonor, que ama en secreto a Enrique, le explica que Leonor va a casarse por dinero con el mayorazgo bobo don Lorenzo de Maqueda. Ante le llegada de don Pedro, Isabel esconde a Enrique y a su criado Martín.

Don Pedro llega acompañado de una tapada a la que va a acoger en su casa caballerosamente porque la persiguía un hombre para matarla. La dama se hace llamar Dorotea, pero es en realidad doña Inés, hermana de don Enrique. Éste sale de su escondite pasando por detrás de su hermana; ella lo ve en el espejo, pero cree que ha visto un fantasma.

La acción se traslada a la casa de don Lorenzo, que está intentando aprender a leer. Su torpeza hace desesperar a su maestro y como éste le pega un palmetazo, don Lorenzo

quiere pegar a todo el mundo, incluidos su padre don Sancho y el maestro de esgrima que llega después. El padre, tras calmar al maestro de esgrima con una dádiva, le enseña a su hijo el retrato de la mujer con la que va a casarse, motivando así una de las más cómicas escenas de la obra, en la que el figurón muestra su exagerada estupidez.

Entra en escena don Félix de Toledo, amigo de don Sancho para pedirle ayuda para una mujer, a la que el hermano de ésta persigue, y que resultará ser doña Inés.

Mientras, en casa de doña Leonor, don Enrique trata de convencer a su antiguo amor de que lo acepte, pero ella le pregunta por una mujer a la que don Enrique persigue (su hermana Inés) y con la que Leonor piensa que le ha sido infiel. Por motivos de honra, don Enrique no puede hablar de la identidad de la mujer y Leonor sigue convencida de la infidelidad de Enrique. En esto, llegan don Sancho con su hijo el bobo don Lorenzo y Enrique tiene que esconderse de nuevo. Desde su escondrijo es testigo de las necedades de don Lorenzo, pero a pesar de todo, Leonor sigue dispuesta a casarse con el figurón por despecho. Viene también don Félix, enamorado de doña Inés, por lo que don Enrique tiene que esconderse por tercera vez. Leonor pide a Inés que se lleve a don Félix a otro sitio para que don Enrique pueda salir, pero al darle el recado se da cuenta de que se trata de su enamorado, del que ha tenido que separarse por razonesque se verán después. Por fin don Enrique tiene ocasión de salir, pero al hacerlo ve a Inés y se altera mucho. Inés huye de él y le dice a Leonor que él es el hombre del que tiene que escapar y doña Leonor cree que es la amante de Enrique, por lo cual le despide para siempre.

JORNADA II.- Don Lorenzo y doña Leonor están ya casados y el bobo pregunta a su esposa si Isabel tiene rondadores, porque ha visto dos hombres a la puerta. Leonor se hace de nuevas, pero para sus adentros piensa que es don Enrique que ronda a Dorotea.

Por otro lado, doña Isabel procura entretener a Enrique con falsas esperanzas de que puede obtener a Leonor para tenerlo cerca.

Doña Inés, que se ha hecho amiga de Leonor, le confiesa que su amante no es don Enrique, sino don Félix y que el primero es su hermano, al que ella creía muerto; con esto, los celos de Leonor desaparecen. Inés le cuenta que la causa por la que su hermano la persigue es que sorprendió a don Félix entrando en su balcón. Leonor promete ayudarla a conseguir su amor y por petición de Inés escribe de su parte una carta pra don Félix, pero ella no sabe escribir. Mientras habla con Inés dice unas palabras sobre don Félix que, oídas por don Pedro, son interpretadas por él equivocadamente, hasta el punto de hacerle pensar que su hija tiene un amante. Llega en ese momento don Lorenzo con una estufilla de regalo para su mujer, pero Leonor, que ha extraviado la carta para don Félix entre sus papeles del bufete, está preocupada y no le hace caso. Ante el peligro de que encuentren la carta, pide a Inés que rompa todos los papeles de su escritorio; el bobo se enfada por el desperdicio de papel y consigue coger el billete extraviado, pero, como no sabe apenas deletrear, se cree que es la lista de golosinas que quiere comer su mujer, quien se ha marchado llamada por don Pedro sin saber que su marido tiene la carta.

Salen don Félix y don Enrique, que no sabe que el primero es el galán de su hermana. Aparece don Lorenzo con el papel y pide a Enrique que se lo lea. Este, al ver la letra de Leonor, cree que ella se ve con don Félix y no sabe qué decirle al figurón; en esto, sale Juana, la criada llamando a don Enrique y éste se va demudado sin decir nada, dejando muy sorprendido al figurón. Éste entrega luego el papel a don Félix, que se alegra mucho al leerlo pero que tampoco revela el contenido. Lorenzo se lo da por fin a leer a Esparaván, su criado, que le dice lo que pone

ralmente y que es la letra de su mujer. No cree don Lorenzo lo que dice Esparaván, pero don Sancho, que ha oído algo de lo dicho, advierte al figurón que su honor puede estar en peligro, con lo que don Lorenzo empieza a meditar sobre ello y a dar muestras de inteligencia y prudencia.

Don Enrique ha sido llamado por Isabel y acude celoso por lo escrito en el billete. También llega don Félix atraído por la cita del papel. Se encuentra con Leonor, quien le avisa que no es ella quien le cita. Sale don Sancho en ese momento y, al ver a Leonor hablando con don Félix, cree que éste es su amante y se bate con él. También sale don Pedro (los dos suegros viven en la misma casa) y Félix escapa. Aparece don Lorenzo y ante las preguntas de los viejos responde que Leonor es su mujer y que a él y a nadie más corresponde entenderse con ella.

JORNADA III.- Esparaván da a don Sancho el papel comprometedor que le ha quitado a don Lorenzo. Don Sancho interroga a Leonor, que no puede justificarse sin descubrir a Inés. Don Lorenzo sigue, al menos en apariencia, sin darle importancia al supuesto riesgo para su honor; sin embargo, no es así y un monólogo suyo revela que el honor le ha despertado el entendimiento y está dispuesto a averiguar la verdad sobre su esposa con prudencia, y sin ofenderla con dudas inmerecidas.

Doña Isabel y Juana están en la calle; la primera está hablando con Don Enrique y la segunda con el criado Martín. Sale don Pedro y ve a la tapada Isabel, tomándola por su hija Leonor. Inés entra en casa en el momento en que Leonor se está poniendo el manto para salir; entra en su casa don Pedro y cree que Leonor acaba de llegar de la calle donde ha estado con don Enrique. Doña Isabel miente al decir que Leonor ha estado en la calle y don Pedro no cree las disculpas de su hija, amenazándola con encerrarla y castigarla. Inés intenta disculparla, pero no se atreve a decir toda la verdad a cerca de la carta a don Félix.

Aparece don Lorenzo, que disculpa a su mujer y finge que sabe todo sobre el papel. Ante esto, Inés confiesa la verdad. Don Lorenzo le promete que arreglará su boda con don Félix, para lo cual contrata a tres hombres que raptan a don Félix y lo llevan a su casa.

Don Enrique llega dispuesto a matar a Inés, pero sale don Félix y le da su palabra de esposo, con lo que el asunto de la honra de don Enrique se soluciona. Pero aún quiere el figurón jugar otra baza: quiere castigar a los viejos por su desconfianza y para ello finge que ha matado a su mujer por las sospechas que éstos le han infundido, Inés les dice la verdad, confiesa también Isabel que ha estado engañando a don Enrique y los dos barbas se horrorizan de lo que creen que ha sido la muerte de una inocente. Don Lorenzo les recrimina que ellos han sido los inductores y les persigue con la espada en mano hasta que sale Leonor, demostrando así que todo ha sido una farsa. La comedia acaba en bien para todos: Enrique e Isabel se casan, hacen lo propio los criados Juana y Martín, Leonor, viendo el amor y confianza que su marido le tiene, queda muy contenta con su esposo bobo, que ha demostrado no serlo tanto.

10. Argumento de *Abogar por su ofensor y barón del Pinel* de José de Cañizares.

JORNADA I.- La acción sucede en Cataluña y la primera jornada se desarrollará en un paraje agreste, propio para las correrías de bandoleros.

La obra comienza con la reunión de Violante, Fénix, Olalla, don Félix y el viejo don Hipólito, quien quiere casar a Fenix con don Félix para librarla del barón del Pinel, que está enamorado de ella. Aparece en escena el barón cazando con sus criados, observando de lejos al grupo que forman los anteriores y que han salido de romería.

En esto, un caballo se desboca y el barón lo mata de un tiro. El jinete es don Alejandro Pinós, un caballero natural de Barcelona y que tiene vocación religiosa, pese a lo cual su padre le ha destinado al matrimonio con una dama a la que no conoce. El barón se ofrece a alojarle.

Un jabalí se acerca a la ermita donde está el grupo de las damas, éstas se asustan y salen huyendo. Fenix se topa en su huida con el bandido Fadrique, que está enamorado de ella y se le declara, explicándole que es noble, pariente del conde de Elna y que se ha echado al monte por una desgracia, pero Fénix lo rechaza y se aleja de él. Violante, por su parte, ha sido rescatada por Alejandro, que la deja en el suelo desmayada. Aparece Fénix, que escapa del bandido y que le pide protección. La dama se enamora de Alejandro, que piensa que se llama Violante, en tanto que cree que Violante es Fénix. Llega Fadrique y se encuentra con Alejandro; los dos son antiguos enemigos y van a reñir, cuando el barón, el conde de Elna y los demás llegan y les interrumpen.

Alejandro resulta ser sobrino de Hipólito y el prometido de su hija Fénix. Cuando el descubre que ha equivocado el nombre de las damas, se muestra frío con su prometida Fénix, porque se ha enamorado de Violante. Por otro lado, Fadrique y el barón, que aman a Fénix, están disgustados por el matrimonio de ésta.

JORNADA II.- El gracioso Tabardillo sale a escena vestido de "pasante ridículo". Cuanta que el barón le paga por llevarle a Fénix recados que él nunca le entrega. El barón justifica su presencia allí diciendo que tiene un pleito que resolver.

