

**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 una 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 de 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 al 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 (nº104) y en ella puede leerse *Guárdate del agua mansa* (nº 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 la existencia de dos versiones distintas con variantes importantes. (16)

Hay ediciones críticas de obras que son antecedentes del género de figurón: Lanot preparó 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 género 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 diferentes 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 advirtiéndolo 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 época 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 cuándo 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, ridículo 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 amueñado,
 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. Transcribimos 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)

"D^a 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 Ballière, 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) *Ibidem*, p. 297 c.
- (11) *Ibidem*, p. 299 a.
- (12) *Ibidem*, 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) *Ibidem*, 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, Institut 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 título 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 polimétrica 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 través 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 definición 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 predeceptistas 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 (excluding of the gracioso clownish servant type) is ridiculous and exaggerated one generally portraying a presumptuous, conceited and ignorant person". (E.B. PLACE, art. cit., p. 412.)

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

(4) Somos conscientes de la imprecisión de la palabra "popular" aplicada al 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, falta 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 la 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 reprehensible. 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, Tolosa, 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 brotó. 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. Ciertamente en que los nombres 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 sólida 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 géneros 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 viesan 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 crítica 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 establecíamos 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. Willianson 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

Vitese 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) *Ibidem*, p. 80.
- (3) PLACE, E.B., *op. cit.*, p. 418.
- (4) *Ibidem*, 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) WILLIANSSEN, 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 caracteres 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 agrandar 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 fácil observar una tendencia hacia la idealización y el maniqueísmo moralizante. (Vid. cap. V, pp.183-184).

Mimesis 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 línea neoclásica, se nota el paso del tiempo en la sociedad española. En 1840 el uso de la ejecutoria y otras rancias 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 época 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 figurónil 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 especialización 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; veníos 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 et 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 nouveaux riches ses confrères dramatiques, le caractère 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 l'intrigue 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 necesidad 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 surhomme, 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 élégance 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 advertiros,
 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 Plache 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 quizá 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 inoffensif mais un figuron méchant et patibulaire. Du coup, de ridicule il devient infâme et mérite plusieurs fois le qualificatif de 'villano', extrême 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 carácter 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 Solís. (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 Mendieta
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 Solís, 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 mismas 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 castigo 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 había 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 faltriguera
 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 conierta 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 géneros, 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 "paleta" 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 necesidad 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

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 colete,
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 creer 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 quemé,
 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 licenciado?"

¡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 subconciencia, 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 misero 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. Porque falló a su palabra
 (Canta dentro) 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 convencimiento 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 persuadirselo." (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 tiritita 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 l'idée 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 figurón 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 sirvienta, 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 desmoché 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 de 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 lograra convencer a nadie de sus buenas intenciones. La disculpa usa el mismo argumento que usó Isla en su largo prólogo exculpatorio 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 montañés, se disculpa sólo una vez por reservar el ingrato papel del figurón a un hijo de la Montaña: en *El dómíne Lucas* se lee, refiriéndose al figurón:

"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 Gaité, 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 Gaité 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 rousseauiana, 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 en 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 representó 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 Montañés 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 costumbres 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-

ensor 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 Montañas 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 otros 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 está 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 Cascajares, 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 la 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 enamorado. 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 "suelos" como los llama Serralta personajes que, como vimos, tenía algún peccadillo 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 Porrás." (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 caballeridad 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 pependencias 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

Lain 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 Lain. 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 escarpías 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 neciopreciado 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 necesidad. 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 hartamente 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- porque 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 mimesis 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 bastante.

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 allá 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 género 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. (Víd. 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 deshonar 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 redundaba 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 fanteche, 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 consustanciales 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 fante, 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 Gaité: "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 adquirirían 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 redimir las 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 irremediabilmente 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 mí 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 norteos). 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 deslucen 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 consumir 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 M^a 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 inguina 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, tenemos 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 conecedor 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 Liñan 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 esto, 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, figurón 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 faranduleros.
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 fio
 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 desgarrado 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 ridículo y extravagancia, pueden agrandar 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, arrebuñado 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 faltriguera.
 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 norteos. 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 Ezaberrri 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 contraponen 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 deshonor. 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 aprendiz 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 necesidades 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 hartó 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. Ciertamente 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 Urreteá y su rasgo más acusado es la avaricia, si bien hay en él 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.).

