



**ABRIR TOMO I**

## CAPÍTULO VI

## ELEMENTOS ESTRUCTURALES Y FUNCIONALES DE LA COMEDIA DE FIGURÓN.

**I. Signos y recursos cómicos**

Como obra incluida dentro del género natural de la Dramática, la comedia de figurón posee una doble estructura textual: el texto literario, basado en el código lingüístico verbal y el texto dramático propiamente dicho -llamado por Carmen Bobes "texto espectacular"- que se compone de una serie de elementos semánticos de diferente naturaleza y que necesariamente han de relacionarse, formando un todo, con el texto verbal. Sin embargo, a diferencia de otro tipo de obras teatrales que podemos ver representadas, en el caso de la comedia de figurón no poseemos más que los textos verbales, pues las obras de este género hace mucho que no se representan, salvo tal vez la comedia de Moreto, con lo que nuestras obras están condenadas, al parecer irremisiblemente, a la mutilación y al estado fósil.

Si bien es cierto que algunos críticos consideran preeminente el texto verbal por ser éste anterior y no mudable, (aunque puedan existir variantes en manuscritos o ediciones distintas, es mucho menos libre y más claramente codificado), lo cierto es que con sólo este texto la obra resulta incompleta y coja. El hecho de que la lectura sea el método habitual de estudiar las obras teatrales en institutos y universidades no elimina la posibilidad de que esta visión parcial llegue a ser completada con la asistencia a una representación teatral en la que pueda apreciarse el sentido pleno que cobran todos los elementos de los distintos códigos. Por ejemplo, con una obra como *La fundación* de Buero Vallejo, en la que los elementos escenográficos son tan importantes como el texto, tenemos

bastantes posibilidades de que una compañía teatral se ocupe de devolvernos el texto completo, es decir, la unión de los dos textos mencionados y, por tanto, que podamos apreciarla cabalmente. También hay bastantes esperanzas de ver sobre los escenarios obras del teatro áureo como *El alcalde de Zalamea*, *La vida es sueño*, *Peribáñez*, etc. Pero tales expectativas se desvanecen con nuestra comedia de figurón, a la que nadie se ocupa de rescatar de la letra impresa, que a su vez también necesitaría ser rescatada de los anaqueles polvorientos de las bibliotecas.

Con todo esto, hemos dejado sentada la limitación que sufre la comedia de figurón y, pese a ello, no nos resignamos a analizar sólo el texto verbal, sino que tendremos en cuenta los elementos pertenecientes a ambos. Sin embargo, es inevitable tener en cuenta la limitación a que hemos hecho mención pues los signos que no pertenezcan a la palabra impresa o que puedan revelarse por ella (kinésicos, suprasegmentales) estarán más intuitos que verdaderamente conocidos.

Del texto lingüístico de las obras de figurón podemos, sin embargo, extraer los trece elementos aislados por Kowzan en el teatro (1) Recordemos que estos eran: palabra, tono, mímica, gesto, movimiento, maquillaje, peinado, traje, accesorios, decorado, iluminación, música y sonido. Pero encontramos conveniente reagrupar tales elementos; por ejemplo, la palabra pertenece al grupo del texto verbal, escrito por el autor y con una clara codificación; el tono pertenece a la paralingüística; los gestos y el movimiento del actor al de la kinésica y proxémica; el maquillaje, peinado y vestido podemos incluirlos en la caracterización externa del personaje; los decorados, iluminación y sonido en la escenografía. Aparte estaría la música, que en algunos casos tiene carácter muy importante e incluso entidad paralela a los otros elementos teatrales (teatro musical), por lo que se convierte en un elemento con gran

independencia. Su estudio técnico queda totalmente fuera de los propósitos de nuestra tesis y sólo lo hemos abordado en la medida en que se relacione como signo con otros signos o cuando su presencia suponga un deslizamiento de la comedia de figurón hacia otros géneros dramáticos (comedia musical, zarzuela).

De esta clasificación de los signos se evidencia la pluralidad y riqueza de los sistemas semióticos que aparecen en una obra teatral y la necesidad de su integración simultánea para generar los mensajes que se transmiten al espectador.

Como acto de comunicación muy complejo que es la comedia de figurón, es necesario hablar de unas funciones reconocibles en ella. El estudio de las funciones principales de este género nos llevara a ver cómo los signos que se han agrupado anteriormente de acuerdo a determinados paradigmas son usados de una u otra manera por el autor con diferentes intenciones.

Son varias las funciones que están presentes en la comedia de figurón; naturalmente, existe función referencial porque el autor cuenta una anécdota con el distanciamiento propio del teatro, es decir, mediante el simulacro de los actores. Desde luego, también posee la poética, que es especialmente fácil de apreciar en el sistema de signos lingüístico-verbal (uso de la versificación y otros recursos estilísticos extrañadores), pero también pueden contribuir ocasionalmente a ella signos de otros sistemas no verbales, como se verá. Tampoco es ajena al género de figurón la función metalingüística, si bien esta función hemos de entenderla más que como lenguaje verbal que explica el mismo lenguaje, en el sentido más usual (parte del texto verbal que explica otra parte del texto verbal), como algo mucho más complejo, es decir teatro dentro del teatro, una pluralidad de lenguajes que explican e implican otros varios lenguajes similares.

Sin embargo, por propia definición la comedia de figurón tiene una función primordial y preeminente sobre otras: la función lúdica. Esta función implica también la conativa por cuanto que el autor pretende con el humor influir en la conducta del espectador criticando y corrigiendo las costumbres particulares y sociales, es decir, *ridendo castigat mores*. Naturalmente, como en todo texto teatral, hay una función conativa en las acotaciones que rigen la interpretación de los actores y contribuyen a la representación, (traducción de un mensaje codificado verbalmente a otro sistema de signos no verbal), pero tal función no es en sí misma un fin sino un medio para conseguir la función primordial de la comedia; es sólo una función puramente operativa en mensajes que no están destinados al receptor final de la obra, que es el público.

Por tanto, a lo que vamos a dedicarnos fundamentalmente en este apartado es a hacer un repaso de los medios por los cuales se consiguen la función lúdica en la comedia de figurón, es decir cómo se produce la risa.

Antes de proseguir, hemos de advertir que dado que el número de comedias es nutrido y que algunos de los ejemplos que podrían traerse a colación han sido ya citados, (aunque fuese para ilustrar aspectos no directamente relacionados con el tema que nos ocupa), procuramos poner sólo los ejemplos imprescindibles y remitiendonos a otros con citas internas cuando lo creamos oportuno.

Mucho antes de que se hubiera instaurado la semiología como ciencia los críticos hicieron clasificaciones de elementos teatrales. Ya el P. Burriel en su *Compendio* codifica los medios para producir comicidad y diversión en el espectador. La enumeración de tales medios va precedida de una disertación filosófica y moral, muy propia del siglo, en la que se establece que la maldad humana es origen de la risa (2). Al espectador teatral, como ser humano que es, le produce risa el contemplar la torpeza e

idiotez de un semejante y se da el placer de verse a sí mismo en un plano de superioridad. Coincide con esta visión del P. Burriel la anterior del preceptista Cascales que a su vez sigue a Aristóteles cuando dice: *Ridiculum est peccatum quoddam ex turpitudine sine dolore*. Es necesario que la burla no sea en exceso cruel para no despertar compasión y, por tanto, hacer que el espectador se acerque solidariamente a figurón o personaje cómico. Esta regla se rompe en algún caso en la comedia de figurón, pero el ejemplo es muy aislado y no merma el valor de la regla general. En estudios modernos también se parte de la misma base. (3) Es decir, que podemos considerar casi como un axioma que "la materia cómica hace mover a risa y que la risa es una burla sin dolor de alguna cosa torpe y fea (...) es una risa maliciosa, aguda, fundada en la fealdad y torpeza ajena, así de cosas como de palabras." (4) Ciertamente puede haber risa en la que el causante de ella no sea la víctima, pero ésta bien puede ser otra tercera persona y, en todo caso, no es lo más habitual en nuestra comedia.

El P. Burriel clasifica las especies de torpezas humanas hilarantes de la siguiente forma: "La torpeza dicha puede ser en tres especies de cosas: en las del ánimo, en las del cuerpo, y en las cosas extrínsecas. En las del cuerpo, consiste en la desproporción y disonancia que tienen las cosas, que por naturaleza son ordenadas y juntas, lo cual puede ser fingido, o real, o casual: casual es cuando la desproporción no es permanente, como si alguno, cayendo de un lugar alto se queda en mala postura (...) La disonancia de las cosas del ánimo, consiste en la ignorancia, cuando se ignora lo que se pretende y muestra saber, como el que no sabe quién tiene más edad, si su madre o él. En las cosas extrínsecas son muchos los capítulos para mover a risa, porque puede moverse de la patria, de los padres, de la educación, de la fortuna, del vestido, de los oficios,

etc." (5)

La "disonancia" o descompostura externa del personaje es algo que incluiríamos nosotros modernamente dentro de los recursos kinésicos del actor y de los que podríamos hablar valiéndonos de las acotaciones o las alusiones verbales, y que nacería de la propia mecánica teatral de la obra. Se trata de recursos fáciles y muy habituales en las comedias y farsas: palos, resbalones, caídas, choques de personajes, ocultamientos tras muebles, etc. Todo movimiento o postura poco airosa del figurón o de otro personaje cómico puede englobarse dentro esta disonancia ridícula que caracteriza al personaje del género cómico frente al movimiento acompasado y elegante de los personajes nobles o dignificados (por ejemplo en la tragedia). Estos elementos kinésicos y verbales se englobarían dentro del procedimiento que actualmente denominamos "comicidad de situación".

La disonancia de las cosas del ánimo es algo más complejo, pues dentro de ella tendríamos que incluir los recursos que sirven para caracterizar el personaje, sobre todo el figurón, por medio de la palabra, ya se halle ésta puesta en la boca de otros personajes que aludan al figurón o personaje cómico (descripciones externas, retratos, etopeyas, narración de acciones), como por las propias manifestaciones del personaje que se caracteriza a sí mismo cuando habla diciendo necedades o manifestando su ridículo carácter. El lenguaje verbal es en este punto algo fundamental, pero no es el único sistema semiótico utilizado. La caracterización psicológica "disonante" del figurón puede hacerse con elementos de atrezo, los cuales no estarían, al menos teóricamente, tan claramente codificados como el lenguaje de la palabra, pero en el contexto de la obra particular y del género de figurón, más globalmente, estos indicios o signos naturales cobran pleno significado y plena naturaleza de signos al ser

intencionadamente emitidos y ser interpretados de forma unívoca por los espectadores que, por ejemplo, no tienen ninguna duda de quien es el figurón cuando lo ven aparecer vestido y caracterizado de una manera que se ha llegado a codificar fácilmente por la reiteración de estos elementos en el mismo tipo de personaje.

La función lúdica podemos hallarla también en los signos de tipo escenográfico, ya sean perceptibles por el canal auditivo (sonidos, música burlesca), ya por el visual (decorados, luces). Un ejemplo muy adecuado de la complementariedad de todos ellos es la escena de la lamparilla de *El hechizado por fuerza* (vid. esta tesis, cap. VII, pp. 449-54) en la cual puede comprobarse cómo los elementos verbales, kinésicos, musicales y escenográficos están perfectamente unidos para producir un inigualable efecto cómico paródico.

6.1. *La comicidad de situación.*- Como género emparentado con la comedia de capa y espada, las obras de figurón poseen una mecánica teatral que permite crear multitud de situaciones cómicas. (6) Partiendo fundamentalmente de las acciones múltiples de la comedia áurea, encontramos momentos cómicos, que no por ser una y otra vez repetidos dejan de producir efecto lúdico. Normalmente, en la comedia de capa y espada las situaciones cómicas suelen estar basadas en las entradas y salidas de los personajes (equivocos, encuentros no deseados, personajes ocultos, etc). Rara vez el movimiento escénico desemboca en situaciones ridiculizadoras para los personajes de la esfera alta; si bien había algunos casos de situaciones poco airoas que preludiaban al figurón (vid. esta tesis, cap. III, p.56), no se llegaba al grado propio de este género. En él las situaciones propias de la farsa (palos, caídas, bromas pesadas, elementos escatológicos) no son excepcionales. Como el personaje que normalmente las sufre es el figurón, las situaciones tienen el doble propósito de

hacer reír y de castigarle por sus necedades y defectos.

Castillo Solórzano, al que consideramos posiblemente como el primer autor de figurón, hace subir a su don Cosme a un balcón con propósitos amatorios. Queda colgado, con el balcón cerrado por una mano bromista y como el pobre figurón loco sirve de bufón a un grupo de caballeros, uno de ellos, don Iñigo, le obliga a desnudarse amenazándole con tirarle piedras. En la escena no faltan los detalles escatológicos:

"D.COSME. De darle las calzas huelgo,  
que han de tener que limpiar,  
que las ha mojado el miedo." (7)

Después le tiran una bacínica, cuyo contenido es fácil de adivinar; pese a lo cual, el figurón nos aclara que "son orines hediondos". (8)

Cañizares no carga tanto las tintas en cuanto a la repugnancia de los materiales arrojados, pero no ahora a sus figurones golpes y accidentes. En *La más ilustre fregona*, el figurón don Policarpo se ve en una situación muy semejante al don Cosme de Castillo: ardientemente enamorado de la bella mesonera, está dispuesto a robarla por el viejo procedimiento de subir a su aposento mediante una escala. Como vemos, el hecho de que situaciones cómicas muy parecidas se reiteren tanto indica que su fuerza hilarante era grande y que el público debía de responder siempre con la carcajada. Las variaciones son mínimas: Policarpo recibe encima una espuerta de ceniza que le arroja la criada Inés y cae enredado con la cuerda de la escala. (9) También en *Dios los cría y ellos se juntan* el figurón recibe el obsequio aún menos agradable de una carga de basura. (10) Las caídas del figurón están casi siempre unidas a la suciedad producida por desechos o por comida. A veces no es la malicia de la gente sino el puro accidente

lo que produce la descompostura del personaje. Don Jerónimo de *De comedia no se trate* cae sobre unos manteles campestres:

"(Cae don Jerónimo encima de los manteles y tras él una silla de mula).

TODOS. ¿Qué es esto?

JERÓNIMO. Esto es, caballeros

fiarse de mulas falsas

y es haber dado de hocicos

sobre dos mil zarandajas.

(.....)

Si queréis salir pringados

acercaos, que en mi ropilla,

no hay forma, pero hay sustancia." (11)

Don Laín, en *De los hechizos de amor*, también sufre una caída y sale a escena adornado con huevos, harina y hojas de lechuga y más tarde es confundido con un ladrón y apaleado, saliendo a escena "entrapujado un brazo y con un parche en un ojo." (12) Don Jerónimo Retuerta, en *De comedia no se trate*, es golpeado por criado disfrazado (13) y don Lucas Chinchilla de *El dómine Lucas* está apunto de ser ahogado por su futuro suegro (14). Pero, con mucha diferencia, el figurón más apaleado es don Cosme Antúnez de *El desgraciado por fuerza*.

La primera paliza se la propina la criada Rosa, muchacha astuta, maliciosa, rebelde y trapacera, un elemento bastante poco recomendable como fámula, aunque a veces salve la situación con sus embustes. Rosa planea con el criado del figurón robarle a éste y cuando don Cosme lo oye y la reprende, ésta "agarra a don Cosme, le echa al suelo, le quita el gorro y le golpea fuertemente."

El pobre don Cosme sólo acierta a invocar a los santos:

"D.COSME. Que me muero, que me ahoga ...  
ay, ... san Judas, Santa Tecla,  
san Lucas y el flos sanctorum  
del padre Rivadeneyra." (15)

Pero los santos no parecen dispuestos a ayudar a don Cosme, quien quedara mal herido tras un duelo con Don Félix, el personaje enredador que urde un plan bastante maquiavélico contra el montañés, a quien además reta a duelo; (16) y por si fuera poco, el mismo don Félix y don Narciso, enamorado de Rita, la primera dama, riñen por un equívoco y atropellan a don Cosme, que agazapado como un animalillo, sólo quiere salir vivo de la casa; cuando la criada Rosa le pregunta qué hace tirado por el suelo, el desdichado contesta:

"Descansando  
con todo el cuerpo, hija mía." (17)

Pero quizá más grande que los golpes y heridas recibidos, sea el ataque a la preciadísima "honra montañesa". Hay que señalar que en el caso de don Cosme, Concha parece hacerla sinónimo, más que de antigüedad de linaje, a caballeridad, comportamiento digno y noble, unido también a cierto concepto de respetabilidad burguesa. Don Cosme invoca su rango de hombre de leyes, sus estudios de abogado, tanto como la casta de la que proviene y, pese a sus extravagancias, doña Marta y su sobrina Rita le tienen por hombre respetable. Pero bien pronto deja de serlo, gracias a las mentiras de Rita y de don Félix; aquélla cubre su falta y justifica el vapuleo que propina a don Cosme con la calumnia de que él le ha hecho proposiciones amorosas; don Félix, amigo de don Narciso, para favorecer a éste y romper el compromiso de Rita con el figurón, escribe a don Cosme una carta falsificada y se

hace pasar por amigo de la familia montañesa. La sorpresa de don Cosme es mayúscula cuando lee con su enorme lente que "su padre" menciona la existencia de una mujer e hijos, que no existen, y que le convierten ante todos en un sinvergüenza. La reiteradas protestas de don Cosme son inútiles: nadie le cree y el atrevido don Félix remacha su mentira a golpe de espada. El herido y vendado don Cosme ha de soportar después los repetidos reproches de las damas por su canallesco comportamiento y el compromiso se rompe, a la par que los huesos del figurón. La situación es digna del más sádico "objetivo indiscreto". Podríamos decir que nos mueve a compasión el lamento del maltratado don Cosme:

"D.COSME. Yo estaba sano,  
 robusto como un podenco,  
 y más ligero que un galgo;  
 y ahora me hallo hecho un camués,  
 cojo y loco rematado...  
 ¡Válgame cristo! ¿y por qué?  
 Sólo por el gran gustazo  
 de un amigo, que en mi vida  
 he visto, oído ni hablado:  
 y no es esto lo peor  
 sino que quiere a porrazos  
 hacerme creer que estoy  
 casado, con dos muchachos  
 en mi País: ¿Te parece  
 Rosilla que este es un grano  
 de anís para quien conserva  
 su honestidad en un grado  
 tan heroico que aún las pulgas  
 (por ser hembras) no han llegado  
 jamás a tocar el cutis  
 de este montañés cuerpazo?  
 En llegando a esta materia

como un toro de diez años  
me pongo." (18)

Es comprensible el enfado de don Cosme, pero a este figurón le queda aún por apurar otro humillante cáliz: le hacen pasar por loco y suicida y la autoridad quiere encerrarlo en un hospital -eufemismo de manicomio-. Don Cosme huye como una bestia acorralada y hasta el endurecido corazón de su rival se conmueve un poco:

"D.COSME. ¿Atado yo? ;*Verbum caro!*  
*Exi foras maledicte,*  
esbirros de cuatro al cuarto.  
*Corren tras él por el teatro hasta que se cansa.*  
D.NARCISO. Lástima tengo de verle (*aparte*).  
D.COSME. Juro a bríos que estoy cansado;  
y así antes que me hagan presa  
he de formar en mi cuarto  
trinchera; vayan ustedes  
a atar a la aduana fardos,  
pues un montañés, primero  
se dejara hacer pedazos,  
que consentir tal ultraje." (19)

Pero aún más injusta nos parece la agresión que el figurón don Higinio ejerce sobre la persona de un pobre peluquero. (Vid. esta tesis, cap. V, p.197). El autor parece darse cuenta del excesos y rectifica el comportamiento del personaje. Tal vez nuestra sensibilidad no sea la misma que tenía al público de la época, pero no cabe duda de que el autor debía proceder con cuidado para no excederse y causar el efecto contrario al deseado.

En todo caso, los ejemplos que hemos puesto, basados en el castigo físico al figurón o a otro personaje, no son los únicos que pueden darse en cuanto a la comicidad de

situación.

Una de las escenas más divertidas es aquella en que don Lucas obsequia a su amada Melchora, no con guantes perfumados, un retrato suyo de esmalte, un pañuelo de encaje o cualquier otra fineza al uso, sino con un nutritivo y ruidoso par de gallinas que ella esconde echándose las a la espalda a guisa de joroba. (20) Las gallinas reapareceran inoportunamente -mejor dicho, muy oportunamente- cuando el enredo esté en lo más granado. Por cierto, no faltan en la comedia las típicas situaciones en las que la dama se encuentra con su padre, hermano o tutor en situación comprometida para su honor. Las damas convencionales suelen escapar embozándose en el manto y fingiendo ser otra persona. Melchora sigue esta costumbre, aunque de un modo muy especial: se echa la basquiña por la cabeza, confiando en que siendo un elemento de género femenino no la traicionará:

"DOÑA MELCHORA. No quiero  
 tener que pedir al manto,  
 que es hombre y será hablador,  
 la basquiña en todo caso  
 es mujer y así sabrá  
 disimular un trabajo.  
 Veamos si cala la vista  
 de mi padre el malparado  
 la holandilla y la badana  
 del ruedo; y más confitado  
 de la cazcarria de un mes." (21)

Las escenas en que otros personajes distintos del figurón comparten el papel cómico con éste no son raras en la comedia que tratamos. Comentamos en su momento lo que suponía que un personaje de la esfera tradicionalmente considerada sería se implicase en la acción cómica (*Vid.*

cap. V de esta tesis); pero si esto puede parecer una transgresión del decoro de la comedia lopesca, transgresión que tan importante nos parece en la constitución de género del figurón, lo cierto es que es algo implícito en la verdadera comedia. La esencia de la comedia implica una idea de juego y de ello deriva la impunidad de ciertas acciones de los personajes. Charles Mauron (22) habla de las diferencias entre tragedia y comedia, diferencias que son asumidas por el espectador, receptor del mensaje dramático. En el primer género el espectador se ve obligado a adentrarse dentro del mundo hiératico y estilizado de la tragedia con una actitud de obligada credulidad, de aceptación de lo que allí ocurra, por fatal, desmesurado o inhumano que sea, tal como ocurre en los sueños o pesadillas de los que no podemos escapar; pero en la comedia la idea de juego hace que el público se distancie y este distanciamiento permite la movilidad y reversibilidad de los hechos.

Con este concepto de juego no tiene nada de particular que un caballero pelee infantilmente con el figurón o se disfrace como en una mascarada; ni siquiera es irreversible la estupidez del figurón (en *El honor da entendimiento*). La reversibilidad lúdica se da en la comedia áurea en el terreno del sentimiento amoroso (vid. cap. VII de esta tesis, p.374); en la comedia de figurón permite también que los personajes dignos se vean mezclados o provoquen ellos mismos situaciones muy cómicas. Estas situaciones nacen del enredo (es necesario echar una ojeada a los argumentos para poder centrarnos mejor en ellas) y son tan pasajeras como los apuros del personaje. Nos reímos de tales apuros (he aquí el punto de crueldad que motiva la risa), pero al mismo tiempo queremos que salga con bien de la comprometida situación y, desde luego, el autor permite que todo acabe felizmente y el personaje escape al bochorno o a cosas de peores consecuencias.

En la tragedia cualquier hecho es inmutable y puede desencadenar algo terrible que no tenga solución, es decir, irreversible; por el contrario, el carácter de la comedia permite que los hechos apenas tengan trascendencia, todo se resuelve positivamente, el público ríe sin sentimiento de culpa y el autor, por tanto, puede valerse de ciertos personajes como de comodines joco-serios. En resumidas cuentas, el carácter lúdico del género y la impunidad que conlleva en el actuar del personaje son la base para la comicidad de situación de escenas como las que vamos a citar.

Tomemos, por ejemplo, una de *El sordo y el montañés*, en la que están implicados el figurón, un personaje cómico y el galán don Valerio. El sordo don Simón provoca el enfado del figurón y del galán, que están escondidos tras sendas cortinas, y se emprende una batalla con libros y bolas de papel. Dice la acotación: "*Tira don Simón los libros que están en la mesa, con uno mata la luz y con otro le da a don Suero y anden todos tropezando.*" (23)

Otras escenas muy cómicas pertenecen al *Dómine Lucas* de Cañizares y están protagonizadas por el galán don Antonio. Ya las hemos comentado a propósito de otros aspectos y son la escena del fantasma (vid. esta tesis cap. V, p.235) y la de la mujer con barbas (vid. esta tesis cap. V, p.233). También en *De comedia no se trate* tenemos otro travestido obligado a ello debido a los enredos de la comedia (vid. cap. V, p.238); en *El hechizado por fuerza* lo mismo, con el agravante de que el pobre travestido es confundido con la supuesta hechicera Lucía y por ello lo pasa mal. (24)

En todas estas escenas que hemos escogido como muestra, tanto las del castigo al figurón como las últimas, era fundamental un buen trabajo de representación por parte del actor, sobre todo del que interpretaba el papel del figurón. No cabe duda de que la obra debía su éxito en gran medida a la gracia y habilidad con que estas situaciones se

escenificasen. Los estudios modernos dan cada vez más importancia a la labor del actor, no sólo como declamador de un texto, sino como elemento vivo que se mueve y que con su movimiento sirve de trasmisor de mensaje, de enlace entre el emisor (autor) y el receptor (público). Así, dice Manuel Sito Alba: "El actor-personaje es en realidad el cauce final, el verdadero portador del texto que se pone ante los ojos, los oídos y en ocasiones los otros sentidos del público. Su misión es doble, primero recoge lo concebido por el autor y el director, después lo reestructura y, por último, lo transmite y lo entrega al público." (25)

En este punto es importante hacer hincapié en el valor de los signos kinésicos, el cuerpo del actor en movimiento y también del valor de los elementos suprasegmentales de los cuales tan poca información tenemos en el texto literario. (26)

Por ejemplo, en *El dómíne Lucas* encontramos un momento en el que un galán, don Enrique, intenta decirle por señas a su dama que el figurón está escondido y que no debe hablar mal de él porque la está escuchando. En el texto no hay ninguna acotación que nos indique que el personaje debe gesticular de una forma especial; sólo al final, cuando la dama ha cometido ya ese error, el galán dice:

"Que por más señas  
que te estuve haciendo absorta  
en tu afecto propio, nunca  
las entendiste, y el torna  
aquí." (27)

El lector se entera así de que don Enrique ha estado haciendo señas a doña Leonor, mientras que el espectador ya lo había visto en la representación actuarial.

Ciertamente, algunas situaciones cómicas se dejaban a

veces en la pura narración verbal. El poder de la palabra era grande para los espectadores de la época. Como en el caso del "decorado verbal" de la comedia áurea, sugerido sólo por la mención del lenguaje, la acción podía llegar a ser puramente verbal, es decir que alguien contaba lo ocurrido a otro, incluso en las muy movidas escenas de palos. Esto ocurre en el caso de la paliza que la figurona doña Melchora propina a don Lucas. (Vid. esta tesis, cap. VII, pp.463-64).

Como el tiempo implícito de la obra es siempre mayor que el efectivo de la representación, es necesario ahorrar los hechos no esenciales y que basta que el público conozca de un modo u otro. Pero no nos cabe duda de que el espectador preferiría ver a oír, e insistimos en la importancia del actor, de su expresión gestual, del tono y las inflexiones de la voz para crear el efecto hilarante adecuado.

Sabemos que había actores especializados en el papel de figurón y fue célebre en ello Damián de Castro. Pellicer cuenta que, con motivo de las bodas del que sería Luis I, se representó el *Entremés del figurón Montañés* de Cañizares y este autor reproduce parte del texto "por considerar cuánta gracia y realce comunicaría la representación de Damián de Castro, que hacía el Montañés, al carácter del héroe se traslada aquí su principio." (28)

Todos los recursos dramáticos que hemos mencionado, gestos, movimientos corporales, tono, acento, etc, estaban codificados por los preceptistas clásicos, con lo que ya dejaban de ser signos naturales para pasar a ser signos propiamente dichos. Por ejemplo, el Pinciano clasificó los movimientos de la mano, del pie las expresiones faciales, etc. (29) Pero tal codificación resulta demasiado sutil porque el papel del figurón requiere sobre todo buena forma física (saber caer, estar colgado, correr, etc), al menos eso es lo que puede deducirse de las acotaciones, aunque desde luego, no debemos dejar de tener en cuenta que en

algunas obras es más importante la expresión del carácter por medio de los elementos semióticos antes mencionados (acento, tono, inflexiones de voz) que de la kinésica espectacular. Evidentemente, el actor no está solo con sus propias habilidades dramáticas, sino que, aparte de basarse en un texto que en sí posee comicidad (que él debe resaltar, claro está), tiene otros elementos para producir risa como el vestido o el maquillaje.

En los ejemplos vistos, las escenas en las que se implicaban personajes no figurones estaban en su mayoría reforzadas por el uso del disfraz cómico. Ciertamente, el vestido poseía en la comedia áurea un valor caracterizador y esta función la tiene también en la comedia de figurón, pero en estos casos señalados, el vestido es un recurso más para lograr la comicidad de situación.

Como disfraces que son, tienen, al igual que ocurre en el caso del disfraz de carnaval, un valor de subversión, sobre todo en el caso del disfraz femenino. No importa que el personaje se vea obligado a usarlo para esconder su personalidad en un caso de apuro o que lo use premeditadamente: en todos los casos el personaje está desplazado, fuera de su lugar habitual en la comedia, asumiendo un papel ocasional y fugaz. Ese desplazamiento insólito, esa falta de adecuación y compostura produce la risa en el espectador.

Por otro lado, desde el punto de vista semiótico, el disfraz cómico en la comedia de figurón forma parte de un código muy claro y de elementos muy limitados. En teoría, la lista de disfraces que podrían haberse usado debería haber sido larga, pero de hecho el repertorio ofrece poca variación. Podrían reducirse a tres tipos: hechicero o nigromante, trasgo y mujer. Un tanto especial en el uso del disfraz en *El lindo don Diego*, por parte de la criada que quiere pasar por noble. En este caso, más que un efecto cómico se pretende una caracterización falsa, sin que la

risa derive directamente del vestido y la forma de llevarlo, sino sobre todo del lenguaje que acompaña a la caracterización producida por el vestido. (30)

Volviendo a los disfraces que se repiten, podemos atribuir su limitación, más que a la falta de imaginación del autor, a la contundencia cómica que indudablemente tienen y que se mantiene hoy (pensemos en la cantidad de veces que hemos visto usar disfraces de fantasmas o mujer a cómicos actuales); también podría deberse a que en el género de figurón se hubiera establecido un código específico en el que un elemento caracterizador con una determinada función y un determinado significado hubiera pasado a formar parte de otro código diferente con otras funciones y valores distintos. La especialización de determinados signos de ese código de elementos haría que ya no pudiéramos hablar de *vestido* sin más sino de dos tipos de código de vestuario: disfraz cómico y vestido caracterizador. En ambos casos los elementos son limitados, pero es más limitado, como ya hemos dicho, el primero. El público se acostumbraría a ver como inherentes al género de figurón esos pocos disfraces cómicos y el autor no se arriesgaría a usar otros.

Los nigromantes aparecen vestidos habitualmente como moros. En *De comedia no se trate "Sale Manuela de Mora ridícula leyendo un papel"* y lo mismo ocurre con el criado Almocafre. (31) Los encantamientos se asociaban a los morisco, ya sea por parte de los encantadores, o de los encantados, como en *La encantada Melisendra*. Por otro lado, la apariencia fantasmal se consigue con suma sencillez: una peluca puesta del revés puede servir para este propósito, como vemos en *De comedia no se trate*, en la que la criada Manuela escapa del figurón asustándolo con su extraño aspecto: "*Descúbrese Manuela con la cabellera puesta lo de atrás adelante*" (32)

Como todo signo, el vestido no tiene el mismo

significado en un contexto que en otro. El travestismo masculino tiene el mismo valor en el género cómico que en el serio. Es común a ambos contextos genéricos la ocultación de los signos naturales identificativos del sexo propio por otros signos del otro sexo, también aparentemente naturales, pero que no lo son en realidad. Sin embargo, en la ópera o la tragedia no puede de ellos obtener el espectador otra información que la que obtendría si el vestido lo llevase una mujer auténtica. La información, como ya hemos apuntado antes, sería relativa al rango social del personaje y apenas nos diría nada sobre la cultura o la época en la que discurre la historia a la que perteneciera tal personaje: dado el anacronismo, generalizado en el teatro de los siglos XVII y XVIII, esta información sería prácticamente inexistente y además de escaso interés para el espectador.

Ciertamente, existen ciertas informaciones adicionales, que no afectarían al texto dramático, sino a las circunstancias socioculturales de la obra teatral (prohibición para las mujeres de actuar en el teatro, melomanía que exigía un tipo especial de cantantes como los *castrati*, etc). Por muy interesantes que estas circunstancias sean para el historiador de la literatura y para el sociólogo, nos preocupan ahora más las que afectan al contexto poético.

Creemos que el género puede afectar incluso a la forma del vestido, es decir, al significante. Mientras que en el teatro serio el vestuario había de ser cuidado, (33) probablemente, -decimos probablemente porque las acotaciones poco nos dicen- en el teatro cómico como en la comedia de figurón, el vestuario del travestido debería de ser graciosamente descuidado; es lógico que así fuese pues cuanto más feo, desmañado y "poco femenino" fuera el aspecto del personaje disfrazado de mujer más risa provocaría. Don Lucas describe a la supuesta fémina que le

ha pellizcado dando como dato principal sus "barbas": "por más señas tenía barbas". (34) Por otro lado el maquillaje, la voz y la mímica también deberían de ir a juego (voz atiplada, gestos exagerados, etc). Muy al contrario en el teatro serio, la actitud del actor debía ser muy diferente procurando la verosimilitud y el decoro propios de los papeles de reinas o heroínas que tenían que representar. Aquí el ridículo era algo de lo que debía huirse en todo momento y, consecuentemente con esto, en los países donde les estaba vedado el escenario a las mujeres eran frecuentes los actores y cantantes especializados en papeles femeninos. (Vid. esta tesis, cap. V, p.232).

Hay casos en que incluso el vestido convencional es usado cómicamente. La ausencia del vestido mismo es lo que provoca la risa: en *El marqués del cigarral* el figurón queda en paños menores; en *El castigo de la miseria* los farsantes aventureros que engañan al figurón son obligados a despojarse de sus ropas (que realmente son vestuario de actor pues les ayuda a interpretar el papel de personas acomodadas en una especie de comedia dentro de la comedia). Así leemos: "*Van desnudándose los cuatro y quedan ridículos.*" Su desnudez forzada e imprevista los iguala en el ridículo con el figurón. (35)

También son dignos de tenerse en cuenta como productores o coadyuvantes de la comicidad de situación los objetos que forman parte del mobiliario o atrezzo, ya sean estos elementos configuradores del espacio escenográfico (puertas, rejas, escaleras, cortinas, etc) o útiles y enseres (mesas, vajillas, arcas, etc). La codificación de los objetos es difícil. Carmen Bobes los llama "formantes semánticos" pues aportan un significado circunstancial al conjunto de relaciones entre los signos verbales y los no verbales. (36) El significado se basa en la metonimia y, por supuesto, no es unívoco, pues dependerá de las circunstancias que permitan asociarlo a un elemento u otro

y dotarlo de unas funciones o de otras. Por ejemplo, un objeto puede ser en una ocasión simplemente una parte del mobiliario, algo puramente descriptivo y pasivo y, en otro momento, ser elemento integrante de la acción teatral o contribuir a la caracterización eficaz de un personaje.

Sin embargo, podemos observar que ciertos objetos habituales en las comedias son fáciles de asociar a determinadas situaciones y, por tanto, acaban teniendo unas funciones casi fijas y perfectamente reconocibles. Si tomamos como fuente de información las sucintas acotaciones o las alusiones verbales de los personajes, tendremos una serie de escasos pero interesantes objetos tales como cortinas, puertas, rejas y alacenas, objetos que por un lado contribuyen un poco a la ambientación "realista" de la historia y por otro contribuyen al desarrollo de la mecánica del enredo, pues posibilitan las entradas y salidas de los personajes y permiten esconderse o comunicarse en secreto. El espectador, ante la vista de una cortina o una puerta, ya no puede pensar sólo en que tiene delante un elemento decorativo sin que le venga a la mente la utilidad que tales cosas van a tener para que el galán escape o la damisela salve su honor. Y como estamos en la comedia de figurón, el espectador se preguntará también si el figurón se caerá de la reja o le burlarán usando las cortinas o las puertas de supuestos retretes. Estos dos últimos elementos son básicos a la hora de crear situaciones cómicas. Ya hemos visto el caso de *El sordo* y *el montañés*, donde sendas cortinas ocultan a sendos personajes que se enteran así de una conversación que luego lleva a un enredo de los más cómicos de la obra. En *El lindo don Diego* la aparición de doña Inés y de don Juan simultáneamente por dos puertas hace que el enredo se complique. (37)

Podríamos citar muchos ejemplos más, pues cortinas, ventanas y puertas son elementos reiteradamente usados en

la comedia de figurón, (como también lo eran en la comedia de capa y espada) y se puede decir que no hay comedia que no los use. Las variantes son mínimas, como la alacena en la que se esconde el figurón en *De los hechizos de amor*. (38)

Los balcones y ventanas propiciaban las caídas de los figurones o eran huecos por donde se les arrojaban cosas no muy deseables (*vid.* este cap. p.283), pero también eran aprovechados para ridiculizar al figurón sin tanta violencia. En *La más ilustre fregona* encontramos la siguiente acotación: "*Entra y sale y se descubre una reja alta y una puerta a un lado, y saca la cabeza don Policarpo llena de pajas y telarañas, y Soplamoco detrás de él.*" (39)

Pocos elementos y machaconamente utilizados, dan como consecuencia que las asociaciones metonímicas sean constantes y, por consiguiente, que estos objetos se conviertan en signos con una función estable dentro de su aparente movilidad de formantes abiertos a cualquier asociación significativa. Como en el caso del vestido, los elementos escenográficos cómicos son limitadísimos. La falta de imaginación de los autores a la hora de crear otros elementos diferentes suscita la autoironía de algún autor. Solís hace decir a la criada Inés, escondida con su ama tras la puerta del cuarto:

"INÉS. Buenas quedamos, señora;  
 cierto que parece cuento  
 de comedia; un galán tuyo  
 te deja en su cuarto mesmo  
 para hablar a otro galán." (40)

La repetición sistemática de un determinado esquema constructivo del texto literario está unida, como hemos visto antes, a una igual reiteración de elementos pertenecientes al texto espectacular. Pero ocurre que estos elementos que acabamos de mencionar y otros que aún no

hemos mencionado pertenecen a un grupo específico de objetos que llamamos decorado y podría parecer que no es muy adecuado separarlos de él. Sin embargo, los hemos agrupado en un pequeño sistema independiente porque creemos que es pertinente hacer una diferencia entre ellos y el decorado continuo, un conjunto de telones, bambalinas y mobiliario en donde no es fácil hallar objetos con relevancia significativa que tengan otra función aparte de la puramente descriptiva y ambientadora; por otro lado, estarían estos objetos seleccionados y un tanto aislados, que tienen una especial importancia, dada la parquedad decorativa que la comedia de figurón hereda de la comedia de capa y espada lopesca.

La decoración de telones pintados figurando salones, jardines, etc se da en la comedia de figurón tras la segunda mitad del XVIII, por ejemplo, en las obras de Moncín. Un caso especial es el del decorado paródico-burlesco de *El hechizado por fuerza* y otra comedia afín como *La encantada Melisendra*, que comentaremos en el capítulo siguiente por la relación que mantiene con la crítica a la brujería y superstición.

Volviendo a los objetos destacados que aparecen en la comedia de figurón para contribuir a la comicidad situacional, encontramos algunos otros un tanto más ambiguos. Si tomamos como ejemplo un mueble como la mesa vemos que con frecuencia aparece como signo natural sin otra función que la de servir para escribir, para apoyar una luz, etc. Pero puede tomar otro valor, como ocurre con la mesa bajo la que se esconde el falso duende don Antonio en *El dómine Lucas*. Es una superficie sobre la que se escribe y a la vez escondrijo improvisado de un personaje y sin ella no podría darse una de las más graciosas escenas de la comedia. (Vid. cap. V, p.235).