Por otro lado, Fénix ya sabe que Alejandro ama a Violante pues le ha oído confesarle su amor. De Violante también está enamorado el conde de Elna y le propone a su sobrino que le ayude a raptarla; Fadrique se resiste a ello, pero al fin se decide cuando el conde le dice que

puede, de paso, raptar a Fénix. Fadrique entra por la noche y toma a Fénix por Violante, pero al ver que no es la dama de su tío y que es en realidad Fénix, no se decide a llevársela.

Mientras, el barón ronda la casa de Fénix, pues cree que Tabardillo le ha dado un mensaje en el que se citaba con ella. Sale huyendo Fénix y al ver al barón le pide ayuda, pero el barón decide llevársela; aparece la ronda que lucha contra el barón y sus criados. Prenden al barón y Fénix queda sola sin poder entrar en su casa. Consigue, sin embargo, refugiarse en un convento cuya puerta han abierto casualmente.

Hipólito, Alejandro y Félix vienen del palacio del conde y encuentran que Fénix ha desaparecido. Alejandro cree que el autor del rapto ha sido Fadrique, pero Tabardillo sospecha del barón.

JORNADA III.- El barón y sus criados están en la cárcel. El barón se empeña en creer que Fénix le ama y que ha salido para irse con él de propia voluntad. El conde le obliga a un careo con Tabardillo y en el se descubre que éste actuó como falso alcahuete del barón. El barón es acusado de raptar a Fénix, pero en el fondo, el conde piensa que la ha robado Fadrique y está resentido porque éste no le ha llevado a su Violante.

Alejandro se ha convertido en bandido para vengarse y buscar a su prometida. Consigue capturar a Fadrique, quien lleva una carta para el conde donde se explica lo ocurrido y revela sus intenciones de ir a ver a Alejandro para aclararlo todo.

Fénix, en el convento, ha hecho una declaración escrita con un escribano y ante las monjas. Alejandro, que está escondido, oye lo dicho y cuando todos se marchan, coge el papel que Fénix iba a enviar a su padre, lo lee y decide ser el mismo el abogado de su ofensor (el barón del Pinel)

La acción se traslada a un tribunal. Don Félix es el

fiscal y Alejandro el abogado, que sorprende a todos refutando las acusaciones del fiscal y alegando tres razones: que no se debe admitir otr acusación que la que hace el marido, que el autor es un pobre bobo y que ella no aceptó ningún papel del barón.

Por fin, se descubre que el rapto iba dirigido a Violante por orden del conde. Fénix, oculta por Violante, aparece y dice que quiere entrar en religión. Alejandro revela que también desea ser sacerdote y Fadrique obtiene del conde la mano de Violante. Como puede verse, ningún personaje se queda con la pareja que deseaba en principio.

11. Argumento de *El dómine Lucas* de José de Cañizares.

JORNADA I.- La obra comienza con el relato de sus amores que hace don Enrique a su amigo don Antonio. Primero cuenta su relación con Cintia, dama a la que conoció en Amberes, en un auténtico "locus amoenus", y cuyo canto le enamoró; pero la dama no le fue fiel. Luego, en Salamanca conoció a Leonor, la dama de la que está en ese momento enamorado. Enseguida, don Enrique comienza a hablar del primo de Leonor, don Lucas, un necio hidalgo con el que ha trabado amistad por conveniencia, ya que esto le puede suponer estár cerca de Leonor. Don Lucas es el prometido de Leonor, pues el padre de aquélla, don Pedro, desea emparentar con el antiguo linaje de los Chinchillas, del que desciende don Lucas. Por su parte, don Antonio le cuenta que la hermana de doña Leonor, doña Melchora es una boba que está enamorada de él.

En ese momento se accidenta un coche en el que viajan Melchora y Leonor con su criada Julia. Cada uno de los galanes rescata a su dama (Enrique a Leonor , Antonio a Melchora). Doña Leonor aprovecha el accidente para trazar un plan que le permita verse con don Enrique, pues se revela contra la voluntad paterna, que la hace casarse con

un hombre al que no ama. Pero muy oportunamente aparece don Lucas, el figurón, que se irrita al ver a su novia del brazo de otro hombre. Como le parece que su prometida puede pecar de infiel, le propone a don Enrique que la requiebre para probar su honestidad; en caso de que doña Leonor ceda a los galanteos de don Enrique, no se casará con ella. Sin embargo, por quien realmente sientre atracción don Lucas es por doña Melchora, que es tan tonta y ridícula como él.

Don Antonio a ver en secreto a doña Melchora, pero aparece Lucas con el regalo de dos gallinas para Melchora y don Antonio ha de esconderse para que no le vea el figurón. Leonor, por su parte, espera a don Enrique y doña Melchora oculta a su hermana las gallinas de don Lucas echándolas a sus espaldas, las gallinas escapan y se produce una cómica situación. Se marcha doña Melchora y llega don Enrique para entrevistarse con Leonor; al ver a don Antonio, cree que es un amante de Leonor, se apaga la luz y se produce una gran confusión. Cuando llega Florela, la criada flamenca de don Pedro, con la luz, don Enrique reconoce en ella a su antiguo amor de Amberes. Florela cree que Enrique viene a por ella y apaga la luz para huir.

Se ilumina otra vez la escena y aparecen don Pedro y don Lucas, quien pregunta don Enrique que hace allí a esas horas con Leonor, pero Enrique tiene una respuesta muy adecuada, pues recuerda al figurón su deseo de que corteje a su novia.

Don Enrique se ha dado cuenta de que el hombre escondido es su amigo Antonio y quiere sacarle de allí, pero no ve cómo hacerlo. Don Antonio, escondido en el cuarto de Juana, no ve otra solución que ponerse las ropas de ésta; así, sale disfrazado de mujer y pellizca a don Lucas, con lo que da a entender que es una amante del figurón que éste tenía escondida. Don Pedro se enfada ante la indencencia de don Lucas y doña Melchora se pone celosa pues siente también inclinación hacia él.

JORNADA II.- Don Lucas le cuenta a don Enrique que hay un duende que lo vapulea todas las noches y que no ha podido deshacerse de él ni siquiera exorcizándolo con su santa ejecutoria. Aparece don Antonio y el figurón reconoce en su cara los rasgos de la mujer que le pellizcó, con lo que lo toma por el duende por su capacidad de cambiar de sexo y sale huyendo de él. Don Antonio cuenta con don Enrique que doña Melchora le ha confesado que es ella el duende que golpea por la noche a don Lucas para vengarse de su traición con la mujer del pellizco. Precisamente doña Melchora es la que sale en ese momento con una extravagante carta de amor para don Antonio; se presenta también su padre y para esconder de él se echa la basquiña por la cabeza. Don Enrique salva la situación diciendo que Melchora es la viuda de un montañés que viene a resolver un pleito (don Pedro es abogado).

Por todo lo que va pasando, podemos ver que Melchora tiene dos galanes y quiere conservar a los dos porque desea casarse a toda costa, con dos maridos mejor que con uno, como ella dice; pero prefiere a don Lucas. Por su parte, don Antonio corteja a la boba, pero de quien está realmente enamorado es de Florela, la sirvienta flamenca. Desea ir a verla, pero oculta a don Pedro su propósito y dice que va a ver a Melchora. Don Enrique tampoco le dice a don Antonio que Florela es la dama de Flandes de la que se enamoró y a la que dejó al ver a un hombre rondàndola.

Dentro de la casa de Leonor, ésta intenta que Florela le cuente a qué caballero ama y a cuál aborrece de los dos que vio en su casa. Florela no se lo dice, pero Florela sí se entera, por una indiscreción de Melchora, de que Leonor ama a Enrique. Leonor le pide a Florela que la ayude a conseguirlo y ella, que también le ama, se ve dividida entre su agradecimiento hacia quienes la han acogido y su amor por Enrique.

Enrique y Leonor se entevistan, pero Florela, celosa,

estorba sus encuentros con sus cantos. Leonor recela algo y Florela tiene que mentir diciendo que Enrique es el hombre al que aborrece. En esto entra don Antonio; don Enrique se esconde fuera conducido por doña Leonor. Sale a escena también Melchora, que escucha celosa la declaración de amor que don Antonio le hace a Florela. Se oyen las voces de don Pedro y don Lucas que llega con Cartapacio, su criado y don Antonio tiene que ocultarse, esta vez en el cuarto del figurón. Éste entra en su cuarto para escribir un documento (don Lucas actúa como pasante de don Pedro) para la viuda (en realidad doña Melchora). Don Antonio apaga la luz, revuelve los papeles y se mete bajo la mesa con un sábana para hacerse pasar por duende. Consigue hacer huir al figurón y a su criado, pero no puede salir de la casa. Entonces sale don Pedro alertado por los gritos y Antonio tiene que esconderse de nuevo. Don Pedro cree que está a solas con Florela y aprovecha para declarársele, pero don Antonio escucha y vuelve a hacer de duende tirándole libros y un tintero al viejo. Se produce un gran alboroto y Florela ayuda a huir a don Antonio.

JORNADA III.- Don Pedro sale leyendo una carta en la cual se revela quién es Florela: una dama hija de madre flamenca y padre español de origen montañés. Don Lucas y doña Melchora acuden a don Pedro para quejarse: don Lucas no quiere casarse con Leonor, pues desconfía de ella y Melchora quiere casarse a toda costa, pero el viejo insiste en el casamiento de Lucas con Leonor y en que Melchora debe meterse a monja. Ante eso, Lucas y Melchora se declaran burlescamente amor mutuo. Pero don Lucas no ha descartado del todo el casarse con Leonor y decide hacer la prueba de fidelidad de Leonor con don Enrique, estando él escondido.