Fornier, 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 Fornier 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 crítica 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 M^a 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 petímetre 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 M^a 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",

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 molieresco, 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 retrató 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 caballeridad 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 está ya acostumbrado a estos galanes que hacen cosas que no estaban contempladas en el código caballeresco convencionales. Los galanes moralmente "anfíbios" 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 llamarán 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. ¡Picaro 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 femenino 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 enamorado 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 paternos
de causa amor, las hijuelas

demostraciones no extrañas.

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 amorosas 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 dómíne Lucas* encontramos a don Pedro, un leguleyo que encaja términos jurídicos a diestro y siniestro, al que se refirió 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 montañés* ¿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 domine 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 domine*: 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, llegando 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 matéis a su padre,
 a su hermano o algún deudo
 por ser una sangre misma
 también quedaréis bien puesto.

CALANDRAJO. Ah, pobrete, que te clavás.

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 menean;
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 carácter 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 exaggerated 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, M^a 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) *Ibidem*, p.89.

(9) *Ibidem*, p.91.

(10) *Ibidem*, p.95.

(11) *Ibidem*, 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 Profetí 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 as 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, siguiendo 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) *Ibidem*, 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 Ballière, 1911, Tomo I, p.264 a.

En *El Diablo Cojuelo* de Vélez de Guevara se lee: "Mira aquelpreciado de lindo, o aquel lindo de los máspreciados, cómo duerme con bigotera, torcidas de papel en las guedejas y el copete, sebilllo 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) *Ibidem*, 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) *Ibidem*, 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 tardía, 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) *Ibidem*, 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) *Ibidem*, 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) *Ibidem*, 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 moitié 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) *Ibidem*, 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) *Ibidem*, p. 438 b.

(65) *Ibidem*, 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) *Ibidem*, p. 440 c.

(69) *Ibidem*, 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) *Ibíd.*, 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 dómene 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) *Ibidem*, 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 (nº 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) *Ibidem*.
- (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) *Ibidem*, p. 8 a.

(112) *Ibidem*, 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 domine 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) *Ibidem*, p.562 a.

(118) *Lazarillo de Tormes*, ed. cit., p. 149.

(119) LISTA, Alberto, *Ensayos literarios y críticos*, Sevilla, Calvo-Rubio y Compañía 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) *Ibidem*, p.603 c.

(124) *Ibidem*, p.592 c.

(125) *Ibidem*, p.599 c.

(126) *Ibidem*, p.612 c.

(127) LISTA, Alberto, *op. cit.*, p.213.

(128) CAÑIZARES, José de, *De los hechizos...* ed. cit., p. 5 a.

(129) *Ibidem*, 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 Editorial, 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) *Ibidem*, 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) *Ibidem*, p. 640 a.

(149) *Ibidem*, p. 573 b.

(150) *Ibidem*, p. 651 c.

(151) *Ibidem*, 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 dómene Lucas*, en *Dramáticos posteriores a Lope de Vega II*, ed. cit., p. 520 c.

(155) *Ibidem*, 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 dómene Lucas*, ed. cit., 507 b.

(161) *Ibidem*, 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) *Ibidem*, 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) *Ibidem*, 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) *Ibidem*, p. 2a.
- (173) *Ibidem*, p. 15 b.
- (174) *Ibidem*, p. 15 b.
- (175) *Ibidem*, p. 14 a.
- (176) *Ibidem*, p. 2 b.
- (177) *Ibidem*, 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) *Ibidem*, p. 36 b.
- (184) *Ibidem*, 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) *Ibidem*, p. 35 a.
- (188) *Ibidem*, p. 14 a.
- (189) *Ibidem*, 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) *Ibidem*, pp. 8-9.
- (194) *Ibidem*, p. 3 a.
- (195) *Ibidem*, p. 22 b-23 a.
- (196) *Ibidem*, 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 esta 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) *Ibidem*, p. XLIX.

(200) *Ibidem*, p. CIII.

(201) *Ibidem*, p. CXXVI.

(202) *Ibidem*, 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) *Ibidem*, 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, M^a 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) *Ibíd.*, 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) *Ibíd.*, 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 sexualmente 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.

ABRIR TOMO II