La polisemia también se da en otros enseres domésticos como la vajilla y los alimentos que contiene. Así, ya hemos

visto como en *De comedia no se trate* estos elementos que configuraban una descripción costumbrista de una comedia campestre se convierten en elementos lúdicos. (Vid. p.284 de esta tesis). Algo muy parecido ocurre en *El castigo de la miseria* en la que la vajilla y manteles son paulatinamente reclamados por sus legítimos dueños, lo que obliga al figurón y demás comensales a acabar comiendo con los dedos y sin platos, produciéndose así una situación burlesca. (41) Algo similar sucede en *De los hechizos de amor*, en la que hallamos acotaciones descriptivas bastante precisas sobre la clase de enseres que tienen que aparecer en escena, a la vez que se apunta a la situación cómica que van a propiciar: "*Corriéndose la cortina se habrá visto la alacena en la que se meterá don Laín y delante estará un bufete con salvas, vasos, bebidas, bandejas, jicaras, platillos y dulces y salen Luisa y Martínez y sacan luces y habrá dos garrafas.*" (42)

Sin embargo, en *Un montañés sabe bien dónde el zapato le aprieta* podemos encontrar prácticamente los mismos elementos sólo con función ambientadora, propia ya del decorado de la comedia burguesa. Leemos en la acotación: "*Salen Inés, Roque, Zaramullo, el peluquero, y algunos criados y criadas para servir el refresco con prontitud, con platos, bandejas de bizcochos y salvillas de helados (...)*" (43)

La polisemia y, por tanto, la pluralidad de funciones de los objetos es evidente. Si en el caso de la puerta, cortinas o balcones los espectadores sabían a qué atenerse en cuanto al valor que podían adquirir tales elementos, no sucede lo mismo con los que acabamos de mencionar. El espectador tiene que esperar al desarrollo de la acción para ver si estos objetos van a tener función cómica o por el contrario se quedarán en signos naturales descriptivos.

Lo mismo ocurre con otro elemento del mobiliario habitual en las casas de la época y que puede dar mucho

juego cómico: el arca o arcón. En *El castigo de la miseria* el avaro don Marcos posee un arca que tiene tres funciones: la de caracterizarlo -parece que no puede haber avaro sin su arca desde Plauto-, la de enser y mueble de la casa que le sirve para guardar sus pertenencias y la de elemento lúdico, pues en ella se esconde don Agapito, que habla en apartes dentro del arca, y al final da un susto al figurón al salir repentinamente de ella:

"DON MARCOS. Gracias al cielo divino  
que se fueron, y podré  
ver mi caudal sin testigos;  
ella pesa, bueno está;  
mas si a su vista he dormido  
aunque fueran duendes, ¿cómo?  
(Abre el arca y descúbrese a Agapito.)  
pueden... Mas ¡Dios sea conmigo!  
San Gil, San Lesmes!

TORIBIO. ¡San Bras!

DON AGAPITO. ¡San Prudencio! ¡San Cirilo! " (44)

Las arcas dan mucho juego cómico y han sido usadas muchas veces con tal fin en el teatro y el cine (45) por su capacidad para hacer entrar y salir del espacio escénico al personaje sin necesidad de apartarlo físicamente del escenario y, sobre todo, utilizando la presencia-ausencia de tal personaje de forma simultánea (ausente para quienes no saben que está oculto en el arca, presente para quienes lo saben, incluido el público, que se convierte en cómplice de los personajes que están en el secreto).

También en *El castigo de la miseria* encontramos una serie de objetos cuya funcionalidad lúdica es muy ocasional y difícil de deslindar de su valor caracterizador. Como el personaje es cómico, la asociación a éste de tales objetos no hace sino reforzar el aprovechamiento escénico de la

presencia de éstos. La heterogeneidad de los objetos hace que sólo podamos verlos unidos bajo el rasgo común de "viejo y desgastado"; en este caso vemos claramente que los objetos de una representación teatral dependen mucho de la situación en que aparezcan y de las relaciones con otros signos. Cabe preguntarse si estos mismos objetos serían cómicos en otra situación y podría pensarse que, salvo el orinal, que tiene unas especiales connotaciones, los restantes elementos podrían ser incluso usados para provocar el efecto contrario a la risa en otro contexto (por ejemplo una obra en la que la pobreza acosase a una familia y desencadenase un conflicto trágico). Sin embargo, observamos en la acotación que tal vez esto no fuera posible porque la forma exterior del objeto, es decir, el significante, ha sido transformada para adaptarla a su finalidad lúdica:

"DON MARCOS. (...) En este envoltorio vienen  
 los demás trastos caseros  
*(Va sacando lo que dice del envoltorio,  
 todo muy ridículo.*  
 como sábanas raídas,  
 dos o tres cacharros viejos,  
 en que se cocían callos,  
 algún día, de los recios;  
 este es candil, que a mí nunca  
 me sirvió, y ahorraba a un tiempo  
 que solamente una luz  
 me gastase aceite y lienzo.  
 Estos son varios vestidos,  
 aquestos zapatos viejos,  
 la frazada de la cama  
 y el orinal, y *laus Deo.*" (46)

La asociación con el personaje ridículo no sólo hace que

los utensilios por él poseídos se conviertan en objetos cómicos, sino que es necesario que tengan una hechura ridícula, como su dueño. Hemos de pensar, por tanto, en unos objetos especialmente creados para esta obra que no podrían utilizarse en una obra seria. Ciertamente, no podemos negar cierta entidad e independencia a estos objetos burlescos por signifiante y significado, pero su valor se vería disminuido sin la asociación "por contigüidad", es decir, metonímica, con el figurón. Aunque por otro lado, unos objetos de apariencia normal, por tanto con un valor cómico mucho más ocasional que los otros, también se podrían revestir de fuerza burlesca al salir del saco del figurón, si bien no es posible negar que el impacto que estos objetos producirían en el público sería menor. Tenemos, por consiguiente, un caso muy especial en que no sólo los objetos cotidianos han pasado a ser signos artificiales, sino que *han sido creados* para ser signos artificiales; pero, por otro lado, tenemos una relación necesaria entre signifiante y significado, algo similar a lo que ocurre en fenómenos como la onomatopeya o la aliteración en el lenguaje verbal.

La iluminación también puede jugar en algún momento un papel importante en la comicidad de situación. Esta viene dada en mayor medida por la ausencia que por la presencia de la iluminación. Hay varias comedias en las que la repentina oscuridad, ya sea intencional o accidental, propicia la confusión, los golpes, huida del personaje o personajes escondidos, etc. A José de Cañizares le gustan bastante los apagones y los usa en dos comedias: *El dómíne Lucas* y *De comedia no se trate*. En la primera lo utiliza en dos escenas casi seguidas, en la segunda lo combina hábilmente con los ya conocidos recursos de la confusión de identidad, el escondite en la alacena (en donde llega a haber tres personas) e incluso hay intercambio de pellizcos, de los que no se salva ni la primera dama. (47)

Y Cañizares no es el único, pues hemos visto que Fernández de León hizo lo propio (vid. p.290 de este capítulo) y también Añorbe recurre a ello en *La encantada Melisendra* para crear un ambiente paródicamente tenebroso que suscita miedo en el figurón y su criado.(48)

La falta de luz, por tanto, supone la asociación necesaria de este elemento escenográfico a otros elementos escenográficos ya comentados, como la cortina, la alacena, etc., y también al movimiento del actor. Pero también en contados casos la presencia de la luz sirve a la situación cómica. En *La encantada Melisendra* una luz encendida deslumbra al figurón, con lo que el efecto de confusión para el personaje es similar al de la ausencia de luz, es decir, la ceguera.(49)

Como puede comprobarse, por estos ejemplos, la luminotecnia en la comedia de figurón es de lo más simple. Ello es lógico, dado que no se trata de un género de "maquina" o de funciones de ópera en los que la iluminación debía tener mayor importancia; en el segundo caso poseemos además valiosas y detalladas informaciones sobre la iluminación y puesta en escena de óperas en la época de Cosme Lotti, y sobre todo, en la de Farinelli (50). Tales informaciones no existen para la comedia de figurón y no podemos suponer otra cosa sino que el escenario estaría iluminado con luz suficiente para que la representación fuera visible para el espectador y que ésta se atenuaría bastante en el momento en que el autor dispusiese el apagón; es evidente que no podía dejarse el escenario totalmente a oscuras pues de ser así el público no podría captar lo que sucedía en la obra.(51)

Cuando en la escena aparece un personaje con una vela o candil encendido para iluminar el lugar, este objeto está manteniendo en apariencia su valor de signo natural y la función cotidiana; pero sabemos que en realidad no es así porque existen otras luces que verdaderamente iluminan el

escenario y permiten ver al actor incluso después de que esa "única" luz se haya apagado. Las luces que se mantienen no son signos dentro del texto dramático, están fuera de él, en tanto que la otra luz sí forma parte, como signo, del drama. Teniendo la misma naturaleza física (vela, farol, etc.), la luz del texto dramático no tiene mucho que ver con la luz de iluminación fija porque una ilumina el lugar ficticio en que se desarrolla la acción y otra el lugar físico de la representación. Así pues, el público tiene que aceptar que aunque vea moverse a los actores, los personajes no se ven entre sí; que aunque existan luces, esas luces no rompen la oscuridad. Todo ello quiere decir que existe un alto grado de convención, de pacto entre emisores y receptores. Y la luz es un signo artificial que forma parte de un código conocido por unos y otros. El apagar o encender una vela,-que no contribuye mucho a iluminar el teatro- dentro del texto de la comedia supone una importante oposición: luz/falta de luz absoluta. Esta oposición se combina con otras oposiciones pertinentes en cada uno de los sistemas signícos del complejo engranaje semántico del texto teatral.

En un caso concreto y muy señalado, la parición de un elemento generador de luz tiene un carácter simbólico: se trata de la lamparilla de *El hechizado por fuerza*, la "lámpara descomunal" que ha trascendido totalmente su función natural de iluminar (en realidad no se encendió para eso) y es algo semejante a una llama votiva de las que lucen en los monumentos. Pero Zamora llega más lejos, pues la luz no es sólo un símbolo de la fragilidad de la vida que puede apagarse de un soplo, sino que, merced al falso hechizo de la falsa maga Lucigüela, es también para el pobre figurón su vida misma y de ahí que intente echar aceite a la lamparilla para prolongar sus días de vida. La llama no es un símbolo, un sustituto de algo, sino que es ya ese algo mismo: un signo que ha usurpado completamente

el elemento real al que representa; ya no hay referente al que haya que remitirse y la lámpara con su vacilante candela es la vida de don Claudio; el aceite de la alcuza es el tiempo que puede vivir don Claudio. Vemos cómo Zamora ha usado un símbolo convencional (la llama para representar la vida) de forma paródica, con lo que al final la función última de la lámpara es la de provocar la risa con el pavor del figurón. La función lúdica se ha conseguido mediante una serie de procedimientos: se han ido despojando a la luz de su significación natural para convertirle en símbolo o incluso en referente puro, y en seguida volver a convertirle en un signo burlesco mediante su asociación con un personaje y otros elementos ridículos. Todo esto se produce, por supuesto, de forma simultánea y en una perfecta simbiosis con los otros códigos signícos. (La escena la reproducimos completa en el capítulo siguiente por su relación con la crítica a las supersticiones).

La música burlesca también está presente en la comedia de figurón. Las canciones, bailes y música que se intercalaban en la comedia áurea atrajeron fuertes condenas de los moralistas, pero no por ello se abandonó su uso; sin duda, eran elementos muy atractivos para el público porque incrementaban la vistosidad de unas obras representadas con poca concesión a lo espectacular y mucha apelación a la imaginación del espectador.

En la comedia de figurón no se desperdician las posibilidades de estos recursos, sobre todo en el siglo XVIII e incluso se llega a crear géneros híbridos con el teatro lírico en lo que podríamos llamar comedia musical o zarzuela de figurón. Pero, aunque pueda parecer paradójico en un género teatral cómico, la música sería abunda más que la burlesca. Así, tenemos comedias donde hallamos sólo música seria como *Abogar por su ofensor*, *Yo me entiendo y Dios me entiende*, *De los hechizos de amor la música es el mayor*, todas ellas de Cañizares; y también en la anónima

*Quinta esencia de Miseria* hay unas arias un tanto lacrimosas a las que ya hicimos referencia. En *El dómine Lucas* y en *La encantada Melisendra* se dan ambas clases de música; *El hechizado por fuerza* tiene sólo música burlesca y en *De comedia no se trate* hay música burlesca y una canción popular y un tanto aplebeyada, que se despega de las admirabadas arias de otras obras (51). En la obras donde existen estas dos clases de música, la separación entre una y otra es estricta, poniéndose en boca de personajes serios o cómicos respectivamente. La música tiene, por tanto, función caracterizadora, pero también contribuye algunas veces a la ambientación costumbrista, como en el caso de los bailes y canciones de *Abogar por su ofensor*, cuyo texto está en catalán pues la obra tiene su acción en Cataluña. (52)

El tipo de música que aquí nos interesa sobre todo es la burlesca con finalidad lúdica, aunque a veces no se pueda separar, repetimos, de la caracterización del personaje a cuya aparición precede o sigue, y que hace alusión a sus palabras o actos. Al llegar a este punto, sin embargo, es obligado puntualizar que, paradójicamente, la única forma que tenemos de saber si una música es de carácter serio o cómico es valiéndonos de elementos que no son propios del lenguaje musical sino del lenguaje verbal. A través exclusivamente del texto literario, no de las partituras, tenemos que determinar la existencia de la música y su valor dentro de la obra.

La razón de que nos sirvamos sólo de la letra de las arias o de las acotaciones es que no disponemos de las partituras; la búsqueda y estudio de estas, por otro lado, es labor propia de un musicólogo. Como ya advertimos al principio de este capítulo, somos conscientes de la limitación grande que supone analizar un elemento como la música sin poder referirnos a ella de forma ortodoxa y directa mediante el estudio de los signos de su particular

lenguaje (instrumentación, ritmo, pasajes concretos, etc). No conocemos ningún estudio sobre música burlesca o seria en las comedias de figurón que pueda servirnos para relacionar debidamente el texto verbal con el musical. El estudio sería difícil incluso para un musicólogo porque realmente es trabajo arduo buscar las partituras de estas musiquillas jocosas que probablemente no se encargarían a músicos importantes y de las que no podemos ni dar relación del autor, como sí podemos hacer en el caso de la zarzuela de figurón *De los hechizos de amor*. (53)

Contando con lo que tenemos, es decir, la letra de las canciones y arias, podemos hablar del uso de música burlesca en *El dómíne Lucas*. La primera vez que aparece señal del canto jocosos, éste está en relación directa con el carácter del personaje a cuya entrada precede y la veremos más adelante, al hablar de las formas de caracterización externa del mismo. (Vid. este cap. p.329). Luego hay una parodia de un epitalamio:

"MÚSICA.

Ven, sagrado himeneo  
 ven, y ven muy aprisa  
 que tardar esta boda  
 es mucha porquería;  
 Ven, ven por tu vida,  
 a las nupcias del más fuerte hidalgo,  
 que bebe, que ronca, que pace en Castilla." (54)

Un poco más adelante la figurona doña Melchora y la criada Juana cantan dos cancioncillas también alusivas al matrimonio de los protagonistas y cuya letra es del mismo jaez. (55)

En *De comedia no se trate* hay otra canción que hace referencia a los versos del figurón petimetre don Periquito que llama a su amor "Andarilis":

"*Música adentro a cuatro*"  
 Amor, pues, por Andarilis  
 ando que peno y no ando  
 no hagas que ande a galope  
 o hazlo andar más que de paso.  
 !Ay Andarilis, que todos andamos  
 yo hacia lo fino  
 tú hacia lo falso." (56)

También en la misma obra, la criada Manuela canta al figurón una canción burlesca para hacerle creer que es una amante desdeñada por él que está hechizada y viene a vengarse:

"*Canta Manuela*: Aquel prodigio extremeño  
 que postrar supo y rendir  
 en el barreño el jabón  
 y en la cocina el hollín,  
 enamorada de un bruto  
 que no es dable distinguir  
 entre si es perro o no es perro  
 si es lebrel o si es mastín,  
 por ablandar su dureza,  
 trocó a la ajorca el mandil,  
 la costilla al almaizar  
 diciendo a su amante ruin:  
 No desdeñes el verme,  
 Jerónimo, así,  
 que ésta en mí no es candonga,  
 no, no, cariñito, sí." (57)

Al no asociarse estas canciones burlescas a ningún elemento escenográfico, su efecto paródico es menor que en *El hechizado por fuerza* o *La encantada Melisendra*.

Menos detalles hallamos sobre los bailes burlescos, pero tenemos un gracioso bailecito que se marcan el figurón don Marcos y el cómico don Agapito. De esta danza hay que decir que tiene función lúdica doble: los personajes de la comedia les obligan a bailar para reírse de ellos y, desde luego, el público haría lo propio:

"DON MARCOS. Pues siquiera  
permítaseme por gracia  
que el señor don Agapito,  
para acompañarme salga.  
TODOS. Todos se lo suplicamos.  
DON AGAPITO. Señores, eso es matraca;  
que yo no sé ni es posible  
con aquestas sopalandas.  
TODOS. No hay remedio.  
DON AGAPITO. ¿No hay remedio?  
Pues levántome las faldas  
*(Bailan don Marcos y don Agapito.)*" (60)

Tenemos que imaginarnos el baile ridículo de estos dos señores y de nuevo tenemos que mencionar la interrelación de distintos sistemas; el kinésico, con los movimientos del actor bailarín y la música, de la que no sabemos positivamente nada. El baile ofrecería, suponemos, un contraste con respecto a aquel que inmediatamente antes ejecutan don Alonso y doña Clara, personajes de la esfera seria de la obra, pero si se hicieron o no con la misma partitura es algo que desconocemos. Si se hicieron con la misma, habría que valorar el paso que se daría hacia un cambio de significación (de la función descriptiva, referencial a la lúdica); pero si se hubiese tocado otra música de carácter más cómico, habría que decir algo análogo a lo expresado para los objetos de aspecto burlesco de esta misma obra, es decir, relación natural entre

significante y significado.

Para finalizar lo relativo a la música, diremos que constatamos la presencia de ésta en obras como *El marqués del Cigarral* y *El honor da entendimiento*, pues aparece la palabra "música" en la relación de personas que encabeza la obra; pero en el texto no detectamos acotaciones o letras de canciones, con lo que no podemos ya siquiera suponer la función de ella y lo más que podemos llegar a imaginar es que se trataría de música puramente instrumental con poca influencia en el texto espectacular de la obra y ninguna en el literario.

Bien integrada está la música de la parodia burlesca de las escenas de magia y encantamiento en *El hechizado por fuerza* y el *La encantada Melisendra*, con lo que la comedia toma un carácter de espectáculo total, propio de las exigencias de un público que, bien sea por su carácter cortesano, o por la evolución de las modas, ya no se conforma con la sobriedad de la comedia de figurón primitiva. (58).

En cuanto a los bailes, aunque menos abundantes que las canciones, hay que decir algo muy similar a lo ya indicado para los cantos. El baile de tipo serio, ambientador y realista, lo encontramos en Moncín *Un montañés sabe bien dónde el zapato le aprieta*, conectado muy estrechamente a otros signos espectaculares como el decorado minucioso del que ya hemos hablado. De nuevo, lo que poseemos son sólo acotaciones, si bien se nos da la interesante información sobre el género de baile de que se trata y también se nota el interés del autor por dar amenidad a la obra mediante él. Digamos que también es una especie de "banda sonora" que enmarca el parlamento de los personajes que hablan y que no bailan:

"LUCAS Y FÉLIX. Toque la orquesta.

"Entre los cuatro bailan un minué figurando con algunas

diferencias, para hacerlo más agradable. Don Lucas lleva de compañera a Leonor, Y don Félix a Juana (...)" (59)

El minué es un baile propio de corte y clases acomodadas y con él Moncín nos indica las modas vigentes, sobre las que ya sabemos lo que piensa (e insistiremos más en ello en el siguiente capítulo).

Damos por terminado este apartado referente a la comicidad situacional haciendo mención breve de algunos otros elementos sígnicos que se transmiten por el canal auditivo pero que no son melódicos, tales como voces, truenos, ruidos de cadenas, golpes de tambor, etc. Igual que los vestidos o los objetos, pueden ser usados como indicios. Así ocurre en *El marqués del cigarral*, en donde que se oyen voces fuera del escenario para indicar algo que sucede fuera de éste (una corrida de toros) y se ahorra, de este modo, una puesta en escena compleja; siempre, desde luego, contando con la imaginación del espectador y las alusiones verbales. (61)

Pero son aquellos usados con finalidad lúdica los que nos interesan y en este grupo es frecuente hallar el recurso del sonar de cadenas, ya que estas son parte de la popular representación de los trasgos. Un personaje que se ha disfrazado de fantasma o quienes quieren hacer creer que hay duendes de por medio no pueden olvidar este elemento, que se carga así de significación hasta tal punto que basta el ruido de las cadenas para hacer sentir la presencia del temido duende. En *De comedia no se trate* hallamos un curioso caso: un personaje, que ha usado las cadenas para completar su disfraz de trasgo, las mueve sin querer. El emisor ha generado un mensaje no deseado por el uso accidental de un signo perfectamente inteligible por los receptores también accidentales. Unos momentos antes el emisor controlaba el código, pero ahora se ha visto traicionado por él. En cualquier caso, la cadena tiene

el mismo valor: es el símbolo del duende, prescindiendo de la oportunidad o inoportunidad del momento en que se use tal valor signico. (62)

Lo normal es que el poder evocador de las cadenas se aproveche intencionadamente para asustar al figurón y crear así la situación cómica. Esto ocurre en *La encantada Melisendra*, asociadas a otros elementos sonoros como el toque del clarín sordo, el redoblar de cajas; de elementos visuales escenográficos como telones, estrados, mascarones y del disfraz (disfraces de turcos y encantadores). (63) Estos elementos sonoros muy seleccionados, pero muy efectivos ilustran de nuevo lo dicho antes sobre la limitación de los códigos no verbales de la comedia de figurón y también la teoría de que los elementos signicos no verbales funcionan sobre todo por asociación metonímica y en combinación con otros de diferentes clases. Piénsese, por ejemplo, el diferente significado de estos mismos signos en otros contextos: las cadenas en una prisión; el redoble de tambor en un ambiente militar, etc.

6.1.2. *La comicidad de tipos.*- La comedia de figurón es género que debe su nombre e identidad precisamente a la existencia de un tipo cómico específico; por ello creímos imprescindible dedicar un capítulo entero de esta tesis -el anterior al presente- al análisis de las variedades y características de cada uno de estos tipos.

En este capítulo nos limitaremos, por tanto, a hacer un esquema de las formas en que este personaje clave manifiesta su esencia cómica aplicando a la diferenciación de sistemas semiológicos teatrales.

Si recordamos las palabras de Burriel, transcritas unas páginas antes, este preceptista hablaba de "disonancia del ánimo", que podríamos ahora llamar anomalías psicológicas que incapacitan al personaje para entender las leyes que rigen el trato social y que lo diferencian y aíslan del

resto de los hombres; la "disonancia de las cosas externas" podría corresponder a lo que modernamente se consideran elementos de caracterización externa del personaje como vestimenta, peinado, maquillaje, objetos de su pertenencia, etc. Estas "disonancias" sirven para configurar al personaje cómico que denominamos figurón, aunque también serían válidas para definir a otros personajes menores de la esfera cómica. Sin embargo, existen diferencias entre ambos procedimientos de caracterización: en el primer caso el personaje manifiesta por sí mismo y de forma directa su extravagancia o estupidez por sus acciones y actitudes (gestos, inflexiones de voz, etc.) y por sus intervenciones verbales; en el segundo caso, la personalidad se manifiesta de forma indirecta, más pasivamente, por medio de elementos que el personaje lleva sobre sí o que le pertenecen (vestimenta, peinado, objetos). En este segundo grupo los signos son el resultado de una actividad previa a la representación que se ha ejercido sobre el actor-personaje.

No hace falta, pues, insistir en la importancia del tipo cómico en la comedia de figurón, pues ya hemos dejado dicho que en las mejores comedias es el verdadero origen de la comicidad, por encima de la intriga; aunque ésta tenga mucha importancia, por sí misma como hemos reflejado en el apartado anterior, la trama cómica debe arropar al tipo, resaltar y hacer patente sus características. Algunas obras son modélicas en esta manera de manejar la trama, como es el caso de *El lindo don Diego*. Precisamente de esta obra hallamos un buen ejemplo de cómo un figurón cuidadosamente caracterizado puede suscitar la sonrisa desde el principio de la obra, cuando aún la anécdota no se ha desarrollado lo suficiente como para crear la hilaridad basándose en el enredo.

La expresión de la personalidad estrafalaria del figurón puede hacerse mediante el trabajo dramático del actor que modula su voz y adecua sus gestos y movimientos a la

caracterización del personaje. No haremos mucho hincapié en ello, pues ya lo señalamos antes; simplemente recordamos que estos elementos kinésicos y paralingüísticos dependen del texto literario, ya que las acotaciones no suelen ser muy abundantes ni explícitas. El lenguaje verbal del texto literario será algo crucial a la hora de elaborar el texto espectacular; a través de él hemos de imaginar las posibles poses cómicas que el actor puede adoptar. Por ejemplo, en *El lindo don Diego* hallamos un pasaje en que el figurón se mira y remira en dos espejos. De sus palabras, que nos indican gran preocupación por la colocación exacta de los espejos, podemos inferir el narcisismo del personaje y sus movimientos y giros para mirarse una y otra vez con desmesurada autocomplacencia.

"D.DIEGO. Alzad esos dos espejos.

MARTÍN. ¿Bien estás así?

D.DIEGO. No están.

LOPE. Pues ¿cómo bien estarán?

D.DIEGO. Mirándose los reflejos.

MARTÍN. La luna se mira toda.

D.DIEGO. No tal.

LOPE. Pues ¿cómo ha de ser?

D.DIEGO. ¡Que no aprendáis a poner  
los espejos a la moda!

LOPE. ¿Qué es moda?

D.DIEGO. ¡Mi rabia toda!

¡Que no sepan lo que es moda  
hombres que tienen bigotes!" (64)

Aunque Moreto no nos hubiera ofrecido otros muchos ejemplos en los que ver la ridícula vanidad de don Diego, éste por sí sólo hubiera sido casi suficiente.

En *El hechizado por fuerza* la descortesía, egoísmo y ninguna galantería del figurón don Claudio, se manifiestan

al hacerse peinar y rascar por su criado mientras habla con su prometida. De nuevo es el lenguaje del texto literario más que las acotaciones el que nos manifiesta la actitud de don Claudio:

"D.CLAUDIO. Veme peinando esta mata.  
 (Siéntase y pónese la toalla).  
 PINCHAUVAS. La toalla está como un oro.  
 D.CLAUDIO. Peina y márame la caspa." (65)

Algunas acotaciones, no obstante, ofrecen información acerca de las posturas y actitudes del actor-personaje. Veamos lo que dicen de don Policarpo:

*"Sale Policarpo tomando a grandes sorbos el chocolate y teniéndole el plato Soplamoco delante (...)"*

D.POLICARPO. Con aquesta chilindrina  
 te vienes, bestia, no habiendo  
 tomado más que dos libras  
 de adobado y una fuente  
 de torreznos y salchichas?" (66)

El gesto de sorber chocolate, que denota la glotonería del figurón, se refuerza con las palabras de éste.

A veces las palabras desmienten las actitudes. Claudio aparece con un rosario en la mano, en lo que parece la caracterización de un clérigo devoto, pero luego dice: "Primero es comer sopas que oír misa". (67)

No obstante, los autores de figurón saben lo importante que es la actitud del personaje, sobre todo cuando aparece por primera vez ante los ojos del público. Entre todas las posturas ridículas que podían haberse ideado para don Cosme Antúnez, el autor escoge la de recoserse una vieja media:

*"Sale del cuarto de la derecha don Cosme en bata y*

*gorro muy ridículo, con una media negra en la mano, en acción de coserse los puntos."* (68)

No es tan pobre este hidalgo como el del *Lazarillo*, ni siquiera como don Quijote, pero la cicatería y la astrosidad son prendas inherentes al espíritu figuronil.

A pesar de todo lo expuesto y de que el refrán nos dice que "una imagen vale más que mil palabras", no cabe duda de que es la palabra el medio más importante para revelar al espectador la psicología del personaje e incluso su aspecto físico. Hay muchos retratos y prosopografías que los figurones hacen de sí mismos o que otros personajes hacen de ellos. Fijémonos, por ejemplo, en la minuciosa prosopografía que hace de su persona el figurón Diego:

"D.DIEGO. ¡El pelo va hecho una palma!  
 ¡Guárdese toda mujer!  
 Yo apostaré que al volver  
 en cada hebra traigo un alma.  
 Los bigotes son dos motes;  
 diera su belleza espanto:  
 ¡si hiciera una dama un manto  
 de puntas destes bigotes!  
 El talle está de retablo;  
 el sombrero va sereno:  
 de medio arriba está bueno,  
 de medio abajo es el diablo.  
 Lo bien calzado me agrada.  
 ¡Qué airosa es la pierna mía!  
 De la tienda no podría  
 parecer más bien sacada." (69)

En contraste con esta subjetiva visión de sí mismo, está la descripción que de este presumido figurón hace el criado Mosquito (*vid. cap.V, p.84*); más que de perspectivismo, hemos de hablar de la imposibilidad que tiene el figurón de

verse como le ven otros. El actor podría vestirse ridículamente, pero ello no sería realmente necesario, pues la índole ridícula del personaje, con su desmedida presunción, se pondría de manifiesto mediante la palabra. Volveremos enseguida sobre este punto.

Es frecuente, como ya pudimos ver en el capítulo dedicado a la tipología del figurón, que algún personaje prevenga al público sobre qué clase de sujeto es el protagonista de la obra. Así, encontramos los retratos que criados y conocidos hacen de los figurones; por ejemplo, la de don Cosme, de *El marqués del cigarral* (vid. esta tesis cap. V, p.76); la de don Periquito, de *De comedia no se trate* (vid. cap. V, p.138); o la de don Lorenzo Salpurrias (cap. V, pp.174-5). El espectador está con ello preparado mentalmente para recibir al figurón y tiene ya en la imaginación algo más que un boceto de su imagen; las últimas manos de pintura a su retrato las darán los mismos figurones con sus intervenciones verbales que reiterarán su necedad y extravagancia.

Sí no hay un personaje que actúe de presentador tampoco importa mucho porque hay figurones que hacen de sí mismo estupendo autorretrato, como don Claudio (Vid. esta tesis, Cap. V, p.107). Es lo normal que los figurones sean incapaces de ver sus propios defectos e incluso los transformen en virtudes. Por ello es excepcional el objetivo y sensato autorretrato que hace don Canuto Ezaberri (Vid. esta tesis, cap. V, pp.204-5). Ya sabemos que don Canuto es uno de los falsos figurones que se dan en nuestro género, así que no debemos asombrarnos.

El lenguaje verbal es el código usado preferentemente para dar al espectador informaciones continuas sobre el carácter del figurón; el público escucha y el lector lee los muchos despropósitos y bobadas que se ponen en boca del figurón. Cuando éste muda su psicología, también el lenguaje se encarga de transmitir al público esta

metamorfosis, por ejemplo en el parlamento "seudo calderoniano" de don Lorenzo de *El honor de entendimiento*. (Vid. cap.VII, pp.536-537).

Como en el caso de la comedia áurea, el lenguaje verbal se usa también para indicar clase social y formación cultural. Sin embargo el figurón es un personaje híbrido, que pertenece por linaje al mundo noble y elevado, pero por mentalidad y función pasa al submundo de los graciosos y criados; de esta forma, el lenguaje habitual del figurón es menos refinado y elegante que el de los galanes, e incluso puede calificarse de grosero. Así, no nos extrañamos de oír decir a don Cosme "reniego de la pícara pelleja / que me parió." (70) Hallamos en *El dómine Lucas*, una graciosa parodia de una escena amorosa convencional en la cual es fácil ver una anti-dama y un anti-galán en las personas de la figurona Melchora y el figurón Lucas. El lenguaje es claramente chocarrero. (Vid. cap.VI, p.344). Pero también hay figurones culteranos, como ya sabemos, y leguleyos que hablan en un lenguaje jurídico paródico.

La caracterización externa del actor exige unos elementos propios. Por útil que sea el lenguaje verbal para guiarnos en este punto, es necesaria una traducción de la información suministrada por el código verbal a un lenguaje propio del texto espectacular. De esta traducción han de encargarse las personas que preparan el vestuario, peinado y maquillaje (en muchos casos el propio actor se encargaría de ello si no se disponía de personal especializado) interpretando lo escrito por el autor. Si en la caracterización interna las acotaciones eran muy valiosas para trasvasar las palabras al lenguaje kinésico y paralingüístico, en este caso no lo son menos. Sin embargo, como ya quedo dicho, las acotaciones son muy parcas y en la mayoría de las ocasiones sólo existen indicaciones como estas: "*sale de montañés ridículo*", "*sale de militar ridículo*", "*sale ridículamente vestido*" con tales o cuales

prendas. (Vid. cap.V de esta tesis).

Si tenemos en cuenta que el figurón es una abstracción de unos personajes concretos, reales, existentes en la sociedad de la época, comprenderemos que la escasez y brevedad de las acotaciones no suponía ningún problema para los encargados de la caracterización de los actores. Para nosotros si supone una cierta dificultad y nos obliga a recurrir a otras fuentes para saber aproximadamente cuál debía de ser el aspecto de un figurón. En el caso de los figurones petimetres como don Periquito no faltan grabados y láminas que nos muestran a estos tipos ridículos; pero para el caso de figurones aldeanos como don Laín de Cascaxares, las ilustraciones costumbristas de tipo realista no sirven de mucho y no poseemos caricaturas de éstas. De todas formas nos parece evidente el paralelismo entre la vestimenta regional burlesca de entonces y la caracterización cómica de los lugareños que se hace en la actualidad.

En algún casos las acotaciones son algo más explícitas de lo habitual:

*"Sale don Jerónimo con ropilla, calzones disformes, golilla de tres picos, y rapado el cogote con guedejas, y Almocafre de escudero ridículo."* (71)

*"Sale don Cosme con ropilla antigua, valona, calzones anchos, rapada la cabeza, talco y gorra, (...) y Zoquete en traje ridículo."* (72)

*"Sale don Marcos en camisa, calzoncillos y calcetas, todo muy ridículo."* (73)

A falta de acotaciones detalladas tenemos la descripción de los vestidos de don Laín, hecha por su criado Toribio:

"TORIBIO. Cuatro camisas de cambrayón de costales  
y un vestido de tablones  
de nogal que para alzarse  
no hay fuerza, tal es el paño,

que bien podrán aferrarle." (74)

No es ociosa esta descripción porque la rudeza del ajuar del figurón va a revelarnos la de su espíritu.

Venga de forma directa o indirecta, de toda la información que poseemos sobre la indumentaria del figurón podemos sacar las siguientes conclusiones:

a. El vestido del figurón es un signo artificial, no un mero indicio y sirve para caracterizarlo de forma rápida, certera y constante.

b. La nota común a todo vestido de figurón es la falta de elegancia y ridiculez, pero podemos diferenciar dos grupos según que clase de defectos quieran censurarse mediante la caracterización burlesca del tipo:

- Grupo de figurones que representan lo desfasado, lo miserable, lo rudo (montañeses, leguleyos, clerizontes). Especial valor como signos para denotar talante anticuado tienen ciertos elementos del vestuario como las golillas, las valonas o los calzones anchos, fuera de uso, sobre todo en el siglo XVIII.

-Grupo de figurones lindos o petimetres, menos numerosos que los anteriores, pero dignos de tenerse en cuenta. Pretenden ir a la moda, pero su vanidad y falta de sensatez les hace chocar con la sociedad. En estos últimos la ruptura con la normalidad del grupo no se produce mediante el enfrentamiento entre signos que indican lo nuevo frente a lo viejo, sino que la oposición se da entre lo proporcionado y mesurado frente a lo desproporcionado y desmesurado.

A este grupo pertenece uno de los más logrados tipos figuroniles, el lindo don Diego, figurón en el que es especialmente interesante el tema de la vestimenta. Como ya sabemos, el cuidado escrupuloso de su apariencia externa es la principal, casi única preocupación del sujeto; pero, por paradójico que pueda resultar, Moreto no da ninguna

acotación que indique el pergeño ridículo de la indumentaria de este figurón. Es lógico pensar que en este caso tales indicaciones debían de estar más presentes que en otras obras; ¿por qué entonces se silencian las indicaciones sobre vestuario que tanta importancia tienen en la caracterización de don Diego? La única respuesta que puede darse es que no son necesarias; y no lo son, nos parece, no tanto porque los representantes tuvieran modelos vivos de lindos en mayor medida que tenían montañeses o estudiantes, sino porque la ridiculez de don Diego no está en el vestuario sino en la actitud que el figurón tiene hacia él. Aquello que en otra persona podría ser elegancia es grotesco en don Diego. Lo que se le censura no es que vista a la moda, sino que invierta horas enteras en vestirse, se pase el día mirándose al espejo y monte en cólera porque la liga de su pierna esté ladeada "un canto de real de a dos". (75) Si nos fijamos en la descripción peyorativa que hace de él Mosquito, observaremos que lo que resulta ridículo de don Diego no es el vestido sino los procedimientos que emplea para conservar su belleza: el gorro para preservar los rizos, la bigotera, el ungüento para el cuidado de las manos que llamaban "guantes de perro", etc. (Vid. este cap., p.341). En otro caso un elemento caracterizador del vestuario del petimetre don Periquito, la peluca, se convierte en un momento determinado en improvisado pero efectivo disfraz de trago (Vid. este mismo capítulo, p.294)

En *El dómine Lucas* encontramos un caso un tanto diferente de uso del vestido figuronil. La figurona doña Melchora saca de una bolsa las prendas pertenecientes al figurón don Lucas. No hay acotación que indique que éstas hayan de ser ridículas, aunque tal vez lo sean; pero la intención del autor no es en ese momento la de hacer reír con las ropas de don Lucas, como en el caso de don Marcos, sino indicarnos las relaciones amorosas entre don Lucas y

doña Melchora, que pretendían huir juntos. Así, el vestido del figurón en manos de Melchora es signo de una relación culpable que ha de remediarse con la inevitable boda. (76)

En *El lindo don Diego* el uso del vestuario burlesco podría reforzar la caracterización del figurón, pero ello no es imprescindible, si el actor sabe aprovechar la oportunidad que le ofrecen los largos y ridículos parlamentos del figurón y las actitudes que deducimos de éstos.

En el resto de los casos el vestido ridículo es necesario porque la indumentaria ridícula es signo inconfundible de extravagancia de carácter, de insania mental. Por muy injusto que parezca, existía la creencia de que el aspecto exterior correspondía fielmente con las cualidades morales. Belleza y armonía física revelaban bondad; la fealdad del rostro y cuerpo, por el contrario, maldad y deformidades del alma. (77) El personaje ataviado de forma estrafalaria y anticuada era reconocido inmediatamente por el espectador como el tipo ridículo blanco de todas las burlas.