Sale Leonor y le declara su amor a don Enrique, a la par que su oposición a su padre y a don Lucas. Don Enrique intenta avisarla por señas de que don Lucas la oye, pero

Leonor no entiende la advertencia. Don Lucas sale corriendo para acusar a Leonor ante don Pedro, pero Leonor, avisada por Enrique, consigue arreglar la situación ante su padre mintiendo acerca de su amor por don Lucas y diciéndole que su prometido habla mal de él. Don Pedro intenta estrangular a don Lucas, pero le detiene una carta que le entrega Cartapacio, en la que el "duende" le desafía por el amor de Florela. Don Pedro consigue, con esfuerzo, que en el duelo le ayude don Lucas, que va muerto de miedo. Leonor le pide a don Enrique que se presente a su padre como su esposo y que le siga hasta el duelo para averiguar por qué se bate su padre.

En el duelo don Pedro se comporta valientemente al luchar con don Antonio ("el duende"), pero don Lucas hace el ridículo al querer luchar contra "el duende" con su ejecutoria. Llega don Enrique, y entonces se descubre que don Antonio es el hombre con quien el riñó en Flandes por causa de Florela. Don Enrique está obligado a batirse con don Pedro y con don Antonio, pero al final todo se arregla y Enrique puede casarse con Leonor. Florela aún quiere estorbar los amores de la pareja y reclama a Enrique, pero don Pedro descubre que Enrique es su hermano y, al fin, Florela se casa con don Antonio, en tanto que Lucas se queda con Melchora, que es la mejor novia para él.

12.- Argumento de *Yo me entiendo y Dios me entiende* de José de Cañizares.

JORNADA I.- La acción de la obra sucede en la Edad Media, durante el reinado de Pedro el Cruel. La acción comienza con el enfrentamiento entre el rey don Pedro y su hermano el infante don Enrique, al que el rey considera un traidor; por más que el infante intenta reconciliarse con el rey, no lo consigue, por lo que es evidente que la enemistad entre ambos hermanos acabará en lucha.

Aparece en escena don Egas de Castro, de cuya hija Juana está enamorado el rey. Don Egas quiere casar a su hija con un hidalgo rico y extravagante, don Cosme Ansures, pero el rey no se atreve a oponerse a ello porque don Egas es un noble poderoso en quien se apoya. Por otro lado, la decisión de don Egas puede parecer desacertada, pues don Cosme resulta un tipo bastante extraño, tanto por su aspecto como por sus ideas. Sin embargo, también es un hombre influyente y el infante intenta atraérselo para que se ponga de su lado; don Cosme, no obstante, no quiere comprometerse y se mantiene neutral.

El gracioso Zoquete, en un monólogo, demuestra su contento porque el rey le ha dado una bonita caja de rapé (anacronismo evidente que no debía de ser chocante en la época de Cañizares) a cambio de que deje la puerta abierta, y poderse ver así con la hija de don Egas.

Salen doña Juana y doña Isabel y la primera confiesa su inquietud pr las pretensiones del rey y por su matrimonio con el poco atractivo don Cosme. Por su parte, Isabel revela que a ella la pretende el infante. Mientras hablan, bajan al jardín y allí encuantran al rey y a don Álvaro, un noble que también ama a Isabel. Ambos han entrado por la puerta que les ha dejado abierta Zoquete sin saberlo las damas, que consiguen escapar de ellos dejándoles sin luz. En ese momento llega don Cosme y en la oscuridad es confundido por don Álvaro con el rey. Al oírse llamar "majestad", don Cosme comprende que el rey está ahí con fines poco honorables. Llega don Egas con luz y el rey no tiene más remedio que descubrirse y disimular su presencia con el poco creíble pretexto de que ha ido allí para tratar del casamiento de don Cosme con doña Juana.

JORNADA II.- Don Egas habla con don Cosme sobre sus sospechas de que el rey va tras su hija y aquél contesta irónicamente que se alegra de tener una esposa a la que persigue un rey. Don Cosme es partidario de confiar en la

propia esposa y de no encerrarla rigurosamente de soltera para que de casada no tenga demasiadas ansias de libertad. Hablan también acerca de don Álvaro, hombre en quien no confían, pero cuando llega a visitarlos, don Cosme le agasaja, pues quiere estar a bien con su rey.

Juana entra en escena de nuevo diciendo que la reina ha muerto. La lucha entre el rey y su hermano ya se ha producido y don Egas sale con la noticia de la muerte del infante en la vega de Nájera, pero ello no es cierto, pues el infante ha huido de su hermano y quiere refugiarse con su gente en la casa de don Egas, intentando forzar las puertas. Don Cosme interviene: disfraza al infante como a su criado y consigue sacarlo de la casa. Cuando entran las tropas de don Álvaro, que perseguían al infante, sólo encuentran a don Cosme que tiene el capote de don Enrique en la mano y finge que éste se ha escapado por el balcón.

Don Pedro está en su palacio iracundo porque no ha conseguido matar a su hermano. Ante él llega don Egas con don Cosme para pedirle permiso para casar a su hija y el rey le dice que quiere ser padrino de su boda y que desea que Juana se quede en el palacio hasta que se celebre la ceremonia, lo que hace recelar a don Cosme y decir que no quiere la mano de Juana sino la de Isabel. El rey manda a don Egas que se vaya con una orden que sólo es un pretexto para alejarlo y quedarse solo con doña Juana. Cuando se encuentra a solas con ella, le declara su pasión, pero don Cosme, haciéndose el bobo, les interrumpe y da ocasión a Juana para huir. Don Egas vuelve y don Cosme le dice que sus hijas no están seguras allí y que aclarará en su momento si se casa con Juana o Isabel.

JORNADA III.- Se oye ruido de batalla. Sale a escena el rey don Pedro narrando todas sus proezas bélicas y los muertos que ha hecho. Está cerca de una ermita y entonces se produce una escena propia de comedia de santos: la estatua de un clérigo que está delante de la fachada de la

ermita cobra vida y advierte al rey de su próxima muerte si no cesa de perseguir a su hermano, pero el rey no hace caso a la advertencia divina. Salen a escena don Cosme y don Álvaro, que comunican al rey que las cosas han cambiado y que el infante ha ganado; don Cosme propone al rey que huya con don Álvaro y así lo hace. Aparece enseguida el infante, que persigue al rey y quiere cortarle la huida, pero don Cosme se interpone valientemente e impide al infante matar al rey. Don Cosme cae al suelo, pero sólo desvanecido.

En Montiel se hallan doña Juana, doña Isabel y su padre don Egas. Los tres hablan de las crueldades que ha hecho el rey y que le han dado su sobrenombre. Éste se presenta y oye lo que dicen de él, lo que le hace salir furioso y con intenciones de llevarse a doña Juana, pero llega oportunamente don Cosme, que le recrimina al rey pagar con tal traición su lealtad y el haberle salvado la vida. El rey quiere afrentar a don Cosme tirándole el sombrero, pero el lo impide al cogerlo con la mano. El rey se marcha ante la proximidad del infante, que aparece y enseña a don Cosme una orden del rey en que se sentenciaba su muerte. Por contra, él le ofrece como premio el bastón de Montiel, pero don Cosme lo rechaza y se lo cede a don Egas.

Hay noticias de que don Pedro ha muerto y que el rey es ahora don Enrique. El nuevo rey decide renunciar a Isabel, que se casa con don Álvaro, a quien don Enrique ha perdonado su enemistad. Doña Juana casa con don Cosme gustosa, pues ha comprendido que su esposo, pese a su extravagancia, es un hombre de valía.

13. Argumento de *La más ilustre fregona* de José de Cañizares.

JORNADA I.- Aparecen en primer lugar don Diego y don Tomás, dos caballeros amigos y enamorados: don Tomás se ha enamorado de la fregona Constanza, que vive recogida en el

Mesón del Sevillano, sólo con ver su retrato; don Diego ama a la hermana de don Policarpo, una dama poetisa que se aloja también en el mesón. Para poder ver a su amada don Tomás cambia su atuendo por el de su criado Pepín, quien se hace llamar don Sancho de Bracamonte y finge que es un caballero loco que quiere alquilar el mesón entero para que no le envenenen. Don Diego fingirá ser también criado de don Sancho.

Don Policarpo, el personaje que aparece como figurón, es un indiano rico, hijo de Corregidor. Ama también a Constanza y decide declararsele; ésta le rechaza y al ver venir a don Tomás y Pepín se esconde en las caballerizas. Don Tomás se declara a su vez a la bella fregona, pero tampoco consigue que le responda, al menos en un principio. Don Diego, por su parte, quiere hablar con doña Clara, pero su hermano, que ya sabemos que está escondido, lo ve y puede interceptar el papel que Diego quiere enviar a doña Clara. En ese momento entra el Corregidor, su padre y don Policarpo le dice que está allí por causa de su hermana.

JORNADA II.- La criada Manuela por encargo de doña Clara ha cambiado el papel de don Diego que tenía don Policarpo, el cual pretendía leerlo en presencia de su padre y de su propia hermana Don Diego entra a ver a Clara, aprovechando que la puerta estaba abierta a causa del calor y ella le dice que todo está arreglado. Entran don Policarpo y su padre; aquél, después de beberse una jícara entera de chocolate, acusa a su hermana de verse con un hombre aportando como prueba el papel que tiene, pero la supuesta carta de don Diego resulta tener un texto diferente del que piensa el figurón: se trata de una carta de Clara a Constanza en la que le dice que su hermano no puede casarse con ella por la diferencia de clase. Doña Clara completa su jugarreta sacando a don Sancho (Pepín) y a su amante Diego (vestido de criado) que estaban escondidos, como si fueran testigos que ella ha convocado para que lo escuchasen todo.

Constanza cuenta a Inés, hija del mesonero, que don Tomás está disfrazado de mozo, pero en realidad es un caballero enamorado que le ha dado una cédula de casamiento. Ella está dispuesta a irse con él para casarse en Córdoba, ya que en Toledo la conocen demasiado. Don Tomás, que ya se ha descubierto ante Constanza, le enseña a ésta el retrato del que se enamoró; entra el huésped y Pepín para salvar la situación vuelve a hacerse el loco y dice que el retrato de su mujer, que se parece mucho a Constanza, aunque sea tuerta. El mesonero no acaba de creerse el cuento del gracioso y sospecha de todos ellos.

Sale Soplamocos, criado de don Policarpo, con martillo y escala para robar a Constanza; don Policarpo sube con mucho miedo por la escala e Inés le tira una espuerta de ceniza. El huesped dispara la escopeta y cae asustado don Policarpo.

Don Tomás está preparando su huida con Constanza y al oír el tiro cree que es la señal de Pepín para irse y habla con el figurón creyendo que es su criado, pero luego se da cuenta y huye con Constanza dejando atado al figurón. Entra el Corregidor y el mesonero da la alarma de que se han llevado a Constanza.

JORNADA III.- El Corregidor y el posadero hablan de constanza; el posadero le enseña a aquél unos papeles que ha encontrado en el cuarto de don Sancho y que descubren quién es en realidad el mozo de mulas (don Tomás). El Corregidor desea meter a monja a Constanza en cuanto dé con ella. El mesonero está a punto de contar la verdadera historia de la muchacha, cuando llegan unos viajeros y se lo impiden.

Han pasado ya dos meses; Constanza, Inés, don Tomás y Pepín van de camino. Constanza se encuentra enferma y han de detenerse para que descanse en una quinta. Cuando se queda solo con Pepín, don Tomás le confiesa que su familia está disconforme con que se enrede con una mujer que no es

de su clase y que su padre ha preparado ya su matrimonio en Córdoba. Para tratar de ganar tiempo, ha escrito ya una carta a su padre en la que le dice que no quiere ya a Constanza.

El Corregidor y sus hombres encuentran a don Tomás y a Pepín y los prenden. Inés y Constanza, al ver que tardan demasiado, salen en su busca y encuentran los caballos solos. La carta de don Tomás a su padre es encontrada por Constanza, que al leerla cree que don Tomás se ha burlado de ella y decide vengar su honor yendo tras él vestida de varón.

Don Policarpo y su hermana aparecen lamentándose de haber perdido a sus respectivos amores. Su padre, el Corregidor, trae a Pepín y a don Tomás a su casa, pero cree que Pepín es don Tomás. Quiere casarlo con su hija Clara y mientras avisa a su padre, don Diego de Avendaño, lo mantiene encerrado.

Don Diego entra a ver a Clara cuando la encuentra sola. Piensa pedir su mano al Corregidor, pero ella le cuenta con quien quiere casarla su padre. Se oye ruido y don Diego se esconde. Entra don Tomás, que ha quedado libre porque creen que es el criado y le pide ayuda a Clara, pero Diego, que se halla escondido, cree que don Tomás está requebrando a doña Clara y decide pelear con él. Don Diego busca a don Tomás para batirse con él y se encuentra a doña Clara y a Inés vestidas de hombres y se une a ellas para vengarse del enemigo común. Constanza encuentra primero a don Tomás y le dispara. Al ruido del disparo salen el corregidor, don Policarpo y el padre de don Tomás, que ha acudido, avisado por el corregidor. Reconoce éste a su hijo en el hombre caído y don Tomás, al creerse herido de muerte, confiesa que muere amando a Constanza. Ésta lo oye y, arrepentida, sale de donde estaba oculta. El corregidor, al verla, reconoce en su rostro los rasgos de su difunta esposa y empieza a sospechar algo extraño.

Aparece don Diego, que sigue pensando que Clara le es infiel y se encuentra con el grupo que trae a Tomás herido. El Corregidor insiste en meter a Constanza en un convento porque el matrimonio con Tomás no puede ser factible. Han llevado a don Tomás al mesón y allí el huésped cuenta la historia de Constanza que antes intentó narrar: Hace años llegó una señora a la venta y parió allí una niña que encomendó a la mujer del posadero; ésta acababa de tener un niño y lo trocó por la hija de la señora para que su hijo pudiera llevar la vida de una persona noble. La señora dejó encargado que entregasen a su hija a la persona que viniese a recogerla y murió. Constanza, por tanto, resulta ser la hija del Corregidor y de una señora, doña Juana, con la que se casó en secreto; el hijo de la posadera es don Policarpo. Todo ello se prueba por unos papeles que conserva el mesonero el una arquilla y que encajan con los que tiene el Corregidor. Al saberse el origen noble de Constanza, ésta se casa con don Tomás. Don Diego hace lo propio con doña Clara, pero don Policarpo queda soltero y, lo que más le duele, desposeido de su condición de noble y sin el "don".

14. Argumento de *De comedia no se trate, allá va ese disparate* de José de Cañizares.

JORNADA I.- La viuda doña Anastasia espera la llegada de don Jerónimo Retuerta, que es pariente de su difunto marido y le disputa la herencia. Doña Anastasia ha recibido de don Jerónimo una carta por cuyo estilo y contenido sabemos que don Jerónimo es el figurón y que viene a Madrid por la cuestión de la herencia. La viuda planea alojar a don Jerónimo en un cuarto bajo de la casa con la idea de que se enamore de Andrea, la prima de su marido que vive con ella. De esa forma piensa que renunciará a su parte de la herencia.

Aparece don Enrique, un galán que aparentemente corteja a doña Anastasia, pero que en realidad quiere a Andrea. Riñe a ésta porque admite las visitas de don Julián de Zargandaya, pero Andrea se disculpa diciendo que no es ella, sino a doña Anastasia a quien pretende. La pareja se abraza y doña Anastasia, que los ve, se enoja. Don Enrique pretexta que el abrazo era para festejar la llegada de don Jerónimo, su pariente. En eso llega don Julián con su hijo don Pedro, un estudiante pisaverde, vanidoso y que habla culta latiniparla. Este personaje será el segundo figurón, ya que el primero es don Jerónimo, que forma un evidente contraste con el lindo Periquito. Cuando aparece en escena don Jerónimo comprobamos que es un avaro rústico vestido ridiculamente a la antigua.

La acción se traslada a la orilla del río. Sale don Pedro preocupado porque no encuentra la rima para"el soneto mejor que se ha escrito en España." Don Julián, don Enrique y su criado Tocino esperan a las damas. Se oye a don Jerónimo intentando frenar su mula. Aparecen doña Anastasia, doña Andrea y doña Josefa, una chismosa vecina de las anteriores. Enrique se esconde para escuchar los comentarios de las mujeres. Josefa pregunta a Anastasia si quiere a don Julián y ella le responde que no. Andrea tampoco quiere a don Pedro, que la corteja. Este aparece cuando van a comer, se sienta y en ese momento cae sobre los manteles don Jerónimo, arrojado por su mula sobre ellos con una sillas de montar incluida. Don Julián reconoce a don Jerónimo y lo presenta a los demás. El criado de Jerónimo, Almocafre, dice que todo lo que llevaba su señor se ha perdido.

JORNADA II.- Don Pedro está rondando en la calle a doña Andrea. La serenata es con música y ello molesta al figurón don Jerónimo que intenta dormir en su habitación. Además se ha enamorado de doña Josefa. Intenta entretenerse leyendo un libro genealógico de Anastasia, pero en su lugar lee un

libro de cuentas, lo que produce una situación cómica.

Se oyen de pronto gritos de don Julián y de don Pedro. El primero se ha disfrazado de fantasma para ver a doña Anastasia y ha asustado a su hijo, que entra huyendo en el cuarto de Jerónimo. Don Pedro no acierta a explicar que hacía en la calle porque se enreda con sus cultismos y nadie le entiende.

Don Enrique ha ido para ver a Andrea. Él, Andrea y Manuela dicen que han oído fantasmas. Salen así disfrazados don Julián y doña Anastasia, que encubren sus amoríos con el truco del duende. Enrique se esconde para escuchar y oye decir a Anastasia que no la ama. Se oye llegar al figurón don Jerónimo y Julián se esconde en una alacena. Enrique sale y acusa a Anastasia de hacerle traición, pero ella responde que don Julián no está ahí por ella sino por doña Josefa y que él sólo ha venido para pedirle ayuda a ella. Aparecen Andrea y Manuela, se apaga la luz y Andrea pellizca a Anastasia pues está celosa, y ella cree que ha sido Enrique; también pellizcan a don Jerónimo. Josefa aparece con luz. Anastasia se dirige a la alacena donde cree que se ha escondido Enrique, pero quien está es don Jerónimo, quien reprende a Anastasia por todo lo que ha oído mientras estaba escondido. Mientras, Julián, que se ha ocultado en la misma alacena que don Jerónimo, mueve una cadena al estirar el pie (recordemos que esta disfrazado de fantasma) y todos creen que es el fantasma que aparece y huyen.

JORNADA III.- Andrea está tomando su lección de arpa y, aunque se niega en un principio a tocar para fastidiar a Anastasia, acaba tocando y cantando una breve aria. Anastasia lee una carta de don Enrique quien la cita en la calle de san Pedro. Andrea se entera, y también don Jerónimo, que sale y empieza a amonestar a Anastasia por no respetar la memoria de su difunto esposo; ella, por su parte, le echa en cara haber abandonado a una mujer con la

que tuvo relaciones en Medellín y que, despechada, se ha hecho hechicera mora. Según Anastasia, todo el mal de la casa, los espiritus, ha venido por haber engañado don Jerónimo a esa señora. En esto, llega don Julián disfrazado de mujer porque don Jerónimo ha prohibido el paso a los hombres en la casa. Don Jerónimo, que ha salido un momento, vuelve y don Julián se esconde aunque luego consigue escapar, después de romper una letra que debe al figurón, diciendo que es la mujer que abandono en Medellín. Todos creen que se trata de un fantasma.

Don Jerónimo no quiere pagar a su criado Almocafre y, por ello, éste y Manuela trazan una artimaña para engañar al figurón y vengarse: vestirán a Manuela de maga mora.