Entre otros personajes distintos del figurón la caracterización del personaje por medio del vestido se asocia a un determinado conflicto generado por la acción. En *De los hechizos de amor* encontramos un ejemplo de lo que es un recurso frecuente en la comedia de capa y espada: el intercambio de vestidos y objetos personales para ocultar una identidad. El trueque de manto, basquiña, caja y pañuelo que hace Leonor con los de su hermana conduce a que su padre tome a ésta por Leonor y cargue con las culpas de aquélla. (78)

En la misma obra hallamos un caso en que el vestuario de un personaje no refleja su personalidad sino la de otro. En el caso del criado Martínez al que su ama doña Mencía exige ir siempre con golilla, aun de noche o haciendo calor, siempre que se presente ante ella y esto provoca una

situación cómica. (79)

Los objetos pertenecientes al figurón, como ya adelantamos anteriormente, tenían también un gran valor caracterizador e incluso podríamos decir que simbólico. Si hacemos un repaso breve a algunos de los enseres que aparecen estrechamente relacionados con los figurones, comprobaremos como trascienden su mera función natural para pasar a representar los defectos de su dueño. Así podemos encontrar las siguientes equivalencias:

- .arca = avaricia. (*El castigo de la miseria*).
- .espejos = vanidad. (*El lindo don Diego*).
- .jícara de chocolate = glotonería. (*La más ilustre fregona*).
- .rosario = beatería hipócrita. (*El hechizado por fuerza, La encantada Melisendra*).
- .chorizos, gallinas = rusticidad. (*De comedia no se trate; El dómine Lucas*).
- compás, lunario = creencia en la astrología. (*El castigo de la miseria, La encantada Melisendra, De comedia no se trate*).
- .espada = hidalguía, valor. (*El desgraciado por fuerza, entre otras*).
- .ejecutoria, libro de genealogías = limpieza de sangre. (Varias comedias: *Guárdate del agua mansa, De los hechizos de amor, El dómine Lucas, De comedia no se trate, etc*). Este último es el objeto más característico del figurón y el más frecuente, tanto por su presencia física, como por las alusiones verbales que se hacen a él.

### 6.3.1 *La comicidad del lenguaje.*

Aunque hemos tenido que recurrir al lenguaje verbal casi continuamente para poder conocer y analizar los otros signos lúdicos de la comedia de figurón, hasta ahora no habíamos tratado el lenguaje verbal en sí como productor de

comicidad.

El lenguaje es uno de los medios más eficaces para provocar la hilaridad y aunque son muchos los aspectos que pueden estudiarse en él, nos limitaremos siempre a señalar aquella parte que tiene función cómica. Hemos dividido su estudio en cuatro apartados:

- A. Lenguaje que corresponde a una diversidad regional.
- B. Lenguaje que corresponde a una diversidad sociocultural.
- C. Géneros y formas del discurso oral y escrito.
- D. Recursos estilísticos propios del lenguaje literario.

A. *Variedades geográficas o regionales.*- Como apuntamos anteriormente, al hablar de la especialización del tipo, las diversidades prosódicas, morfológicas y sintácticas propias del castellano dialectal o de lenguas distintas al castellano, no son usadas en la comedia de figurón para producir risa como sí lo eran en otros géneros literarios.

Hace tiempo explicamos en un pequeño artículo el porqué de este aparente desaprovechamiento de un recurso cómico; ello se hacía en aras de la inteligibilidad del discurso del figurón. (*Vid. cap. V, nota 99 de esta tesis*). La necesidad de que se entienda bien todo lo que dice el figurón es la explicación más lógica que se nos ocurre para el hecho de el género de figurón sacrifique este reconocido recurso burlesco, que era de lo más frecuente en el entremés. Una cosa es que el personaje aparezca brevemente y en un momento determinado de la obra, como en el caso del vizcaíno que lucha con don Quijote (I, III) y otra mantener diálogos prolongados con el resto de los personajes, que harían difícil al público la comprensión de la trama de la obra. Sabemos sobradamente que no es precisamente el respeto a los norteños lo que frenó el uso y que el entremés mantenía vigente el recurso. Como ya hemos visto,

el entremés de Cañizares *El vizcaíno en Madrid* utiliza el vascuence burlesco en el parlamento del personaje recién llegado, pues aquí sólo se trata de hacer reír unos momentos; pero la comedia de figurón es una pieza más larga y es necesario que lo dicho por el figurón sea comprendido, ya que nunca deja de manifestar sus defectos y ridiculeces mediante el lenguaje. Además, la reiteración del mismo recurso tal vez llegaría a cansar al espectador. Por supuesto, en la novela cortesana o en obras teatrales no puramente cómicas, este uso burlesco de las lenguas no castellanas estaba totalmente fuera de lugar. No obstante, Vélez de Guevara lo utiliza en *El amor vizcaíno*, pero según el P. Legarda es más por afán de costumbrismo que por recurso cómico. (80)

Pero si bien es cierto que el figurón no habla en vasco o asturiano, alguna que otra vez hallamos personajes que hablan gallego, en sendas obras de Cañizares: *De los hechizos de amor* y *De comedia no se trate*. En la primera habla el criado del figurón, Toribio; pero es personaje poco importante, que apenas interviene. El auténtico gracioso, Tocino, habla correcto castellano. En *De comedia* aparece brevemente un esportillero que dice unas cuantas frases. (81)

No es muy lógico pensar que estas cortas intervenciones se destinasen a hacer reír, aunque el sentimiento de superioridad que el hombre de Corte sentía con respecto a los lugareños, podría propiciar la risa. Es más probable que se deba a un intento de captación de ambiente costumbrista, que veremos después muy ampliado en los sainetes. Vemos un reflejo de la realidad social del momento, como era la emigración de personas del norte hacia la capital, huyendo de la pobreza de sus tierras, para desempeñar oficios serviles. (Vid. cap. siguiente, p.414).

B. *Variedades sociolingüísticas*.- A diferencia del poco uso que se hace de las variantes regionales, las de

este tipo aparecen con más frecuencia y tienen mucho mayor rendimiento en nuestro género.

a.) *El lenguaje culterano.*- Se trata de lo que podríamos llamar parodia del estilo culterano o gongorino. Este lenguaje se asociaba en las mentes vulgares a una clase social alta y por supuesto, a un elevado nivel de cultura. En la comedia de figurón lo encontramos en boca de algunos personajes cómicos y otros, que sin llegar a serlo completamente, son vistos con poca simpatía por el autor porque tienen alguna falta reprensible en su carácter. También hace uso de él algún figurón. En todos los casos forma parte muy importante de la caracterización, como apuntamos antes.

Sin embargo, el uso del lenguaje culterano burlesco tiene una trascendencia que supera la mera intencionalidad de producir risa, aunque ésta se persiga siempre. En realidad, lo vemos relacionado con una amplia corriente crítica anterior, extendida a otros géneros literarios, que es reflejo de importantes polémicas literarias y culturales de la época barroca. Por ello, hemos creído conveniente ocuparnos cumplidamente de ella, no en este capítulo, sino en el siguiente, junto con otras constantes temáticas del género de figurón.

b.) *Lenguaje técnico o jergas profesionales.*- Aunque no con tanta frecuencia como el lenguaje culterano, hallamos ejemplos de jergas profesionales de oficios tales como la abogacía y la medicina. Estos oficios contaban con una tradición de sátira contra ellos bastante nutrida (basta con leer alguno de los *Sueños* de Quevedo para tener un magnífico ejemplo de ella); así que la burla del público revestiría un cierto carácter de venganza contra la corrupción de la justicia o la ineficacia de la medicina.

En el caso de los abogados, encontramos varios ejemplos de personajes que no pueden olvidarse nunca de su actividad profesional y, en consecuencia, usan sus peculiares

términos jurídicos a diestro y siniestro. Su deformación lingüística profesional se une a algún defecto más, como por ejemplo el ser un viejo verde, tal es el caso de don Pedro, de *El dómine Lucas*.

El lenguaje técnico jurídico no es usado habitualmente por los figurones más que en una ocasión, en los parlamentos de don Cosme, el figurón leguleyo de *El desgraciado por fuerza*. Pero hay al menos tres personajes abiertamente cómicos que lo usan: don Simón, de *El sordo y el montañés*; el gracioso Mosquito de *El lindo don Diego* y el barba don Pedro que hemos mencionado antes. El propio figurón don Lucas hace uso del algún término jurídico, pero de forma esporádica.

De todos estos personajes destacaremos una intervención a modo de ejemplo: Del abogado don Simón podemos citar su declaración amoroso-jurídica a la que ya hicimos mención en el capítulo V de esta tesis. Podemos ver que bajo los tópicos de ginecolatría del amor cortés aparece veladamente la estructura de una instancia:

"D. SIMÓN. Ya no hay paciencia que baste  
 -Brígida, en quien luz mejora  
 ese celestial farol,  
 siendo a la vista del sol  
 muy poderosa señora-;  
 ante ti, Simón Sarmiento,  
 con la vista macilenta,  
 débil la voz, se presenta  
 con debido acatamiento,  
 y dice que tu impiedad  
 le tiene con cruel porfía  
 opreso en tu tiranía  
 su espontánea voluntad.  
 En una oscura prisión,  
 sin más luz que la fatal

que de tu alma pedernal  
 saca su pena eslabón;  
 sin más sustento que enojos,  
 que tristes dan los sentidos,  
 cera amarga a los oídos,  
 y agua salobre a los ojos;  
 Está ya determinado  
 a que la sentencia infiel  
 que le ha de dar lo cruel  
 la dé lo desesperado;  
 pide, (si es que acaso alcanza  
 alivio en lo que le ahoga)  
 o cuatro varas de sogas,  
 o un adarme de esperanza;  
 debéislo hacer, si consulta  
 vuestra piedad algún fuero,  
 por lo general primero  
 que de los astros resulta;  
 lo otro porque es cruel e impío  
 rigor no haya diferencia  
 de lo que hurta la violencia  
 a lo que da el albedrío;" (82)

Don Pedro no sólo habla con este tipo de lenguaje, sino que aparece rodeado por una burlesca canción cuya letra está plagada de términos jurídicos, en especial el anafórico "dicho":

"En el dicho día  
 el dicho se toma  
 al dicho pasante  
 y a la dicha novia.  
 La dicha se aplauda  
 de dichas personas  
 En los dichos versos  
 de estas dichas coplas." (83)

El figurón don Cosme, que como ya dijimos no tiene mayor tacha que su obsesión jurídica, quiere reprender a la traviesa criada Rosa apoyándose en textos legales:

"COSME. Señora

yo os doy gracias por la buena  
voluntad; pero es infamia  
ver que un Letrado consienta  
tal ultraje; Tito Livio  
y Dióscoro, en sus *Selectas*,  
imponen el mas horrendo  
castigo á aquel que cometa  
un delito de esta clase,  
que por su naturaleza  
*dignum est*- ¡Válgame Cristo!  
en el pico de la lengua  
lo tenía y...

*(dase palmadas  
en la frente.)*

MARTA. No es del caso;  
lo que importa es, que usted tenga  
tranquilidad; sosegaos,  
y estad en la inteligencia  
de que luego que mi hermano  
me remita cierta letra  
saldrá al punto de la casa.

COSME. Está muy bien; pero mientras  
que la tal letrilla viene,  
quiero buscar las *Selectas*  
en mi baúl, pues no es justo  
que este atentado carezca  
de pena *jure obligata*:  
Cósame usted esta media,

interin que aquí las saco,  
perdonando la molestia:  
Veremos si encuentro el texto  
que trata de esta materia.

(vase corriendo)".(84)

Cartapacio, el criado del leguleyo don Lucas, es capaz de contestar a su amo en latín; los latines ha debido de aprenderlos por contagio de su señor. (85)

Diferente es el caso del criado Mosquito, que alguna vez encaja algún termino latino legal impropio de su condición de criado, tal como "*in solidum*". No sabemos dónde ha aprendido ese término el gracioso; tal vez de un amo anterior. En todo caso en él no tiene función caracterizadora este tipo de lenguaje, a diferencia de lo que había ocurrido en los otros casos anteriores en los que la forma de hablar estaba sólidamente unida a la tipología del personaje. El lenguaje tiene sólo función cómica. Así también lo ve Gracia Profeti (86)

El lenguaje de los médicos es mucho menos frecuente que el de la abogacía en la comedia de figurón, pero para compensar la frecuencia en *El hechizado por fuerza* encontramos una larga escena en la que tres cómicos galenos intentan asustar al figurón:

"MÉDICO 1º. Ahora, señor, aquí no hay nada que discurrir, sino en que cuanto ha obrado don Fabián ha sido todo acertado; pero aunque la parvidad del sujeto no permite que se le pueda aplicar medicina digestiva, no obstante eso, cuando está confuso en el espondil

el músculo intercostal  
 soy de parecer de que  
 se le haya de sangrar  
 ligeramente hasta unas  
 catorce veces.

MÉDICO 2º. Mirad  
 que sin más indicación  
 de urgente necesidad,  
 no es la evacuación segura;  
 porque como dije allá  
 Zamudio en su *Diarrea*  
 discretamente: *antequam*  
*sangraveris videritis,*  
*aut sit nefas, aút sit fas.*

DON CLAUDIO. ¿Pues a Caifás quién le mete  
 donde no le llaman? ¿Va  
 un cuarto que salgo y todo  
 se lo lleva Barrabás?

PRACTICANTE. Yo, que soy el más moderno  
 tengo por muy principal  
 que por extenso sepamos  
 los accesorios, pues *jam*  
*difiguronicile est adhibere*  
*medicamenta si stat*  
*occulta agritudo.*

MÉDICO 2º. ¿Tose?

DOCTOR. Y es el esputo mordaz  
 sanguinoso y coagulado.

MÉDICO 2º. *Malorum.* ¿Y el respirar  
 es intercadente?

DOCTOR. Y con  
 notable dificultad interna  
 del espíritu animal.

DON CLAUDIO. Tú lo eres , por si me engañas.

PRACTICANTE. ¿Manduca?

- DOCTOR.           ¿Cómo, si están  
                    las fauces intemperatas?
- DON CLAUDIO.    Dénme a mí de manducar  
                    veremos si están o no.
- MÉDICO 1º.       ¿Delira?
- DOCTOR.           Como un Reduán
- MÉDICO 2º.       ¿Y dormita?
- DOCTOR.           *Taties quoties.*
- MÉDICO 1º.       ¿Pues para qué es bueno andar  
                    en misterios? Este hombre  
                    ya está muerto
- PRACTICANTE.    No está tal.
- MÉDICO 1º.       ¿Cómo que no, si después  
                    del escirro, el zaratán,  
                    equimosis y aneurisma  
                    que padece no hay ni habrá  
                    medicina equivalente  
                    que pueda la actividad  
                    vencer del hechizo.  
                    (.....)  
                    Y mi voto decisivo  
                    es, que si le llega a dar  
                    singulto...
- DON CLAUDIO.    ¿Singulto dijo?
- MÉDICO 1º.       Muera de necesidad:  
                    *singulto singultum amat,*  
                    *sepelire,* dijo allá  
                    Nebrija.
- MÉDICO 2º.       Yo digo que  
                    le enterrará un sincopal,  
                    con frío cadente.
- PRACTICANTE.    Yo  
                    un sudor que le ha de entrar  
                    diaforético.
- DON CLAUDIO.    Tú mientes,

y toda la vecindad.

TODOS. ¿Qué atrevimiento es aqueste?

DON CLAUDIO. ¿Yo singulto? ¡Voto a San!  
 que en mi da he oído cosa  
 que me haya enfadado más;  
 ¿yo diaforético? ¡Bueno!  
 (.....)

DOCTOR. Don Claudio, singulto es hipo.

DON CLAUDIO. Sea hipo o sea costal,  
 ya no sufre desvergüenzas,  
 y hombres de mi calidad  
 no mueren de porquerías." (87)

### C. Géneros y formas del discurso oral y escrito.

En las comedias de figurón estudiadas hemos encontrado parodias de formas del discurso o utilización de éstos de forma cómica, aparte de algunos ejemplos de ciertos géneros jocosos que tienen antecedentes en época medieval o renacentista y que formarían parte de la literatura menor a la que pertenecen, por ejemplo, lo llamados "juguetes de ingenio". Estas obritas tienen por finalidad entretener y hacer reír sin que generalmente tuvieran propósito crítico. Estos géneros jocosos, bien estudiados por Chevalier, (88) son aprovechados por los autores de figurón y se incrustan perfectamente dentro de nuestra comedia, aunque no tengan origen dramático. En otros casos hallamos formas propias del teatro, como el diálogo o el monólogo también usadas con fin cómico.

a.) *Textos de tipo administrativo.*- A pesar de la escasa cultura que muestran los figurones (salvo los que poseen conocimientos jurídicos como don Cosme de Antúnez o don Lucas Chinchilla), algunos son capaces de ajustarse a las normas de determinados escritos que podemos incluir dentro del grupo de textos de carácter administrativo, tales como los relativos a la administración de justicia (pragmática

o edicto), escritos notariales (inventario de bienes, carta de pago o recibo). Naturalmente, todos ellos son de carácter paródico y tienen su justificación en el carácter interesado y avariento de la mayor parte de los figurones, que nunca olvidan lo tocante a sus bienes y ganancias.

La pragmática u ordenamiento burlesco tiene una larga tradición y según Chevalier hay ejemplos de ella ya en 1549. (89) El figurón Jerónimo de *De comedia no se trate* hace leer a su criado un edicto que pone en evidencia su ruindad:

"ALMOCAFRE. Ordenes de economía  
que don Jerónimo manda  
observar a su criado.

JERÓNIMO. Di por si hallo en qué estrecharlas.

*Lee Almocafre:* Lo primero es que en llegando  
a casa de doña Anastasia,  
de a entender se me ha perdido  
lo más de la ropa blanca.

JERÓNIMO. Con ello mandará echarme  
si es atenta y cortesana  
en mi cama ropa suya  
y la mía no se gasta.

*Lee Almocafre:* En bajando el chocolate  
mañana por la mañana,  
se le den los buenos días,  
no otra cosa a la criada.

JERÓNIMO. Y es mucha razón, que yo  
a la pícara borracha  
no he de pagarle el hacer  
lo que le manda su ama.

*Lee Almocafre:* Jamás de los dos el gasto  
pase en cuarta de vianda  
de tres reales.

JERÓNIMO. Y aun son ellos

veinticinco puñaladas." (90)

Los figurones suelen mostrarse despóticos con sus criados y exigen a todos los que se relacionan con ellos muestras de respeto, no tiene nada de extraño, pues, que el figurón se coloque en un plano de autoridad ante sus domésticos que les iguala a sus ojos con un príncipe, ministro o cualquier otra autoridad.

El inventario de los rústicos bienes del figurón don Laín es dictado por un criado a otro en *De los hechizos de amor*:

"TORIBIO. Tengo y llevo a este bodorio  
 TOCINO. Dorio...  
 TORIBIO. Entre las gordas y fracas...  
 TOCINO. Acas...  
 TORIBIO. Centu, vinte, trenta vacas,  
           catro pradiñas, e un orrio...  
 TOCINO. Orrio...  
 TORIBIO. Con un saquito, se vive,  
           trece asnos y un rabón.  
 TOCINO. ¿Cuántos los borricos son?  
 TORIBIO. Catorce con el que escribe." (91)

Toribio es uno de los pocos personajes que usa una lengua no castellana con el fin cómico en la comedia de figurón, como ya se dijo arriba.

El siguiente inventario no es de posesiones materiales sino más bien "culturales", con la ironía que supone tal adjetivo cuando nos referimos a algo relacionado con el figurón. Se trata de las curiosas autoridades que cita don Lucas en *El dómine Lucas*. Realmente, su discurso pertenecería más al tipo expositivo-argumentativo, pero lo hemos incluido aquí porque este revoltijo disparatado de autores tiene relación con un juguete de ingenio que Chevalier llama "inventario heteróclito" (92). Ciertamente es

que don Lucas no hace almoneda ni testamento, pero su enumeración caótica bien recuerda a un mercadillo o a un trastero en el que se juntan los elementos más dispares:

"D.LUCAS. En un pleito en que un cuñado  
de una tía que era hermana  
de una prima de su hermano,  
dio muerte a un pariente de otro  
y ni veinte papagayos  
pudieron hablar mejor.  
Porque yo saqué a Vulpiano  
a danzar, a Rafael,  
Fulgosa Alberto y Oldrado  
Y cité sobre la prueba  
a Juanini, que de emplastos  
trata con admiración;  
íbanmelo celebrando,  
y yo apretaba de tieso;  
salió Moreto al estrado,  
Villegas, de *Flos Sanctorum*,  
Dioscórides de Doaldo,  
Doña María de Zayas,  
la historia de Carlo-Magno;  
y viendo que aun todavía  
estaba el cuento reacio,  
eché a Calderón a cuestras,  
que es quien mejor trata de autos." (93)

Por cierto, el autor no nos deja con la duda sobre cuál pudo ser el resultado del pleito de don Lucas; cuando le preguntan si salió con bien de su empeño, éste contesta:

"D.LUCAS. No con todo, más con algo,  
porque al que yo defendía  
que saliese desterrado,

le alzaron todo el destierro,  
 más fue porque le ahorcaron." (94)

Encontramos un curioso recibo o carta de pago en la obra de Rojas *Entre bobos anda el juego*. El carácter materialista y grosero del figurón don Lucas le lleva a extender un recibo por su futura esposa:

"Recibí de D. Antonio Salazar una mujer, para que lo sea mía, con sus tachas buenas o malas, alta de cuerpo, pelimorena y doncella de facciones, y la entregaré y tan entera, siempre que me fuera pedida por nulidad o divorcio." (95)

Como apuntábamos antes al hablar del abogado sordo don Simón, la declaración amorosa de éste toma una forma que recuerda a la de una instancia. La amada del sordo es como la autoridad administrativa, el Ilustrísimo o Excelentísimo Señor que tiene el poder de admitir o denegar su petición. (96)

Lo curioso es que esta especie de instancia o suplicatorio foral es contestado por la dama en la forma habitual en estos casos: por escrito y con tajante brevedad. Como ya sabemos, doña Brígida escribe un "No ha lugar" como se escribe en las instancias el denegado o admitido.

Hay que hacer constar que ninguno de los recursos cómicos que hemos reseñado hasta ahora son demasiado frecuentes en la comedia de figurón y no podemos hallar más de un ejemplo de cada uno, pero eso, lejos de restarle fuerza cómica, creemos que la aumenta porque no sufren el desgaste de la reiteración.

b.) *Narración*.- Los pequeños cuentecillos no son infrecuentes en las comedias del XVII. Se usaban generalmente para ejemplificar determinados pensamientos o

reforzar argumentaciones. Muy célebre es la del sabio que comía yerbas, tomado del un *exemplum* medieval, que inserta Calderón en *La vida es sueño*. El mismo autor pone en boca de su figurón don Toribio el conocido cuento del burro hambriento, pero indeciso ante dos montones de paja. Como el ejemplo se refiere a él mismo, no hay mucho que comentar sobre lo acertado de la alegoría. Otro caso de parábola o cuentecillo lo hallamos en *Un bobo hace ciento*:

"D.COSME. Don Diego, el ingenio humano  
sólo preguntando gana.  
Un hombre tenía una hermana  
y ésta tenía un hermano;  
la hermana se enamoró  
de otro hermano que tenía  
otra hermana, y cierto día  
con éste las afufó.  
La hermana del robador  
robó el robado después;  
decidnos ahora, pues,  
cómo quedaron mejor  
(para que esto se concluya  
sin tomar uno por otro)  
¿cada uno con la del otro  
o cada uno con la suya?" (97)

c.) *Descripción*.— La descripción es recurso cómico frecuentísimo por cuanto que es imprescindible para preparar al público convenientemente antes de la aparición del figurón. Como ya habrá podido comprobar el lector en el capítulo dedicado a la tipología del figurón, cada uno se hace acreedor a un retrato o etopeya que hace de él una persona allegada (criado, pariente, etc). Son muchos los ejemplos que podríamos citar, pero dado que hemos puesto muchos en el capítulo correspondiente, para evitar ser

repetitivos y prolijos, vamos a escoger uno de los mejores,  
el retrato del figurón don Diego:

“DOÑA INÉS. ¿Y don Diego?

MOSQUITO Ese es un cuento  
sin fin, pero con principio;  
que es lindo el don Diego, y tiene,  
más que de Diego, de lindo.  
El es tan rara persona,  
que, como se anda vestido,  
puede en una mojiganga  
ser figura de capricho.  
Que él ese muy gran marinero  
se ve en su talle y su brío,  
porque al arte suyo es arte  
de marear los sentidos.  
Tan ajustado se viste,  
que al andar sale de quicio,  
porque anda descoyuntado  
del tormento del vestido.  
De curioso y aseado  
tiene bastantes indicios,  
porque, aunque de traje no,  
de sangre y bolsa es muy limpio.  
En el discurso aparece  
ateísta, y lo colijo  
de que, según él discurre,  
no espera el día del juicio.  
(.....)  
Y porque mejor te informes  
de quien es y de su estilo,  
te pintaré la mañana  
que con él hoy he tenido.  
salió a vestirse a las cinco,  
y en ajustarse las ligas

llegó a las ocho de un giro.  
Yo entré allá, y le vi en la cama,  
de la frente al colodrillo  
ceñido de un tocador,  
que pensé que era judío.  
Era el cabello, hecho trenzas,  
crin de caballo morcillo,  
aunque la comparación  
de rocín a ruin ha ido.  
Con su bigotera puesta  
estaba el mozo jarifo,  
como mulo de arriero  
con jáquima de camino;  
las manos en unos guantes  
de perro, que por aviso  
del uso de los que da,  
las aforra de su oficio.  
Deste modo, de la cama  
Tomó el peine y el espejo,  
y, en memoria de Narciso,  
le dio las once en la luna;  
y en daga y espada y tiros,  
capa, vueltas y valona,  
dio las dos, y después dijo:  
'Dios me vuelva a Burgos, donde  
sin ir a visitas vivo,  
que para mí es una muerte  
cuando de priesa me visto.  
Mozo, ¿dónde habrá ahora misa?'  
Y el mozo humilde le dijo:  
'A las dos dadas, señor  
no hay misa sino en el libro.'  
Y el respondió muy contento:  
'No importa, que yo he cumplido  
con hacer la diligencia.

Vamos a ver a mi tío.  
 Este es el novio, señora,  
 que de Burgos te ha venido;  
 tal que primero que al novio  
 esperaba yo un novillo." (98)

El público podrá luego comprobar como la descripción de Mosquito es menos exagerada de lo que podría parecer. No es posible una descripción objetiva cuando se tiene delante a un figurón: la caricatura surge por sí misma pues lo grotesco está en la misma esencia del personaje.

La credulidad de algunos figurones a los que se les hace creer que están hechizados o en manos de duendes, provoca ciertos delirios grotescos. Fruto de las alucinaciones del figurón don Lucas es esta descripción del duende que le persigue, que podría corresponderse con los tradicionales retratos de monstruo o desfiles delirantes, (99) dentro de la literatura de disparates más pura:

"D.LUCAS. Estando en mi cuarto  
 vi salir como en tramoya  
 de la tierra un elefante  
 de legua y media de cola,  
 a caballo de un cabrito,  
 con un farol en la trompa  
 y así como iba saliendo,  
 se iba convirtiendo en mona." (100)

d.) *Argumentación.*- Frecuentemente los figurones provocan las risas del público y los comentarios asombrados del resto de los personajes. El figurón está emparentado con los personajes de la comedia de disparates y por ello posee gran parte de la carga rompedora del espíritu absurdo del carnaval. Los mayores disparates pueden salir de la boca del figurón, por ello la argumentación ha de ser

siempre paródica. Hemos escogido el ejemplo que nos a parecido más oportuno, no sólo porque presenta una forma claramente reconocible, sino porque es perfectamente coherente con el misógino y nada cortés carácter del figurón don Lucas de *Entre bobos anda el juego*. Don Lucas mantiene la tesis de que su futura mujer, como toda mujer honrada, debe permanecer en público con la cara enmascarada, ya sea fea o hermosa, pues en ambos casos la visión de su cara es inconveniente para el novio:

"D.LUCAS. Un amor que apenas osa  
a hablaros, dice fiel  
que, una de dos, Isabel:  
o sois fea o sois hermosa.  
Si sois hermosa se acierta  
en cubrir cara tan rara,  
que no ha de andar vuestra cara  
con la cara descubierta.  
Si fea, el taparos sea  
diligencia bien lograda,  
puesto que, estando tapada,  
nadie sabrá si sois fea.  
Que todos se han de holgar, digo,  
con vos si hoy hermosa os ven,  
mas si os ven fea también  
todos se holgarán conmigo.  
Pues estáos así, por Dios,  
aunque os parezca importuno,  
que no se ha de holgar ninguno  
ni conmigo ni con vos." (101)

e.) *Diálogo*.— Siendo el diálogo la forma específica del teatro, es lógico que esta forma sea bastante utilizada para crear efectos cómicos. En la comedia áurea, los diálogos cómicos estaban a cargo de los criados, mientras

que sus señores conversaban más seriamente como correspondía a la diferenciación cómico-grave que establece Lope y que se rompe frecuentemente en la comedia de figurón.

Los criados siguen hablando jocosamente, como les correspondía, pero el figurón aumenta la frecuencia e intensidad cómica de estos diálogos. Hemos visto ya algunos ejemplos al hablar de figurones y personajes cómicos (recuérdese la conversación de don Periquito con su padre o la de don Simón y don Suero: *vid. cap. V, pp.225-226*). Sin embargo, no habíamos visto aún el que sin duda es el más cómico de todos ellos, una auténtica parodia de los alambicados diálogos de enamorados que abundan en las comedias barrocas y que se dan también entre los personajes del género de figurón. Se trata del diálogo entre los figurones don Lucas y doña Melchora:

"DOÑA MELCHORA. Don Lucas, ¿De qué te ahogas?

D. LUCAS. De un flato de amor.

DOÑA MELCHORA. Regüelda.

D.LUCAS. No puedo.

DOÑA MELCHORA. Pues huele estopa.

D. LUCAS. Es imposible.

DOÑA MELCHORA. ¡Ay, don Lucas,  
que estás haciendo la zorra!

D. LUCAS. ¡Ay Melchora, si tu fueses ...

DOÑA MELCHORA. ¿Quién?

D. LUCAS. Aquella mi señora.

DOÑA MELCHORA. ¿Cuál?

D. LUCAS. El otro caballero.

DOÑA MELCHORA. ¿Para qué?

D. LUCAS. Para una droga.

(.....)

D. LUCAS. La lengua se embrolla.

DOÑA MELCHORA. ¿De qué, Lucas?

- D. LUCAS. Del respeto  
que te debe.
- DOÑA MELCHORA. Zampatortas,  
Vamos al remedio.
- D. LUCAS. Es una  
soberana angaripela
- DOÑA MELCHORA. ¿Y me puede a mí estar mal?
- D. LUCAS. No es más que contra tu honra.
- DOÑA MELCHORA. Pues tonto, si no es más de ese  
inconveniente, ¿qué importa?
- D. LUCAS. Pues Melchora, di que eres  
Tú mi esposo y yo tu esposa  
yo te dare alhajas mías,  
y di que mi amor te dota.  
Y déjame a mí el enredo  
esto al instante que digas  
que se urde la escarapela.
- DOÑA MELCHORA. ¿Y con eso qué se logra?
- D. LUCAS. Una de dos, que nos case  
nuestro tío en causa propia  
o que consigamos verle  
en borrico y con coraza,  
y porque no desconfiéis,  
toma esa diestra, bobota,  
y envuélveme en algodón  
esas cinco zanahorias.
- DOÑA MELCHORA. Tuya soy a todo ruedo  
y soy terrible chuzona." (102)

Los figurones sensibles a las flechas de Cupido y que se deciden a declararse a sus amadas nos proporcionan graciosos ejemplos de diálogos burlescos. El caso siguiente no es tan redondo como el que le antecede porque la interlocutora de don Laín de Cascaxares no es una figurona como doña Melchora, sino una dama sensata, pero vale la

pena que lo reproduzcamos para ver cómo el rústico montañés salta bruscamente del lenguaje cortés, lleno de tópicos amorosos, del teatro áureo a la parodia de éstos mismos:

"D. LAÍN. A nublado perdurable  
 pues sobre mí están dos bellos  
 relámpagos celestiales  
 fulminando rayos negros  
 de dos nubes de azabache;  
 y viendo que de su lluvia  
 me achinan los pedernales,  
 puedo con aquel discreto  
 decir, encaje o no encaje:  
 pues da el granizo en la albarda,  
 buena va la danza, alcalde.

MENCÍA. Inés, este hombre está loco." (103)

Don Laín no tiene una Melchora que le corresponda y esté a su altura, pero con su intervención el público ya ha tenido una razón para reír. El paso del lenguaje literario y elevado con el que el figurón inicia su alegoría al otro coloquial, de bajos vuelos con el que acaba forma un gracioso contraste (*vid.* apartado siguiente) que pone también en evidencia el carácter híbrido del figurón, ya comentado antes (elevado por su cuna, bajo por su idiosincrasia personal).

Por último, y sin que intervenga esta vez el amor de forma directa, citaremos un absurdo diálogo entre Mosquito y don Tello, en *El lindo don Diego*. El criado trata de justificar una de las acciones de su señor, el lindo don Diego, improvisando:

"D. TELLO. Mosquito, estoy aturdido

- de un suceso tan extraño.  
 Pues ¿ella buscóle a él,  
 o cómo llegó allí a estar?
- MOSQUITO. (.....)
- Yo señor, al conocella  
 la vi que al zaguán entró,  
 y un pobre entonces llegó,  
 que no dio limosna ella.  
 El pobre pasó adelante,  
 D. Diego pasó tras él,  
 y repitiendo el papel  
 vino el pobre vergonzante.  
 Traía un vestido escaso  
 de color, y Dios me acuerde  
 que no era tal, sino verde.
- D. TELLO. ¿Pues el vestido es del caso?
- MOSQUITO. Habiendo el pobre salido,  
 vino la condesa luego,  
 y cuando vino D. Diego,  
 vino porque había venido.
- D. TELLO. ¿Quién había venido?
- MOSQUITO. Él.
- D. TELLO. Luego, ¿Ella le fue a buscar?
- MOSQUITO. No, señor, porque al entrar  
 ella entraba con aquél,  
 y el pobre, que entraba cuando  
 entraba él, no llegó.
- D. TELLO. Pues, ¿quién era aquél que entró?
- MOSQUITO. Eso es lo que voy contando.  
 Entró ella, y cuando entraba  
 entró el pobre y fue D. Diego,  
 y como entró con sosiego,  
 después de entrado allí estaba.  
 Y deso se quedó loco,  
 porque entraba muy esquivo.

D. TELLO. No lo entiendo ;por Dios vivo!  
 MOSQUITO. Pues eso, ni yo tampoco." (104)

f.) *Monólogo*.— El teatro áureo ofrece abundantísimos ejemplos de esta forma. Los desahogos de los personajes, que daban rienda suelta a sus pensamientos y emociones, ya fuesen éstos amorosos, filosóficos o incluso de naturaleza cruel, como en el caso de los maridos celosos, eran buen motivo para la parodia. En la comedia de figurón hay algunos ejemplos de estas parodias, burlas tanto en el contenido como en la forma, de aquellos que suspendía la atención de los espectadores y eran claves en el desarrollo de la obra o en la evolución del carácter del personaje.

El primero que seleccionamos es el de don Claudio, de *El hechizado por fuerza*, quien habla ante la lamparilla traspasado por el terror que engendra su superstición. El miedo de don Claudio podría no ser visible si no fuese porque hay una gran desproporción entre el enorme temor de don Claudio y lo que lo produce, el hechizo simulado:

"D. CLAUDIO. Yo soy (¡el llanto me ahoga)  
 El pobre (¡ah triste de mí!)  
 que en muriendo (qué congoja!)  
 La lámpara (¡ay hijo mío!)  
 Ha de (¡mal haya la boda!)  
 Caerse muerto." (105)

Más gracioso y más claramente paródico es el de doña Melchora, que aunque no está sola en escena, reproduce uno que recuerda al de Segismundo en *La vida es sueño*. La pobre Doña Melchora parece querer recitarlo para dedicárselo a su segundo novio don Antonio, pero le sale el siguiente disparate:

"DOÑA. MELCHORA. Pues querido D. Antonio  
de mi vida y de mi alma,  
el arbolito que vuela,  
el pajarito que para,  
el pececito que ruge,  
la fierecita que canta  
todos en comparación  
de tu persona gallarda  
son, son, son ... ¡válgame Dios!  
ahora una cosilla entraba  
que si me acordara de ella,  
de pura risa lloraras,  
porque árbol, pájaro pez,  
y fiera, todo paraba  
en decir que sí, que no,  
torna, vuelve, toma y daca." (106)

La parodia del estilo de Calderón no es tan abundante como la del de Góngora y sus seguidores. No hay que olvidar que Cañizares y muchos otros autores de figurón pertenecen estilísticamente a la escuela de Calderón y ello está patente no sólo en sus obras serias, sino también en ciertas partes de sus comedias de figurón. (107) Las pequeñas burlas a autores o estilos a los que están ellos mismos vinculados (sobre todo Zamora y Cañizares) no puede verse sino como una inofensiva rebeldía que no contradice ni cuestiona la validez de los modelos escogidos.

g.) *Las cartas o género epistolar.*- La presencia de cartas y billetes es casi inexcusable en la comedia áurea: mensajes amorosos, noticias de parientes, escritos que posibilitan oportunas anagnórisis, avisos de llegada de tal o cual personaje, etc. Ya hemos apuntado cómo muchas veces hace posible en la comedia de figurón el avance de la acción y proporcionan momentos de gran comicidad. Pero muchas veces la carta en sí, en su forma o en su contenido,

es ya de suyo suficientemente cómica.

Las cartas más frecuentes son las amorosas y las familiares. Del primer tipo tenemos un estupendo ejemplo proporcionado de nuevo por Cañizares y su figurona doña Melchora:

"D. ANTONIO. (*Lee*) Encumbrado dueño mío,  
 ya sabes que yo te amo,  
 salga uno, salgan dos,  
 salgan tres o salgan cuatro.  
 Yo, por verte señoría,  
 aunque fuese entre farrapos,  
 diera tres dedos y aun cinco  
 que sobrán a mi zapato;  
 y así, pues andamos tras  
 de un título estrafalarío,  
 sabe tú lo que me toca  
 en cada mes o en cada año  
 de alimentos de esta dicha  
 señoría; y si el retazo  
 de este honor puede llevarse  
 por dote en lugar de trasto,  
 a ti te lo digo novio.  
 Entiéndelo tú, cuñado." (108)

Tampoco tiene desperdicio la misiva que le dirige don Lucas a su futura esposa en *Entre bobos anda el juego*. (Vid. cap. V, p.79-80).

Un buen ejemplo de carta familiar es la que recibe don Cosme Antúnez y Panciconeja y que la complica mucho la existencia. Se trata de una carta falsa, en la que leemos algunos detalles jocosos sobre la familia del figurón, como que a su abuela se le han roto dos muelas comiendo un racimo de uvas. (109)

Glotón e hipócrita es el figurón don Jerónimo Retuerta, que en su carta no deja de mencionar alimentos de forma metafórica (en realidad se refiere a la herencia) fundiendo así, perfectamente, su hambre de comida con su deseo de dinero. La alusión a su virtud es pura hipocresía y ello precisamente le traerá un castigo en forma de cómico hechizo. (Vid. este capítulo, p.309).

"Señora y contraría mía  
en el pleito de la hacienda  
yo he determinado ir  
a Toledo a la ligera  
sobre una mula de un mozo  
que viene sobre sus piernas:  
a honrar voy a usted y a probar  
del puchero que le enjuga  
con lo que de ambos, supuesto  
que en duda, aunque usted posea,  
me tocará la verdura  
ya que el tocino se pierda.  
Suplico a usted cama blanda,  
cuarto donde no entren hembras,  
que soy virtuoso, y no gusto  
andar arracá modestia.  
De esta de usted, a cinco y medio  
de abril, meses, en la mesa,  
a las márgenes del caldo;  
don Jerónimo Retuerta." (110)

Las cartas son bastante frecuentes y son muy reveladoras de la personalidad del figurón y también de la actitud que toma ante éste el autor. Por la carta que don Higinio envía para anunciar su llegada ya sabemos ante qué clase de personaje nos enfrentamos: un figurón crítico, irónico y mucho menos ridículo que los anteriores.