Sale Enrique, que acude a la cita con Anastasia, después aparece don Julián, que sigue vestido de mujer. Enrique cree que habla con Anastasia, aunque habla con don Julián. Sale también don Pedro y don Julián, sin reconocer al principio a su hijo, apela a él para que le libre de Enrique. Luego se da cuenta de que es don Pedro pero éste no le reconoce a él y empieza a requebrarle al creerle una dama, hablando despectivamente de su padre, al que llama culteranamente viejo verde, con lo que don Julián se descubre y persigue a su hijo. Manuela, tapada, entrega un billete de Andrea a don Pedro, quien le da de propina su peluca. Don Jerónimo aparece en escena y Manuela le acusa de haberle quitado el honor en Medellín. Él la destapa, pero la criada se ha puesto la peluca de don Periquito al revés y don Jerónimo cree que es el trasgo y sale huyendo asustado.

Mientras tanto, Enrique y Andrea descubren su amor, pero Julián y Pedró sorprenden a Andrea y Enrique abrazados, aunque Anastasia, para salvar el decoro, dice que se están felicitando porque ella, Anastasia, ha ganado el pleito contra don Jerónimo, que aún tendrá que pasar por la prueba a la que van a someterle los criados.

Manuela sale vestida de "mora ridícula" cantando una canción de hechicerías para espantar al figurón. Almocafre, también vestido de moro, golpea a su amo. Uno a uno salen los demás que le dicen algo en son de burla. Al final las cosas quedan de la siguiente forma: Enrique se queda con Andrea, don Pedro con Josefa, don Julián con doña Anastasia y el figurón sin boda y sin sus amados chorizos que le ha vendido Almocafre para cobrar su dinero.

15. Argumento de *De los hechizos (o encantos de amor) la música es el mayor y el montañés (o asturiano) en la Corte* de José de Cañizares.

JORNADA I.- Don Carlos habla con su criado Tocino de su amor por Leonor a quien da clases de música, mientra que está dispuesto a dejar a doña Mencía, una viuda con la que tuvo relaciones, pero a la que ha dejado porque vio un hombre en su reja (que luego resulta ser don Ordoño, padre de Leonor) y porque se siente atraído por otra dama. Don Ordoño quiere casar a Leonor con don Laín de Cascaxares, un montañés asturiano necio, rudo y avariento, que va a visitar a don Carlos porque sus padres eran amigos y el del montañés ayudó en una ocasión al de don Carlos. Éste se da cuenta enseguida del extravagante carácter de su visitante, pero la cortesía le obliga a recibirle. En esto, se oyen voces de mujer que piden socorro: es doña Mencía que pide ayuda para su hermano don Félix que está batiéndose con varios hombres. Salen a ayudarles don Carlos y don Laín, que enseguida se fija en doña Mencía. Cuando regresan de pelear con los que atacaron a los hermanos, don Laín requiebra de forma poco elegante a la viuda mientras don Carlos se despide de don Félix. Doña Mencía se marcha y el figurón le pide a don Carlos que le lleve a casa de don Ordoño.

Don Félix y doña Mencía han alquilado un piso en el bajo

de la misma casa donde vive don Ordoño, que en cuanto ve a doña Mencía se enamora de ella. Por otro lado, con don Ordoño vive otra hija, Aurelia, que forma un gran contraste con su hermana, pues mientras Leonor es aficionada a la música y al trato social, Aurelia es una mojigata rezadora. Don Félix se enamora de doña Leonor, a pesar de que prontamente le revelara doña Aurelia que le ama. Doña Leonor canta con don Carlos, y Mencía, con el pretexto de que tiene confianza con su nueva amiga, recrimina a don Carlos, ante Leonor, que haya olvidado su amor por ella, con lo que se despiertan los celos de doña Leonor, mientras la propia doña Mencía, incapaz de contener la rabia, se desmaya de puro despecho. Don Ordoño, que entra en ese instante, se desmaya también al ver a su amada en tal accidente. Llevan a don Ordoño a su alcoba, en tanto que sale don Félix y se lleva a su hermana a la suya. Tras llevar al viejo, se sucede el diálogo de Leonor y Carlos en que ambos se tachan de traidores, pues si Leonor ha visto en Mencía a una rival, don Carlos está celoso de que Leonor vaya a casarse con don Laín. Aurelia, que está escuchando, recriminará a su hermana que se trate con don Carlos, pero luego ella ve a don Felix y se enamora de él dándole rápidamente una cita. Leonor, que es ahora quien escucha, se venga de su hermana riñéndola en los mismos términos que ella lo había hecho un momento antes.

JORNADA II.- Don Laín negocia con su suegro la dote de su hija mostrando su talante interesado y ruín. Cuando marcha el figurón aparece don Félix al que don Ordoño tantea para ver si Mencía se halla disponible para él, pero como don Félix dice que su hermana no desea casarse de nuevo, don Ordoño disimula y dice que sólo desea bajar un rato a visitar a su hermana. Se va el viejo y sale su hija, con lo que don Félix tiene oportunidad de declarársele; Aurelia oye lo que dice don Félix y se pone celosa. Como se permite de nuevo reñir a su hermana en nombrer del decoro

familiar, ésta se venga diciéndole que don Félix le ha confesado que la detesta por fea y beata y que sólo la ama a ella. Sale don Carlos, oye lo dicho por Leonor, y lógicamente arde en celos, mientras Aurelia riñe con don Félix, que no sabe qué decirle. Don Carlos desahoga sus celos cantando un aria alusiva a la traición de Leonor, sale ella para intentar desengañarle, entonces aparecen doña Mencía y don Laín, que le confiesa a don Carlos que le gustan las dos mujeres: su prometida y doña Mencía. Esta les pide que canten a Leonor y Carlos (dúo de Vireno y Olimpia), pero que acaba en reconciliación. Mencía, que había pedido a Leonor que intercediera por ella ante don Carlos, cree que Leonor la está ayudando, pues ignora el amor de ésta por don Carlos.

Mencía y Félix esperan la visita de Ordoño y sus hijas. Doña Mencía sabe que don Félix ama a Leonor y prepara el agasajo para sus invitadas; cuando llegan las hermanas Mencía les enseña la casa, dejando los criados, Luisa, Inés y Martín preparado las mesas para la merienda. Mientras los criados van y vienen, aparece don Laín y su presencia dará lugar a las escenas más propias de farsa que tiene la obra; don Laín come de lo que hay en la mesa, se esconde en una alacena al oír que los criados regresan y Martín recibe la reprensión de Inés al creer que se ha comido los bizcochos, lo que en realidad ha hecho el figurón. Arrojan a la alacena un resto de chocolate y queman a don Laín, por otro lado el goloso criado Martín va a beber de una jícara nueva cuando el figurón le golpea por detrás; se asusta el criado, se marcha con las luces y el figurón aprovecha para salir de su escondite. En ese momento aparece don Ordoño, que ha decidido esconderse para luego poder ver a Mencía, aunque les ha dicho a sus hijas que se marchaba a casa. Tocino también a oscuras esta allí con la esperanza de poder ver a la criada Luisa. Salen las damas, don Félix y don Carlos con luces, los anfitriones despiden a las

visitas; don Félix y las hijas de don Ordoño van delante y Mencía se las arregla para hablar con don Carlos del hombre de la reja, por lo que don Ordoño sabe que fue don Carlos el que peleó con él y don Laín que don Carlos tiene relaciones con la viuda. Cuando se va Carlos sale don Laín y riñe a la viuda, pero la llegada de Félix hace que tenga que esconderse en la misma alacena donde está Tocino que ladra para apartar a don Laín. Félix cree que es alano del vecino que se ha colado y mientras Inés descubre a don Laín y grita que hay ladrones, sale don Félix y don Ordoño ve la ocasión para decir que ha bajado a socorrerles y así encubrir su presencia allí; Tocino aprovecha la confusión para huir a gatas.

JORNADA III.- Don Laín aparece todo vendado y cuenta a don Carlos que le han confundido con un ladrón y le han apaleado. El figurón se marcha y aparece doña Leonor, que va a ver a don Carlos tapada, pero cree que la ha visto don Félix y ha de escapar por la puerta de atrás. Cuando salen doña Leonor y su criada, entran doña Mencía y la suya, que igualmente tapadas van a ver a también don Carlos, pero éste que cree que Mencía es Leonor, le dice que no ama a Mencía y que sólo la quiere a ella, lo que hace que Mencía se descubra irritada, para mayor apuro de don Carlos, que tiene que disimular diciendo que es una broma. Mencía a visto a las tapadas y sospecha que Carlos la engaña, aunque éste intenta hacer pasar a las mujeres por amantes de don Laín. La conversación entre don Carlos y Mencía es escuchada por doña Leonor y su criada Luisa que se han quedado para espiarles. Leonor no puede sufrir lo que escucha y sale, enfrentándose con doña Mencía. En esto, don Ordoño y don Félix, que han visto a las mujeres y han creído reconocerlas, entran en casa de don Carlos, le piden que descubra a las damas que están con él, éste se niega y se dispone a batirse, pero llegan don Laín y sus criados, que toman partido por don Carlos.Mientras pelean, las damas

huyen. Leonor se refugia en su casa y le entrega su manto a su hermana Aurelia, cambiandose rapidamente de basquiña. Llega don Ordoño y al ver a la mojigata con la ropa de la que ha visto tapada, cree que ha sido ella la que ha estado en casa de don Carlos; Leonor disimula diciendo que ha permanecido en casa cantando, para que Aurelia cargue con las culpas. Don Ordoño decide que ha de castigarlas pronto: a Leonor la da a elegir entre don Félix y don Laín y a Aurelia quiere casarla con don Carlos. Se va el padre y Aurelia y aparece don Carlos que canta con Leonor otro dúo amoroso. Aparece don Laín que muestra su grosería con las dos hermanas y su interés por el dinero. Don Ordoño, al oírle se enfrenta con él y rompe el compromiso. En eso, aparece doña Mencía que huye de su hermano y don Ordoño confiesa entonces que ama a doña Mencia, don Carlos también explica que quiere a Leonor. Félix casa con Aurelia y don Laín queda soltero y dispuesto a marcharse a su tierra.

16. Argumento de *La encantada Melisendra y piscator de Toledo* de Tomás de Añorbe y Corregel.

JORNADA I.- Don Alonso y don Esteban son amigos que se encuentran en Toledo. El primero es forastero, pero don Esteban, toledano, regresa después de haber sido forzado a huir a causa de un duelo para heredar tras la muerte de su padre. De esta forma se entera de que su amada doña Teodora está destinada por su padre a casarse con don Lorenzo Salpurrias, el figurón. El padre es don Fernando, un viejo santurrón que tiene además dos hijos, don Agapito, astrólogo y doña Nicolasa, una dama poetisa . El viejo está enamorado de una esclava mora, Arminda, quien a su vez ama al criado moro de don Alonso, Mahometo, que la corresponde.

En casa de don Fernando cada uno se deja llevar por su inclinación: don Agapito estudia las estrellas, doña Nicolasa hace versos y don Fernando está siempre rezando,

aunque en realidad sabemos, por los apartes del viejo, que en lo que en realidad piensa es en Arminda. El figurón, por su parte, está intentando averiguar en lugar en donde los moros han dejado un tesoro del que quiere apoderarse; posee un papel con supuestos caracteres arábigos que tiene que traducir para dar con el paradero del tesoro, lo que es muy poco probable que consiga.

Los únicos que escapan a la extravagancia de los demás habitantes de la casa son doña Teodora y Arminda. Ésta cuenta a la criada que ama a don Esteban y la criada le cuenta a su señora que es hija de padre nobles y que ama a Mahometo, de quien le han separado sus desgracias. El detalle de que no se le ha herrado el rostro a Arminda, que Teodora considera expresión de la bondad cristiana de su padre, se nos revela, por lo que sabemos, como una manifestación del deseo amoroso del anciano.

Don Esteban y don Alonso van a visitar a Teodora y proponen el engaño al figurón: se trata de acondicionar el sótano de la casa como si fuera una cueva encantada (aquí aparece el eco de la leyenda toledana de la cueva de Hércules), disfrazar a Teodora de princesa encantada y hacerle creer que obtendrá los tesoros si se casa con ella; pero lo que en realidad pretenden es hacer un cambio y casarlo con Nicolasa. Esta sorprende la conversación y los delata a grandes voces en una pedante alegoría poética sobre troya. Los galanes intentan esconderse, el padre y el hermano de Teodora aparecen espada en mano y los descubren. Está a punto de producirse el duelo, pero don Esteban pide la mano de Teodora y el padre, haciéndose cargo de que el mismo está siendo arrastrado por la pasión amorosa, se muestra comprensivo con los jóvenes y accede al matrimonio. Entonces don Esteban le pone al corriente del plan trazado para engañar a don Lorenzo y casarlo con Nicolasa y el viejo accede a participar en él.

JORNADA II.- Don Esteban cuenta a don Alonso como se ha

casado con Teodora delante de las mismas barbas de don Lorenzo sin que éste se percatase de que se estaba celebrando una auténtica boda, creyendo que era todo fingido. Aparece en escena don Lorenzo que intenta darle un beso a la que aún cree su prometida, pero ésta le rechaza con desprecio y lo mismo hace Nicolasa, que le llama "chiquichanquero", para gran ofensa del figurón. Aparece luego don Agapito y don Lorenzo le pregunta si ve en las estrellas que con ese insulto su honor esté amenazado; el astrologo le dice que sí, salvo que evite su destino matando a la dama o a un familiar suyo, con lo que don Lorenzo no se lo piensa dos veces y persigue al infeliz astrólogo que está a punto de ser víctima de sus propias predicciones.

Mahometo y Arminda se encuentran y ella canta. Luego asistimos a la preparación de la farsa con el acondicionamiento del sótano. Suenan lamentos y sonido de instrumentos musicales y sale Arminda cantando de nuevo, vestida "a lo turco" y cubierto el rostro con una máscara y hachas encendidas en las manos. Se presenta ante el figurón y dice que les llama la infanta Melisendra. Don Lorenzo y su criado Calandrajo quedan asombrados y llenos de miedo por la visión, pero aún se encuentran con otra: la infanta Melisendra (Teodora) les muestra su indignación porque don Lorenzo quiera casarse con una plebeya como Teodora, en vez de quererla a ella, y les amenaza por esto con un encantamiento antes de marcharse dejándoles a oscuras.

JORNADA III.- Don Lorenzo y Calandrajo quedan en el sótano convertido en cueva mágica, sin luz y sin poder salir de él en un día entero. Los bromistas deciden darles algo de comida, pero no sacarles, hasta poder prepararlo todo para casar al figurón con Nicolasa. Sin embargo, los cautivos han dado con la salida y han podido escapar, por lo que los tracistas, todos vestidos a la turca, temen ser

reconocidos incluso con los disfraces. En ese momento aparece el figurón. Se vuelven todos de espaldas salvo Mahometo, al que don Lorenzo toma por Rodamonte. Este le dice que debe mirar por su linterna y la luz deslumbra al figurón, lo que aprovechan los demás para escabullirse. "Rodamonte" le dice que están ya "desencantados" y amo y criado se van a buscar de comer porque fallecen de hambre.

Aparecen de nuevo los falsos encantadores, esta vez con Nicolasa en el papel de Melisendra. Dos gigantes (la acotación no aclara si son dos personas de gran altura o dos maniquíes con algún mecanismo) traen a don Lorenzo y junto con ellos va también Mahometo; arrojan al suelo al figurón, pero Mahometo le dice que ha vencido a los gigantes. Salen todos los falsos turcos y Nicolasa, disfrazada como Melisendra, se casa con el figurón. Al final todos se descubren y don Lorenzo se conforma con su imprevista mujer. Quedan felices doña Teodora y don Esteban y los esclavos, libres ya , se marchan a Túnez. Quedan sin pareja don Alonso, don Agapito y don Fernando, resignado a la pérdida de su esclava.

18. Argumento de *Don Cosme Antúnez y Panciconeja* o *El desgraciado por fuerza* de José Calvo Barrionuevo.

ACTO I.- La obra comienza teniendo como escenario la casa de doña Marta, que tiene en ella algunos cuartos para huéspedes. En esta casa se aloja don Cosme Antúnez, un montañés abogado que se ha enamorado de doña Rita, la sobrina de doña Marta que vive con ella. Aquélla ama a don Narciso, un joven valenciano que está de incógnito en Madrid, pues cumple pena de destierro por haber matado en duelo al asesino de su padre.

Doña Rita trata de convencer a su sobrina para que se case con el ridículo don Cosme, que tiene dinero y antiguo linaje, pero ella le confiesa que ama a don Narciso, aun

siendo éste pobre y estando perseguido por la justicia. Don Narciso se hospeda en el cuarto vecino a aquél en el que están hablando tía y sobrina, y cuando Rita queda sola planea su matrimonio con ella, pues está esperando un indulto del rey para su delito y además dice que podra disfrutar de un pequeño mayorazgo. Insta a doña Rita para que dé largas a don Cosme mientras él soluciona sus problemas, pero don Cosme, escondido, oye lo dicho por el joven.

El criado Ginés cuenta a la criada Rosa lo que su amo don Narciso ha planeado y le propone dejar la casa de doña Marta y venirse con ellos. Como doña Marta no le ha pagado aún, propone a Rosa que robe a don Cosme, quien al oír lo que dicen lo criados está sobre aviso y pilla a Rosa intentando robarle; quiere castigarla, pero la criada se defiende y queda mal parado en su lucha contra la fámula quien, además, le acusa ante doña Rita de que le ha hecho proposiciones deshonestas y que por ello ha tenido que atacar a don Cosme.

Aparece luego en escena don Félix, amigo de don Narciso, que tras contarle éste su amor por Rita y su rivalidad con don Cosme, promete ayudarle para que pueda casarse con su amada.

ACTO II.- El criado de don Félix, fingiéndose cartero, da a don Cosme una carta falsificada que dice haber sido enviada por su familia. Don Félix aborda al figurón en la calle y se hace pasar por un conocido de sus padres; seguidamente pide a don Cosme que lea la carta, pero éste tiene mucha hambre y no puede detenerse, con lo que tiene que pedir a don Félix que le acompañe a su alojamiento. Allí lee don Cosme la misiva y para su asombro ésta le habla de que tiene mujer e hijos en su tierra. Al negar que sea cierto, don Félix le contradice y entonces el figurón niega conocer a ese supuesto amigo de sus padres, se enzarzan en una discursión que termina en un duelo, en el

que don Félix da en la cabeza a don Cosme y éste queda desmayado y herido. Acude la justicia y la criada Rosa salva la situación escondiendo a don Félix y diciendo a los alguaciles que don Cosme ha querido suicidarse.

En ese momento entra don Narciso en la casa y ve a don Félix, pero no lo reconoce y cree que Rita le traiciona con otro. Esto desencadenará la acostumbrada escena de celos entre los enamorados. Pero antes Rita a conseguido sacar a don Félix discretamente.

ACTO III.- Ginés quiere dejar a don Narciso pues éste le ha dado un espadazo en la refriega anterior. Don Félix le cuenta a su amigo la burla que han hecho a don Cosme, pero no que fue él mismo el hombre que vio don Narciso con Rita. Ya en la casa de huéspedes, aparece el figurón maltrecho y con la cabeza vendada. Don Cosme ha sufrido los reproches de las dos damas, que le creen un farsante y un adúltero., sin que él acierte a comprender que le está ocurriendo. Para aumentar las desdichas del figurón, aparecen unos alguaciles que quieren llevarle al hospital de los locos y, al resistirse a ello don Cosme, quieren atarle; don Cosme huye perseguido por los alguaciles hasta que no puede más y don Narciso, compadecido, se ofrece como aval comprometiéndose a responsabilizarse de su conducta. Don Cosme se encierra en su cuarto temeroso, esperando la primera oportunidad para escapar de la casa.