"Muy señor mío y señor medio suegro: anoche ya bastante tarde llegué a esta Corte desde mi patria, fundada en las motañas frescas de Jaca; me llevaron como a novio a la calle de los Peligros, donde por buen gobierno de mi criado, como de la cocinera, me fui a la cama sin cenar, y he dormido sereno de cerebro, que no es mal requisito para un hombre que va a casarse: en fin, ya estoy todo entero en Madrid, que ha de ser el Japón para mí, pues ya sé que voy a padecer martirio, y os remito ésta para que de ello quede impuesto, y se lo participe a mi señora próxima mujer futura, no sea que si me ve de repente, la dé una alferecía, como muchas que acostumbramos a dar los Montañeses. Dios guarde a Vmd. =D. Higinio Meléndez." (111)

Pero hay algún figurón que prefiere anunciar su llegada llevando él mismo la carta, por si se pierde, como hace don Laín en *De los hechizos de amor*:

"D. LAÍN. Calle, calle,  
 ¿pues había de faltar  
 una advertencia tan fácil?  
 Tomad este pliego y ved,  
 como tres semanas antes,  
 que me pusiese en camino,  
 os escribí mi viaje;  
 pero siendo de cuidado  
 la carta, no quise a nadie  
 fiarla, sino a mí mismo:  
 con el que antes no llegase (*sic*)  
 no es culpa mía, sino es  
 de la mula que me trae." (112)

Lo burlesco en este caso no es el lenguaje de la carta sino la alusión a ella. Cañizares nos ahorra su lectura, cosa que lamentamos, pues hubiera sido una buena pieza del exquisito género epistolar que caracteriza a los figurones.

C. *Recursos estilísticos propios del lenguaje literario.*- Ciertos recursos extrañadores que, como todo texto literario, posee la comedia de figurón tienen además la función lúdica. Los artificios lingüísticos usados por los autores entran dentro de los clasificados en los repertorios de poética y retórica, pero su uso tiene la misión de producir risa más que la de embellecer el texto.

Dado que son muchas las comedias que estudiamos, nos limitaremos a señalar uno o dos ejemplos (todo lo más tres cuando sean abundantes) de cada recurso que hemos seleccionado.

### 1. Recursos fónicos.

a. *Aliteración.*- Hallamos palabras como "zorroclocos" o "guiscar" y "coscar" en versos próximos. La repetición del poco eufónico fonema /k/ recuerda la intención de Quevedo en el famoso soneto "La vida empieza en lágrimas y caca..." También es expresiva la repetición de la vocal velar /o/. (113)

Hallamos repetición del fonema /d/ en los versos:

"que es lindo el don Diego, y tiene,  
más que de Diego de lindo." (114)

b. *Paranomasia.*- En los siguientes versos hallamos este recurso junto con la humorística paráfrasis de un refrán, popular entonces, cuyo significado es el de "venir a menos":

"Era el cabello hecho trenzas  
clin (*sic*) de caballo morcillo,  
aunque la comparación  
de *rocín* a *ruin* ha sido." (115)

Otro ejemplo, donde también hallamos dilogía, es el siguiente:

"Al mirarle estoy suspenso.  
 ¡Qué este piense que es galán!  
 Mas hartos lo pensarán  
 que lo *piensan* por el *pienso*." (116)

Puede apreciarse el juego de palabras sobre "pienso", del verbo pensar y "pienso", sustantivo que se refiere al alimento del ganado.

## 2. Recursos morfosintácticos.

### a. Formación de palabras (derivación y composición).

El lenguaje expresivo y coloquial que usan los figurones se traduce en el frecuente uso de diminutivos y aumentativos. De los primeros hallamos muestras en palabras como "demoñito" (117), "Picatostico" (118), "Duendecillo" (119), "caballerito" (120), de los segundos hay también bastantes ejemplos entre los que citamos: "zalamerota", "venturonazo" (121), "sudorazo", "gustazo". (122)

La formación de neologismos se da tanto en la derivación como en la composición, aunque en el primer caso son más frecuentes. Tenemos así "desintestinar", "homicidiar" (123); "latinear", "mantillesco" (124); de composición hallamos "sobriniboda" (125); también "maniestiradas" (126). Por analogía con "juventud" hallamos "jumentud"; (127) por "tampoco", "tampuerco" (128)

b. *Poliptoton*.- La figurona Melchora nos da el siguiente ejemplo:

"Sólo por veros *salí*;

y pues el salir os hallo,  
salí bien con mi salida  
saliendo con lo que salgo." (129)

También hay ejemplo de derivación en "salida". Con frecuencia el poliptoton se combina con la derivación para crear aún más un efecto de cómica y repetitiva confusión verbal. Veamos esto:

"D. COSME. Sillas traigan;  
que quien tan de asiento tiene  
una afición asentada,  
sentido del sentimiento  
que los sentidos me encanta  
que se siente está asentado.  
FUENCARRAL. Y pues el Tajo le aguarda  
sentido al sentar se sienta  
con las antífonas malas." (130)

c. Repetición.- Ejemplo de anáfora y paralelismo hallamos en esta cita:

"Entre mora que burle,  
entre fantasma que oí,  
entre letra tal fatal,  
entre pleito tan civil,  
y entre hospedaje que hallé,  
presumo que perdí,  
quien más ya purga y echaba  
los bofes del discutir." (131)

Como veíamos en el apartado anterior, las parodias de los monólogos calderonianos, con sus dramáticos apartes insertados, nos proporcionan ejemplos de paralelismo:

"A todo me resistí  
 pero al saber (*qué letargo*)  
 que pierdo (*qué frenesí*)  
 tras el pleito (*esto es rabiar*)  
 los chorizos (*es morir*)  
 no me queda a qué apelar, ...)"(132)

Remitimos al lector al monólogo de doña Melchora como ejemplo muy claro de paralismo y de parodia del procedimiento diseminativo-recolectivo. (Vid. este mismo capítulo, p.349).

d. *Enumeración.*- Ya habíamos visto ciertos tipos de enumeración formaban subgéneros expositivos de carácter burlesco (vid. este capítulo, p.337). Citaremos un fragmento que, sin entrar dentro de estos particulares juguetes cómicos, es un buen ejemplo de campo semántico del parentesco, tan caro al linajudo figurón:

"Diga usted qué se le ofrece  
 pues voy a una diligencia  
 tan precisa, que no puedo  
 detenerme aunque quisieran  
 mi padre, madre y abuelos,  
 sobrinos, sobrinas, nietas,  
 biznietos, tataranietos,  
 y toda la descendencia  
 de mi famoso linaje  
 interrumpir mi carrera." (133)

e. *Gradación.*- En *De los hechizos de amor* hallamos:

"D. Carlitos mío,  
 abrazadme, apretujadme,  
 oprimidme, deshacedme,  
 que sois una viva imagen  
 de vuestro padre: no he visto  
 semejanza semejante." (134)

La gradación ascendente se combina con el muy frecuente recurso de la derivación.

f. *Redundancia o pleonasma.*- El figurón don Lain dice:

"buscándoos vengo  
 desde que os salí buscando". (135)

Otra graciosa redundancia la encontramos en las palabras de Doña Melchora:

"Pues mi padre  
 está fuera y no está en casa." (136)

g. *Perífrasis.*- En *El dómine Lucas* vemos que el figurón don Lucas se refiere a su futura mujer mediante un rodeo:

"¿No me decís en qué estado  
 estáis con la que ha de ser  
 costilla de este cuerpazo?" (137)

h. *Interrogación, exclamación, apóstrofe.*- Englobamos en el mismo epígrafe las figuras que en la retórica

!Que me muero, que me ahoga...!  
 !Ay!... San Judas, Santa Tecla,  
 San Judas, y el Flos Sanctorum  
 del Padre Rivadeneyra!" (141)

Algunos santos son burlescos como el "San Speculum  
 Justitiae" (142) al que invoca don Lucas.

La apóstrofe y la interrogación retórica se combinan en  
 este ejemplo:

"¿Quién, renacuajo con barbas,  
 quién, del diluvio mosquito,  
 en lugar de mi talego,  
 en esta arca os ha metido?." (143)

La apóstrofe sirve para una burlesca invocación a la  
 noche en El marqués del Cigarral:

"Noche, refugio y amparo  
 de los humanos deseos  
 que te pones por los hombros  
 el capuz de paño negro;  
 capa de cualquier engaño,  
 manto de cualquier enredo,  
 asilo de toda maula,  
 sombra de todo martelo;  
 no dejes lucerna viva  
 del talle del firmamento;  
 y embócales su luz pura  
 con tapabocas de velos.  
 Halle en tí el señor Apolo  
 un capote tan severo,  
 que se retire de dar,  
 por luz de estrellas, bostezos".(144)

tradicional se denominaban "patéticas" y que abundan en el género de figurón.

Un divertido ejemplo de la primera nos la proporciona de nuevo doña Melchora, quien no entiende las finas metáforas que don Antonio maneja:

"D. ANTONIO. No tiene  
que ir a conducirme Juana,  
que yo, *salamandra activa*,  
al incendio de tu llama  
me adelanté.

DOÑA MELCHORA. ¿Qué decís?  
¿Que viva yo en *Salamanca*?  
¿Pues qué, embarazo en Madrid,  
¿Pues qué, tenéis otra dama?  
¿Pues qué, me queréis dejar?" (138)

Como en otras ocasiones, el recurso no se presenta puro, sino combinado con otros, en este caso la anáfora y el paralelismo, que ya hemos ejemplificado antes.

Otros gracioso ejemplo en Solís:

"¿Don Diego y don Luis aquí?  
¿Mi hermana y dama con ellos?  
¿Don Diego y mi hermana? Malo.  
¿Don Luis y mi dama? Bueno." (139)

Los figurones son personajes que no reprimen sus emociones, así que con mucha asiduidad hallamos exclamaciones e interjecciones en su boca. Por ejemplo, don Claudio suelta una interjección de asombro cada vez que su criado Picatoste le informa sobre su hechicera: "!Moscas!", "!Toma!", "!Sopla!", "!Soga!" o "!Corcho!" (140)

Las invocaciones a los santos tampoco faltan en los casos de apuro:

l. *Asíndeton y Polisíndeton*.- Remitimos a los ejemplos citados en los recursos de (enumeración asíndetica y gradación) para el asíndeton. Para el polisíndeton, ver apartado k. de este capítulo, p.366).

j. *Hipérbaton*.- En el lenguaje llano y familiar de los figurones no es usual encontrar ejemplos de este recurso, aunque sí en el habla más culta de los personajes serios, que no tiene efecto cómico. Sin embargo dado que existen figurones culteranos, la figura es obligada en sus intervenciones. Podremos sólo un ejemplo pues, como hemos dicho, trataremos de ello en el próximo capítulo.

"Eremita y austera,  
lívica mi faltriguera,  
borra ostenta y no dineros;" (145)

Alguna vez los figurones menos culteranos encajan alguna anástrofe como hemos visto antes: "del diluvio mosquito"! (Vid. pág.359 de esta tesis).

### 3. Recursos léxico-semánticos.

a. *Hipérbole*.- Es el recurso más frecuente, por cuanto, como ya hemos dicho muchas veces, la exageración forma parte de la esencia misma del figurón. A pesar de que el recurso nos es conocido, pondremos algunos ejemplos concretos.

En este primero, el figurón don Cosme se queja de un beso que le han dado en la mano a su novia por ser demasiado apretado y sospechoso de "humedad":

"!Hay tal locura!  
 ¿A la mano os atrevisteis?  
 Yo apostaré que le disteis  
 el beso con lamedura.  
 !Ya mi paciencia se apura!  
 (.....)  
 Para tal besucador  
 os será remedio sano  
 Leonor, *poner la mano,*  
*como a niño, un babador.*" (146)

No es menos hiperbólico el ronquido de don Lucas:

"si acaso duerme la siesta  
 da un ronquido tan horrendo  
*que duerme en su cigarral*  
*y le escuchan en Toledo*". (147)

Los detalles escatológicos, abundantes en los figurones, también tienen desmesura:

"Un sudorazo  
*general se me ha esparcido*  
*desde el cogote al zapato*  
*tan oloroso, que creo*  
*he de dejar apeestado,*  
 si de aquí salgo con vida,  
 a todo el género humano." (148)

b. *Símil o comparación.*- Es también figura muy frecuente. El primer ejemplo nos lo da el gracioso Mosquito:

"(...) suelen ser  
*como espadas los maridos,*

que en la tienda están derechas,  
 y comprándolas sin vicio,  
 en el primer lance salen  
*con más corcova que un circo.*" (149)

El recelo del figurón don Cosme le hace decir: "Las hermanas, guárdalas *como domingos*", donde también está presente la dilogía "custodiar"/"respetar el precepto" en la palabra "guardar". (150)

La misoginia de los figurones también se muestra en este símil farmacéutico-conyugal:

"Que el que a casarse se arroja,  
 ha de hacer, si buen se mira,  
*como el que toma una purga:*  
 cerrar los ojos, y arriba." (151)

c. *Litote*.- La atenuación no es recurso demasiado frecuente, sobre todo teniendo en cuenta la exageración que el carácter y las acciones del figurón suponen, pero aun así encontramos algún ejemplo: "Este hombre no es muy discreto", dice un personaje después de haber oído una gran necesidad de boca del figurón don Laín. (152)

d. *Ironía*.- En *Entre bobos anda el juego* doña Isabel dedica una irónica frase a su obligado prometido, el figurón don Lucas. Esta no puede entenderse del todo si no se tiene en cuenta el significado que "morir" tenía dentro del código amoroso cortés: lo que aparentemente es una fineza, no es en realidad más que un insulto:

"La fama que vos tenéis  
 por ser quien sois, os aclama;  
 pero *no dijo la fama*  
*tanto como merecéis.*  
 Y así la muerte resisto  
 tarde, pues quiero decir  
 que *en viéndoos pensé morir*  
*y ya muero habiéndoo visto.*" (153)

El criado Esparaván, después de una favorable descripción de su amo, dice:

"tiene una gracia, no más,  
 que con esta le podremos  
 perdonar esotras faltas:  
 que es tan mísero y estrecho  
 que no dará lo que ya  
 me entenderán los atentos." (154)

e. *Antítesis*.- Antítesis, combinada con el recurso ya visto de la composición de palabras, hallamos en este ejemplo en el que el uso del antónimo produce comicidad:

"D. ALONSO. Esta es acción cortesana.  
 D. TORIBIO. Más me huele a *corte-enferma*." (155)

Mosquito dice de don Diego:

"Ese es un cuento  
 sin *fin*, pero con *principio*." (156)

Pero más provechoso es el recurso cómico del contraste cuando supera el efecto que producen ciertas palabras para

extenderse a pasajes enteros, como por ejemplo la proximidad de las descripciones de don Mendo frente a las de don Diego o las de don Luis frente a las de don Lucas, a las que volveremos en el próximo capítulo para abordar otras cuestiones. (157)

f. *Metonimia*.- Hallamos una doble e ingeniosa metonimia en *El marqués del cigarral*: don Cosme llana "expulsión de bayetas" a terminar con la viudez casándose. La metonimia es doble porque las negras bayetas son parte de los vestidos de luto y el luto, a su vez, es efecto del estado de viuda.

g. *Metáfora*.- Es recurso éste del que podríamos poner bastantes ejemplos. Seleccionamos, como siempre, unos cuantos en proporción a su abundancia.

"Tinta de Caracas" es la forma en que Cañizares se refiere al chocolate (158) y en este mismo autor hallamos la metáfora "machucar liendres" por dar (159) golpes de espada en la cabeza y también se refiere, con un gracioso y culinario tropo, a un cuarto superior:

"En un desván que es *hojaldre*  
del *pastelón* de mi cuarto". (160)

El bobo don Lorenzo llama a la cabeza "El monte de la caspa" (161).

h. *Sinonimia*.- La equivalencia semántica de dos expresiones es la base para el humorístico disparate de don Lucas:

"Ellas son por las espaldas,  
más por detrás no son ellas." (162)

i. *Dilogía*.- También es recurso muy frecuente. Sólo de una comedia como *El lindo don Diego* pueden extraerse más de diez ejemplos. Precisamente de esta podemos anotar:

"D. DIEGO. Pero tened !vive Dios!  
que aquesta liga va errada:  
más larga está esta lazada  
un canto de un real de a dos.  
Llega, mozo a deshacella.  
D. MENDO. !Que aqueso os cueste fatiga!  
Pues !Que importará esa *liga*!  
D. DIEGO. No caer pájaro en ella." (163)

Es evidente el doble significado de la palabra "liga": "sustancia pegajosa para cazar pájaros" y "cinta para asegurar medias"; por cierto, los pájaros a los que se refiere el figurón son más bien "pájaras".

Don Cosme trata de enterarse de la importancia del ficticio lugar de donde le han nombrado marqués:

"D. COSME. ¿Tiene lonja?  
FUENCARRAL. De tocino  
no faltará en cualquier casa." (164)

La homonimia de la palabra engloba, entre otros, el significado de "sitio de contratación" y "cosa larga, ancha y delgada", que asociamos con el embutido, como hace también Fuencarral.

Otro ejemplo nos lo da el figurón de *De comedia no se trate*, cuando responde a la falsa mora Manuela, que canta

para convencerle de que está hechizada por su culpa: "Tu canto, con otro canto tropezó." (165) Hay metáfora por añadidura, pues el mismo figurón se reconoce insensible como piedra ante el otro tipo de "canto", el musical.

j. *Retruécano*. El figurón don Lucas se ve dividido entre dos amores, doña Melchora y doña Leonor:

"La una hacienda de mi amor,  
la otra amor de su hacienda." (166)

k. *Personificación*. Un ejemplo lo hemos visto ya en la larga invocación a la noche de don Cosme, donde también existe personificación, pero más graciosa es la que hallamos en el disparatado pasaje en que don Lorenzo explica el porqué de su tardanza en calzarse:

"Por mi pronto me vistiera  
no hubiera sido porque  
esta pierna no quería,  
hasta que estotra riñó  
con ella y fuera la echó,  
y ella después no salía;  
calzáronse, y demás de esto  
tuvieron pendencia un rato  
porque se perdió un zapato:  
y es, que el uno estaba puesto,  
y otro que me iba a poner,  
y otro zapato faltaba  
y la pierna regañaba.  
¡Jesús lo que hubo de ver!  
Después de tanto reñir,

Yo las dije a sus mercedes:  
dense por esas paredes  
que yo no me he de podrir." (167)

El bobo don Lorenzo atribuye a sus piernas no sólo vida propia, sino entendimiento y voluntad, que a él le faltan. También hallamos ejemplo de polisíndeton, que resalta la torpeza y pesadez del personaje hablante.

1. *Nombres propios con significado cómico.*- Al hablar de los figurones habíamos dicho que era fácil reconocer al figurón nada más leer la relación de personajes, al principio de la obra: nombres como Lain, Lucas, Policarpo, Toribio, Cosme (el más repetido), no los llevan los galanes al uso. A veces se refuerzan estos nombres poco eufémicos con apellidos auténticamente ridículos como Retuerta, Cascaxares, Panciconeja, etc.

Sin embargo, la nómina verdaderamente burlesca la ostentan los criados de los figurones o graciosos. Tenemos así nombres como Esparaván, Mosquito, Cartapacio, Pinchauvas, Tocino, Picatoste, Soplamoco o Zoquete. Los nombres pueden responder a veces a una motivación, así no es casual que el criado de un leguleyo, que sabe casi tanto de legajos y latines como su amo, se llame "Cartapacio"; o que un criado tan irónico y zumbón como el que tiene el lindo don Diego (que es, por cierto, de los pocos figurones que tiene un nombre clásico y bien sonante) se llame "Mosquito" pues "zumba" tanto como uno de ellos. Pero en la mayoría de las ocasiones el nombre sólo se debe a un deseo de provocar risa: cuanto más grotesco sea el nombre del criado más fácilmente lo verá el público amalgamado con el ridículo figurón.

Puede resultar paradójico que el criado del figurón, que siente generalmente muy poca simpatía por su amo, que discute con él, no duda en ridiculizarle ante otros, y que,

en muchos casos, es su oponente, esté siempre reducido a seguir la órbita del figurón en cuanto a su función cómica. Puede resultar por su comportamiento menos ridículo y extravagante que su señor, pero el lugar que le habían señalado en la comedia áurea no se modifica en nuestro género y, así, no resulta mucho más respetado que su amo: su baja clase social lo permite; el que su nombre sea abiertamente ridículo parece responder al deseo del autor de equilibrar de esa forma los desiguales platillos de la balanza de los grotesco, oscilantes entre gracioso y figurón.

## **6.2. La función del figurón. Estructuras funcionales.**

Según nos recuerda J, Urrutia en uno de sus artículos, Propp definía "función" como la "acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga." (168) Ahora es usual en la crítica la utilización de términos tomados de la poética y semiótica estructuralista y en concreto la idea de que las funciones de los personajes pueden ser esquematizadas formando grupos de funciones semejantes. Esto es lo que nos lleva a la noción de "actante" con sus correspondientes divisiones o categorías. La incorporación de este concepto puede ser útil en el análisis de una obra teatral, ya que buscar los actantes es buscar en la acción dramática las causas y efectos de lo que sucede y ordenarlos según un esquema abstracto que puede concretarse en cada caso con personajes concretos motivados por sentimientos, ideas, etc.

Como ya dijimos antes, un personaje existe sólo en la medida en que actúa. El teatro es acción y acción que es resultado de una serie de enfrentamientos dialécticos. El esquema actancial nos revela quiénes actúan, por qué actúan, contra quién chocan sus actos, es decir, las

fuerzas generadoras de los conflictos dramáticos.

En las comedias de capa y espada del Siglo de Oro los esquemas actanciales posibles pueden sintetizarse en un esquema funcional genérico que se basa fundamentalmente en las tensiones que brotan de la oposición amor/honor, amor/celos y amor/desamor. Las relaciones amorosas que se dan entre la primera pareja de jóvenes (primer galán y primera dama) se refuerzan normalmente con las de otra segunda pareja o incluso una tercera si se quiere complicar aún más. Así, tenemos unos personajes que se repiten una y otra vez:

galán 1º	dama 1ª
galán 2º	dama 2ª
gracioso o criado	criada
barba o viejo (padre, tío, etc)	

Haciendo corresponder este esquema-tipo de personajes con sus correspondientes funciones básicas, tendremos uno o dos galanes (sujetos) que desean el amor de las damas (objetos). Hay uno o varios oponentes a estas relaciones no respaldadas por compromisos formales; por ejemplo, el padre, tío o hermano de una de las damas que se mueve por razones de honra; pero también oponentes pueden ser los celos que promuevan la aparición en escena de uno de los dos galanes o damas o incluso un concepto de época como la imposibilidad de unirse en matrimonio personas que se creen de clase social desigual.

El hecho de que habitualmente los dramaturgos saquen a escena al menos a dos parejas complica en la práctica lo que parecen en el esquema unas relaciones sencillas, pues la presencia de esta segunda pareja hace que los sujetos y objetos se conviertan a la vez en oponentes. Por ejemplo: el galán 1º ama a la dama 1ª, pero es amado por la dama 2ª (objeto, verbigracia, del galán 2º) lo que provoca los

celos de la dama 1ª. Si se da la circunstancia de que el galán 2º es el novio destinado a la dama 1ª por su padre, tío o hermano, cualquiera de éstos y el galán 2º serán oponentes del galán 1º. También puede suceder que el galán 1º sea hermano de la dama 2ª y, por tanto, oponente por razón de honor del galán 2º, etc.

Es evidente que un mismo personaje puede desempeñar en diferentes momentos de la obra actantes distintos. Los personajes masculinos, dada la hipocresía moral y social de la época, podían ser fácilmente oponentes de las relaciones de otros hombres (actuando como autoridad que salvaguarda la honestidad de la hermana, hija, sobrina, pupila) y a la vez galanes que buscan el amor de la hija, sobrina o hermana de otros (sujetos). No vamos a profundizar mucho en esto, pues no es nuestro objetivo la comedia de capa y espada áurea. Simplemente diremos que lo repetitivo de este esquema de la comedia lopesca hacía que el público descubriera rápidamente la función de cada personaje y supiese qué relaciones iban a cuajar y cuáles no. El enredo podía complicarse a veces en grado sumo, pero no por ello era menos perceptible el esqueleto funcional de la comedia. Como en otros géneros del barroco, los autores se esforzaban por presentar los mismos ingredientes en platos que pasaban por nuevos a base de elaboradas salsas y guarniciones.

La introducción del figurón como personaje que sirve para diferenciar y dar nombre a un nuevo subgénero teatral, obliga a replantearse el esquema funcional típico de la comedia de capa y espada.

La forma en que el figurón afecta a este esquema no es siempre la misma. En algunos casos apenas la afecta; en otros obliga a modificarlo de forma sensible.

La implicación del figurón en el conflicto dramático es independiente de su comicidad. Que el tipo esté más o menos logrado, que produzca más o menos risa, no es ahora lo que

nos interesa, sino el ver cuál es la importancia en el juego dramático como pieza que ha de encajarse con otras piezas en el mecanismo de la obra. Así, de todas las comedias de figurón que conocemos, hemos extraído tres distintos modos de situar y mover al figurón en relación con los otros personajes:

a.) El figurón actúa como un personaje de capa y espada, como un "antigalán" por su aspecto y carácter, pero sin que por ello su papel sea distinto de un galán convencional. No es la pieza central y sólo se altera el esquema de la comedia de capa y espada en el hecho de que al final el figurón queda normalmente sin casar.

b.) El figurón es la piedra angular del edificio dramático: moviliza todos en su contra, en una estructura que hemos llamado "todos contra el figurón". Lo más frecuente es que la boda pactada con la primera dama genere esta oposición colectiva. Todo conduce a la derrota del figurón y generalmente -hay alguna excepción notable- queda suelto.

c.) El figurón es también la pieza más importante y está en lucha contra los otros, pero esta vez se parte del matrimonio y no del noviazgo; el figurón es un personaje positivo que ha de enfrentarse a todos para preservar su honor de casado. De esta forma la comedia se acerca un poco al drama calderoniano o de honor, aunque no sale del género de la comedia por su final feliz.

6.2.1 *Comedias del grupo a.*- Evidentemente, el esquema menos evolucionado es el que corresponde al punto a. En él incluimos las comedias más antiguas o con un figurón de no muy lograda factura; pero también hemos de situar comedias como *El dómine Lucas*, que es de las mejores del género y que se escribió cuando éste ya llevaba mucho camino recorrido.

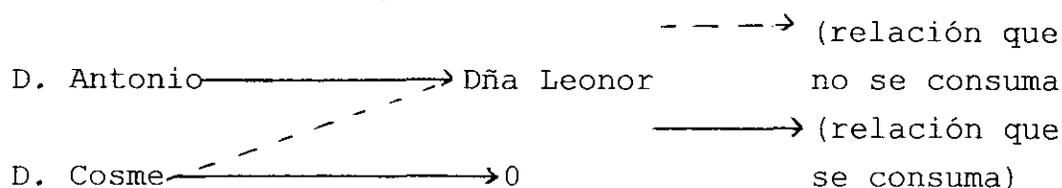
Lo que destaca en estas comedias es el enredo y el

personaje no llega a acaparar totalmente la función motora o generatriz del conflicto dramático central. En unas ocasiones el tipo no está del todo logrado, pero también tenemos figurones memorables como don Laín o don Lucas de Cañizares. Pero las motivaciones y la intervención de los figurones en estas comedias no son muy diferentes de las de los galanes del género tradicional.

Comentaremos a continuación, brevemente, algunas de las comedias más significativas de las que agrupamos aquí y empezaremos lógicamente por la que creemos que es la primera de las comedias de figurón, que también es la que posee la estructura más sencilla.

En *El marqués del cigarral* la presencia del figurón no es inexcusable y existe sólo una pareja de enamorados: Antonio y Leonor. El origen de la tensión dramática y verdadero oponente del amor de estos jóvenes no es el figurón don Cosme, sino la aparente desigualdad social de ambos, que desaparece cuando se averigua la condición de noble de don Antonio. El figurón es algo bastante accesorio y sólo genera acciones secundarias. Es, más bien, un postizo burlesco que no influye realmente en los amores y desamores de la pareja. Tampoco la actuación cómica está bien amalgamada con el resto de la obra: la escena del balcón, en la que dos respetables barbas se burlan del figurón, está encajada bastante torpemente y sin conexión con el resto de las que suceden en la comedia.

Aunque la sencillez -casi pobreza- de acción de la obra contrasta con la complejidad de la mayoría de las comedias posteriores, en ella ya está presente el final habitual: la imparidad del figurón. La comedia, en cuanto a las relaciones amorosas, queda así:



Muy opuesta a la anterior por lo complejo de su enredo es *Un bobo hace ciento* de Antonio de Solís. Si bien el autor consigue integrar mejor al figurón, no logra tampoco que su presencia sea imprescindible para que el complejo tinglado de la comedia se sostenga; aquél se basa en los muy tópicos recursos de la confusión de identidad de las damas (siempre tapadas) y en la coincidencia -casi enfadosa por lo reiterada- de los personajes en los mismos lugares. Aunque el título de la pieza y el comentario del gracioso ("un bobo hace ciento") pueda hacer pensar que el figurón arrastra a todos con su forma de actuar, lo cierto es que si don Cosme fuese un galán al uso, la estructura de la comedia no se resentiría. La obra presenta la estructura típica de la comedia de capa y espada:

D. Luis	←————→	Dña. Ana	(galán 1º y dama 1ª).
D. <u>Diego</u>	←————→	Dña. Isabel	(galán 2º y dama 2ª).
D. <u>Cosme</u>	←————→	0	(figurón)

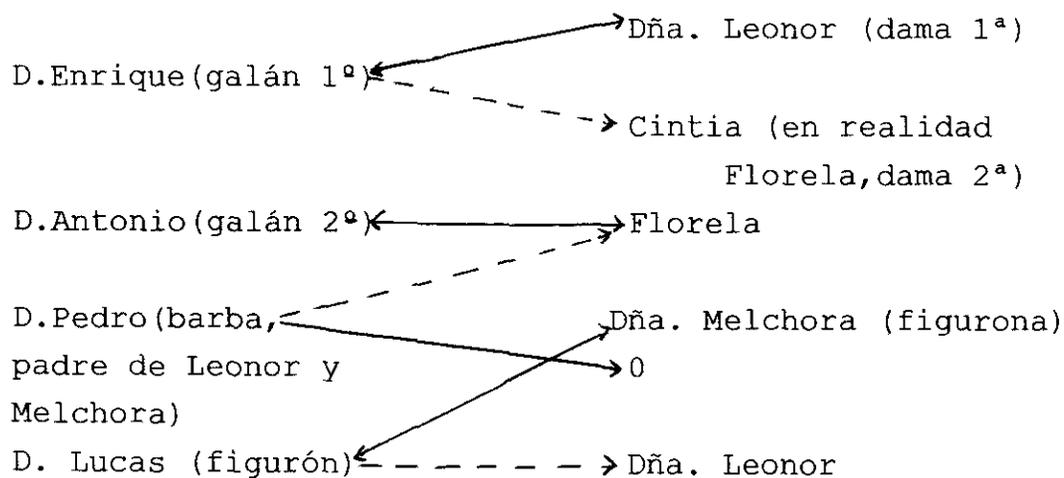
Don Cosme, el figurón, quiere a doña Ana, por lo tanto un sujeto que pretende a un objeto; pero también pretende lo mismo don Luis y de ahí se produce la rivalidad que da origen a una primera tensión dramática. Como a la vez, Cosme es hermano de doña Isabel, representa la autoridad coercitiva para su hermana y su amante Diego; así, es oponente también del segundo galán, a la vez que oponente de los amores de la primera pareja.

Hay que hacer constar que en esta obra el figurón no es el novio impuesto y tampoco lo es en *La más ilustre fregona* de Cañizares, que posee casi los mismos actantes que la obra de Solís, sólo que con la pequeña variante del refuerzo del oponente a los amores de la segunda dama, doña Clara, hermana del figurón, pues aquí aparece también el supuesto padre de don Policarpo. También se mantiene la soltería del figurón, que ha de quedarse sin novia porque

se descubre que no pertenece a la nobleza como el creía.

Una comedia con dos figurones como *De comedia no se trate*, del mismo autor, tampoco consigue alterar significativamente el esquema actancial de la comedia áurea. En esta obra el enredo es mayúsculo y lo burlesco se desborda, pero a pesar de que los figurones consiguen contagiar su comicidad a casi todos los personajes, no por ello logran ser el verdadero motor de la acción. Ya hablamos anteriormente del deslizamiento de esta comedia hacia la farsa, pero una novedad genérica no entraña necesariamente una novedad en el esqueleto funcional. Cañizares deja soltero al primer figurón, el montañés, pero casa al segundo, el petimetre don Periquito, al que trata en este sentido como a un galán serio.

Una interesante variante de este primer grupo la constituye *El dómine Lucas*, también de Cañizares. En esta obra existen dobles parejas actanciales, pues los personajes, sobre todo los masculinos, tienen sus inclinaciones amorosas duplicadas:



Como puede verse por el esquema (hemos repetido los nombres de las damas para no crear confusión con la confluencia de líneas), cada mujer es pretendida por dos hombres, aunque en el caso de don Lucas no hay inclinación

hacia Leonor sino compromiso impuesto. Esto produce dobles parejas de actantes sujetos, objetos, oponentes, que pueden imaginarse fácilmente, como también imaginaban fácilmente los espectadores de la época cuáles iban a ser las relaciones consumadas y cuáles no.

Puede pensarse que el hecho de que el figurón acabe casado es una regresión, una involución, pues ya la comedia de figurón había consolidado un determinado final para el figurón, que parecía inherente al género; pero por el contrario, creemos que no es tal, ya que la boda de don Cosme sólo es posible porque se le ha creado una compañera completamente afín, un verdadero figurón femenino, tipo que no sabemos que vuelva a repetir este autor ni ninguno de los comediógrafos posteriores. (169) Observamos que quien queda por casar es el viejo don Pedro, al que Cañizares no quiere premiar por su tardío apasionamiento.

Cañizares trata de dar en la obra una explicación a estos abundantes dobles amoríos. Tenemos que don Lucas está prometido a doña Leonor por pactos familiares, pero no puede resistirse a su natural inclinación hacia una fémica tan semejante a él; don Antonio ama realmente a una mujer que le rechaza, Florela, y mientras tanto procura consolarse con quien tiene más a mano, doña Melchora, aunque en alguna ocasión lamenta complicarse la existencia con semejante relación; doña Melchora por su parte, desea casarse ardientemente con quien sea y piensa que es más prudente tener dos novios que uno, aunque mantenga sus preferencias por don Lucas; en el caso de don Enrique, diremos que simplemente ama a dos mujeres a la vez, aunque la necesidad de que Antonio quede casado hace que finalmente se decida por Leonor. Florela y don Pedro son dos personajes un tanto sacrificados, pues una casa sin mucho amor y el otro queda sin novia, pero ambos parecen conformarse con su suerte, como es de rigor en un final feliz de comedia.

De estos breves repasos por las comedias más interesantes de este grupo, sacamos en conclusión que en ellas no se ha dado aún el paso definitivo para separar el figurón del género convencional, a pesar de la innovación que supone la casi constante soltería del figurón. Veamos lo que ocurre en las del siguiente grupo.

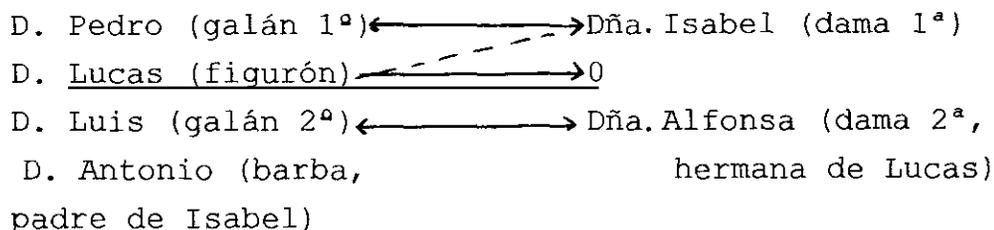
6.2.2 *Comedias del grupo b.*- Estas comedias tienen en común, siempre por encima de diferencias argumentales, la unión de todos los personajes contra el figurón para impedirle conseguir sus deseos, que casi siempre son los de casar con la primera dama, ya sea por amor o por interés. Dos importantes excepciones son *El hechizado por fuerza*, en la cual el complot se urde justamente para lo contrario y *El castigo de la miseria*, que nos presenta una conjura para conseguir el dinero del figurón.

Nos hemos referido a este tipo de estructura anteriormente varias veces y lo hemos llamado "todos contra el figurón", como se recordará. Llegan los personajes en muchos casos a confabularse en su totalidad y crear auténticas conjuras; así ocurre en *El hechizado*, *El castigo*, *La encantada Melisendra* y *El desgraciado por fuerza*. Este esquema supone una separación mayor del género de capa y espada. Aunque no hemos basado esencialmente la distinción o independencia genérica de la comedia de figurón en la estructura de las comedias, sino en la existencia de un determinado personaje con unos rasgos fijados cada vez más sólidamente, lo cierto es que este esquema refuerza la independencia genérica porque con él la comedia de figurón se separa más claramente de la comedia áurea de capa y espada.

Nos permitimos insistir en que la pertenencia de una u otra comedia a uno u otro de estos grupo no tiene que ver con la calidad cómica de su figurón ni con su valía literaria. Repetimos que hay excelentes comedias de figurón

como *El dómine Lucas* que no se han liberado del todo del antiguo molde y también comedias muy mediocres como *El desgraciado por fuerza* que entran plenamente dentro de este esquema más evolucionado.

Empezando el comentario por comedias que se pueden situar a medio camino entre un grupo y otro, hallamos en primer lugar *Entre bobos anda el juego*. En ella no existe el consenso explícito contra el figurón, sin embargo vemos cómo éste condiciona la actuación de los otros personajes. En su doble papel de prometido y de hermano (sujeto y oponente), el figurón pretende la mano de Isabel e impide todo amorío clandestino de su hermana. Todos le detestan, aunque encuentre interesada ayuda en el padre de Isabel (veremos en el capítulo siguiente este aspecto). En el croquis siguiente vemos las relaciones de los personajes:



No parece que nos revele nada nuevo, pero la lectura de la obra nos muestra que el poder del figurón es mayor que en obras anteriores. Como futuro marido y como hermano-tutor de Alfonsa, todos los personajes están sujetos a él y le temen; incluso su primo, don Pedro, se ve obligado, por las leyes familiares, a respetar el honor del figurón y a no enfrentarse a él. Por otro lado, la importancia del galán 2º, don Luis, es escasa y el conflicto queda prácticamente reducido a los esfuerzos que hacen Pedro, Isabel y Alfonsa para esquivar al figurón, que siempre amenaza su felicidad con su presencia, mostrándose como dueño y señor de la situación y como jefe de un grupo al que todos han de obedecer. En realidad, salvo don Luis, los

personajes forman un grupo cerrado familiar: parientes, futuros parientes y criados. Como veremos en el próximo capítulo, gran parte de la autoridad que don Lucas tiene en la obra se la proporciona su dinero; pero sea como fuere, lo cierto es que en esta comedia ya no puede decirse que el figurón sea una pieza más a encajar sino la pieza más importante.

*El castigo de la miseria* es la obra que también muestra la hibridez entre este nuevo esquema y el tipo de la comedia de enredo amoroso. Sin embargo, en la obra la tensión que se crea más por el deseo de conseguir dinero que por el de conseguir a la persona amada. Los personajes que se mueven por amor son de poca relevancia y quedan frustrados (don Luis, don Alfonso) o bien los vemos actuar así al final, como una concesión al idealismo, cuando antes los hemos visto actuar por motivaciones más prosaicas como hace don Agustín.

La clave de la obra es el deseo de don Marcos de poseer la fortuna de la supuesta rica indiana doña Isidora y a su vez, el de ésta es el de conseguir el caudal del avaro figurón. Así pues tendríamos unos actantes dobles y recíprocos:

Sujeto	Objeto
D. Marcos	→ dinero de Dña. Isidora.
Dña. Isidora	→ dinero de D. Marcos.