Doña Rita y don Narciso han roto y éste desea también irse de la casa. Pero al querer salir, oye a Félix y a Rita que hablan, fingidamente, de casarse. Narciso sale para batirse con él y atropella a don Cosme que estaba agazapado, aguardando para huir en la ocasión propicia. Don Félix descubre todo el enredo a don Narciso y ambos quedan amigos de nuevo. Don Cosme comprueba que todos están contra él y sale corriendo de allí. Luego Félix trae la noticia de que ha llegado el indulto para don Narciso y ya puede éste casarse con doña Rita. Todos se van a Valencia y se

proyecta también la boda de los criados, pero no de Félix y Marta, a pesar de que durante la acción se había insinuado una cierta simpatía entre ellos.

19. Argumento de *Más sabe el loco en su casa que el cuerdo en la ajena y el natural vizcaíno* de José de la Concha.

ACTO I.- Don Canuto Ezaberri viene a Madrid para casarse con doña María, hija de don Fabián. Doña María es amada por su primo don Luis sin que su padre lo sepa. Don Canuto, por medio de su hermano Teodoro, recibe noticias de que su prometida tiene un pretendiente cuando la boda está ya acordada, pero, en vez de recurrir a la violencia o romper el compromiso, decide averiguar la verdad del caso con sensatez y prudencia.

Don Canuto, que se autodefine como un hombre de genio extravagante, pero prudente y sincero, se presenta ante su novia, que ha despedido ya a don Luis y no quiere traicionar a su prometido. Don Canuto pregunta a su novia claramente si le quiere por marido, después de hacer un autorretrato bastante objetivo de sí mismo. Doña María responde afirmativamente y la boda queda ya asegurada.

ACTO II.- Don Luis, a pesar de haber sido rechazado por doña María, no se da por vencido y escribe una carta amorosa a aquella de forma encubierta, como si fuera una carta para su prima Teresa. Ella le responde airadamente y don Canuto, que ha estado observando ocultamente a su esposa, se asegura de esta manera de la fidelidad de ésta. Sin embargo, don Luis está tan obcecado que no cesa en su innoble empeño y, por consejo del malintencionado petimetre don Hipólito, deciden dar una paliza a don Canuto, pero éste se entera y se defiende muy bien de los dos con un palo, hiriendo a don Hipólito, quien tampoco escarmienta y

vuelve luego a la casa con intención de pretender a la hermana de doña María, Teresa, a la que ama Teodoro, el hermano de don Canuto. Éste le recibe con dos pistolas y el petimetre sale huyendo.

ACTO III.- Eliminados los recelos tocantes al honor de la mente de don Canuto, duda éste ahora de si su esposa le quiere por el dinero solamente (él es un rico mayorazgo) o lo ama por sus buenas cualidades. Para comprobarlo organiza una especie de comedia: hace que su criado Crespo se vista de forma parecida a como viste él y le hace aparecer ante doña María y su padre diciendo que él es el verdadero don Canuto y que el que tiene en casa es un farsante. Don Fabián se irrita y quiere expulsar al supuesto delincuente, pero doña María da una muestra de su cariño marital al declarar que ama a su esposo, a pesar de que sea un ladrón y un impostor, y que le seguirá, aunque acabe en la cárcel. Don Canuto, ante tal expresión de amor, abraza a su mujer y le descubre que todo ha sido una farsa para probar su afecto. Deciden ambos partir para Vizcaya.

Don Luis, por su parte, ha confesado a su tío la pasión que sentía por su prima y para alejarse de ésta parte de Madrid hacia la Habana, donde se destierra él mismo.

20. Argumento de *Un montañés sabe bien dónde el zapato le aprieta* de Luis Moncín.

ACTO I.- La acción comienza en una posada de Madrid donde se alojan el montañés don Higinio y su criado Zaramullo. Don Higinio ha venido a la Corte para casarse con su prima Leonor, pero este matrimonio, arreglado por su padre, le desagrada, pues desconfía de las mujeres modernas como la que va a ser su esposa.

En casa del abogado don Simón, tío de Leonor, éste le cuenta a su amigo don Bernardo que va a casar a su sobrina con un rústico montañés para unir sus haciendas y que ella

se resiste a la boda, pero don Simón confía en que Leonor acabará acostumbrándose a su esposo.

Doña Leonor está en su tocador con el peluquero y su amigo el abate don Lucas al que cuenta que su tío quiere casarla a la fuerza; aquél, por su parte, le pide a Leonor que interceda por él ante su amiga doña Juana, de la que está enamorado, cosa a la que Leonor accede. Sigue luego una conversación sobre el teatro (comedia española frente a ópera italiana), que se interrumpe cuando les comunican que don Higinio está a punto de llegar.

Don Higinio y don Simón llegan a la casa y en seguida el montañés muestra su desconocimiento de los usos sociales de la Corte y su rechazo hacia ellos. Tampoco simpatiza con su novia a la que conoce en ese momento, que está educada según las modas de la época (sabe cantar, bailar y tocar el clave). Doña Leonor queda muy disgustada al saber con qué clase de hombre tendrá que casarse y sus amigos procuran consolarla.

ACTO II.- Don Higinio se queja a su medio suegro de los gastos de las fiestas nupciales y también de las "finezas" o cortesías entre hombres y mujeres. Para el rígido criterio del montañés, su novia no es lo suficientemente honesta y advierte a don Simón que no consentirá tales cosas en su casa y que dejará a su mujer si ésta no es honrada. Don Simón protesta ante las injustas apreciaciones del montañés, pero éste no le hace caso y repite que "un montañés sabe bien dónde el zapato le aprieta".

Doña leonor habla con doña Juana sobre su marido, al que amaría si su carácter fuera menos áspero e intransigente. Doña Leonor continúa hablando con su amiga sobre el abate don Lucas. Con intención de interesar a Juana por él, hace varios elogios del abate, lo que es escuchado y mal interpretado por el figurón, que cree que su esposa ama a don Lucas. Se marcha precipitadamente lleno de rabia y no puede escuchar la segunda parte de la conversación en la

que doña Juana confiesa a Leonor que ella también se ha fijado en el abate y que desea casarse con él, si su hermano lo consiente.

Don Higinio cuenta a don Simón que tiene graves sospechas de la infidelidad de Leonor, cosa que el tío se resiste a creer, pero promete que, si es cierto, la castigará de acuerdo con las leyes del honor.

Se celebra seguidamente un baile de máscaras que se ha preparado para seguir festejando la boda. Durante la fiesta Lucas baila con Leonor, aumentando así los recelos del figurón; Leonor le da al abate una rosa de parte de doña Juana y, al ver esto, don Higinio sufre un desmayo, por lo que se suspende la fiesta.

ACTO III.- Don Higinio, que se ha repuesto un poco del síncope, rechaza las facturas de los gastos de los festejos que le presenta Roque (coche, músicos, viandas, etc.); llega también el peluquero con su factura y don Higinio le apalea mientras Zaramullo le muerde una pierna. A los gritos del peluquero salen don Simón y Leonor, que tratan de calmar al montañés, pero es en vano: don Higinio muestra poco respeto hacia su suegro y un gran encono hacia su esposa, quien no sabe por qué está su marido tan irritable. Cuando el figurón se va, don Simón insinúa a Leonor que ella tiene la culpa y cuando va a explicarle cuál es su falta, se presenta don Lucas. Leonor les deja solos y entonces el abate le pide que hable con don Bernardo para pedirle de su parte la mano de Juana. Don Simón comprende entonces que no hay nada entre don Félix y Leonor y que don Higinio está equivocado; se lo hace saber al montañés, pero éste no lo cree y sigue desconfiando de su esposa y del abate, mientras le prepara a éste una encerrona: le cita en el jardín, junto a un pozo, con la intención de arrojarle a él. Llega don Lucas, y don Higinio, con la ayuda de su criado, quiere tirarlo al pozo, pero don Lucas se defiende y hiere a Zaramullo; don Higinio le amenaza entonces con

una pistola, don Lucas huye y en ese momento aparece don Simón y don Higinio también amenaza al viejo. Huye a su vez don Simón, don Higinio y Zaramullo lo persiguen, el viejo escapa y amo y criado chocan entre sí. Aparecen don Lucas, don Bernardo, doña Juana y don Félix, otro amigo de la casa y don Simón les pide protección. Entonces el montañés les amenaza a todos con la pistola. Sale Leonor y se interpone entre don Higinio y los demás, declarando la verdad sobre ella y don Lucas y renunciando a sus costumbres, amistades y modas para marcharse a la montaña con su marido y vivir según sus reglas. Don Higinio, al oír esto, se reconcilia con su mujer y dice que lo de arrojar a don Simón al pozo era sólo una broma y que sólo pretendía asustarlos con el arma. Doña Juana y don Félix se casan y todos quedan amigos y contentos.

APÉNDICE II. GRABADOS DE GOYA QUE TIENEN RELACIÓN CON LA COMEDIA DE FIGURÓN.

Los grabados siguientes pertenecen a la serie de los *Caprichos* y son algunos de los que se han mencionado en relación con diferentes aspectos de esta comedia. El primero de ellos se refiere específicamente a la comedia de figurón de Cañizares *El dómine Lucas;* asimismo, hemos encontrado relación entre una escena de esta comedia y el grabado n° 74. Copiamos los comentarios de tales grabados que existen en la colección del Museo del Prado que, pese a ser los más cautos y asépticos, son también los que nos dejan más libertad para la interpretación. Existen también otros comentarios más ácidos en las colecciones conservadas en la Biblioteca Nacional de Madrid y la que perteneció a López de Ayala y que reproduce Helman (*op. cit.*, pp. 213-229). Las láminas han sido tomadas del catálogo de Goya *Caprichos, Desastres, Tauromaquia* y *Disparates*, Madrid, Fundación Juan March, 1982.

Grabado 50. "Los Chinchillas".- En este caso copiamos los tres comentarios:

P."El que no oye nada, ni sabe nada, ni hace nada, pertenece a la numerosa familia de los Chinchillas, que nunca ha servido de nada."

A."Los necios preciados de nobles se entregan a la haraganería y superstición, y cierran con los candados su entendimiento, mientras los alimenta groseramente la ignorancia."