Esto hace posible que un personaje como don Agapito, el casamentero, que también se mueve sólo por dinero, resulte adyuvante aparente y oponente real del figurón. Nosotros conocemos que el figurón no desearía tal enlace si supiese la verdadera condición moral y económica de doña Isidora, así que en realidad es oponente de don Marcos, aunque don Agapito no está al tanto del engaño. En cambio, sí participa

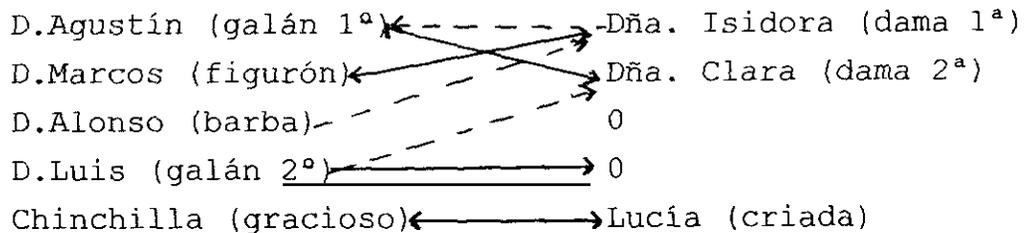
en el timo el galán don Agustín, un joven calavera que vive con doña Isidora y pasa por sobrino suyo. De su actuar poco noble hablamos en su momento; ahora sólo nos interesa recalcar su papel en el complot. Naturalmente, los criados Chinchilla y Lucía ayudan a sus señores.

Sin embargo, no podemos considerar a esta comedia totalmente centrada en el engaño al figurón porque hay unos cuantos personajes que permanecen ajenos a él; doña Clara, don Luis y los barbas, don Alfonso y don Álvaro. Éstos forman parte de lo que podríamos llamar la trama amorosa paralela a la trama cómico-picaresca. Don Agustín y doña Isidora son el enlace entre las dos. Aunque ambos son personajes muy poco dignos, el autor hace con ellos alguna concesión al amor. Don Agustín acaba casado con doña Clara, a la que ama, pero no sin antes "tomar prestado" el talego con los caudales del figurón; por su lado, doña Isidora ama a don Agustín, pero antepone su interesado matrimonio a su inclinación erótica y cuando persigue a su antiguo amante Agustín, lo hace más por motivos crematísticos que sentimentales.

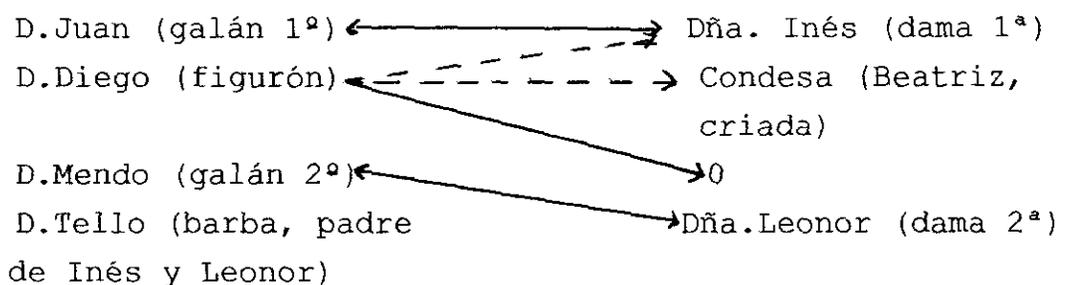
Pensamos que la comedia no pone ninguna intensidad en el trazado de las relaciones amorosas ni de sus personajes. Don Luis pretende a Isidora y cuando ésta le rechaza no se aflige y pasa a cortejar a Clara, que también lo rechaza, sin que el perder a esta segunda dama le cause tampoco mucha pena. Asimismo la inclinación de don Alonso por Isidora apenas da juego en la primera jornada y carece de trascendencia dramática en el desarrollo de la obra.

En resumidas cuentas, en la comedia parece sobrar la débil trama amorosa, traída un tanto forzadamente, con galanes y damas poco respetables o de poca relevancia dramática. La comedia pide, a nuestro juicio, que se eliminen estos personajes y actantes tradicionales, dejando sólo los que corresponden a la novela de Zayas; pero seguramente Hoz y Mota no estuvo dispuesto a desprenderse

del esquema al uso: evitó el agrio final de la novela y además introdujo otros personajes, como la pareja Clara y Luis para mantener la estructura típica del Siglo de Oro. Veamos el croquis:



Llegamos por fin a una obra que consolida la disposición que se había prefigurado en las comedias de Rojas y Hoz y Mota: *El lindo don Diego* de Moreto. Partimos en ella del conflicto habitual, es decir, el casamiento impuesto de doña Leonor con el figurón don Diego. Se puede decir que no hay otro, porque los amores de don Mendo y doña Leonor no tienen oponentes y no son conflictivos. Veamos como son las relaciones amorosas iniciales y finales de esta comedia:



Es fácil adivinar los actantes: los galanes son los sujetos, las damas son los objetos. El figurón tiene dos objetos, su prometida Inés y luego la condesa falsa que se le cruza, haciéndole, al menos al final, abandonar su objeto primero para casarse con la supuestamente rica y culterana condesa. Como es usual, los criados ayudan a sus

señores y son oponentes del figurón. También lo son las damas, que son hermanas y desprecian por igual al figurón. Naturalmente el enamorado don Juan (curiosa coincidencia de nombres con los de la obra de Zorrilla) es el rival y oponente principal del novio. El único adyuvante del figurón es el barba don Tello, que ha arreglado el casamiento. Don Mendo, que no congenia nada con su estúpido primo, si bien al principio se mantiene neutral, no tardará mucho en unirse a los demás en contra de don Diego. Hay que señalar que la forma de oponerse al figurón no es la misma en el caso de todos los personajes. Hay un complot que urden los criados Mosquito y Beatriz, que se disfraza de condesa para alejar el interés de don Diego. Esta trampa cuenta con el consentimiento explícito de don Juan, que es el único de los personajes nobles que está al tanto de ella. Pero antes ya han luchado con bastante valor doña Beatriz con la única arma de la que dispone, que es el tratar de convencer con bien argumentados discursos, primero a su padre, y al figurón después, de la inconveniencia de ese matrimonio. Su oratoria se estrella contra sendos muros de intolerancia y vanidad, pero en esta rebeldía femenil, que analizaremos en el próximo capítulo, vemos el comienzo de una causa que pronto tendrá más adeptos.

Lo verdaderamente interesante de esta obra no es la solución efectiva que proporcionan los criados, hartos usada desde Plauto, sino algo que ya se había prefijado en las anteriores comedias: la reducción de las dobles parejas a un triángulo. La segunda pareja no presenta ningún conflicto con respecto a la primera: don Mendo no siente inclinación hacia doña Inés ni doña Leonor hacia don Juan, como ocurría en otras comedias. Esta pareja (Mendo y Leonor) representan la armonía y la felicidad en contraste con la que forman el figurón y la primera dama. También parece decirnos que el azar a veces juega en favor de los

matrimonios arreglados.

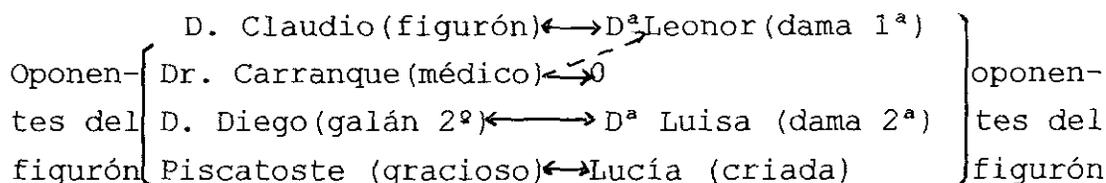
Sin embargo, lo que nos parece una genialidad del autor es impulsar al figurón a urdir mentiras en contra de los personajes, casi en la misma medida en que éstos lo hacen contra él. A diferencia de otros figurones más pasivos, que no saben lo que se les viene encima o que se limitan a defenderse, don Diego no se está quieto y se las arregla para implicar en sus trapisondas a otros, sin importarle en absoluto la situación comprometida a las que les aboca. Don Diego, además de narcisista, es embustero egoísta y desaprensivo y atrae la enemistad de don Mendo cuando éste comprueba que le implica en sus mentiras sin ningún escrúpulo. Ciertamente, los embustes de don Diego se derivan de la necesidad de justificar la relación que éste desea iniciar con la falsa condesa a espaldas de sus familiares; con ello, tenemos que Moreto enlaza admirablemente los conflictos y acciones secundarios con el conflicto principal. En verdad, no podemos hablar de muchas comedias de figurón tan bien construidas teatralmente y con un carácter cómico tan bien pintado.

*El hechizado por fuerza*, aunque excepcional por la motivación que impulsa a los personajes a actuar en contra del figurón, es un excelente ejemplo dentro de las comedias de este segundo grupo. La oposición de todos contra el figurón se cumple por completo y uno de los personajes, el Dr. Carranque, lo declara al final al mismo don Claudio:

"DOCTOR. (...) Luisa, Leonor,  
y D.Diego, pues ya llega  
el tiempo de hablaros claro,  
os han hecho creer por fuerza  
que estáis hechizado, por  
obligaros a que dierais  
la mano a Leonor; y Luisa  
con su hermanito os la pega

por casarse también; todo  
 ha sido embuste y cautela  
 y si yo concurrí, fue  
 engañado de ellas mismas;  
 ello es verdad." (170)

El figurón, pues, está totalmente solo en su empecinamiento en no casarse y sus miedos y dudas producidos por el engaño colectivo. Aunque el Dr. Carranque, por despecho, se salga del círculo de los conjurados, lo hace ya muy tarde; su papel en la farsa ha sido casi tan importante como el de la criada Lucía y las demás mujeres. Veamos la relación de los personajes.



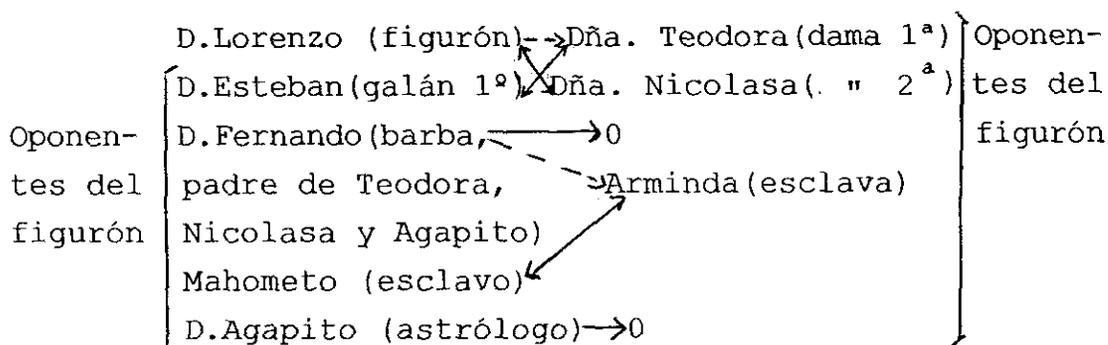
De la existencia de la segunda pareja podremos inferir, incluso sin leer la obra, que Zamora tampoco va a renunciar al esquema amoroso de la comedia áurea. No es una pareja tan neutra como la anterior de Moreto, pero su conflicto está bien relacionado con el central, pues la boda de la hermana de don Claudio, doña Luisa y el hermano de doña Leonor, don Diego, están supeditadas, por los acuerdos familiares, a la boda del figurón y Leonor, pues una implica necesariamente la otra. Así, pues, don Diego y doña Luisa son oponentes de la soltería y tranquilidad del figurón en la misma medida que éste lo es de la consumación de sus amores. El triángulo se da, por tanto, en la persona de Dr. Carranque, que ocupa el vértice con respecto al binomio galán 2<sup>o</sup>-dama 2<sup>a</sup>. Del amor del doctor se aprovechan

las futuras cuñadas para atraerle a su bando. Si nos fijamos, de una forma o de otra, el figurón es atacado por todos porque a todos perjudica su actitud. Don Claudio no es un trapacero como don Diego, pero también es un egoísta pues no sólo no quiere esposa, sino tampoco cuñado. De nuevo nos preguntamos si no están de sobra los hermanos, que no sirven para otra cosa que para complicar el enredo. Pero a diferencia de otros autores Zamora ha conseguido fundir estos manidos enredos -de los que él mismo se burla- con una forma un tanto más nueva de organizar el juego dramático.

Una comedia bastante mediocre como *La encantada Melisendra*, basada en gran parte en la obra que acabamos de comentar, no merecería que nos detuviéramos en ella de no ser porque ofrece la particularidad de que incluso el barba, que era en principio coadyuvante del figurón, se une a la conjura o farsa que se monta contra éste. Refuerza esta obra nuestra idea de que los autores adoptaban este esquema van desentendiéndose de los amores cruzados e incorporan una segunda pareja como un residuo vestigial con un rendimiento dramático muy reducido u ocasional. De ahí, que los amores de Mahometo y Arminda no sirvan más que para darle a la comedia un toque de novela morisca, un tanto idealizado, en contraste con la vulgaridad del figurón.

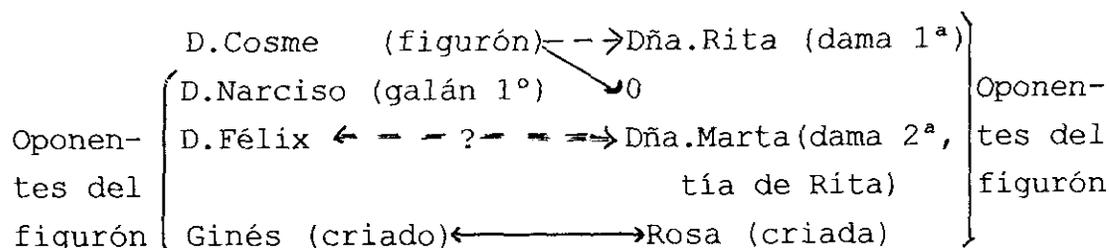
Sin embargo, el personaje de la esclava Arminda por sí solo tiene cierta importancia, primero por que lo mágico se asociaba popularmente a lo morisco y segundo porque el amor que inspira en el viejo beato don Alonso le vuelve más comprensivo y le hace anteponer la felicidad de su hija a los pactos matrimoniales de conveniencia. El hecho de que Añorbe no siga el ya tradicional final del figurón suelto puede deberse a un deseo de emular a Cañizares en *El dómine Lucas*, ya que Nicolasa tiene un punto de ridícula, aunque no sea una figurona.

Lo último que se nos ocurre que puede tener de particular esta obra es la prontitud de la boda de la pareja principal. Que sepamos, esta es la única comedia de figurón, del grupo distinto al c, en que el galán y la dama se casan ya en la primera jornada, eliminándose así las peripecias amorosas para concentrar toda la atención dramática en la farsa musical mágico-burlesca. El esquema de personajes y sus relaciones es éste:



De *El desgraciado por fuerza* diremos simplemente que es obra que ejemplifica también muy claramente este esquema basado en la oposición colectiva contra el figurón; esta vez es un figurón inocente, inofensivo, pero que tiene en su contra el ser el novio impuesto de la primera dama. Si bien el croquis que adjuntamos no revela que la segunda pareja tenga importancia (de hecho ni siquiera la hay, sólo se apunta una futura relación), lo cierto es que Calvo Barrionuevo parece sentir una cierta nostalgia de los enredos de capa y espada e introduce al segundo galán no sólo para que idee la trama contra el figurón, sino para que su presencia en la casa dé lugar a celos, escondites y algún que otro duelo; todo ello le da un regusto barroco a una comedia muy dieciochesca. Por otro lado, la descarada criada Rosa es, junto con don Félix, el alma de la conjura; pero la inquina que siente contra don Cosme parece ir más allá de la pura fidelidad hacia su ama y tiene un carácter de crueldad inmotivada y casi obsesiva.

El final del autor de *El desgraciado* es tradicional con respecto al figurón, que queda soltero, pero no lo es en lo que toca al matrimonio de la segunda pareja, abandonando así el esquema de la comedia lopesca al que parecía que había querido volver.



Doña Marta, antes favorable al figurón, acaba también persuadida, por efecto de las bien urdidas calumnias, de que es un inmoral y acaba oponiéndose a su vez al matrimonio de Rita y don Cosme.

6.3. *Comedias del tipo c.*- En las obras que agrupamos aquí podríamos hablar de una inversión del esquema anterior. El figurón es pieza importantísima, piedra angular de la comedia y existen también personajes que se enfrentan a él, pero esta vez las cosas serán bien distintas, pues el figurón desempeña ahora el papel de héroe y cuenta con las simpatías del público. Como en el caso de los héroes de los cuentos populares, no es difícil prever su triunfo.

Dado que hablamos en su momento de los diferentes tipos de figurones, no es necesario decir mucho de los que llamamos "falsos figurones" o "figurones atípicos", que son los que protagonizan estas obras. Sin embargo, la particularidad de estas comedias no radica sólo en el cambio en la visión del personaje, sino en algo más que está también relacionado con ello: la inclinación hacia el drama del honor. El figurón no es aquí el ridículo e indeseable novio al que hay que apartar para dejar paso al

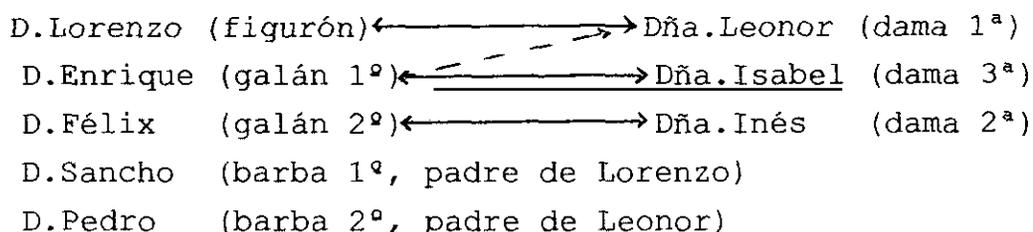
galán de buenas prendas; por el contrario, es un marido cargado de derechos, con la ley humana y divina a su lado, al que, a pesar de sus tachas aparentes, hemos de considerar revestido de respetabilidad. Por lo tanto, la misión primordial del figurón en estas piezas es averiguar la verdad sobre los supuestos atentados a su honor, con cautela para evitar el escándalo, y preservar también la dignidad de la esposa, a la que, en la mayoría de los casos, él mismo cree inocente y que, por supuesto, resulta serlo.

El figurón es el sujeto cuyo objeto es mantener el honor basado en la fidelidad de la esposa y los oponentes serán todos aquellos galanes que no respeten el matrimonio de la dama, por la que han sentido y sienten aún inclinación amorosa. También pueden actuar como oponentes ciertas circunstancias engañosas que hacen que se interprete incorrectamente una relación inocente y puramente amistosa. En algún caso, los oponentes, los enemigos, sólo lo serán en la imaginación de un figurón intolerante y receloso en exceso, pero a la postre tendrán el mismo rendimiento dramático.

Si en el caso anterior ya resaltaba la soledad del figurón frente a la unión de los personajes, en estos casos lo veremos también lidiando en solitario, en una lucha que tendrá por finalidad reconstruir el orden alterado. Hemos de tener en cuenta que en las obras de los otros grupos, en las que el figurón era el que rompía el orden natural impidiendo que los enamorados consumasen su amor, era necesario castigarlo, expulsarlo y someterlo; sin embargo, ahora, este personaje rudo y extravagante es en el fondo digno y representa el orden moral y social que se ha pretendido perturbar. La comedia se ve en la obligación de restaurarlo y lo hace en todos los casos, como antes, aunque por caminos diametralmente opuestos a los que ya conocíamos.

Pasemos ahora a comentar brevemente las comedias aquí englobadas, comenzando con las más antiguas y que van configurando este esquema. Se trata de dos obras de José de Cañizares: *El honor da entendimiento* y *Yo me entiendo y Dios me entiende*. La primera, estrenada en 1715, es dos años anterior a la segunda (vid. cap. V, p.136), si bien en algunos aspectos tiene una estructura que la hace más representativa de las comedias de este grupo. Es la más curiosa de las comedias de figurón de este autor, tanto por el ya comentado cambio de carácter del figurón, como por su manifiesto viraje hacia el drama de honor, del que no está muy claro que Cañizares hiciese una parodia, al menos en lo que toca al sentido final de la obra. (171)

De la relación de personajes de la comedia podemos deducir que la obra no va a renunciar al enredo:



El figurón, casado con la dama 1ª desde la segunda jornada, va a tener tres tipos de oponentes: un oponente auténtico, don Enrique, que pretende continuar su relación con doña Leonor aún a sabiendas de que es ilegal y culpable; un oponente sólo aparente, don Félix y dos oponentes a su labor de averiguar la verdad de la situación de forma discreta: los barbas, padre y suegro que pretenden castigar a la esposa considerándola culpable *a priori*. El contraste entre la prudencia del antes bobo don Lorenzo y los violentos viejos que encuentran rápida solución en el castigo cruento, nos hace pensar que la obra es mucho más que una parodia de los dramas de honor. (172) Lo

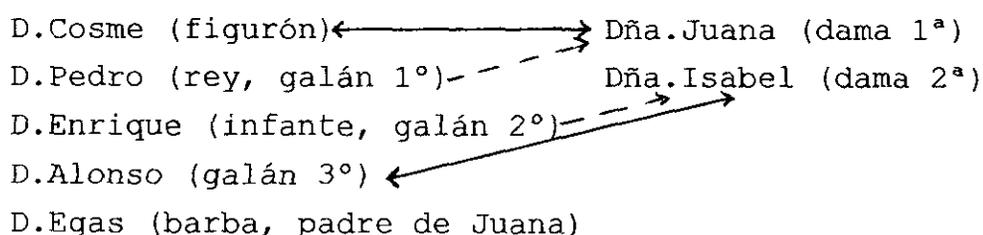
verdaderamente admirable de la actitud del figurón es la firme creencia en la inocencia de su mujer, que le lleva a enfrentarse con aquellos que se presentan a sí mismos como salvaguardas de su honor y por ello, aparentemente adyuvantes de su tarea de proteger su honra. Don Lorenzo, por tanto mantiene una lucha paralela con los galanes y con los barbas. Y a propósito de los galanes, la existencia de dos de éstos personajes no tiene más función que la de hacer la acción más enrevesada pues no había ninguna necesidad de duplicarlos. Don Enrique es el amante insistente y el único peligro real para el matrimonio del figurón, pero las dudas sobre la fidelidad de la esposa surgen cuando ésta escribe un billete amoroso para don Félix por encargo de doña Inés, que lo ama. Parecida situación la encontramos en Moncín, en *Un montañés sabe bien dónde el zapato le aprieta*, pero allí el autor ha decidido prescindir del galanteador auténtico y centrar el conflicto en la situación equívoca.

Nunca renuncia Cañizares al enredo de capa y espada en sus comedias, pero sí parece que tiende a una cierta simplificación y depuración de la acción en su *Yo me entiendo y Dios me entiende*. En ella el figurón, que no es marido, pero sí prometido de la dama, tiene como amenaza de su honor nada menos que al rey don Pedro el Cruel.

La comedia áurea había planteado muchas veces el especial conflicto que se producía cuando el galanteador de la mujer casada o prometida formal era de clase superior al del marido o novio, y en caso extrema, cuando se trataba del monarca. La brutal solución que se proponía en este último era matar a la esposa o prometida ante la necesidad de preservar la vida de quien representaba la jerarquía máxima de la sociedad. (173) Lógicamente, en una comedia de figurón no hay necesidad de llegar a estos extremos, pero el figurón don Cosme necesita de mucha habilidad para escamotear al rey el objeto de su deseo. Realmente, el

astuto don Cosme se pasa toda la obra ingeniándose las para librar a su novia del continuo acoso de don Pedro, quien nos tememos que habría acabado por lograr sus pretensiones, a pesar de los esfuerzos de aquél, si no hubiera intervenido el infante don Enrique. La muerte del rey en batalla contra los partidarios de don Enrique elimina el problema del figurón y convierte al Infante en un egregio adyuvante de don Cosme, aunque no sea precisamente preservar la honra del figurón lo que mueve al infante a matar a su hermano, sino el deseo de tomar su corona.

Lo importante es que la comedia, sin olvidar la parte que corresponde al relato del enfrentamiento histórico, gira principalmente alrededor del conflicto que supone la preservación del honor cuando el rival es el mismo rey. Los personajes claves son tres: don Pedro y don Cosme, sujetos cuyo objeto, doña Juana, representa para uno la satisfacción de la pasión pasajera y para el otro la esposa en la que basa su honor. Los otros personajes tienen mucha menos relevancia salvo el infante, que tiene como principal función la de ser adyuvante del figurón, sin que su propio papel como galán pase de ser mero relleno o concesión al esquema áureo. Veamos el croquis de los personajes y sus relaciones:



El interés del infante por Isabel es accesorio; su verdadero objeto, como sujeto que es, a la vez de adyuvante, es la corona. El papel de don Egas, moralmente al lado de su futuro yerno, es muy desvaído, como lo es también el de Alonso, a quien se coloca para que la dama 2ª

pueda casar, al ser imposible ya hacerlo con el nuevo rey.

Pero hay dos comedias que podemos considerar auténticamente modélicas como representantes de este grupo. Se trata de *Más sabe el loco en su casa que el cuerdo en la ajena*, de Concha y otra que bien podría ser su imagen a través del espejo de Alicia: *Un montañés sabe bien dónde el zapato le aprieta* de Luis Moncín.

Es interesante comparar estas dos obras porque ajustándose ambas al mismo esquema envían al público receptor mensajes casi diametralmente opuestos. Todo lo que es tolerancia y prudencia por parte del marido en la primera, es intransigencia y agresividad en la segunda. Lo mismo ocurre con los oponentes del figurón; mientras en la obra de Concha son reales los malos propósitos de don Luis y don Hipólito, quienes llegan incluso a agredir al figurón, en la de Moncín nos encontramos con personas sensatas y corteses, que no desean perjudicar en modo alguno al figurón don Higinio. No en vano relaciona Andioc, muy acertadamente, a este personaje con la moda que en los últimos años del XVIII sacaba a las tablas "héroes" afectados de "matonismo", auténticos jayanes. (174) No es fácil para nosotros sentir simpatía por este don Higinio, intemperante y anticuado, que ve enemigos por doquier y no siente otra cosa que recelo hacia su mujer, pero ya hemos dicho alguna cosa sobre este personaje y aún diremos más en el próximo capítulo, por lo que no conviene que nos detengamos ahora en él.

Siguiendo con las coincidencias estructurales de las dos obras, observamos cómo en ambas se ha consumado la tendencia que se apuntaba ya en el *Cañizares de Yo me entiendo*: la práctica eliminación de intrigas secundarias y de las segundas parejas. En realidad, puede decirse que ambas obras son simétricas:

*Más sabe el loco...*

D.Canuto (figurón)  $\longleftrightarrow$  Dña.María (dama 1ª)  
 D.Luis (galán 1º) - - - - -  
 D.Hipólito (galán 2º) - - - - -  $\rightarrow$  Dña.Isabel (dama 2ª)  
 D.Teodoro (galán 3º)  $\leftarrow$   
 D.Fabián (barba, suegro de Canuto)

*Un montañés...*

D.Higinio (figurón)  $\longleftrightarrow$  Dña.Leonor (dama 1ª)  
 D.Lucas (galán 1º)  $\leftarrow$  .....  $\rightarrow$  Dña.Isabel (dama 2ª)  
 D.Simón (barba, padre de Leonor) (..... $\rightarrow$ )  
 (relación imaginada)

En la primera obra, don Luis y don Hipólito son el desdoblamiento de un actante único, pues ambos actúan juntos contra el figurón y su relación con las damas es en ambos casos frustrada, pero mientras que la existencia de don Luis era necesaria para que se produjese el conflicto, es superflua la de Hipólito, pues Teodoro, el hermano del figurón, apenas aparece en la obra y también supone un desdoblamiento del figurón que podría haberse ahorrado el autor. De hecho, aunque los personajes de Hipólito y Teodoro existan, su papel es tan poco relevante que nos queda la impresión de que son como sombras de los personajes masculinos que forman los dos lados opuestos del triángulo (Canuto y Luis).

En el caso de la obra de Moncín, don Lucas es falso oponente del honor del figurón, como lo era don Félix de *El honor da entendimiento*. Probablemente de esta obra haya copiado Moncín el motivo de la mediación de la esposa en los amores de otra mujer y la confusión de esta prueba de amistad con una relación adúltera. Sin don Félix en la acción no hubiera podido producirse el conflicto clave de la obra, pero Moncín tampoco ahorra personajes inútiles, pues no hemos reseñado la existencia del médico don Bernardo o el militar don Félix, que no tienen ninguna

importancia en el desarrollo de acciones dramáticas y parecen estar presentes sólo como comparsas de ambientación. Mayor valor tiene, sin embargo, el barba don Simón, representante de la mentalidad más tolerante y prudente del hombre de ciudad, que también es visto por Higinio como enemigo suyo sin serlo, es decir, otro falso oponente. Don Simón no es tratado por el figurón con mucho respeto, aunque a nuestros ojos nos parezca merecedor de él; por el contrario, el don Fabián de Concha tiene un papel más corto, pero más fuerza su autoridad. Su función al final, como confidente que escucha a su sobrino Luis su pecado y su autopenitencia, es significativa.

Parecida a la obra de Calvo es *El asturiano en Madrid* de Moncín; parecida en la estructura, que no en el contenido ideológico. Refuerza aquí Moncín el papel del figurón, si bien sólo uno de ellos tendrá auténtico valor, el de don Crisanto, que es quien se ocupa de preservar el honor de su sobrino, el joven e inexperto don Blas, con lo que el adyuvante es en realidad el protagonista. El viejo don Plácido se alinea en el bando de los barbas de *El honor da entendimiento* (es decir, cree en la culpabilidad de la esposa). Los oponentes auténticos de los figurones son la malintencionada doña Jacinta, que actúa por pura malicia y desprecio, y don Carlos, que no renuncia a su amor por la esposa de don Blas.

Recapitulando todo lo dicho, podemos afirmar que la función del figurón en relación con los otros personajes y con el desarrollo de la acción puede concretarse en tres distintas formas: una primera en la que no puede hablarse de una verdadera diferenciación con respecto al papel del galán tradicional al estar dependiente del actuar de otros personajes y no condicionar demasiado la actuación de éstos; y otras dos que ya sí podemos considerar más originales y propias del género independiente que es el de la comedia de figurón. En estas últimas la comedia gira

alrededor de este personaje que llamamos figurón que es el verdadero motor de la acción.

Todo ello es con independencia de la eficacia de la función cómica y crítica del figurón, que éste lleva consigo, y atendiendo sólo a su influencia en el desarrollo de la acción.

## NOTAS AL CAPÍTULO VI

(1) KOWZAN, T., "El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo", apud. BOBES NAVES, Carmen, *Estudios de semiología del teatro*, Valladolid, Aceña, 1988, p.16.

Por supuesto, este no es el único enfoque posible. Por ejemplo, Sito Alba ha expuesto en varios artículos suyos su teoría del "mimema" o "unidad de teatralidad esencial, primaria que realiza una función determinada, pudiendo ésta ser variable en las distintas utilizaciones posibles." El los divide en seis componentes: actor-director; texto literario y códigos complementarios; actor personaje; espacio; tiempo; público. (Vid. SITO ALBA, Manuel, "El mimema, unidad primaria de la teatralidad", en *Actas del séptimo congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Roma, Bulzoni, 1981, p. 976.

En cuanto a estudios semánticos aplicados a las obras teatrales del Siglo de Oro, aparte de algunos que ya hemos reseñado en nuestra tesis y a los que nos referiremos en este capítulo, hay estudios interesantes de Esquer Torres, García Lorenzo, Díez Borque, Ruiz Pérez, Urrutia, etc. (Vid. ROMERA CASTILLO, José, *Semiótica literaria y teatral en España*, Kassel, Reichemberg, 1988, especialmente pp. 32-33. Y del mismo autor, "Semiótica teatral en español; ampliación bibliográfica," en *Investigaciones semióticas III*, (Actas del III Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1990, pp. 559-561.)

(2) "Como el hombre es naturalmente envidioso gusta del mal ajeno, mas no cualquier mal ajeno le da placer, sino el que tiene ciertas condiciones. Lo primero cuando él no lo tiene o no padece el mal que ve en el otro. Lo segundo, cuando el mal ajeno no es grave, porque siéndolo, causa compasión y odio contra quien lo hace. Lo tercero cuando aquel mal no

va junto con maldad, o malicia alguna, porque entonces causa odio del que le tiene y este odio estorba a la alegría con la que se junta la risa. Lo cuarto cuando no es un mal descortés o grosero porque entonces causa ofensión o fastidio (...)" . BURRIEL, Antonio, *Compendio del arte poética sacado de los autores más clásicos*, Madrid, 1757, p. 189.)

(3) Vid. MAURON, Charles, *Psychocritique du genre comique*, Paris, José Corti, 1964.

(4) CASCALES, Francisco, *Tablas poéticas*, apud. GARCÍA VALDÉS, Celsa, *Antología del entremés barroco*. Barcelona, Plaza y Janés, 1985, p. 521.

(5) BURRIEL, Antonio, *Compendio...*, ed. cit., pp. 189-90.

(6) "El aspecto que mayor vigencia conserva para nosotros de las comedias de capa y espada de Calderón es, probablemente, su *plenitud lúdica*, reconocida unánimemente por los estudiosos que señalan como rasgo principal del dramaturgo la perfección de la mecánica teatral con que construye sus mundos cómicos." (ARELLANO, Ignacio, "El sentido cómico de *No hay burlas con el amor*", *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC, 1983, Vol I.

(7) CASTILLO SOLÓRZANO, A., *El marqués del cigarral*, ed. cit., p. 321.

(8) *Ibidem*, misma página. En cuanto al recurso a la escatología no hay que olvidar que es algo que la comedia de figurón comparte con la burlesca, aunque en ésta última se da con mucha mayor abundancia, como demuestran los ejemplos que recoge Ignacio Arellano (ARELLANO, I., *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 645-646)

(9) CAÑIZARES, José de, *La más ilustre fregona*, en *Dramáticos posteriores a Lope de Vega II*, ed. cit., pp. 603c-604a.

(10) CAÑIZARES, José de, *Dios los cría y ellos se juntan*,

mss. 15.071 de la Biblioteca Nacional de Madrid, fol. 20 (reverso)

(11) CAÑIZARES, José de, *De comedia no se trate, allá va ese disparate*, ed. cit., pp.10 b- 11 a.

(12) CAÑIZARES, José de, *De los hechizos de amor, la música es el mayor*, ed. cit., p. 22 b.

(13) CAÑIZARES, José de, *De comedia no se trate...*, ed. cit., p. 28 c.

(14) CAÑIZARES, José de, *El dómine Lucas*, ed. cit., p. 522c.

(15) CALVO BARRIONUEVO, José, *El desgraciado por fuerza*, ed. cit., p. XLII.

(16) *Ibidem*, p. LXXV.

(17) *Ibidem*, p. CXXIX.

(18) *Ibidem*, p. CIV-CV.

(19) *Ibidem*, p. CXIII.

(20) CAÑIZARES, José de, *El dómine Lucas*, ed. cit., p. 510 b-c.

(21) *Ibidem*, p. 515 a.

(22) MAURON, Charles, *Psychocritique du genre comique*, ed. cit., p. 29.

(23) FERNÁNDEZ DE LEÓN, Melchor, *El sordo y el montañés*, ed. cit., p. 405.

(24) ZAMORA, Antonio de, *El hechizado por fuerza*, ed. cit., pp. 454 c- 455 a.

(25) SITO ALBA, Manuel, "El personaje, elemento externo del iceberg mimemático y clave de la comunicación con el público" en *El personaje dramático*, Madrid, Taurus p. 95, p. 152.

(26) Probablemente no eran necesarias muchas indicaciones al actor, cuya técnica frecuentemente se trasmitía de forma oral, como señala Arellano (*Historia del teatro español del siglo XVII*, ed. cit., p. 130.)

(27) CAÑIZARES, José de, *El dómine Lucas*, ed. cit., p. 522 b.

(28) PELLICER, Casiano, *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España o Noticias de algunos célebres Comediantes y Comediantas, así antiguos como modernos*, Madrid, Imprenta del Real Arbitrio de Beneficiencia, 1804, p. 42.

(29) Apud. DÍEZ BORQUE, José M<sup>a</sup>, *Semiología del teatro*, ed. cit., pp. 66-67.

(30) Como señala el profesor Díez Borque en la comedia lopesca eran abundantes los ejemplos de personajes disfrazados que cambian de lenguaje en la medida en que cambian de vestido. En el caso al que nos estamos refiriendo, no sólo tenemos una fusión de elementos de distintos sistemas semióticos en un sistema significante perfectamente coherente, sino una voluntad de representación de un papel que requiere una caracterización (comedia dentro de la comedia para engañar al figurón), que se logra en gran medida por el lenguaje, pues lo que engaña al figurón es más el lenguaje que el vestido. Volveremos a ello. (Vid. DÍEZ BORQUE, Jose M<sup>a</sup>, *Semiología del teatro*, ed. cit., p. 62.)

(31) Ed. cit., p. 28 a.

(32) *Ibidem*, p. 27 a.

(33) Si tomamos, por ejemplo, un dibujo de 1724 que representa al célebre Farinelli en un papel femenino, observaremos que su atuendo es muy completo y lujoso. Desgraciadamente, no tenemos ningún testimonio parecido referente al género de figurón u otro subgénero cómico (entremés, comedia burlesca ,etc). (BLANCHARD, Roger et CANDE Roland de, *Dieux et divas de L'Opera*, Paris, Plon, 1986, p.188)

(34) CAÑIZARES, José de, *De los hechizos de amor, la música es el mayor*, ed. cit., p. 20.

(35)HOZ Y MOTA, Juan, *El castigo de la miseria*, ed. cit.,p. 210 b.

(36) BOBES NAVES, M<sup>a</sup> del Carmen, *Estudios de semiología del*

teatro, Valladolid, Aceña, 1988, pp.212 y ss.

(37) MORETO, Agustín de, *El lindo don Diego*, ed. cit., p.112.

(38) CAÑIZARES, José de, *De los hechizos...*, ed. cit., p 20 a.

(39) CAÑIZARES, José de, *La más ilustre fregona*, ed. cit., p. 596 b.

(40) SOLÍS, Antonio de, *Un bobo hace ciento*, ed. cit., p. 27 a.

(41) HOZ Y MOTA, Juan de la, *El castigo de la miseria*, ed. cit., p. 217.

(42) CAÑIZARES, José de, *De los hechizos de amor...*, ed. cit., p. 20 b.

(43) MONCÍN, Luis, ed. cit., p. 20 a.

(44) HOZ Y MOTA, ed. cit., p. 213 c.

(45) Recuérdese, por ejemplo la excelente comedia *Arsénico por compasión*.

(46) HOZ Y MOTA, ed. cit., p. 208 a-b.

(47) CAÑIZARES, José de, *El dómine Lucas*, ed. cit., pp.511 a-b; 518 c y 519 c. *De comedia no se trate, allá va ese desparate*, ed. cit., p. 19.

(48) AÑORBE Y CORREGEL, Tomás, *La encantada Melisendra y piscator de Toledo*, ed. cit., p.

(49) *Ibídem*, p.

(50) Especialmente pormenorizada, dado su impacto en la corte, es la descripción del decorado e ilustración de *Armita placata* que da la *Gaceta de Madrid* (apud COTARELO Y MORI, Emilio, *Orígenes y establecimiento de la ópera en España*, Madrid, Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1917, pp.150-151). Asimismo, para el uso de la luz artificial en el teatro vid. RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, "Registros y modos de representación en el actor barroco", en *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*. Londres, Tamesis, 1989, pp. 89-92.

(51) CAÑIZARES, José de, *De comedia no se trate...*, ed. cit., pp. 21 b y 22 a.

Reproducimos las dos estrofas de esta canción que

corresponden a las páginas citadas respectivamente:

1. "Cu, Cupidillo, no me andes haciendo  
esos, esos visajes,  
esos, esos meneos,  
pícaro embustero,  
mátalas callando,  
cógelas a tiento."
2. ¡Ay, pobrecitas mujeres  
como os fiáis de esos perros  
infames que son los hombres!  
Maldito sea el más bueno,  
que son todos ellos,  
mátalas callando,  
cógelas a tiento!"

(52) "Cantan dentro y salen Olalla y dos serranos y  
serranas con ramos (...)

*Musica dentro.*

"Anom, anom, fadriens,  
Anem a la montaña,  
Veurem del mar el aiga  
y a santa creu de May

(Salen)

le farem una dansa.  
Anem, anem, etc."

( CAÑIZARES, José de, *Abogar por su ofensor y barón del  
Pinel*, ed. cit., p. 549 a).

(53) Con la pequeña variante del título, se estrenó esta obra con música de José de Nebra, vicemaestro de la Real Capilla y de la orquesta del Coliseo de Buen Retiro. Nebra era músico de cierto prestigio y Cotarelo incluye la obra dentro del género musical de la zarzuela; pero años más tarde, en 1743, encontramos la obra de Cañizares con título

casi idéntico al antes reseñado (con el añadido de y montañés en la Corte), y Cotarelo habla ahora de comedia musical. La música en este momento es de Mateo de la Roca, un organista del que sabe muy poco.

Fue pieza muy famosa y recibió varios títulos, como vimos ya (vid. cap. V, nota 107). La oscilación entre "comedia musical" o "zarzuela" se debería, sin duda, a la importancia que se le diera a las partes musicales. Probablemente la zarzuela de Nebra se refundió en comedia musical, es decir, se redujo la música, de la que se encargó un compositor de menor valía. El hecho de que un texto famoso sirviese a partituras de diferentes autores era cosa frecuente y se hacía con la ópera también. Suponemos que *El músico por amor*, otro de los títulos de la comedia, tenía también partes musicales. Ya dijimos, por otro lado, que la letra de los cantables no fue siempre la misma. Como se ve, todo en esta obra es variable. (Vid. COTARELO Y MORI, Emilio, *Historia de la zarzuela, o sea, el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*, Madrid, Tipografía de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1934, p. 85.)

(54) CAÑIZARES, José de, *El domine Lucas*, ed. cit., p. 525c.

(55) *Ibidem*, p. 526 b.

(56) CAÑIZARES, José de, *De comedia no se trate...*, ed. cit., p. 12 a.

(57) *Ibidem*, p. 28 a.

(58) *El hechizado* se estrenó en palacio ante los reyes y la obra de Corregel corresponde a una época en que ya se había establecido la ópera italiana y estaba de moda la comedia de magia. Ambas son parodias de este género. Vid. capítulo VII de esta tesis, pp. 25-47.

(59) MONCÍN, Luis, *Un montañés...*, ed. cit., p. 202 b.

(60) HOZ Y MOTA, Juan de la, *El castigo de la miseria*, ed. cit., p. 202 b.

- (61) CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de, *El marqués del cigarral*, ed. cit., p. 333 c.
- (62) CAÑIZARES, José de, *De comedia no se trate*, ed. cit., pp. 18-19.
- (63) AÑORBE Y CORREGEL, Tomás, *La encantada Melisendra*, ed. cit., p. 15 b. Vid. cap. VII de esta tesis, p.47
- (64) MORETO, A., *El lindo don Diego*, ed. cit., p. 66.
- (65) ZAMORA, A., *El hechizado por fuerza*, ed. cit., p. 437 c.
- (66) CAÑIZARES, José de, *La más ilustre fregona*, ed. cit., p. 599 c.
- (67) ZAMORA, Antonio de, *El hechizado por fuerza*, ed. cit., p.453 c y 453 b.
- (68) CALVO BARRIONUEVO, José, *El desgraciado por fuerza*, ed. cit., p. XXVI.
- (69) MORETO, Agustín, *El lindo don Diego*, ed. cit., pp. 66-67.
- (70) CALVO BARRIONUEVO, José, *op. cit.*, p. XXVI.
- (71) CAÑIZARES, José de, *De comedia no se trate, allá va ese disparate*, ed. cit., p. 6 a.
- (72) CAÑIZARES, José de, *Yo me entiendo y Dios me entiende*, ed. cit., p. 637 a.
- (73) HOZ Y MOTA, Juan de la, *El castigo de la miseria*, ed. cit., p. 214 b.
- (74) CAÑIZARES, José de, *De los hechizos de amor, la música es el mayor*, ed. cit., p. 3 a.
- (75) Ed. cit., p. 67, v. 596.
- (76) CAÑIZARES, José de, *El dómine Lucas*, ed. cit., p. 527 b.
- (77) Hay que esperar al romanticismo para que aparezcan personajes deformes pero buenos capaces de nobles sentimientos que susciten la simpatía del público o su piedad (Quasimodo, la Criatura de Frankenstein, etc.). La identificación belleza-bondad es propia del platonismo renacentista y perdura en épocas posteriores.

(78) CAÑIZARES, José de, *De comedia no se trate*, ed. cit., p. 26 a.

(79) *Ibidem*, p. 22 b. Sobre esta escena Pellicer cuenta que Cañizares se inspiró en una anécdota de su vida, pues sirvió a un amo que le obligaba a presentarse ante él como doña Mencía a su criado, con golilla y espada aun en plena noche y con el camisón, en un exceso de formalidad y ceremonia. (Vid., PELLICER, Casiano, *op. cit.*, pp. 61-64.)

(80) Cervantes, en *La señora Cornelia*, hace hablar a sus dos protagonistas Antonio de Isunza y Juan de Gamboa como si hubieran nacido en Valladolid. Tampoco en *La toquera vizcaína* de Juan Pérez de Montalván se usa la "vasquiparla" cómica. La protagonista responde en una ocasión que tan correcto castellano porque en Vizcaya no es de buen tono en las personas ilustres "hablar vascuence jamás, sino fino castellano" (PÉREZ MONTALVÁN, Juan, *La toquera vizcaína*, en *Dramáticos contemporáneos de Lope de Vega*, Madrid, Rivadeneyra, 1838, BAE XLV, p. 522 c. Vid. también LEGARDA, Anselmo, *Lo vizcaíno en la literatura castellana*, San Sebastián, Biblioteca Vascongada de los amigos del País, 1953, pp. 222.

(81) *De comedia no se trate...*, ed. cit., p. 9 b. Para la primera obra, ver un ejemplo en este mismo capítulo, p.336.

(82) FERNÁNDEZ DE LEÓN, Melchor, *El sordo y el montañés*, ed. cit., p. 405 a.

(83) CAÑIZARES, José de, *El dómine Lucas*, ed. cit., p.520a.

(84) CALVO BARRIONUEVO, José, *El desgraciado...*, ed. cit., p. XXIX.

(85) CAÑIZARES, José de, *El dómine Lucas*, ed. cit., p.508 b-c.

(86) MORETO, Agustín, *El lindo don Diego*, ed. cit., p. 84. Vid. también la nota de la editora, p. 161.

(87) Ed. cit., pp. 451 b y 452 a.

(88) CHEVALIER, Maxime, *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*, Barcelona, Crítica, 1992.

- (89) *Ibíd.*, p. 76.
- (90) *De comedia no se trate*, ed. cit., p. 7 a.
- (91) *De los hechizos de amor*, ed. cit., p. 12a.
- (92) CHEVALIER, Maxime, *op. cit.*, p. 78.
- (93) *El dómine Lucas*, ed. cit., p. 513 a-b.
- (94) *El dómine Lucas*, ed. cit., p. 513 a-b.
- (95) Ed. cit., p. 95.
- (96) FERNÁNDEZ DE LEÓN, Melchor, *El sordo y el montañés*, ed. cit., p. 405 a. *Vid* también este capítulo, pp.
- (97) Ed. cit., p. 82.
- (98) MORETO, Agustín, *El lindo don Diego*, ed. cit., pp. 59-60.
- (99) CHEVALIER, M., *op. cit.*, p. 88.
- (100) CAÑIZARES, José de, *El dómine Lucas*, ed. cit., p. 521 c.
- (101) ROJAS ZORRILLA, Francisco, *Entre bobos anda el juego*, ed. cit., p. 101.
- (102) CAÑIZARES, José de, *El dómine Lucas*, ed. cit., p. 520 c.
- (103) CAÑIZARES, José de, *De los hechizos de amor...*, ed. cit., p. 5 a-b.
- (104) MORETO, *El lindo don Diego*, ed. cit., pp. 141-142.
- (105) ZAMORA, Antonio de, *El hechizado por fuerza*, ed. cit., p. 412 c.
- (106) CAÑIZARES, José de, *El dómine Lucas*, ed. cit., p. 510 a.
- (107) *Ibíd.*, p. 505 b-c.
- (108) *Ibíd.*, p. 514 c.
- (109) CALVO BARRIONUEVO, José, *El desgraciado por fuerza*, ed. cit., p. LXX.
- (110) CAÑIZARES, José de, *De comedia no se trate*, ed. cit., p. 3 a.
- (111) MONCÍN, Luis, *Un montañés sabe bien dónde el zapato le aprieta*, ed. cit., p. 5 b.
- (112) CAÑIZARES, *De los hechizos de amor*, ed. cit., p. 2b.

- (113) *El dómine Lucas*, ed. cit., p. 516 a y 520 a. A partir de ahora, para referirnos a las obras abreviaremos su título con la primera palabra sin determinantes.
- (114) *Lindo*, ed. cit., p. 58.
- (115) *Lindo*, ed. cit., p. 59.
- (116) *Ibídem*, p. 68.
- (117) *Honor*, ed. cit., p. 587 c.
- (118) *Hechizado*, ed. cit., p. 102.
- (119) *Dómine*, ed. cit., p. 524 c.
- (120) *Desgraciado*, ed. cit., p. LXVI.
- (121) *Dómine*, ed. cit., p. 522 b y p. 514 b.
- (122) *Desgraciado*, p. CXXIV y p. CIV.
- (123) *Marqués*, ed. cit., p. 313 b. y p. 318 a.
- (124) *Dómine*, ed. cit., 508 b y 514 a.
- (125) *Lindo*, ed. cit., p. 57.
- (126) *Dómine*, ed. cit., p. 508 b.
- (127) *Honor*, ed. cit., p. 571 c.
- (128) *Dómine*, ed. cit., p. 514 b.
- (129) *Ibídem*, p. 514 b.
- (130) *Marqués*, ed. cit., 516 c.
- (131) *De comedia*, ed. cit., p. 27 c.
- (132) *Ibídem*, p. 28 c.
- (133) *Desgraciado*, ed. cit., p. LXII.
- (134) Ed. cit., p. 2 b.
- (135) *Hechizos*, ed. cit., p. 16 b.
- (136) *Dómine*, ed. cit., p. 510 a.
- (137) *Ibídem*, p. 513 b.
- (138) *Ibídem*, p. 510 a.
- (139) *Bobo*, ed. cit., p. 29 a.
- (140) *Hechizos*, ed. cit., p. 442 a. y p. 444 a.
- (141) *Desgraciado*, ed. cit., p. XLII.
- (142) *Dómine* ed. cit., p. 513 c.
- (143) *Castigo*, ed. cit., 215 c.
- (144) Ed. cit., pp. 319 c-320 a.
- (145) *De comedia*, ed. cit., p. 26 b.

- (146) *Marqués*, ed. cit., p. 219 a.
- (147) *Entre bobos*, ed. cit., p. 87.
- (148) *Desgraciado*, ed. cit., p. CXXIV.
- (149) *Lindo*, ed. cit., p. 58
- (150) *Bobo*, ed. cit., p. 31 b.
- (151) *Castigo*, ed. cit., p. 204 c.
- (152) *Hechizos*, ed. cit., p. 2 b.
- (153) Ed. cit., pp. 101-102.
- (154) *Entre bobos*, ed. cit., p. 87.
- (155) *Guárdate*, ed. cit., p. 59.
- (156) *Lindo*, ed. cit., p. 59.
- (157) Descripción de don Lucas, p. 90; de don Luis, p. 88 de la ed. citada de *Entre bobos*. Vid. también esta tesis, cap. VII, p.
- (158) *Hechizos*, ed. cit., p. 20 b.
- (159) *Dómine*, ed. cit., p. 523 b.
- (160) *Ibidem*, p. 512 c.
- (161) *Honor*, ed. cit., p. 576 c.
- (162) *Dómine*, ed. cit., p. 508 a.
- (163) Ed. cit., p. 67.
- (164) *Marqués*, ed. cit., p. 316 a.
- (165) *De comedia*, ed. cit., p. 28 b.
- (166) *Dómine*, ed. cit., p. 508 b.
- (167) *Honor*, ed. cit., p. 571 c.
- (168) URRUTIA, Jorge, "Actante y personaje (Los Actantes)" en GARCIA LORENZO, L. *El personaje dramático, Ponencias y debates de las VII Jornadas de Teatro Clásico Español, Almagro, 20-23 septiembre de 1983*, Madrid, Taurus, 1985, p. 88.
- (169) Recordemos que en *El sordo y el montañés* el verdadero figurón casa con la dama y queda suelto el personaje cómico don Simón, pero la esposa del figurón no es una figurona, sino una dama, por lo que aquí sí podría hablarse de una regresión o alteración inmotivada del esquema funcional de la comedia de figurón.

(170) Ed. cit., p. 456 b.

(171) Si entendemos por parodia una imitación burlesca sin más fin que el hacer reír.

(172) Onrubia de Mendoza habla de "caricatura de los dramas de honor", pero admite más adelante que el figurón se comporta en este tema de una manera sensata y en absoluto ridícula. La parte de caricatura o parodia que existe se debe a la extraña doble naturaleza del figurón, ridículo-digna. En el próximo capítulo insistiremos en ello; *vid.* pp. 537-538).

(173) Aunque sean ya estudios clásicos, no podemos dejar de citarlos: *Vid.* MARAVALL, José Antonio, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid, Seminarios y Ediciones, 1972 y también DÍEZ BORQUE, José M<sup>a</sup>, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1976. Por otra parte, sobre el tema del honor se ha escrito mucho como demuestra el repertorio de ARTILES, J., "Bibliografía sobre el problema del honor y la honra en el drama español", en *Filología y Crítica Hispánica. Homenaje al profesor Federico Sánchez Escribano*, Madrid, Alcalá, 1969, pp. 253-241.

(174) ANDIOC, René, *op. cit.*, pp. 150-152.

## CAPÍTULO VII

## ALGUNOS TEMAS IMPORTANTES DE LA COMEDIA DEL FIGURÓN

En nuestra definición de comedia de figurón estaba expresa la simbiosis entre el puro afán de divertir y el deseo de censurar, que consideramos los dos constantes objetivos de este género. Tanto en la comedia de figurón del XVII como en la del XVIII, está patente el contenido crítico y el propósito de corregir costumbres y vicios, en la misma línea de la primitiva comedia grecolatina. Sin embargo, dado que en el XVIII se produce una de las mayores revoluciones intelectuales que conoció la civilización occidental, la distinción entre comedias de uno y otro siglo parece obligada y no es sólo una cómoda clasificación cronológica. Es necesario estudiar si hay diferencias en el pensamiento que se expresa en las comedias de figurón del XVII y las del XVIII; y aún será menester hilar más fino y dilucidar si hay evolución en el contenido crítico entre las de fines del XVII y principios del XVIII, y aquellas que se dan ya bien avanzado este último siglo. Si las de la época de Zamora son harto interesantes para comprobar si la Ilustración ya ha dado sus primeros balbucesos, las del XVIII pleno lo son tanto o más, pues nos enseñan en que medida se ha filtrado el pensamiento ilustrado en el género de figurón en fechas en las que ya ha calado en otros géneros épicos, líricos, didácticos, etc.

Nuestro deseo de ver avances ideológicos se ve, sin embargo, un tanto frenado al constatar que, junto a las innovaciones que se perciben, sobre todo en algunas comedias de fines del XVII y del XVIII, encontramos sátiras que se repiten una y otra vez, verdaderas obsesiones temáticas y críticas que están desde la primera comedia de figurón hasta casi su disolución; nos referimos a la sátira a la hidalguía y al lenguaje cultista.

7.1. *Dos constantes temáticas de la comedia de figurón: hidalguía y culteranismo.*

7.1.1. *La hidalguía.*- Ya vimos que la censura a la ostentación de hidalguía constituye uno de los elementos fundamentales del esquema constructivo de la comedia de figurón desde la primera obra de este género. Al hacer recuento y análisis de los distintos figurones, hemos hablado de este tema con bastante pormenor, así como al tratar de los orígenes del género de figurón; por lo tanto, podría pensarse que volver a tratar el tema de la hidalguía es redundante y puede excusarse, pero creemos que no es inútil hacer un pequeño resumen de lo expuesto ya antes más extensamente y añadir alguna cosa que no hemos dicho aún, antes de dar este asunto por totalmente agotado.

Es difícil imaginar una comedia de figurón sin sus pullas al hidalgo rancio y presuntuoso. El cambio de visión que sabemos se produjo en un momento determinado, con Moncín y Concha, supone la supervivencia de un tema que estaba ya a punto de agotarse. El hidalgo ridículo es ya un viejo tipo del que se echa mano cómodamente para hacer reír y no podemos olvidarnos de ello, porque de la misma manera que hemos sostenido que la comedia de figurón no es sólo una forma intrascendente de divertir al público, tampoco se puede soslayar el deseo del comediógrafo de conseguir de la manera más segura esa diversión. Los linajudos necios habían llegado a ser los payasos favoritos de las gentes.

La insistencia de la comedia de figurón en vapulear repetidamente a este personaje se explica fácilmente. El problema para el autor de comedias de figurón surge cuando este tipo, que era la encarnación caricaturesca de seres reales, que se paseaban por las calles de cualquier pueblo o ciudad, empieza a dejar de tener esa abundancia y relevancia social que había propiciado su éxito en los escenarios y en los libros. Lo que podríamos denominar

"revancha del linajudo rústico", que se da en la comedia de figurón de la segunda mitad del XVIII, es la mejor forma de que el tópico perviva, aunque sea para escudarse en él y criticar otras cosas al amparo de una figura que le era tan familiar al público. Dado que todo esto ya está visto, no merece la pena insistir en ello y menos en este apartado que no pretende ser mucho más que un epítome.

Los figurones que analizamos en su momento eran prácticamente todos auténticos hidalgos, salvo que creían serlo y que pasaban por tales ante los demás (la excepción está en el *Príncipe tonto* de Leiva, de la que ya se dijo que nos parecía una auténtica comedia de figurón, y que es la única en que el protagonista cómico pertenece -sólo en apariencia, recordémoslo- a un estamento de la nobleza superior al de hidalgo).

Por otro lado, las causas sociales de la crítica a la hidalguía y las razones de su evolución han quedado ya suficientemente explicadas también, pero aún así no nos parece ocioso ver algunos ejemplos de cómo, a lo largo de los años en que se dio nuestra comedia, los comediógrafos se las ingeniaban para extraer todo el zumo al limón de la hidalguía, ideando expresiones y actos grotescos que evidenciaban la necesidad del orgullo del linajudo.

Tenemos una extensa gama de burlas, desde el moderado y más sutil gracejo que a veces usa Cañizares cuando hace que don Policarpo de Lara mande a su hermana que trate como "súbditos" a los que se tropiezan con ella, a la desgastada e hiperbólica pulla de Añorbe, que se inspira en otra anterior y muy semejante de Cañizares en *El Dómine Lucas*. He aquí el primer ejemplo de Cañizares a que aludíamos:

"DON POLICARPO. ¿Usted no sabe que es  
 como quien no dice nada  
 hija de un corregidor  
 que será marqués mañana?

A un súbdito no se le hacen  
cortesías de gallarda." (1)

En el pasaje de Añorbe don Lorenzo, el figurón, se manifiesta hidalgo hidalguísimo:

"D. LORENZO. Y tanto que ya mi alcurnia  
por su honor tan manifiesto  
cría gusanos de rancia  
como suele hacer el queso." (2)

Esta nobleza comparable a un queso roquefort es muy parecida a la de don Lucas que "huele a lo rancio que apesta." (Vid. la cita de la p. 151 de nuestra tesis). Un poco más original es Añorbe en otro pasaje grotesco, casi seguido a este anterior. Don Lorenzo abraza a don Esteban y dice que le ha hecho noble. Don Esteban no lo entiende y el figurón se lo explica:

"D. LORENZO. No quitando lo presente  
sois grandísimo jumento:  
¿pues no veis, que al tiempo mismo  
que el contacto y el aliento  
de mis brazos y mi ropa,  
de mi voz y mi resuello  
os tocan, desde ese punto,  
quedáis noble hecho y derecho  
y podéis casar (sin duda)  
con una Infanta (esto es cierto)  
que os hallaréis más a mano  
sin ningún impedimento?" (3)

La hidalguía se hace similar a la virtud de los santos que curan por contacto. Y en otras casos, como en *Guárdate del agua mansa*, da a quienes la ostentan el privilegio de

estar exentos de oír misa; (4) o posee el mismo poder de un sagrada reliquia, como cree el figurón don Lucas, quien la usa para exorcizar a un supuesto duende. (5) En este último caso Cañizares mata dos pájaros de un tiro, pues une la exhibición de la ejecutoria, auténtica bandera del linajudo, con otras prácticas criticables como la irracional creencia en duendes.

La profundidad de la burla se comprende mejor si tenemos en cuenta lo bajo que están los hidalgos en el largo escalafón de la nobleza y sobre todo, lo que dice el *Galateo Español*, verdadero manual de refinamiento cortesano, sobre la jactancia de linaje:

"Tampoco es permitido al hombre cuerdo y de valor, tratar luego de la nobleza de su linaje, ni de su honra y riqueza, y mucho menos alabarse a sí mismo de los hechos y valentías suyas y de sus antepasados, ni tratar ellos en plática a cada ocasión, como muchos suelen hacer, que parece que quieren contender con los circunstantes; porque si acaso son de menor condición, sería como abatillos, y darles en cara con su miseria o bajez, lo cual displace mucho a todos. Y en esta falta vemos que caen los que tienen poquito estómago, y lo poco bueno que tienen no les cabe en el cuerpo." (6)

Sabemos que los figurones son groseros y estúpidos, así que esperar de ellos tales muestras de elegancia y discreción es tiempo perdido. Pero tras estos exagerados personajes hay mucha verdad y bastaría quitarles un poco del exceso de ridiculez y dejarlas en una medida más real para tener bien cabal el retrato del hidalgo de la época que expulsa -siguiendo con el gracioso símil de Gracián Dantisco- la gloria linajuda que le rebosa en el cuerpo.

Lógicamente, al igual que la ejecutoria, los ancestros de los mayorazgos propician casi tantas y tan reiteradas burlas; pero si nos dejan elegir, creemos que la más sarcástica de cuantas hemos encontrado se halla en un

pasaje de *De comedia no se trate*. En esta obra el figurón don Jerónimo y su criado leen una disparatada genealogía de la que reproducimos un fragmento lleno de ironía, que se sirve del antiguo recurso de la genealogía burlesca y que recuerda mucho las degradantes ascendencias de los pícaros:

"ALMOCAFRE. (*lee*) Juana Retaco

DON JERÓNIMO. Ahí comienzan mis abuelas.

ALMOCAFRE. Pues dice que esta fue un pasmo  
y mujer de gran valor.

DON JERÓNIMO. !Y cómo que fue!

ALMOCAFRE. De un salto  
diz que se arrojó a la hoguera

DON JERÓNIMO. ¿Cuándo?

ALMOCAFRE. Cuando la quemaron  
según la patente suya  
que está en la iglesia a esta mano." (7)

No está mal que el linajudo presuntuoso se haya encontrado con una bruja encorrozada en la familia.

Cuando el añejo pergamino va desapareciendo de las mentes de los españoles, siempre se halla un sustituto de este objeto y de su capacidad para representar viejos valores ya obsoletos. Calvo Barrionuevo lo traslada a una vetusta espada que el figurón se ve precisado a sacar en un duelo:

"D. COSME. Hola, hola,  
parece que va de veras:  
¿pues cómo ilustre tizona  
en una ocasión como ésta (*saca la suya*)  
estás ociosa? Estantigua  
de la horrorsa caverna  
de Aquilón, teme las iras  
de mi esgrimidora diestra." (8)

La espada, tan antigua como la vitela del hidalgo, nos trae el recuerdo de las enmohecidas armas de don Quijote, con quien ya sabemos que se comparó varias veces a los figurones del XVIII. (9)

Pero la eterna sátira a la hidalguía, que parece cada vez más un efecto de la inercia e incluso una rémora para la creatividad y la sensibilidad crítica de la comedia de figurón, vale también para reflejar el cambio de los tiempos. No nos referimos ahora al ya comentado viraje de la comedia de figurón hacia la "redención" del linajudo rústico, (vid cap. V, apartado 5.1.2.1), sino a que dentro de las burlas más tradicionales pueden detectarse las nuevas costumbres. Por ejemplo, en un pasaje de *El dómine Lucas* el figurón don Lucas la niega el chocolate de cortesía a un visitante:

"CARTAPACIO. Que yo no hago indignidad  
 tan de tu prosapia impropia.  
 D. LUCAS. Pues dile que entre,  
 que yo te descontaré una onza de tu ración.  
 CARTAPACIO. ¿Por seis cuartos  
 te acuitas y te acongojas?  
 D. LUCAS. Por menos un primo mío  
 lleva un garrafón de aloja  
 y será un octavo nieto  
 de la infanta Doña Alfonsa." (10)

Parece sólo una chanza más contra la avaricia del figurón linajudo que, como hemos visto, no ama otra cosa en el mundo que los reales; sin embargo esta disposición del hidalgo montañés a servir de cargador, aun a pesar de su carácter de noble, concuerda con lo que antes comentamos acerca de la pobreza de los hidalgos norteños y su necesidad de buscarse el sustento desempeñando tareas serviles que los degradaban a los ojos de los aristócratas

ricos y que, como ya quedó dicho, es un hecho que se da, sobre todo, en el XVIII.

En la relación jocosa de figurón de Carlos Guerra titulada: *El asturiano ridículo en la Corte* se toca específicamente el tema de la servidumbre de los hidalgos asturianos. Hallamos en un monólogo de tres páginas las reflexiones de un hidalgo que está decidiendo su futuro. No se personan, en la autopresentación del personaje, las conocidas burlas al linaje y a la miseria, cosas inseparables unas de las otras:

"Con timbales y clarines  
me salgan a recibir,  
que entro todo entero yo  
acompañándome a mí:  
(.....)  
Y supuesto que he llegado  
paso entre paso, no juzguen  
que ha sido en balde mi fin,  
porque yo como asturiano  
importo mucho en Madrid,  
a pesar de quien levante  
contra mi honor un motín  
y diga que sólo vengo  
por triunfar y por lucir  
cuando llego (como todos)  
a oscuras y sin candil  
(.....)  
¿No soy yo Antón Perifollo  
cuya famosa raíz  
de ascendiente en ascendiente  
ha venido a dar en mí,  
por fuero de bendición  
un hombre como un mastín?  
Claro está. ¿No soy quien tengo

una hacienda tan feliz  
 y tan pingüe (que a Dios gracias)  
 sin podérmela freír,  
 me da anualmente de renta  
 cincuenta maravedís?  
 Es cierto (aquí empieza la historia)  
 pues qué me falta? Servir.  
 ¿Servir? Sí, que es de villanos  
 el no humillar la cerviz,  
 y yo como noble debo  
 no hacer cosa de hombre ruin.  
 ¿Y a quién? Esto pide flema  
 que hay mucho que discurrir  
 en caso tan criminal  
 no hacerse un hombre civil." (11)

A continuación analiza las ventajas e inconvenientes de diversos empleos: albañil, mozo de silla, mozo de mula de frailes, recadero de monjas, esportillero, hasta acabar por fin, ofreciéndose como atril para misa.

Moncín, en cambio, expresa claramente su protesta por la explotación de los que llegan a Madrid (aunque sin especificar si son hidalgos o plebeyos). Teniendo en cuenta que quien está hablando es don Crisanto, el figurón (o pseudo figurón) hidalgo y asturiano, no es aventurado suponer que está refiriéndose a sus colegas de estamento:

"D. CRISANTO. Los gallegos y asturianos  
 que aquí en la corte se encuentran  
 machos de carga nacidos,  
 para alivio de las bestias." (12)

La diferencia entre lo que se dice en las obras de Cañizares y en la de Moncín está, como es evidente, en la perspectiva: en las dos primeras citas está visto el hecho

desde el punto de vista grotesco y con la risa despectiva de quien no aprecia mucho a estos personajes y lo que puedan representar, sin hacer ninguna concesión al humanitarismo; en el segundo ejemplo, sin embargo, Moncín es mucho más sensible a este problema social y de paso reafirma su simpatía por los valores que las gentes del norte podían conservar y difundir en una sociedad que a su juicio había perdido el rumbo moral.

Pero lo que nos interesa es que estos ejemplos, a pesar de estar prácticamente en las antípodas en cuanto a la apreciación de estos tipos del norte, reflejan un fenómeno social idéntico que es fruto del paso del tiempo. El hidalgo del *Lazarillo*, que tan bien había acostumbrado a sus tripas al vacío, habría muerto de inanición antes que consentir en ganarse la vida transportando vajillas y enseres para mudanzas o saraos campestres (13)

El tema de la limpieza de sangre queda totalmente olvidado a fines del XVIII y queda sólo el del conflicto ciudad/campo y dinero/hidalguía cuando el burgués impone su moral pragmática; y eso es lo que hereda la comedia de costumbres del XIX (véase la ya aludida comedia de Bretón *El pelo de la dehesa*). Pero si es cierto que esa corriente, que parecía inagotable, de sátira al linajudo ha quedado seca, algo de ella queda serpenteando subterráneamente en obras que están alejadas de las viejas comedias de figurón y de los amorfos géneros costumbristas satíricos del XVII, tales como las novelas de Galdós. ¿No vemos en la locura de *La desheredada* la misma alienación de don Cosme en *El Marqués del cigarral*? Las famélicas señoritas de Villaamil, en *Miau*, asistiendo a la ópera con cara de hambre y con sus deslucidos trajes nos recuerdan el mismo deseo de querer y no poder de los hidalgos hambrientos, aunque sin ejecutoria visible, con sólo su heroico propósito de estar entre esa especie de cristianidad vieja moderna que es "la buena sociedad". ¿Y Rosalía Pipaón no es una nueva especie

satirizable, mezcla de fantasmón lazarillesco y lindo? La de Bringas, servidora de Palacio y habitando en unas modestas dependencias de éste, tiene enorme parecido con los pecheros que se hallan en las últimas gradas de la nobleza y se agarran a este vínculo, aunque sepan que sus menguados medios les hacen estar por debajo de los aristócratas adinerados o de los burgueses ricos. Rosalía tiene también algo de exhibicionismo del lindo, pues llega a prostituirse para poder pagar encajes, sedas y sombreros de moda, aunque ella no lo hace sólo por puro narcisismo, sino porque el exterior elegante y el ir "a la última" son los símbolos de poder que entiende y acepta la sociedad en la que cree y a la que quiere pertenecer.

En las novelas de Galdós hay un número de personajes fantasiosos y extravagantes, locos y monomaniacos, víctimas o partícipes de otras tantas ridiculeces y aberraciones sociales. Ninguno de ellos, sin embargo, puede llamarse figurón porque a sus vicios y debilidades se contraponen siempre el peso de alguna cualidad positiva y la hondura de la visión del autor, ya como novelista, ya como dramaturgo, que los humaniza. En la comedia de figurón no está propiamente el hombre sino más bien la caricatura del hombre y sólo muy excepcionalmente podemos ver tras el pelele un latidillo de humanidad; pero no es eso lo que la caracteriza y buscar otra cosa sería pedir peras al olmo. Cada género tiene sus características y limitaciones. Lo interesante es ver cómo ciertos defectos humanos, que se repiten a través de los tiempos, como un tema con variaciones, pueden ser satirizados de muy diversas formas. La novela es género más libre que la comedia, cala más hondo en su sátira y la esconde menos en la risa y en el pasatiempo de lo que lo hace aquélla; pero, a la postre acaba recogiendo a los descendientes de los extintos hidalgos linajudos de la vieja comedia de figurón. Realmente es cierto el axioma de que nada se crea ni se

destruye, sino que se transforma solamente.

7.1.2. *El culteranismo*.- Hasta ahora habíamos aludido varias veces al hecho de que en la comedia de figurón hallásemos personajes burlescos y figurones que hablaban en un estilo paródico de aquel que llamamos culteranismo. Al elaborar esta tesis hemos dudado entre situar el comentario de este aspecto temático en la parte correspondiente a las variedades lingüísticas socioculturales o hacerlo justamente en este apartado. Nos hemos decidido por esto último porque creemos que la recurrencia al culteranismo es algo más que un mero recurso cómico lingüístico y entronca con los debates estilísticos del barroco. Por otro lado, es frecuente su uso paródico en el género de figurón del siglo XVIII. Así pues, a la vez que observamos los ejemplos de este estilo paródico que busca suscitar la risa, podemos comentar su significado socioliterario.

Como sabemos, la sátira culteranista arranca ya desde la que nosotros consideramos la primera comedia de figurón: *El marqués del cigarral*, pero ya antes, encontramos caracteres cómicos cercanos al figurón como el del marqués don Carlos de *El señor de Noches Buenas* de Cubillo de Aragón. Este personaje, además de otras tachas morales como la hipocresía, la envidia y la necedad, tiene el defecto de hablar de forma rebuscada y artificiosa, mientras que su hermano, de quien se enamora Porcia, la dama, habla de forma muy diferente. Su sencillo lenguaje es una razón más para que ella lo ame:

"PORCIA. Aquel medir la sentencia  
colocando las razones  
sin afectar voces nuevas  
tan castamente advertidas  
y advertidamente cuerdas  
que ni el oído las duda

que ni el oído las duda  
ni las extraña la lengua,  
no lo he visto yo en mi vida". (14)

En *El marqués del cigarral* el figurón loco une sus deseos de ser caballero a un lenguaje pedante que es parodia del culterano, lo que Quevedo llamaba "jerigóngora". Como ejemplo del habla de don Cosme, he aquí un pasaje en el cual éste se interesa por las características del pueblo de Orgaz:

"D. COSME. ¿Tiene équitos generosos?  
ALCALDE. No entiendo.  
D. COSME. A la plebeisma  
está templado el alcalde  
¿No entiende de prosa crítica?  
¿Y de la esfera femenina  
hay faces de buena data?  
ALCALDE. No entiendo a su señoría.  
D. COSME. Si del femenino sexo  
hay perfecta simetría.  
ALCALDE. Menos lo llevo a entender.  
FUENCARRAL. Dice si en Orgaz hay niñas  
de buena cara." (15)

Don Cosme cree que es signo de nobleza el dominar la "cultura latiniparla" y esta idea la vemos repetida en su otra comedia *El mayorazgo figura*, obra que, como ya dijimos, dudamos en incluirla dentro de las auténticas comedias de figurón por el hecho de que el personaje no es sino un farsante disfrazado, pero que sin duda alguna tiene ya las características del figurón pleno: carácter y aspecto ridículo (aunque sea fingido), protagonismo de situaciones vejantes y grotescas y un rasgo risible muy acusado: el habla culterana. Todo ello se reúne en una

corteja a doña Leonor y, como pago a su amoroso requerimiento, es sometido a una pesada burla. Veámoslo:

"MARINO (D. PAYO) Tanto a ese sol me vinculo  
 esclavo de esa beldad  
 que con más valor que Mucio  
 pruebo a llegarme más cerca.

*Entra la cabeza por la reja y cójala Doña Leonor por las orejas y téngale asido".*

MARINO. San Pascasio, San Panuncio,  
 San Lesmes, San Romualdo,  
 San Pantaleón, San Bruno,  
 las auriculares formas  
 de mi semblante rotundo  
 me las desquician del casco." (16)

Para Castillo la mejor forma de caracterizar a un personaje hidalgo o mejor dicho, que quiera hacerse pasar por tal, es hacerle hablar en culto. De esa misma opinión es Moreto, pues en *El lindo don Diego* vemos a la criada Beatriz interpretando el papel de condesa para engañar al figurón. Ya hicimos antes referencia a esta situación, pero no viene mal reproducir aquí fragmentos de la escena en cuestión; antes de su representación, el gracioso Mosquito le aconseja que hable "oscuro":

"MOSQUITO. Mira Beatriz, si quieres acertallo,  
 cuanto hablares sea oscuro y sea confuso:  
 habla crítico agora, aunque no es uso,  
 porque si tú el lenguaje le revesas,  
 pensará que es estilo de condesas;  
 que los tontos que traen imaginado  
 un gran sujeto, es viéndole ajustado

a hablar claro, aunque sea con conceto,  
 al instante le pierden el respeto,  
 y en viendo que habla voces desusadas  
 cosas ocultas, trazas intrincadas,  
 para dar a entender que lo comprenden,  
 le dicen que es gran cosa y no la entienden.  
 Conque si le hablas culto, prevenida,  
 te tendrá por condesa y entendida." (17)

Más tarde se produce un gracioso diálogo con el figurón Don Diego del que extractamos unas frases:

"BEATRIZ. ¿Que intento os lleva neutral  
 a mis coturnos cortés?  
 D. DIEGO. (!Jesús cual habla ! Esto es  
 estilo de sangre real)  
 (.....)  
 BEATRIZ. En fin, venís rutilante  
 para ver si yo os esquivo  
 a mi consorcio anhelante?  
 D. DIEGO. (¿No ves, Mosquito, al hablarme,  
 con que gracia me enamora?)  
 MOSQUITO. (¿Pues qué es lo que dijo agora?)  
 D. DIEGO. (Todo aquesto es alabarme )."(18)

La ventaja de hablar esta "jerigóngora" es que uno puede insultar al interlocutor sin que éste se ofenda, sobre todo si es bobo en tan alto grado como lo es don Diego:

BEATRIZ. Algo de bobería en vos  
 presumo en cándido pecho.  
 D. DIEGO. (!Jesús, qué favor me ha hecho!  
 Buena Pascua te dé Dios." (19)

Considerar este estilo una señal de pertenencia a un

estamento superior es propio de las gentes plebeyas e ignorantes, que unen la superioridad social al empleo de un lenguaje "elevado", de elite. Don Diego se deja engañar fácilmente porque es uno de esos tontos que ha descrito Mosquito.

Pero realmente, una cosa no implicaba la otra, ni mucho menos. Ser noble nada tenía que ver a la hora de optar por un estilo "llano" o por uno "crítico" u "oscuro". En el *Galateo español* se censura el abuso de latinismos y expresiones retóricas pedantes con varios cuentecillos que tienen por objeto censurar las palabras impropias y afectadas. Uno de ellos, muy breve, trata de un escritor que se quedó sin tinta:

"Confiado estaba también de su retórico estilo otro, que para decir: `No me puedo alargar porque me falta la tinta`, dijo: `Ceso, porque ya el cornarino vaso no suministra el etiópico licor al ansarino cálamo´." (20)

Moderación en el uso de latinismos y recursos retóricos y, sobre todo, adecuación del lenguaje a la situación comunicativa, es lo que recomienda este manual de buenas maneras y cortesía. Como veíamos antes, en el caso de la jactancia de nobleza, esta exhibición es síntoma de carencia. El refrán castellano dice: "Dime de lo que presumes y te diré de lo que careces". Al igual que los grandes nobles no necesitan llevar su ejecutoria al cuello, las personas realmente refinadas y de alta condición no precisaban de estos alardes estilísticos, sobre todo en una conversación corriente.

Lo que es evidente es que la comedia de figurón es sensible a las disputas estilísticas del XVII (ya surgidas antes, como es sabido) y capta perfectamente las posibilidades paródicas que tiene el estilo culterano. El género de figurón censura por medio de estos personajes el estilo cultista, pero sobre todo censura a aquellos que lo usan para aparentar la cultura y posición social que no

tienen en la realidad. En estas comedias de figurón el culteranismo está asociado a la falsedad y el engaño, bien sea el del loco que se engaña a sí mismo o el del farsante que engaña a los demás. Pero no siempre es así, y hay personajes culteranos que no pretenden engañar a nadie; tal es el caso de algunos que aparecen en obras de Cañizares y Añorbe, ya en el siglo XVIII.

En dos de los tres ejemplos que vamos a ver se trata de damas cultas o "bachilleras", con lo que además del "delito" que supone hablar así, tenemos el agravante de que quien lo hace es una mujer.