BN."Los necios preciados de nobles siempre están con su executoria al pecho, reclinados desidiosamente, rezando como unos fanáticos el rosario, y bostezando. La ignorancia les alimenta groseramente, y tienen su entendimiento cerrado a candado."

Grabado 74. "No grites, tonta."

P."¡Pobre Paquilla, que yendo a buscar al lacayo se encuentra con el duende, pero no hay que temer: se conoce que Martinico está de buen humor y no le hará mal."

Grabado 39: "Hasta su abuelo.".-

P."A ese pobre animal lo volvieron loco los genealogistas y reyes de Armas. No es él solo."

Grabado 14: "¡Qué sacrificio!"

P."El novio no es de los más apetecibles, pero es rico y a costa de la libertad de una niña inocente se compra el socorro de una familia hambrienta. Así va el mundo."



Sin chinchilla.

74



No grites, tonta.



14.



Que sacrificio!

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN ..... P. 1

NOTAS A LA INTRODUCCIÓN P.14

CAPÍTULO I

DEFINICIÓN DEL TÉRMINO FIGURÓN P.18

NOTAS AL CAPÍTULO I P.26

CAPÍTULO II

DEFINICIÓN DE LA COMEDIA DE FIGURÓN P.29

NOTAS AL CAPÍTULO II P.41

CAPÍTULO III

ORIGEN DE LA COMEDIA DE FIGURÓN P.46

3.1. La teoría del entremés P.46

3.2. Origen mixto de la comedia de figurón. P.48

NOTAS AL CAPÍTULO III P.61

CAPÍTULO IV

EXTENSIÓN TEMPORAL DE LA COMEDIA DE FIGURÓN.

CONDICIONAMIENTOS LITERARIOS Y SOCIALES P.64

NOTAS AL CAPÍTULO IV P.71

CAPÍTULO V

LOS FIGURONES Y OTROS PERSONAJES BURLESCOS.. P.73

I. **Tipos de figurones** P.73

5.1.1. Los figurones del siglo XVII..... P.73

5.1.2. Los figurones del siglo XVIII..... P.121

5.1.2.1. La especialización del tipo..... P.121

5.1.2.2. Los figurones de la primera parte del siglo XVIII..... P.136

A. Los figurones de José de Cañizares... P.136

a.) Figurones convencionales..... P.137

b.) Figurones especiales..... P.152

B. El figurón de Añorbe..... P.173

5.1.2.3. Los figurones de la segunda mitad del XVIII..... P.181

A. Las comedias de Luis Moncín..... P.182

B. La comedia de figurón de José Concha. P.202

C. El desgraciado don Cosme, figurón de Calvo Barrionuevo..... P.209

D. *Quinta-esencia de Miseria o El barón*

de la Vizcaya..... P.215

E. Comedias de carácter cercanas a la de figurón..... P.217

II.PERSONAJES BURLESCOS NO FIGURONES..... P.222

5.2.1. Personajes cómicos en las comedias de figurón del siglo XVII..... P.223

5.2.2. Personajes burlescos en obras de figurón del XVIII..... P.227

5.2.2.1. Personajes burlescos de las obras de la primera mitad del XVIII..... P.228

5.2.2.2. Las obras de la segunda mitad del XVIII..... P.249

NOTAS AL CAPÍTULO V..... P.252

CAPÍTULO VI

ELEMENTOS ESTRUCTURALES Y FUNCIONALES DE LA COMEDIA DE FIGURÓN..... P.276

I. **Signos y recursos cómicos**..... P.276

6.1.1. La comicidad de situación..... P.282

6.1.2. La comicidad de tipos..... P.313

6.1.3. La comicidad del lenguaje..... P.324

A. Variedades geográficas o regionales.. P.325

B. Variedades sociolingüísticas..... P.327
a.) El lenguaje culterano..... P.327

b.) Lenguaje técnico o jergas profesionales..... P.327

C. Géneros y formas del discurso oral y escrito..... P.334
a.) Textos de tipo administrativo.... P.334
b.) Narración..... P.338
c.) Descripción..... P.339
d.) Argumentación..... P.342
e.) Diálogo..... P.343
f.) Monólogo..... P.348
g.) Las cartas o género epistolar.... P.349

D. Recursos estilísticos propios del lenguaje literario..... P.353

1. Recursos fónicos..... P.353
a. Aliteración..... P.353
b. Paranomasia..... P.353
2. Recursos morfosintácticos..... P.354
a. Formación de palabras..... P.354
b. Poliptoton..... P.354
c. Repetición..... P.355
d. Enumeración..... P.356
e. Gradación..... P.356
f. Redundancia o pleonasmo..... P.357
g. Perífrasis..... P.357
h. Interrogación, exclamación, apóstrofe..... P.357
i. Asíndeton..... P.360
j. Hipérbaton..... P.360
3. Recursos léxico-semánticos..... P.360

a. Hipérbole..... P.360
b. Símil o comparación..... P.361
c. Litote..... P.362
d. Ironía..... P.362
e. Antítesis..... P.363
f. Metonimia..... P.364
g. Metáfora..... P.364
h. Sinonimia..... P.364
i. Dilogía..... P.365
j. Retruécano..... P.366
k. Personificación..... P.366
l. Nombres propios con significado cómico..... P.367

6.2. La función del figurón. Estructuras funcionales..... P.368

6.2.1 Comedias del grupo a..... P.371

6.2.2 Comedias del grupo b P.376

6.2.3 Comedias del grupo c..... P.386

NOTAS AL CAPÍTULO VI..... P.395

CAPÍTULO VII

ALGUNOS TEMAS IMPORTANTES DE LA COMEDIA DE FIGURÓN..... P.408

7.1. Dos constantes temáticas de la comedia de figurón: hidalguía y culteranismo... P.409

7.1.1. La hidalguía..... P.409

7.1.2. El culteranismo..... P.419

7.2. Magia, duendes y hechicerías..... P.433

7.2.1. Comedias del siglo XVII..... P.435
7.2.2. Comedias del siglo XVIII..... P.459

7.3. El matrimonio, el honor y la educación femenina..... P.481

7.3.1. Comedias del XVII..... P.485
7.3.2. Comedias del XVIII..... P.506

NOTAS AL CAPÍTULO VII..... P.541

CONCLUSIÓN..... P.560

BIBLIOGRAFÍA..... P.569

APÉNDICE I. ARGUMENTOS DE LAS PRINCIPALES COMEDIAS ESTUDIADAS.....P.579

APENDICE II. GRABADOS DE GOYA QUE TIENEN RELACIÓN CON LA COMEDIA DE FIGURÓN..... P.639

ÍNDICE..... P.645

ERRATAS ADVERTIDAS EN EL TOMO I

Página.	**Dice.**	**Debe decir.**
3	epílogos	epígonos
6	da	de
14	diferentas	diferentes
15	*hispánicos*	*Hispánicos*
16	,1987	(1987)
20	Lindo	lindo
59 y 93	*Lindo don Diego*	*El lindo don Diego*
63	ha	a
71	cátedra	Cátedra
71	Vitoria,Diputación,1987	No deben aparecer el lugar ni el año de edición.
73	suceden	sucede
85	convertir	invertir
87	de a Inés	da a Inés
121	**Los figurones del S.XVIII.**	Los figurones del S. XVIII.
121	don Lucas del Cigarral	el de *El marqués del cigarral*
132	Norte	norte
146	*trata*	*trate*
146	a sabido	ha sabido
148	inspirada	inspirado
152	*La Dama boba*	*La dama boba*
153	tan sin tan	tan
153	stilnovismo	estilnovismo
157	¿es	¿Es
162	suceda	sucede
164	de qué auténtica	de qué cara era más auténtica
171	*bulas*	*burlas*
171	Saca don Antonio...	*Saca don Antonio...*
182	pero que a la que	pero a la que
183	tenía	tenían
191	De hay	De ahí
200	son	es
247	padre	pobre
253	(P. 86)	,p.86.
256	to	yo
260	*op. cit.*	ed.cit.
261	*op. cit.*	ed. cit.
262	P.	pp. 707-708.
263	nietos caballeros	nietos caballeros?
267	Ed.cit.	ed. cit.
274	*gémero*	*género*
274	El dómine Lucas	*El dómine Lucas*
274	*lucas*	*Lucas*

ERRATAS ADVERTIDAS EN EL TOMO II

Página.	**Dice.**	**Debe decir.**
288	*Vid.*	*vid.*
290	po	por
318	*Vid.*	*vid.*
325	(I,III)	(I,VIII)
348	El...,La...,Ha...,Caerse...	el...,la...,ha...,caerse
350	la	le
352	motañas	montañas
355	el	al
381	han luchado	ha luchado
396	Vid.	*Vid.*
399	*ed. cit.*(notas 40 y 41)	ed. cit.
400	Salen	*Salen*
403	El dómine Lucas	*El dómine Lucas*
420	Aparece repetido "que ni el oído las duda."	
438	Áimas	Ánimas
421	Falta esta línea:	escena en la que don Payo (en realidad el criado Marino)
453	Cantan	*Cantan*
462	gente ilustrada	gente no ilustrada
485	porque	por qué
491	acerse	hacerse
493	de dios	del dios
496	sino que tambien	sino que tiene también
526	suscribieron	escribieron
534	Vid.	*Vid.*
544	*Porcel y el barroquismo literario del siglo XVIII*	"Porcel y el barroquismo literario del siglo XVIII"
549	define	defiende
551	mism	mismo
555	*ob.*	*op.*
575	editores	Editores
579	enmoró	enamoró
580	lo	le
581	enmorado	enamorado
591	soña dña	doña
592	brígida	Brígida
594	farse	farsa
601	diego	Diego
603	razonesque	razones que
604	pra	para
610	pregunta don Enrique	pregunta a don Enrique
611	cuenta con	cuenta a
614	pr	por
628	va	van
629	troya	Troya
633	a conseguido	ha conseguido
634	hiriendo	y hiere