Cañizares aborda la sátira del culteranismo en dos obras: *La más ilustre fregona* y *De comedia no se trate*. En la primera es en donde hallamos a una dama bachillera y poetisa, que es acusada por su hermana de "indecente" porque cree que ha visto de noche a un hombre. En este caso ello resulta cierto, pero este tipo de citas no eran exclusivas de las damas gongorinas, aunque éstas se veían como más proclives a ellas y, por tanto, a poner en peligro la honra familiar. (21) La mujer bachillera era mundana, por consiguiente, sujeta a murmuración, no sólo porque pudiera actuar con más desenfado ante los hombres, sino porque se aplicaba a tareas impropias de su sexo. En *La dama boba* de Lope la hermana de ésta, la culta Nise, el polo opuesto de la boba Finea, es presentada no como ejemplo que debiera poder seguir su simple hermana, sino como extremo vicioso y reprehensible, pues el modelo de mujer de la época no era el de una mujer culta e inteligente, sino el de la devota, recatada, con poca cultura y limitada al gobierno doméstico de casa e hijos. (22)

Dicho esto, podría pensarse que Cañizares añade una burla más a las mujeres que pretendían salirse de su lugar, pero este autor no es precisamente una mente retrógrada en temas femeninos; como tendremos ocasión de comprobar en el apartado siguiente, está a favor de la apertura social y

cultural de la mujer y de que ésta sea tratada por maridos y padres, no como un animal que hay que domar y encerrar, sino como un ser digno de confianza. No creemos que Cañizares quisiera atacar en especial a este tipo de mujeres, sino a cualquier persona que hablase de manera pedante y rebuscada. Prueba de ello es que en *De comedia* no se trate a quien encontramos como ridículo hiperculto es a un hombre, el figurón don Periquito. A don Periquito ya lo vimos entablando un gracioso diálogo con su padre, el vejete enamorado don Julián, y, como ya dijimos antes, se trata de un auténtico figurón, no un simple personaje cómico, como doña Clara.

Don Periquito, cuya descripción ya conocemos (23) (*vid.* cap V, p.138 de esta tesis), tiene aspecto remilgado de currutaco y su habla, grotescamente alambicada hasta llegar casi a lo ininteligible, es de lo más cómica. Por supuesto, se cree un gran poeta y le preocupa no hallar la rima que le falta:

"!Que por un  
consonante que me falta  
no acabe el mayor soneto  
Que se ha pensado en España!" (24)

Aún así, el ingenio de Don Periquito triunfa en su arte predilecta como lo demuestra este fragmento de los versos que dedica a su amada:

"En Peripo de luz, preludio ardiente  
Andarilis, tu ardor el cielo aplasta  
pues ni el sol ni su lumbre, ni su casta  
Cryspio ilumina, extraña; más hoy miente  
retrógrado el amor, zenobio siente,  
y el pecho flecha aurífero Dinasta." (25)

Por su parte, Añorbe ataca también el estilo culterano en el ya mencionado personaje de *La encantada Melisendra*,

la antipática y delatora Nicolasa, de quien se dice que las *Soledades* son diáfanas al lado de su lenguaje. (26)

Llegados a este punto es necesario preguntarse si las sátiras anticulteranas de estos dos dramaturgos del XVIII tienen el valor de ser anticipos de las que luego aparecerán en las plumas de los ilustrados neoclásicos, y por tanto una anticipación valiosa del nuevo pensamiento (más valiosa si tenemos en cuenta que ni Cañizares ni Añorbe eran neoclásicos), o simplemente continúan las disputas estilísticas del siglo anterior, aprovechándose de su efecto cómico.

En la época en que Cañizares y Añorbe escriben estas comedias, subsiste el gongorismo poético, sobre todo en la escuela de poetas andaluces como Verdugo y Castilla Porcel, Álvarez de Toledo, etc. Incluso el salmantino Torres de Villarroel, tan influenciado por el conceptismo quevediano, no se libra del gongorismo en obras como *La conquista del reino de Nápoles*. En estos momentos los imitadores o seguidores de Góngora compartían tertulia con los miembros del bando contrario, los neoclásicos, como lo demuestran las reuniones de la Academia del Buen Gusto, en la Torrepalma y Porcel se codeaban con Nasarre y Luzán, por citar a los más significativos, en un espíritu de ecléctica tolerancia que contrasta con la agresividad crítica posterior.

Para algunos estudiosos de la comedia de figurón, la crítica al culteranismo es crítica a viejas mentalidades; pero, si en el mismo momento de estrenarse estas comedias había un cierto número de poetas contemporáneos de los autores de figurón que se dedicaban a escribir poemas gongorinos y a leerlos en los salones de moda, hay, forzosamente, que replantearse la cuestión del supuesto arcaísmo del estilo culterano. Creo que se está confundiendo calidad con antigüedad o desfase. Ciertamente es que ninguno de los poetas arriba citados puede compararse

ni de lejos con Góngora; el estilo de don Luis, pese a sus evidentes bellezas, es un estilo peligroso, que siempre está a un paso de caer en el vacío de lo ininteligible. Dámaso Alonso se refirió a él como a un "estilo límite", que más allá del arte de Góngora parecía destinado a extinguirse asfixiado por sus propias demasías: "(...) todas las metáforas, todos los juegos de ingenio, todos los virtuosismos, todas las posibles bellezas poéticas -dice Alborg- habían sido exprimida hasta la extenuación. Tan sólo una sacudida a fondo de la sociedad, una revolución de pensamiento auténtica (...) podrían descubrir un rumbo nuevo y, con él, otro mundo de ideas y un modo distinto de expresarlas." (27)

Todo ello es cierto, pero mientras no se produce esta decidida penetración de las nuevas ideas, esto que ahora ve la crítica como una penosa prolongación de un arte moribundo, no estaba muerto en absoluto para los hombres de esa época, o al menos seguía vigente para un buen número de ellos. Emilio Orozco, en un artículo que ya tiene algunos años, pero que creemos aún interesante, viene a darnos la razón: "No son supervivencias, sino vivas y a veces potentes manifestaciones de un gusto general de época y, en consecuencia, no sólo no se apartan de su tiempo como ajenas, sino que son expresión elocuente de unas formas de vida que se manifestaban con plena teatralidad barroca (...) No caigamos en el error de suponer que los ignorantes y retrasados eran los que mantenían las viejas formas y que los que propugnaban la introducción de un nuevo estilo eran doctos y conocedores de la cultura francesa. Ello podría darse como verdad, y no completa, en el último tercio de siglo; pero no antes. Precisamente el caso de Porcel podría darse como el mentís rotundo a esa interpretación, pues pocos como él conocieron la literatura francesa en esos años y ninguno como él extremó, y tan conscientemente, la postura barroca." (28)

Orozco afirma que lo realmente extraño en este momento es el neoclasicismo y que este arte se impuso en gran parte gracias al esfuerzo gubernamental posterior. Admite, como admitimos nosotros, que la poesía no estuvo a la altura de otras artes en este momento y desde luego - insistimos nosotros- por bajo del barroco auténticamente gongorino. Pero no significa que estuviera muerto. Si nos fijamos bien, Cañizares presenta a su culterano don Periquito no como un personaje anticuado, sino como un petimetre a la moda, con peluca empolvada y encajes; a diferencia de los tipos de figurón aldeano, vestido con atuendos rústicos o con la vieja golilla, el don Periquito de Cañizares es un currutaco de la época de Felipe V, que manifiesta muy bien la hibridez cultural de la sociedad española de esos años: moda a la francesa, pero estilo que arranca del siglo anterior, bien enraizado en la tradición literaria española, pese a sus enemigos. Cañizares mismo es un exponente de esta tradición; estilísticamente está apegado a un lenguaje barroco de influencia calderoniana, aunque en algunas de sus comedias presta atención a un lenguaje popular, sencillo, llano, casi sainetista. Cañizares muestra la inercia lingüística del barroco, si bien es capaz de autoparodiarse, como en el citado pasaje de doña Melchora (29) y discrepa varias veces de los moldes heredados, no podemos honradamente creer que ni él ni Añorbe vean en el estilo culterano algo totalmente obsoleto.

¿Cómo hemos de interpretar entonces su evidente sátira? Si tenemos en cuenta que los ataques al culteranismo surgieron en el XVII e incluso antes, cuando Herrera comenzaba a ornamentar el estilo más sobrio de los primeros renacentistas, tendremos la respuesta. Dejando a un lado las mezquinas enemistades personales, los que censuran a Góngora, como Quevedo, no ven en él un poeta anticuado, sino un poeta extravagante, oscuro y pedante. De la misma

manera, Añorbe y Cañizares atacan algo que les parece no viejo, sino malo.

Lo más curioso es que podemos hallar críticas al culteranismo por parte de quienes están dentro de esa misma estética. El marqués de Valmar recoge el juicio que al canónigo Porcel le merece la obra del conde de Torrepalma, Alfonso Verdugo y Castilla; en su *Juicio lunático* pone en boca de Herrera, precisamente, esta crítica referida al conde: "Nombre más propio que el de este académico no le ha usado alguno de sus compañeros. Llámase *el Difícil*, y con la misma justa razón se podría llamar *el Duro*, *el Confuso*, *el Misterioso*, y otros epítetos más propios de un habitador de la cueva de Trofonio que de las amenidades del Parnaso". (30) El conde de Torrepalma llevaba por apodo en la Academia del Buen Gusto el de "el Difícil" y se explica así esta alusión de Porcel, de quien era amigo, aunque por este comentario pudiera parecer lo contrario. Ciertamente, el *Deucalión* de Torrepalma es un poema culterano bastante indigesto, pero Porcel no es precisamente Garcilaso.

Visto ya que no hace falta estar en el polo opuesto del culteranismo para criticar sus excesos (al parecer todo es cuestión de grados, baremados éstos de una manera bastante subjetiva), hemos de desechar el tópico de que en esas fechas el gongorismo era síntoma de arcaísmo estilístico e ideológico. Cañizares y Añorbe hecen simplemente un llamamiento al buen sentido; lo mismo que en este punto hicieron los autores del XVII que ridiculizaban a los lindos y bachilleras pedantes; da lo mismo que lleven valonas y bigotes, que casaca y peluca empolvada.

No quisiéramos quitarle mérito a la sátira de Cañizares y Añorbe, sobre todo a la del primero, al que creemos un hombre bastante progresista (dentro de lo que le permitía su deseo de agradar al público), pero en honor a la verdad no nos atreveríamos a ver en la crítica al gongorismo de estos autores del XVIII algo diferente a la sátira al

gongorismo de los autores del XVII. No hay nada nuevo en la presentación de estos personajes ni ninguna declaración a favor de un nuevo estilo. Simplemente, se aprovechan las posibilidades paródicas del estilo culterano (sobre todo en el caso de Cañizares, no tanto en el de Añorbe, que las desperdicia), a la vez que se lanza una pulla más a los poetas de este estilo, no menos oscuros que Góngora y mucho menos hábiles que éste.

Después de Cañizares y Añorbe no conocemos ninguna crítica anticulterana en la comedia de figurón. Ni Moncín, ni Concha, ni Calvo Barrionuevo sacan figurones o personajes ridículos hablando "jerigóngora". Ello es lógico, pues estamos ya en la segunda mitad del XVIII, incluso en el último tercio, y este estilo barroco no sobrevive hasta estas fechas. En el reinado de Carlos III, y más aún en el Carlos IV, las musas gongorinas ya habían volado del Parnaso. La lírica de esta época será de mejor o peor calidad que la barroca, según sea el poeta que escriba y según sea aquél con quien lo comparemos, pero no tendrá nada que ver con la del siglo anterior, al menos con la de tendencias extremadas, culterana o conceptista. Góngora es sólo un recuerdo -mal recuerdo para los neoclásicos-. Asimismo, los nuevos pedantes o "eruditos a la violeta" se darán tono de otra forma, que será no menos irritante y ridícula que la anterior, pero sí diferente.

Moncín, por ejemplo, ya no ridiculizará a las damas bachilleras que hacen versos, sino que lanzará invectivas contra las mujeres de su época que hacen cosas menos etéreas que poemas: las que consienten cortejos, derrochan dinero en pelucas y adornos, abandonan al marido y escapan con amigos a la ópera o los saraos, las que discuten la autoridad marital y paterna, etc.

Los lindos de ese momento se expresan con galicismos crudos (don Periquito aún no había sido afectado por la nueva plaga y era lingüísticamente ininteligible sin

necesidad de recurrir a la importación galicista). Los petimetres son ahora afrancesados y este atracón de léxico francés, mal mascado y peor digerido, era atacado tanto por los conservadores como Ramón de la Cruz, por razones más o menos patrióticas, como por los ilustrados como Isla o Cadalso por razones no menos patrióticas y, sobre todo, por lo que suponía de ataque a la sensatez. (31)

Moncín y Concha ridiculizaban a los hombres de moda representados por el abate don Lucas y por el necio petimetre don Hipólito, respectivamente. Moncín, como ya hemos comentado antes, hace que don Higinio persiga al pobre abate en *Un montañés sabe bien donde el zapato le aprieta* porque le cree el cortejador de su mujer; y como don Higinio es un tipo cercano al "guapo" que se lleva en ese momento, es muy natural que su violencia acobarde a un hombre acostumbrado a modales más amables y a no tirar de espada o pistola fácilmente. Moncín saca también a otro hombre de moda, Don Carlos, en *El asturiano en Madrid*, pero en este caso sí se trata de un auténtico cortejo, como ya apuntamos en el capítulo anterior. Por su parte, Concha presenta a un ridículo don Hipólito, petimetre al uso, que ya dijimos que estaba más cerca del primitivo figurón que el mismo figurón "oficial".

De ninguno de estos personajes que hemos comentado, vistos con pocas simpatías por sus autores, se ha dicho, sin embargo, que sean claramente afrancesados. Podemos considerar que sí son hombres seguidores de las nuevas modas, pues esto está implícito en su forma de vestir y actuar.

Sin embargo, al hablar ellos sin galicismos no puede verse crítica lingüística alguna. (32) De ello se desprende que a estos autores no les interesa demasiado el tema del abuso del galicismo, sino que les preocupaba mayormente la influencia que las costumbres extranjeras pudieran tener en las estructuras sociales españolas, sobre todo en lo que

tocaba al matrimonio y el comportamiento de la mujer. Todo ello lo vamos a ver un poco más adelante, desde la doble perspectiva de los simpatizantes de estos nuevos hábitos y de los contrarios a ellos.

A diferencia del tema de la hidalguía, que consigue metamorfosearse y sobrevivir, incluso en otros géneros y con diversas variantes, algo tan concreto y sujeto a un contexto histórico determinado como la crítica al culteranismo no puede perdurar fuera de su época. A pesar de lo bien que funcionaba a la hora de provocar la risa, cuando el estilo barroco se ha agotado, los autores de figurón no pueden usarlo para hacer reír ni para criticar tipos sociales y literarios que no tendrían ningún sentido porque ya no existían.

Ello no quiere decir que el uso del lenguaje cursi o pedante no haya vuelto a ser utilizado para la burla. Un ejemplo lo hallamos en Arniches en *La señorita de Trevélez* (33) pero ya no podemos verlo como representativo de una sátira literaria, sino como modo de caracterización de un tipo: el de la solterona inocentona y romántica ("romántica" en el sentido más vulgar y pedestre de la palabra), tipo que es de por sí bastante interesante, pero del que no nos corresponde hablar aquí.

La comedia de figurón, como cualquier otro género que fustigue el estilo culterano, pone de relieve la diferencia abismal que existe entre la intención de los creadores de este particular lenguaje poético y gran parte de sus receptores. Mientras que los autores culteranos, representados sobre todo por Góngora, pretendían haber llegado a un decantado y exquisito códico poético, una envoltura preciosa que pudiera ennoblecer cualquier mensaje literario (incluso los de contenido menos elevado como la jocosa parodia de *Píramo y Tisbe*), los que lo leían, fuera de la escogida minoría capaz de comprenderlo y degustarlo, veían en ello un galimatías ridículo y esnobista, blanco

perfecto para las sátiras de los especialistas en censurar lo ajeno. Lo bueno que tenía el culteranismo es que no se precisaba ser un satírico superdotado, como sí lo era Quevedo, para hacer una sátira anticultista medianamente jocosa. Aparte de la razón y el derecho que asistieran a ciertos críticos para aborrecer lo que en muchos casos eran puros engendros, no cabe duda que más de una vez el móvil fue la facilidad para producir afectos cómicos que el estilo tenía en sí por su desmesura. De esta forma, un estilo que surge y se desarrolla como quintaesencia de lo bello y dirigido "a la minoría siempre", acaba como ejemplo de lo estrafalario y divirtiéndolo a la mayoría, el público asistente a un teatro eminentemente popular.

#### 7.2. *Magia, duendes y hechicerías.*

En algunas comedias de figurón aparece el tema del poder de la magia, bien sea como tema principal, bien como secundario; así mismo, algunas contienen también elementos que podríamos llamar sobrenaturales, como duendes o fantasmas. Estas comedias son justamente las que han merecido mayor atención por parte de los estudiosos por lo que éstas pudieran aportar de nuevo a la cultura española.

Como ya hemos visto recientemente, ni la crítica del linajudo ni la del estilo cultista eran cosas nuevas en la literatura pese a las transformaciones que estudiamos, en el caso de la primera. Sin embargo la crítica a las hechicerías y supersticiones, en cuya abolición tanto empeño puso el P. Feijoo, parece cosa más nueva, con un gusto a Ilustración, a renovación ideológica, que resulta más atractivo para todo aquel que aborde el estudio del figurón.

Julio Caro Baroja, experto en temas de magia y brujería, mantuvo la opinión de que la comedia de figurón fue algo más que un divertimento y que pudo actuar como temprana vía de entrada de las ideas ilustradas. Años antes de que los

eruditos y polígrafos de más renombre lucharan por la implantación de las nuevas ideas, el teatro popular, en concreto el de figurón, habría preparado ya el terreno. Tendríamos así una excelente vía, pues aparte de que el teatro podía llegar a un número mayor de gente -incluso los analfabetos que no podían instruirse leyendo, por ejemplo, los discursos de Feijoo-, estaba libre de las polémicas que los eruditos suscitaban. La comedia de figurón poseía medios sobrados para llegar al público y hacerle tragar la píldora crítica bien endulzada con la miel de la risa y la diversión.

Caro Baroja, pues, dedica varios capítulos de su libro *Teatro popular y magia* -varias veces citado aquí- a analizar al figurón en relación con la magia y las supersticiones; hace un repaso a todas las obras de figurón con magia y duendes, con especial interés, como es lógico, por las más importantes, es decir, *El hechizado por fuerza* y *El dómine Lucas*. Por cierto, a la primera de estas obras dedica Dowling un breve artículo que comentaremos enseguida.

Resumiendo mucho, las ideas de Caro Baroja pueden sintetizarse diciendo que, según este autor, a fines del XVII y principios del XVIII se dio una crisis en la creencia en la magia y la astrología y que antes de Feijoo los dramaturgos de figurón las pusieron en solfa; así que, siguiendo siempre a Caro Baroja, podría pensarse que es lícito asegurar que la comedia de figurón actúa claramente como senda despejada para la razón en medio de las malezas de la ignorancia. (34)

Desde nuestro punto de vista, sin embargo, esto no puede afirmarse de un modo tan rotundo como hace Caro Baroja. Sinceramente, a nosotros nos gustaría apoyar sin ninguna reserva la opinión del erudito vasco, porque ello nos llevaría automáticamente a concederle a la comedia de figurón una gran trascendencia, que reforzaría nuestras

reivindicaciones en favor del interés del género que estudiamos. Pero, si analizamos con detenimiento el tema de la magia y las hechicerías en la comedia de figurón, nos vemos obligados a enfrentarnos con una serie de factores que nos llevarán a hacer ciertas salvedades a esta teoría. Para ello creemos que hay que dar estos pasos:

1. Debemos situar a la comedia de figurón dentro de un contexto general, en el que el tema de la magia aparece tratado tanto en el teatro como en otros géneros.

2. Ver cuál es el tratamiento que se le da a la magia en la comedia de figurón.

3. Salvar la contradicción que supone que dramaturgos como Zamora y Cañizares, que se burlan de la magia y los duendes en la comedia de figurón, sean también autores de comedias de magia.

#### 7.2.1. *Comedias del siglo XVII.*

En cuanto al primer punto, la primera comedia de figurón que toca el tema de la astrología es *El castigo de la miseria y ello*, no lo olvidemos, está en la novela de Zayas. La aparición del tema de la magia es puramente incidental y secundaria, pues el tema central es la avaricia de don Marcos y el engaño que sufre éste a manos de gentes pícaras. Si echamos una ojeada al argumento (*vid.* Apéndice I de esta tesis), veremos que don Marcos ha ido a consultar a un supuesto astrólogo para tratar de averiguar donde están su dinero y su mujer, que se ha marchado con él. El matemático o astrólogo, que no es otro que el trapacero gracioso Chinchilla, le ha preparado una buena broma al figurón.

Hoz y Mota aprovecha las posibilidades escenográficas contenidas en el pasaje de la novela y la detallada descripción de Zayas se traduce en representación efectista. (35) Así, hallamos toda la parafernalia de mago de guardarropía; hay gato con cohetes como efecto especial

y conjuros burlescos que no podían faltar:

Acotación: "*Corren las cortinas y se descubre Chinchilla, sentado, con bufete delante, con libros, esfera y compás y él con ropón, barba y gorro.*" (36)

Acotación: "*Atraviesa un gato grande, lleno de cohetes y cae don Marcos en la silla.*" (37)

"CHICHILLA. Calicunsinro, Cisgamocha  
Polipodia, Monicango,  
Tú, que de los caminantes  
ladrones sigues los pasos,  
ven, y dinos de estos tres  
el camino que han llevado."

"(Siéntase don Marcos y Chinchilla con el compás anda haciendo cercos y visajes en el suelo, y echa pimienta en un tiesto que habrá de lumbre.)" (38)

El demonio Calquimorro vendrá en forma de gato, según el astrólogo, pero antes de la pirotecnia gatuna que asusta al avaro hay también un inquietante "ruido de cadenas".

Ahí queda la cosa. No creemos que esta breve escena pueda considerarse una crítica muy eficaz a la astrología. No hemos de olvidar que Chinchilla no es un astrólogo, sino que se ha disfrazado de tal y que por tanto lo que aparece en la comedia no es una auténtica práctica astrológica sino sólo una caricatura de ella que no puede surtir ningún efecto porque no se está haciendo en serio; ni el mago es tal mago, ni los conjuros son tales conjuros, por lo que la crítica se atenúa mucho más que si se hubiera presentado la magia "auténtica" al estilo de como aparece en *La Celestina*. Pero, claro, el tono ha de ser necesariamente otro, mucho más festivo.

Desde luego no se puede negar que hay poco respeto a la

astrología, pero también se han tomado a broma, en esta mismo época, elementos que entran dentro de la ortodoxia cristiana, como los demonios. Quevedo se los tomó a burla, y en tal grado que hubo de ser reprendido por su falta de respeto a los ángeles caídos; (39) Vélez de Guevara por su lado, tenía a su diablillo Cojuelo encerrado en una redoma. Dicho sea de paso, los gabinetes de los nigromantes son descritos siempre de forma muy parecida. (40)

Todo ello es muy tópico y muy superficial. Hasta ahora, todo lo que hemos visto no supone ningún golpe a las creencias irracionales que verdaderamente les haga daño.

Hay un drama que sí hace una crítica decidida a las creencias astrológicas: *La vida es sueño* de Calderón. Francisco Quintana también combate la creencia en la astrología en el género de la novela. (41) Ninguna de estas obras es cómica y los argumentos usados en contra no son racionalistas sino teológicos. Calderón vuelve a atacar las supersticiones en *La dama duende*:

"D. COSME. ¿No hay duendes?

D. MANUEL. Nadie los vio.

D. COSME. ¿Familiares?

D. MANUEL. Son quimeras.

D. COSME. ¿Brujas?

D. MANUEL. Menos.

D. COSME. ¿Hechiceras?

D. MANUEL. ¡Qué error!

D. COSME. ¿Hay súcubos?

D. MANUEL. No.

D. COSME. ¿Encantadores?

D. MANUEL. Tampoco.

D. COSME. ¿Mágicos?

D. MANUEL. Es necesidad.

D. COSME. ¿Nigromantes?

D. MANUEL. Liviandad.

- D. COSME. ¿Energúmenos?  
 D. MANUEL. ¡Que loco!  
 D. COSME. ¡Vive Dios que te cogí!  
           ¿Diablos?  
 D. MANUEL. Sin poder notorio.  
 D. COSME. ¿Áimas del purgatorio?  
 D. MANUEL. ¿Que me enamoren a mí?". (42)

Como puede apreciarse en este diálogo, razón y catolicismo están en este caso de acuerdo (como también lo están en Feijoo).

Es evidente que la comedia de figurón no está sola al abordar estos asuntos; de hecho, son legión las obras teatrales que sacan a hechiceros, nigromantes y duendes al tablado. Don Julio Caro nos proporciona una buena lista, sobre todo de entremeses y mojigangas. (43) El mismo autor nos dice: "Con todo, los autores de comedias dudan: incluso los que en alguna parecen más contrarios a la Astrología. Calderón, en *El astrólogo fingido* o *Amante astrólogo* hace una crítica burlesca de la misma y otros autores de su tiempo en muchas ocasiones reflejan opinión similar; pero si en el entremés o el baile, o en la comedia de enredo, la Astrología es satirizada, de repente, en un texto, de más pretensiones poéticas, se alude a la influencia de los astros, con aire solemne. Siempre, pues, nos hallamos con la misma alternativa, aunque el elemento satírico vaya primando a medida que pasa el tiempo". (44)

Es decir, el tratamiento que se le da al tema de la magia y las supersticiones depende más del propósito del autor (hacer reír o encajarnos una bella poesía sobre el fatalismo amoroso) que del estado intelectual o ideológico del momento en que escribía. No nos es posible sacar conclusiones claras del propósito crítico de los autores de teatro del momento porque existe una gran ambigüedad. El mismo Caro Baroja reconoce que la ridiculez con que se

presentan estos temas no es totalmente efectiva: "El argumento utilizado en época antigua, sigue teniendo validez... pero no destruye del todo la fe, la creencia." (45)

De todas formas ,la obra que hemos comentado y las otras que pertenecen a su mismo entorno histórico, quedan aún un poco lejos de la época pre-ilustrada, es decir, la de Carlos II. Que la efectividad crítica de una obra como la Hoz y Mota no sea muy grande no es reparo a la tesis de Caro Baroja, porque los figurones que más nos interesan viene después. Por tanto, tenemos que ver con detenimiento lo que ocurre con una obra un poco posterior y que está inmersa en un momento histórico mucho más interesante: *El hechizado por fuerza*. Unos diecisiete años antes de su representación Gutierrez de los Ríos publicó *El hombre práctico* (1680), obra que contiene ideas totalmente afines a las de Feijoo y otros ilustrados que escribirían en el siglo siguiente. En la época de Carlos II, por paradójico que pueda parecer dado el estado de decadencia que paralizaba todos los aspectos de la vida española, es cuando se dan los balbuceos del nuevo pensamiento que emergerá en la época de los primeros Borbones Felipe V y Fernando VI. Es por ello que esta comedia de Zamora y otras suyas y también las de Cañizares, que es autor bisagra entre ambos siglos, son tan importantes y merecen examen riguroso. Las comedias de figurón de estos autores son obras claves de este género -no nos cansaremos de repetirlo-, y sirven muy bien como punto de referencia ideológico con respecto a las de los autores anteriores y posteriores a ellos.

Como su mismo título indica, *El hechizado por fuerza* toca directamente el tema de la magia y las hechicerías . Esta obra se estrenó en el teatro del Real Sitio del Buen Retiro el 26 de mayo de 1697 ante sus Majestades Carlos II y Mariana de Neoburgo y se repitió, también ante los reyes,

el martes de Carnaval de 1689. Y justamente las circunstancias de sus estreno son uno de los aspectos de la obra que primero nos llamaron la atención; concretamente nos referimos a las personas ante las que fue representada, al menos dos veces, la obra.

Es sabido que Carlos II, el último y desgraciado vástago de los Austrias, acumulaba sobre su persona varias tachas: retrasado mental, de constitución muy débil y con malísima salud, padecía también de impotencia o al menos de esterilidad. Su incapacidad para tener hijos preocupaba especialmente por no poder ofrecer un heredero al trono y a sus contemporáneos no se les ocurrió mejor forma de explicarla que recurrir a la existencia de hechizos y magia negra. El historiador Carl Grimberg nos habla de ello:

"No era cosa nueva en España -y acontecía lo propio en otros países en el siglo XVII- achacar a los malos espíritus o a obra de hechicería o a artes de encantamiento ciertas situaciones, físicas o psíquicas, de los monarcas o personajes ilustres. Es ya sabido que llegaron a instruirse con toda formalidad diligencias judiciales sobre los hechizos que se suponía daba el conde-duque de Olivares a Felipe IV. Los que se cuenta haber padecido Carlos II alcanzaron celebridad histórica. Ello dará idea de las costumbres de la época, y de la extraña mezcla de fanática superstición, cándida y pueril ignorancia, intolerancia e hipocresía, dominante en el ánimo de aquellas gentes.

"Desde su infancia, el monarca padecía accesos nerviosos. Cundió luego la especie de que los espíritus malignos se habían apoderado del rey y el asunto llegó a tratarse en el Consejo de la Inquisición, que lo sobreseyó por carecer de suficientes elementos de juicio. En enero de 1698, el enfermizo monarca consultó en secreto con el inquisidor general Rocaberti, hombre más fanático que docto, quien se puso en contacto pocos meses después con el confesor del rey, fray Froilán Díaz, a fin de investigar en

el asunto de los hechizos del soberano. Tras practicar determinados conjuros, se dijo que el demonio había revelado que el rey estaba hechizado desde los catorce años, y que el hechizo le fue administrado en un pocillo de chocolate, a fin de que no pudiera engendrar hijos (...).

"Las cosas fueron más lejos. En la conjura de hechicería se trató de complicar a la reina madre Mariana de Austria. Los curanderos que trataban de sanar al infeliz monarca le administraban a éste en ayunas aceite bendecido, unciones en el cuerpo y otras ceremonias de exorcismo. Incluso de Viena se recibieron informaciones acerca de las dolencias del rey y remedios pertinentes, interviniendo esta vez otro religioso, fray Mauro Tenda, que conjurando a Carlos con voces atronadoras, le causaba terribles sobresaltos y aprensiones y le puso en el más deplorable estado. Al parecer, también en estas intrigas anduvo mezclada la segunda esposa del rey, Mariana de Neoburgo." (46)

Así pues, tenemos la paradoja de que Zamora estrena una obra que protagoniza un personaje supuestamente hechizado ante un rey también presuntamente embrujado y ante una reina que no era ajena a esta zarabanda de exorcismos, brujos y frailes.

Nos resulta difícil creer que Zamora pretendiera hacer una sátira del rey y su camarilla como alguna vez se dijo (47) pues se hubiera arriesgado demasiado; pudiera ser que, como apunta Caro Baroja, se escribiese esta obra con este tema para tratar de quitar este asunto de la cabeza del rey; (48) pero en todo caso nos parece bastante atrevimiento por parte de Zamora criticar los hechizos y supersticiones en un ambiente donde éstas estaban aceptadas oficialmente: esto es, sencillamente, "mentar la soga en casa del ahorcado". Sin embargo, no fue perseguido por su obra; muy al contrario, tuvo mucho éxito y mereció el *bis* ante los reyes, además de tener luego muy larga vida en los escenarios españoles.

No es raro que *El hechizado* mantuviera durante años su popularidad, porque en verdad la obra posee mucha comicidad; lo que ya no se explica tan fácilmente es cómo pudo ser tan bien aceptada precisamente en la época del rey "hechizado". Si es cierto lo que recoge Dowling en su artículo acerca de que la obra contenía al menos una alusión reconocible a los cortesanos, la situación es todavía más sorprendente. Dowling hace un juicio sobre la comedia que bien podría servirnos para explicar la benevolencia de la Corte con Zamora: "La farsa no suele proponer ideas de gran envergadura. Su intento es producir la buena carcajada. Precisamente por eso es el género indicado para poner en tela de juicio la perversidad o la sinrazón en situaciones que pudieran ser peligrosas para el autor que se atreva a burlarse de ellas. La ira de la persona ridiculizada, si se reconoce en la alusión, se disuelve en risa. Por eso, Zamora pudiera acercarse atrevidamente a la realidad de la corte de Carlos II." (49)

Es lógico que el gracejo de Zamora pudiera excusarle de males que tal vez de otra forma no pudiera haber evitado; pero a nosotros este razonamiento nos lleva a preguntarnos si la ligereza de la obra no es, en cierto modo, un obstáculo para que podamos ver en ella un auténtico servicio al siglo de las luces como deja ya sentado Dowling en el mismo título de su trabajo. Puede parecer incoherente que nos cuestionemos a estas alturas algo que habíamos establecido desde el principio de esta tesis: que el poder crítico de la comedia de figurón existe y existe mediante la risa, que es su principal arma. Pero no es eso lo que estamos discutiendo. La ligereza de la comedia no está en su comicidad, en su propósito de hacer reír y de hacer pasar un rato a la gente, sino en el hecho de que a Zamora no parece preocuparle sino en segundo lugar la crítica de las supersticiones. Esa es nuestra impresión.

¿Por qué decimos esto? Sencillamente porque si se lee

con atención la comedia, no se ve en ella ningún alegato en contra de la magia o de las creencias supersticiosas auténticas. Como dijimos a propósito de *El castigo de la miseria*, la magia que se presenta ante los ojos de los espectadores, no es sino fingimiento de magia; no aparece en la obra ninguna persona que sea reputada como auténtica bruja, sino una esclava, Lucigüela, que carece de poderes y que sólo *finge* tenerlos. Nos parece que la ridiculez de don Claudio se basa menos en la burla a sus creencias irracionales que al hecho de que está siendo engañado con un hechizo que carece de poder porque no ha sido formulado por alguien que posea auténticos atributos mágicos. En el caso del figurón, destaca ante todo la burla que éste padece y los divertidos medios que se usan para llevarla a cabo.

De la misma manera, no podría decirse que una comedia que representa a un falso religioso o a un falso santo haciendo milagros, igualmente falsos, fuera forzosamente en contra de la creencia de la intervención sobrenatural de Dios (Feijoo esclareció algunos milagros supuestos precisamente para separarlos de los posibles verdaderos). En la actualidad, en los medios de comunicación de masas, se anuncian videntes y brujas que insisten mucho en sus poderes y que advierten a sus posibles clientes que no se dejen engañar por farsantes que dicen poseer unos dones que no tienen. Dejando a un lado el evidente deseo de eliminar competencia, tenemos de nuevo la división anterior: verdadero/falso, oro/oropel. Lucigüela es una falsa bruja ¿pero qué ocurre con las que son consideradas verdaderas por las gentes? Pues Zamora no dice nada sobre ellas. Ese es el reproche que se le puede hacer a Zamora. (50)

Se nos puede objetar que somos demasiado exigentes y que hacer burla de las cosas mágicas es suficiente prueba de que Zamora no creía en ellas. Posiblemente no creyera en ellas, pero no es esa la cuestión. Lo que nos preguntamos

es si las gentes que vieron la comedia salieron con un principio de incredulidad y de sentido crítico sobre esta materia cuando acabaron de ver la obra; nos preguntamos si *El hechizado* es esa obra que apalea rigurosamente las supercherías de su época o sólo las roza dejándolas sin mucho descalabro. Por supuesto, sería pueril por nuestra parte el pretender que la obra fuera bastante para cambiar radicalmente las mentes de los españoles que la vieron; eso sí que sería auténtico "arte de magia". Lo que hubiéramos deseado es que la opinión de Zamora fuera más clara y se escondiera menos en la ambigüedad que supone el fingimiento del hechizo. Recordemos que Moratín criticaba la ambigüedad del carácter de don Claudio y recuérdese también que ya dijimos que las dudas de éste eran más que explicables. La ambigüedad, repetimos, está más bien en el tratamiento que da al fenómeno de la hechicería, a su forma de presentarla como puro montaje que se hace para engañar a un hombre bobo, de igual forma que en la obra de Hoz y Mota. En esta caricatura de magia nadie puede creer, ni siquiera Carlos II y su mujer -que bien crédulos siguieron- porque desde el primer momento se dice que no hay ningún mago ni ningún conjuro semejante a aquellos auténticos que salían en las actas inquisitoriales y que sabemos que hubo en el proceso del propio rey.

Admitamos, sin embargo, que pudo haber algún espectador con la mente despejada que viera en la aprensión del figurón la clave de la fuerza de todas las supersticiones y hechizos reputados como verdaderos, es decir, la ignorancia y la falta de sentido crítico. El mensaje que puede sacarse de la obra es que no hay más fuerza maligna que la irracionalidad, idea ilustrada donde las haya, pero que sólo está implícita, no explícita y que es lectura que se hace cuando se tiene una predisposición en contra de las supercherías mágicas. Si no, bien podía quedar la obra como una amable broma sobre las cosas que no siempre debían

tomarse así, y la realidad histórica demuestra que la mayoría de los que vieron la comedia la enfocaron en ese sentido, pues dos años más tarde el tema del embrujamiento del rey llegó a su culmen.

Con todo lo dicho, no es nuestra intención oponernos frontalmente a las opiniones de los que creen que hay sátira a los hechizos. Eso no puede negarse. De lo que dudamos nosotros es de que la obra tenga tanta fuerza crítica como se le ha atribuido y no vemos en ella un arma tan poderosa para luchar en la batalla de las luces. Al menos, no creemos que Zamora escribiera la comedia pensando primordialmente en curar a las gentes de su fanatismo; de ser así, probablemente hubiera deslizado alguna frase, en boca de cualquier personaje de la obra, que atacase decididamente las creencias supersticiosas. ¿Acaso pedimos demasiado? Zamora no era un abnegado educador ilustrado, no era un Feijoo, un Jovellanos, un Moratín o un Cadalso. Por supuesto, era un dramaturgo popular que buscaba ante todo la satisfacción de su público de la forma más ingeniosa que podía. Lo principal era hacer una obra divertida; si además se podían satirizar las supersticiones, miel sobre hojuelas. Zamora tuvo la suerte o habilidad de hacer una comedia tal que gustó a todos: los supersticiosos no vieron en ella un ataque contundente a sus creencias; los sensatos extrajeron del ridículo figurón un mensaje que concordaba con sus ideas y bendijeron ese tomarse a broma los sortilegios. (51)

Pero lo cierto es que Zamora mostraba jocosamente otras cosas, además de los encantamientos. Se tomaba a broma, sobre todo, el teatro de su tiempo, en el que él mismo estaba inmerso. Bien podemos equivocarnos, pero nosotros pensamos que *El hechizado* es mucho más interesante desde el punto de vista del estudio del género teatral que desde el de su contenido crítico, que es el que tradicionalmente se ha comentado más.

*El hechizado por fuerza* es una obra meta-teatral, una particular comedia de figurón que consigue incrustar dentro de sí una comedia de magia en miniatura por medio del procedimiento de la parodia. Tenemos, por tanto, un género popular que echa mano de elementos de otro género popular para lograr notables efectos cómicos.

La más claramente paródico es el uso de decorados burlescos, ridiculización de los que se veían en las comedias de magia como ya apuntamos antes. La comedia de figurón en su origen no era comedia "de teatro", es decir, no era género que usase de tramoya ni de escenografías espectaculares, como tampoco lo era la tradicional comedia de capa y espada de Lope y sus seguidores. Ya hemos visto que avanzado el siglo XVIII, sin embargo, encontramos ya uso de decorados complicados (Añorbe, Moncín). Cañizares, en cambio, no los usa e integra de otra forma los elementos "sobrenaturales" dentro de sus obras. En resumidas cuentas, la escenografía que rodea al figurón don Claudio es extraña a la comedia de figurón, pero es consustancial al género de magia.

Bien es cierto que antes, en *El castigo de la miseria*, habíamos asistido a una escena también paródica de una ceremonia de invocación mágica. Sin embargo, a diferencia de los que ocurre en *El hechizado*, la escena es relativamente breve, el decorado se reduce al mobiliario, al vestuario del falso mago y al gato con cohetes, todo ello calcado de la novela. Por cierto, el recurso del gato tiene más que ver con una brutal gamberrada que con un auténtico uso de mecanismos escénicos, pues suponía el sacrificio cruel de un pobre animal en cada puesta en escena.

En *El hechizado*, las cosas son más complejas y más "teatrales". La circunstancia de que fuera representada en Palacio pudo muy bien influir en la concepción de una escena que conllevara un decorado más abundante y vistoso

de lo habitual. Posiblemente, Zamora procuró que la obra fuera más atractiva a los ojos de los monarcas y de unos cortesanos, que estaban muy habituados a los espectáculos de máquina desde la época de Calderón. Sea como fuere, la obra presenta toda una parafernalia pseudo-mágica que comienza con el decorado. Leemos en una acotación:

*"Salen Lucía, Isabel, Juana y otras mujeres, van colgando algunas pinturas de mascarones, sierpes y otras cosas ridículas."* (52)

Obsérvese que el decorado no aparece ya montado ante los espectadores, como en la obra de Hoz y Mota, sino que se va montando ante los ojos del público. Ello, además de predisponer mejor al espectador para lo que va a venir después, recalca la teatralidad, el carácter de representación que tendrá la escena de la lamparilla de la jornada segunda. Se anuncia una "mini-comedia" de magia, pues. Para reforzar este efecto de anuncio y seguir interesando al espectador, las urdidoras del enredo se convierten en escenógrafas, directoras de escena y actrices disponiendo todos los detalles de la farsa mágica que va a tener lugar en breve. Véase:

" LUCÍA. Pues ya es bien  
colgar aquí estas pinturas,  
cuyas extrañas figuras  
espantoso horror le den;  
démonos prisa.

ISABEL. Cada una  
la suya cuelgue de un clavo.

JUANA. Tu raro discurso alabo.

LUCÍA. De mi ama la fortuna  
estriba en que se consiga.

ISABEL. A disfrazar, y a esconder.

JUANA Y MUJERES. Nosotras, ¿Qué hemos de hacer?

LUCÍA. Lo que Isabelilla os diga.

JUANA. ¿Pongo la lámpara aquí?  
 LUCÍA. Sí, mi Juana.  
 ISABEL. Ruido suena.  
 LUCÍA. Truenos, estatua y cadena  
 ¿Están prevenidos?  
 LAS TRES. Sí.  
 LUCÍA. Pues vámonos, que después  
 Picatoste pasará  
 desde esotra puerta acá.  
 JUANA. Ya hay moro en campaña.  
 (Vanse)." (53)

Esto no es otra cosa que el teatro "por de dentro", como diría Quevedo. Los espectadores han asistido a algo que se asemeja mucho al trabajo de preparación de un comedia de magia. Es como si hubieran asistido, horas antes de que comenzara una representación, al montaje del decorado. Conocen los ingredientes del plato que se ha preparado aunque no lo hayan probado todavía.

Imaginamos que el público estaba ansioso por comprobar cómo se iban a usar los truenos, la estatua y demás atrezo burlesco.

Todos estos elementos eran frecuentes en las comedias de magia y si echamos un vistazo a una de ellas, escrita por Zamora, podrá apreciarse la similitud que tiene en algunos momentos con esta escena del *Hechizado*. Por ejemplo en *Diablos son los alcahuetes y espíritu foletto* (también llamada *Duendes son los alcahuetes y el espíritu foletto*) aparecen truenos, una estatua fingida y música. (54) Hay, desde luego, muchos más efectos de maquinaria. En *El hechizado* no hay volatines, escotillones, bofetones ni apariencias, pero si hay música burlesca, -aunque no haya ballet como en el *Espíritu foletto*-, y una especie de maniquí o marioneta que en momento determinado se mueve. Teniendo en cuenta que la escena en una casa particular y

que todos los trucos son caseros, es decir que se suponen preparados por las mujeres de la casa, no se le puede pedir más a la escenografía.

La mejor forma de comprobar lo que estamos diciendo es que reproduzcamos la escena en cuestión, que aunque es larga, merece la pena copiarla casi por entero, ya que así se puede observar la combinación acertada que de todos los elementos dichos hace Zamora. La escena comienza cuando Picatoste y don Claudio entran en el recinto mágico donde se halla la lamparilla a la que va unida su vida. La intención de don Claudio es añadir un poco de aceite para prolongar su existencia. El figurón va reparando en las pinturas horribles que le han preparado que, por cierto, no le asustan mucho:

"D.CLAUDIO ;Lindo retablo  
 aquesta figura es!  
 yo conozco un ginovés  
 que se parece a este diablo:  
 mas este es un mascarón  
 con mil vestigios horrendos.  
 Y esta una sierpe; estupendos  
 santazos de devoción!  
 (.....)  
 Cierto que el tal aposento  
 parece un cuarto de pajes  
 una danza aquí se alcanza  
 a ver, aunque no muy bien,  
 de borricos; yo sé quien  
 pudiera entrar en la danza.  
 En arábigo a ver llego  
 en todas letras sin fin;  
 si estuvieran en latín  
 lo entendería como en griego;  
 se marchó sin más ni más.

Ea, ahora es ello." (55)

Picatoste ha dejado solo al figurón, abandonando a las fuerzas malignas. Don Claudio entonces ve la lámpara y lanza la conocida invocación "Lámpara descomunal" a que ya hemos aludido. (Vid. p.114 de esta tesis). Se oye el ruido de la cadena, se asusta don Claudio y entonces comienza la música y se da paso a la escenografía completa:

"LUCÍA. *(Canta)*.

¡Oh, vosotros, comuneros  
genios que airados vivis  
al diabólico desván  
del postre zaquizamí,  
venid, rompiendo el aire,  
al encantado jardín  
de Falerina en quien es  
asturiano paladín.  
Don Claudio, ese miserable  
eclesiástico adalid.  
La mágica Lucigüela  
os llama. ¿No venís?

MÚSICA. Sí.

(.....)

*"Salen Isabel, Juana y otra mujer en el mismo traje, con velos y hachas negras, y sacan una estatua que imita a don Claudio, y detrás Picatoste escondido."*

D.CLAUDIO. ¡Justicia del cielo! ¡Aquél  
no soy yo? Sí, voto a cris.  
¿Pues qué quiere hacer conmigo  
esa mujer entre mil  
demonios que se la lleven?

LUCÍA *(Canta)*

Ea, pues, chigarabís

protodiablo, pues te ayudan  
 pie de gallo y zascandil,  
 la última experiencia hagamos,  
 pues no llegamos a unir,  
 de la nigromante cueva  
 en el trágico sibil,  
 de si ha de casarse o no  
 para dejar de morir,  
 con Bradamante Rangel  
 alias Leonor.

D.CLAUDIO. ¡San Dionís!

LAS TRES. ¿Qué guardas si a tu obediencia  
 nos tienes?

LUCÍA. ¿Empiezo?

LAS TRES. Sí

(.....)

LUCÍA. (Canta)

Don Claudio, cuyo error  
 ha venido a Madrid  
 a casarse en romance,  
 y a enviudar en latín;  
 de paz a hablarte viene  
 Lucigüela gentil,  
 peinado de culebras  
 la endemoniada crin;  
 Los partidos escucha.

LAS TRES. (Cantan)

Para que al elegir  
 mueras si dices no,  
 vivas si dices sí.

LUCÍA. (Canta)

Las vistas que te esperan  
 son un medio escarpín,  
 un jubón de jerguilla  
 aforrado en terliz;

los dulces y el refresco  
serán en el festín,  
una libra de aloja  
y una de azumbre de anís.

LAS TRES. (Cantan).

Del dote no te se habla (*sic.*)  
porque para lucir,  
nunca podrán faltarte  
veinte maravedís.

LUCÍA. (Canta).

Todo este bien te aguarda;  
mas si galán civil  
la desprecias por ser  
cura de Vacía-Madrid,  
cuando te calaveres,  
serás con triste fin,  
pie de cruz, si ahora eres  
figura de tapiz;  
resuelvete, y se presto.

LAS TRES. (Cantan).

Porque en este confín  
el deshecho himeneo  
se trueque en *Parce mihi.*  
(.....)

LUCÍA. En fin,  
ser esposo no quieres,  
para vivir feliz,  
de doña Leonor?

PICATOSTE Nones.

(*Mueve la estatua la cabeza de un lado a otro*)

D.CLAUDIO ¡Ah, buen hijo! Eso sí;  
Si acierta a decir pares  
Le doy con un mentís.

LUCÍA. La estatua, lo que él  
hubiera de decir dijo;

mas para que  
de trato tan ruin  
bravamente se vengue  
de este Rugero vil,  
el tono que adormece  
los sentidos, decid.

LAS CUATRO. (Cantan).

¡Ay domine infeliz!  
porque si no te velas,  
te han de velar a ti!

D.CLAUDIO. Eso es malo; mas, cielos,  
desde que llegué a oír  
el tono, un trasudor  
me ha dado en la nariz.

LAS CUATRO. (Cantan)

¡Ay domine infeliz!, etc.

D.CLAUDIO. Ansias, ¿qué mal es ese  
que aún no sé distinguir  
si va por *musa musae*  
o va por *quis vel qui*?

LAS CUATRO. (Cantan)

¡Ay domine infeliz!, etc.

LUCÍA. Pues ya en su estatua muere  
quitémosla de ahí  
y apagando de un soplo  
la luz de aquel candil  
demos con él en tierra.

(Van retirando la estatua entre las tres, y al llegar  
Lucía a soplar la luz, la agarra don Claudio).

D.CLAUDIO. Vestiglo feminil,  
eso no.

LUCÍA. Suelta.

D.CLAUDIO. Agarra.

LUCÍA. Y a ese asombro que vi  
 en tu pecho, agradece  
 a mi impulso no ir  
 volando hasta la gruta  
 del mágico Merlín.

LAS CUATRO ¡Qué asombro!

LUCÍA. ¿No me sueltas?

D.CLAUDIO. No, que soy contra ti  
 licenciado de presa.

LUCÍA. Pues hombre baladí,  
 mi aliento empañe el velo  
 de celeste zafir:  
 Tronad, tronad, esferas.

"(Truenos dentro, cae don Claudio y escóndense las cuatro y sale D<sup>a</sup> Luisa y D<sup>a</sup> Leonor)." (56)

Ésta es, casi completa, la escena del aposento mágico y aunque faltaran en ellas los trucos auténticamente tramoyísticos, no se puede negar que es de efecto.

Así pues, en esta comedia, Zamora consigue hibridar dos géneros que, pese a su popularidad, que podía relacionarlos, estaban separados en cuanto a algo tan importante como el concepto de verosimilitud. La comedia de figurón es muchas veces -y ésta de Zamora es precisamente un ejemplo- comedia de costumbres en la que podemos ver reflejada la vida de la clase media o burguesía madrileña de fines del XVII. Estamos de acuerdo con Caro Baroja en que en *El hechizado* se puede uno informar de muchos detalles menudos sobre la comida, el vestido y los hábitos de las gentes. (57) Esta ambientación casi galdosiana, que sin embargo no osamos calificar de "realista" por lo espinoso del termino en literatura y en cualquiera otra arte, convive con las sabidas convenciones literarias del teatro áureo que el público había asumido perfectamente (personajes convencionales, artificiosidad del enredo,

desenlace demasiado rápido, final en boda, etc.) y además con el uso de lo grotesco en el figurón. Nada de eso, sin embargo, rompe con la sensación de cosa cercana al día a día del espectador.

La comedia de magia, en cambio, es el reino de la fantasía, de lo imposible, un género libérrimo donde cabía todo lo que el autor pudiera concebir y se pudiera representar con los medios tramoyísticos de la época. En la comedia de magia sucedían cosas disparatadas, a veces sólo comparables a lo que vemos actualmente en los dibujos animados (Bugs Bunny y sus amigos o la Pantera Rosa, sobre todo). (58) Si hay un género teatral en el que el texto literario sea sólo un elemento más y no el más importante, justamente es en la comedia de magia.

Zamora parece tener afición a los trasgos y a los hechizos y es curioso que Luzán le atribuyera también la autoría de *El castigo de la miseria*, tanto en la primera edición de la *Poética*, en 1737, como en la de 1789. Don Ignacio debió de pensar que cualquier comedia de figurón que incluyera duendes revoltosos y truenos era cosa de Zamora. Puede que el error tenga más sentido que el de una simple equivocación a la hora de manejar títulos y autores, ya que en la mente de los neoclásicos eran todos ellos bastante semejantes, al menos en los temas y procedimientos.

Pero hay bastante diferencia entre una y otra obra y entre uno y otro autor. Dejando a un lado la cuestión estilística, en la que no vamos a entrar ahora, es evidente que Hoz y Mota no hace otra cosa que seguir a doña María de Zayas, quien se lo da todo hecho. Pero Antonio de Zamora da un paso adelante y hace una comedia de figurón donde incluye una escena que es una auténtica parodia de una comedia de magia. Y no queda ahí el uso de la parodia. Nigel Glendining habla de bastantes elementos paródicos existentes en la obra. "En el acto segundo -dice este

comedia de magia. Y no queda ahí el uso de la parodia. Nigel Glendining habla de bastantes elementos paródicos existentes en la obra. "En el acto segundo -dice este crítico- Claudio escucha una canción acerca de una persona hechizada cantada por Isabel y considera que se la alude a él, evidente parodia de lo que ocurre en algún drama serio del siglo XVII, en *El castigo sin venganza* de Lope, por ejemplo, cuando el duque se aplica lo que oye decir a una actriz que está ensayando su papel en una casa. El parlamento de Claudio en el mismo acto, en el que expresa su terror, por otra parte, emplea la misma técnica que la división de los versos con frases admirativas en paréntesis en la segunda parte de cada verso que Calderón en el parlamento de Isabel, en el tercer acto de *El alcalde de Zalamea*, en el que se acuerda de su violación." (59)

A un lector actual, y decimos lector porque esta comedia no se representa desde el siglo pasado, le cuesta encontrar estas parodias si no se las señala un especialista. En la escena de magia que acabamos de ver se hacía alusión a la ópera de Calderón *El jardín de Falerina*. Cañizares, que imita muy bien en serio estilo de Calderón, lo parodiará también cuando le apetezca. Son guiños al público de la época que estaba acostumbrado a asistir a las obras de los grandes maestros y podía reconocerlos con facilidad. Sin embargo, Zamora no se limita a las burlas dramáticas puramente lingüísticas o estilísticas. Algo tan fundamental como la pluralidad de acciones, la existencia del enredo, también lleva su pequeña pulla. Zamora se ríe de sí mismo cuando en el momento en que el enredo de la obra llega a su cumbre, cuando todos los personajes de la comedia andan en el escenario escondiéndose unos de otros, la falsa hechicera Lucía dice:

"LUCÍA. Señores, esto es comedia;  
mi ama de acecho y tapada,

mi amo celoso y en vela,  
 Luisa atisbando a su hermano,  
 su hermano muerto de pena,  
 porque se tardan las sopas;  
 Isabel dándole en ellas  
 más de mil yerbas en polvos;  
 Pinchauvas echando arengas,  
 Picatoste haciendo espaldas,  
 y Lucía de centinela.  
 ¡Hay tal retablo!" (60)

En el parlamento de Lucía vemos claramente el doble sentido con que juega Zamora: Lucía parece decir "esto que está pasando parece comedia", pero lo que realmente dice es que es una comedia, una comedia con todos los ingredientes que gustaban al público. Lo mismo ocurre cuando al final justifica la terquedad de Leonor en quererse casar con el estafermo de don Claudio al decir ella que la boda es inexcusable en una comedia al uso. (Vid. cap. V. pág. 117 de esta tesis).

Zamora se ríe de sí mismo. Todas estas ironías metateatrales van más allá de las consabidas frases con que los actores piden perdón al final por los yerros del autor; son algo más que un deseo de *captatio benevolentiae* del público. Zamora sabía muy bien, como ya apuntamos, que el teatro que escribía se basaba en un esquema desgastado. Era como vivir en una casa con las vigas carcomidas; pero en vez de mudarse de casa, que le podía salir cara, prefería apuntalarla. Zamora no se arriesga a renovar radicalmente (tal vez no hubiera sabido, después de todo, hacerlo con acierto) y se dedica a zurzir, a injertar género en otros, tal como se ve en *El hechizado*. Y bien mirado, esta especie de *collage* no le sale mal. Don Antonio consigue unir el mundo cotidiano y prosaico en el que se mueve don Claudio con el fantástico de los portentos mágicos, aunque sea por

medio de la parodia. La unión se consigue mediante el talante jocoso de Zamora, quien se ríe de la magia, de Calderón y de sí mismo. Lo mismo ocurre en el *Espíritu foletto*, obra posterior al *Hechizado*.

*Duendes son los alcahuetes y el espíritu foletto* se estrenó en dos partes en fechas distintas 1709 y 1719, respectivamente. Gustó al público que pedía esta clase de obras con insistencia y, en este caso, a nadie se le ha ocurrido decir que Zamora pretendiera hacer crítica alguna de la magia y las supersticiones. Es natural, porque está sí es una genuina comedia de magia, llena de cosas maravillosas y espectaculares, y un espécimen teatral que hacía rechinar los dientes a los neoclásicos. Zamora maneja a los duendes a su antojo para divertirse con ellos. Y al final, después de todos los prodigios con los que se ha deleitado al público, todo los diablillos, volatines, nubes y demás, se quedan en puro truco de birlibirloque. No hay más explicaciones y no se necesitan, pues no se pretende hacer otra cosa que proporcionar un buen rato al espectador. Pero resulta que en *El hechizado* la magia también es fingida. En ambos casos tenemos lo mismo: montaje teatral; espectacular y fantástico en el *Espíritu foletto*, más modesto y con más lógica argumental en *El hechizado*. Pero en ninguno de los casos la magia "de verdad" tiene cabida y mucho menos la reflexión sobre ella y el ataque decidido contra ella.

Así que, recapitulando y volviendo a lo anterior, *El hechizado* no nos parece obra tan importante a la hora de remover conciencias oscurantistas como se ha pretendido, aunque, desde luego, hace su aportación a ello. Lo que sí nos parece muy notable es la respuesta de Zamora al desgaste de los género teatrales de su época.

Los ingeniosos híbridos genéricos de autores como Zamora no pueden repetirse ni prolongarse con éxito y ello obligará a la renovación teatral del siglo XVIII. El viejo

esquema lopesco hizo agua a fines del XVII (tal vez antes) y el teatro salvó a sus náufragos como pudo. Mediado el siglo XVIII, los géneros populares cobraran fuerza, aunque sin dramáticos de verdadera valía literaria; pero por otro lado, surgieron los neoclásicos, decididos a limpiar y barrer totalmente los restos del naufragio.

7.2.2. *Comedias del siglo XVIII*. Dentro del siglo hay dos autores que incluyen el tema de la magia y lo sobrenatural en sus obras y son José de Cañizares y el canónigo Añorbe, aunque ambos lo hacen de manera muy distinta; mientras el primero escoge el muy popular asunto de la existencia de duendes, Añorbe vuelve a los conjuros y al poder del abracadabra al estilo de Hoz y Mota y, sobre todo, de Zamora, con escenografía más o menos elaborada.

Cuando hablamos del figurón de *La encantada Melisendra* dijimos que lo más interesante -sobre todo para un folklorista- era el uso que hacía Añorbe de la leyenda de la cueva de Hércules o cueva encantada de Toledo, pero que literariamente la comedia no es ninguna joya. Repetimos que el buen capellán hace uso abundante de la *imitatio*, pero de forma poco acertada; reconocemos muchas influencias, pero al final el pastiche es muy mediocre. Sin embargo, la censura a la astrología está bastante explícita. Y es que un sacerdote, dentro de la más pura ortodoxia de la Iglesia, no puede estar a favor de la creencia en la astrología. El tema de la magia es diferente. (62)

La forma de introducir el tema, desde el punto de vista teatral, no se diferencia gran cosa de la de Zamora, es decir, un hechizo fingido para engañar al figurón, aunque sabemos que con fines opuestos a los que movían a los oponentes de don Claudio. Lo que varía es el tratamiento, menos cómico, de los efectos de la magia, pero eso lo veremos más adelante con mayor detenimiento. Baste decir ahora que en Añorbe el asunto de la magia se plantea usando

recursos del propio género de la magia.

El caso de Cañizares es bien diferente, diferente no sólo por la clase de superstición que saca a escena, sino justamente por la forma de insertarla en la comedia. Lo que ocurre es que ambas cosas están relacionadas, porque al tratar el tema de los duendes o espíritus caseros no se necesita forzosamente recurrir a efectos de comedia de magia que requieran escenografía especial. Un luz que se apaga, una mesa para esconderse debajo, una sábana y la alusión verbal de los personajes a los sucesos protagonizados por el duende, son suficientes; el resto lo hace el complicado encadenamiento de las acciones que forman el enredo. Recordamos que en el capítulo anterior dijimos que en eso Cañizares sigue la pauta del viejo teatro lopesco y los duendes, que también son ya cosa vieja en el teatro, le permiten ahorrarse los decorados.

¿Pero qué son exactamente los duendes? La tradición dice que los duendes, trasgos o espíritus familiares son criaturas invisibles (aunque ocasionalmente pueden hacerse visibles), con intenciones más o menos malignas, si bien la mayoría de las veces sus actos no pasaban de lo que podríamos llamar travesuras, tales como aullidos, golpes, movimiento de objetos, etc. No obstante, los duendes pueden ser más agresivos y propinar bofetadas o incluso palizas a los moradores de las casas a las que están indisolublemente unidos.

La creencia en duendes es folklórica, como bien explica Caro Baroja, autoridad indiscutible en estos temas, y pese a ser muy antigua aún perdura hoy e incluso puede decirse que tiene mucho vigor, quizá por lo que puede llamarse una vuelta al irracionalismo de fin de milenio. (63) Ya hemos visto que los duendes abundan en el teatro porque esta especie de diablillos revoltosos tienen características que permiten un gran juego argumental y escénico. En nuestro siglo no se agota la vena y aún podemos encontrar alguna

pieza que utiliza trasgos, aparecidos y casa encantada, como la de Jardiel Poncela *Los habitantes de la casa deshabitada*.

Como se ha visto ya hace pocas páginas, el teatro ha tratado a los duendes unas veces con un carácter más desmitificador que otras y cuando se ha decidido a combatirlos no lo ha hecho siempre por la vía lúdica. Recordemos el ejemplo que dábamos de un pasaje de *La dama duende*, en el que don Martín se empeña muy seriamente en desmontar las creencias de su amigo don Cosme, como si de un doctor en teología se tratase y con un sistema de preguntas y respuestas casi de catecismo. (Vid. cap VII, pp. 437-38 de esta tesis).

Quizás convendría, antes de seguir adelante con los duendes y su puesta en escena, destruir la extendida opinión, apoyada tal vez en la interpretación errónea de las imprecaciones de Feijoo al "vulgo ignorante", de que la creencia en duendes era propia sólo de gentes incultas y analfabetas. Gracias a los estudios de Caro Baroja se puede acceder al curioso libro de Fuenlapeña, que es nada menos que un erudito tratado sobre duendes y que tiene el farragoso título de *El ente dilucidado o Questión única en que se prueba que hay Animales invisibles y que por la mayor parte lo sean los que se llaman Duendes, Trasgos o Phantasmas*. (64) Antes de Fuenlapeña, en 1635, el jurisconsulto Torreblanca había escrito un tratado en latín, tan serio como el de Fuenlapeña, del cual se desprende que los teólogos y demás hombres *cultos* (lo subrayamos) del XVI y XVII creían solemnemente en duendes; los consideraban, como Torreblanca, demonios inferiores o como Fuenlapeña, diminutos animales irracionales invisibles. (65) Por otra parte, la legislación de la época contemplaba la posibilidad de abandonar una casa que estuviera habitada por duendes. (66) A la luz de esto, comprendemos mejor la preocupación de Feijoo y otros

ilustrados por combatir una creencia que no estaba arraigada sólo en el pueblo sin instrucción, sino que hacía derramar tinta a sesudos varones. También nos resultaría mucho más valiosas las comedias de figurón donde se ridiculizase esta superstición porque tendrían la posibilidad de atacar a los dos bandos: el de la gente ilustrada, amantes del teatro, que serían los más beneficiados, al no tener acceso a los discursos de Feijoo, y el de aquellos no incultos, sino que representaban una cultura antigua, medievalista y que pudieran ver también la obra. Si estos últimos no quedaban muy convencidos con una exposición lúdica del tema, que podían despreciar precisamente por el tono o género en el que iba servida, quedaban las baterías de las plumas ilustradas a las que ya no se podía tratar como cosas de risa. No hace falta que insistamos mucho en ello, pues cae por su peso que a Feijoo no le replicaban los gañanes ni los analfabetos.

Después de este preámbulo, es hora ya de ver cómo aparecen los duendes en la comedia de figurón y de hacernos la misma pregunta que nos hacíamos al hablar del *Hechizado*: ¿es realmente eficaz la crítica que aparece en estas comedias?

Empezando por el primer punto, Cañizares, que es quien maneja a los duendes, los saca a escena en dos de sus obras más divertidas: *El dómíne Lucas* y *De comedia no se trate*. En ambas comedias el enredo se dispara y los duendes son un ingrediente perfecto para que la salsa cómica se espese aún más, pero, al estar perfectamente encajados dentro de la trama, no hay ninguna impresión de preparación teatral ajena a los personajes, su entorno y su vida, aunque en ella se den las peripecias que hacen las delicias del espectador. Es decir, hay naturalidad dentro de la artificiosidad convencional de estas comedias tan cercanas a la farsa; este autor no precisa de ningún montaje especial para meter a los duendes en las tablas del

escenario. Por eso decíamos que los asuntos sobrenaturales se tratan en las obras de Cañizares sin que exista esa sensación de "cuerpo extraño", de montaje artificioso, que veíamos en Zamora y veremos en Añorbe. El vestuario y los decorados no preocupaban en exceso a Cañizares que debía confiar sobradamente en su ingenio.

En *El dómíne Lucas*, el duende aparece por los intereses de dos personajes distintos y en ocasiones diferentes: don Antonio y doña Melchora recurren al tópico de los trasgos en su beneficio. El primero aprovecha la credulidad de don Lucas para salir de una situación comprometida que le había obligado a esconderse bajo una mesa. (Vid. cap. V, págs 234-235 de esta tesis). La figurona, para castigar a su galán, al que cree infiel, acude de noche a la alcoba de éste y le pellizca y golpea, achacándose todo esto al duende.

Hay que decir que Cañizares tiene buen cuidado de enterar al público de las bromas de los fingidos duendes, siempre nocturnas, como se creía en la tradición popular. El público se hace cómplice de las pillerías de la figurona, pero a la vez el parlamento de don Antonio puede tener el valor de una aclaración al espectador que pudiera creer que había algún duende suelto de verdad:

"D.ANTONIO. Sabed  
 que desde que disfrazado  
 de mujer saqué a don Lucas  
 de un pellizco medio brazo,  
 Doña Melchora, la tonta,  
 en estar celosa ha dado,  
 del; y el modo de vengar  
 este mantillesco agravio,  
 ha sido martirizarle  
 a pellizcos y a porrazos.  
 (.....)  
 Entran en el aposento

de Don Lucas, y en matando  
 la luz, le dan una felpa  
 peor que si fuera un raso;  
 y como sólo es con él  
 el estruendo, los criados,  
 Don Pedro y los demás, hacen  
 burla de lo que está hablando  
 y no creen que hay tal duende." (67)

Los duendes y los asuntos amorosos van emparejados con mucha frecuencia. En *De comedia no se trate el vejete verde*, don Julián, se disfraza de fantasma o duende para poderse mover con libertad y ver a su amada, asustando a su propio hijo, el figurón don Periquito, quien describe así al horrible espíritu:

"Cuanto tiemblo al explicarlo,  
 disforme candadidazo,  
 bulto atroz, de quien ser pudo  
 síncope humana al Briario  
 vi acercárame, surgiendo,  
 contra las guijas asfaltos,  
 eslabonados anillos,  
 muertas joyas de Vulcano." (68)

En la primera obra don Lucas trata de defenderse del trasgo usando su poderosa arma: la ejecutoria. Ya hemos aludido a ellos anteriormente, pero ahora conviene que leamos la graciosa escena en que don Lucas intenta conjurar al duende:

"DON LUCAS. Con dos velas encendidas  
 dos almireces sonando,  
 de servilletas las mozas,  
 de rodillas los criados,

sacamos don Pedro y yo  
de un cofre de felpa y raso  
la más horrible reliquia  
que tiene el género humano.

DON ENTIQUE. ¿Y cuál es?

DON LUCAS. La ejecutoria  
de los Chinchillas-hidalgos.  
*`In saeculam saeculorum  
quae tuorum, quae tuarum´,*  
y ésta, y el título antiguo,  
que a un tal nuestro antepasado  
Gutibamba de Chinchilla  
dio Noé estando embarcado  
en el arca, en que le hace  
de la humanidad secretario  
familiar del Santo Oficio  
y marino de toronzos,  
se las pusimos al duende." (69)

La santa ejecutoria de don Lucas es usada por éste un poco después como escudo protector contra el duende (don Antonio disfrazado de fantasma por las inexcusables necesidades del enredo):

*"(Sale don Lucas)*

DON LUCAS. Duendecillo tal por cual,  
ten esta estocada, ten.

*(Vase y vuelve con la ejecutoria en el  
pecho y dos luces en las manos.*

DON ANTONIO. ¿Qué es esto?

DON LUCAS. Cruje los dientes,  
perro maldito,  
haz espantos,  
huye de los nombres santos  
de todos mis ascendientes." (70)

La misma asociación intencionada de orgullo nobiliario y superstición vuelve a aparecer, aunque con menos intensidad en *De comedia*, cuando don Jerónimo Retuerta quiere leer su genealogía y saca por equivocación un lunario, es decir, un horóscopo. (71) Esta clase de lectura era propia de gente crédula e ignorante, pero también de personas de cultura "a la antigua"; no olvidemos que uno de los más famosos elaboradores de pronósticos estrelleros era Torres Villarroel. Volveremos sobre esto más adelante; sigamos con los duendes ahora.

En la comedia, también de Cañizares, *De los hechizos de amor*, hay también una breve burla a los duendes o más bien a la costumbre de atribuir a los duendes toda cosa cuya explicación no se encuentra; (72) pero son sobre todo estas dos comedias de las que estamos hablando, las que abordan el tema de los trasgos de forma más relevante y también de forma más lúdica. Ello nos obliga a hacernos la misma reflexión que en el caso de *El hechizado por fuerza*. Es evidente que Cañizares no les tiene ningún respeto a los duendes, desde luego muchísimo menos que el P. Fuenlapeña, quien se tomó el arduo y vano trabajo de escribir su *Ente dilucidado*; pero si somos coherentes con nuestra línea de pensamiento, no puede bastarnos sólo el hecho de que Cañizares bromea con el asunto de los duendes y nos hallamos en la obligación de cuestionar también en este caso el auténtico valor de la crítica que aparece en estas obras. Diciéndolo con otras palabras, debemos preguntarnos si Cañizares hace mejor servicio que Zamora al joven movimiento de las luces.

Como en el caso de éste, Cañizares no hace tampoco una condena expresa de la creencia en duendes, por tanto podría pensarse que tendríamos que hacerle la misma objeción que a Zamora. Sin embargo, nos atreveríamos a afirmar que aquel autor es más eficaz. ¿Por qué? Cañizares rara vez intercala en sus comedias algo que se parezca a un discurso

reformador, pero quien si los hacia era el P. Feijoo y justamente uno de los más famosos escritos por el monje de Casdemiro es el dedicado a estos diablillos burlones, titulado *Duendes y espíritus familiares*.

Feijoo comienza precisamente citando el libro de Fuente la Peña o Fuenlapeña y niega la existencia de los duendes apoyándose en contundentes argumentos teológicos y físicos. Pero lo más interesante del discurso y aquello en lo que el benedictino se alarga más, es la parte de las refutaciones de los argumentos que basaban la existencia de los duendes en los varios testimonios de gentes que decían haberlos visto o haber experimentado su presencia. El monje es tajante: tales testigos o están equivocados o mienten por diversas razones, una de las cuales es el interés que esos tales tengan en hacer creer a otros que hay duendes. Y ahí es donde queremos llegar. Leamos lo que dice Feijoo:

"Pero los duendes mentidos, que más eficaz y más generalmente engañan y pasan por verdaderos, son los duendes contrahechos o remedados por hombres o mujeres, que con algún designio particular se meten a hacer este papel en esta o aquella habitación. Algunos no toman esta ocupación por otro motivo que una maligna complacencia de inquietar y aterrar a los domésticos; pero las más veces interviene fin más criminal. ¡Oh, cuántos hurtos, cuántos estupros y adulterios se han cometido, cubriéndose, o los agresores, o los medianeros, con la capa de los duendes! Estas pesadas burlas se detuvieron o atajaron siempre que en la casa donde se ejecutaban había algún hombre de espíritu, que intrepidamente se empeño en el examen de la verdad. Donde toda la familia se compone de gente fácilmente crédula, triunfa seguramente, salvo que algún accidente le manifieste." (73)

Feijoo añade después, con bastante gracia, que el mejor exorcismo para tales trasgos es una buena tranca. Continúa con algunos ejemplos de duendes fingidos y acaba, con el

mismo buen humor de antes, sirviéndose de un ejemplo teatral: "La comedia de *La dama duende* se representa más veces que se piensa, porque hay muchas damas que son duendes, como también muchos que se hacen duendes por las damas." (74)

Feijoo no debía de conocer las comedias de Cañizares, porque a buen seguro que las habría citado, como cita el título de Calderón. Las comedias de Cañizares fueron representadas en época en que Feijoo aún no había publicado sus primeros volúmenes del *Teatro crítico* y es más que curiosa esta coincidencia que se da entre la comedia de *El domine Lucas* y lo que dice el monje porque, si reparamos bien, en la misma obra se refrenda lo dicho en el retruécano de Feijoo: hay damas que se hacen duendes (doña Melchora) y hombres que se hacen duendes por las damas (don Antonio).

En el mismo discurso de Feijoo al que nos estamos refiriendo hay otro pasaje que nos interesa comentar. El monje refuta también la opinión vulgar de que hay duendes asociados sólo a una persona, es decir, que puede haber sujetos responsables de la entrada de un duende en una casa. (75) En *De comedia no se trate* la viuda doña Anastasia, para encubrir sus relaciones con don Julián, intenta echar la culpa de la aparición del trasgo al figurón don Jerónimo, que había dejado engañada a una mujer; la persecución del duende sería así, una especie de castigo al burlador. (76) Pero todo el público sabe que doña Anastasia miente y ha sido ella misma duende fingido. Así pues, esta superstición a la que alude Feijoo queda también ridiculizada en la comedia de Cañizares. En esta obra varios personajes se dejan sugestionar por ruidos y otros accidentes misteriosos, (77) pero en *El domine Lucas* la creencia en duendes esta circunscrita sólo a la estupidez. Don Lucas no duda ni un momento de que hay un duende en la casa (a diferencia de don Claudio que no se

convence a la primera); pero quien se lleva la palma de la credulidad necia es doña Melchora, pues se asusta de don Antonio, al que toma por el duende, olvidando que ella misma es el fingido duende. Esta escena, a juicio de Caro Baroja, sirvió para inspirar un grabado de Goya que no deja dudas de lo que pensaba un hombre de espíritu ilustrado cuando de duendes se trataba. (Vid. nuestro Apéndice II).

En resumidas cuentas, lo que queremos decir es que una vez leídos el discurso de Feijoo y las comedias de Cañizares no podemos evitar el verlos como extraordinariamente parecidos: ambos coinciden en el mismo mensaje, dejando a un lado las inevitables diferencias propias del género y carácter de los autores. De ambas obras se desprende que los duendes son en realidad fruto de la malicia de las gentes.

El mérito de Cañizares, a nuestro juicio, consiste en que, con un teatro análogo al de Zamora, consigue ir más lejos que él; incluso, si bien lo miramos, la analogía es más aparente que real pues los efectos son los opuestos: los dos presentan lo falso como lo falso; pero mientras que Zamora, para que comprobáramos que la magia no funciona, debiera haber presentado magia reputada como "auténtica, pero carente de todo efecto, como superchería que es, en el caso de Cañizares era necesario que en todo momento se viese el fingimiento; la creencia en duendes se ve así reducida a un simulacro destinado a encubrir actos más o menos vergonzosos. Era preciso que en ningún momento apareciese algo que pudiera considerarse como duende verdadero o, mejor dicho, ningún hecho inexplicable que pudiera ser atribuido a fuerzas sobrenaturales.

No podemos asegurar que Cañizares fuera ideológicamente más avanzado que Zamora en estos temas sobrenaturales, pero lo cierto es que hay una serie de factores que nos llevan a pensar que la crítica del primero sigue una línea mucho más reconociblemente cercana a la Ilustración. Además, los

tiempos en que se estrenaron estas piezas de Cañizares, aunque cercanos a los de Zamora, ya no eran los mismos. Piénsese que ya en 1727, unos años más tarde como hemos visto por el testimonio del P. Isla, don Lucas y sus sandeces eran ya del acervo cultural del pueblo; por esa época ya estaba publicado el primer volumen del *Teatro crítico* de Feijoo y no nos parece demasiado aventurado imaginar que quien leyera las obras del monje y viese a la vez estas comedias de Cañizares, podría pensar que ambas estaban bastante próximas, al menos en lo que toca al tema de los incubos y otros diablillos semejantes. Es decir, que ambos se reforzaban mutuamente.

Pero tal vez estemos yendo demasiado lejos y este refuerzo es casual. ¿No se trataría sólo de distraer a las gentes a costa de los duendes? Si ya de por sí eran criaturas revoltosas y juguetonas para los que creían en ellos, con mucha más facilidad se podía uno reír de los duendes con el más mínimo punto de escepticismo. Lo que ocurre es que una obra de entretenimiento los duendes también podían ser vistos con otra óptica, por ejemplo como los ve Torres Villarroel.

Una de las muchas pruebas que dio R.P. Sebold para demostrar que Torres no pertenecía a la falange de los reformadores, es precisamente el episodio que narra este escritor acerca de lo sucedido en el palacio de la condesa de Arcos, perteneciente a su *Vida*. (78) Incluso sin la autoridad del crítico británico de por medio, es fácil ver que Torres pertenecía a esa "cultura a la antigua" a la que antes hacíamos mención. Según cuenta el salmantino, el palacio de esta señora se hallaba habitado por un duende que aterrorizaba a la condesa y a todo el servicio. La condesa pide ayuda a Torres, quien en un principio se presenta a sí mismo como un hombre de espíritu valiente y empeñado en averiguar la verdad del caso. El final de este *thriller* dieciochesco no puede ser más decepcionante: el

duende hace de las suyas, atemoriza a todos, incluido al propio Torres y éste no encuentra ninguna explicación racional al hecho, con lo que la señora y su familia deciden poner tierra por medio y cambiarse de casa. Todo un fracaso para la lógica y la razón: las tinieblas consiguen vencer a la luz.

Como el pasaje que hemos resumido es hartamente conocido, no hemos creído preciso el reproducirlo, pero a pesar de ello, creemos que hay ciertos aspectos dignos de comentario. En primer lugar, fijémonos en que es un sacerdote el que se comunica con Torres de parte de la condesa. "Una tarde encontré en la calle de Atocha a don Julián Casquero, capellán de la excelentísima condesa de Arcos. Venía éste en busca mía, sin color en el rostro, poseído del espanto y lleno de una horrorosa cobardía." (79) Torres sigue ponderando el susto del cura con varios símiles. Nos parece muy significativo que sea un hombre de instrucción y no un gañán el que muestre tal temor y creencia en los duendes; eso remacha la idea que expresábamos antes de que mucha gente culta y de letras creía en las supersticiones, incluso aquellas personas que más influencia podían tener en la formación de la gente del pueblo. Lo otro que nos llama la atención es lo que cuenta Torres sobre la forma de dormir de los criados de la condesa quienes, impelidos por el miedo, se hacinaban todos juntos en el salón de la casa sin separación de sexos. Se nos ocurre que tal vez Feijoo hubiera argumentado que esta promiscuidad podía ser el *quid* de la cuestión, pues el trasgo pudiera ser un mal intencionado personaje que acaso sacase provecho de que los hombres y las mujeres se acostasen revueltos y sin ninguna intimidad.

Desde luego, Torres se esfuerza en presentar el suceso con aires de seriedad, pero el final nos resulta sospechoso: "(...) al día siguiente nos mudamos a una casa en la calle del Pez, desde la de Fuencarral, en donde

sucedió esta rara, inaveriguable y verdadera historia.” (80) Nos recuerda demasiado a las bromas cervantinas que aparecen en el *Quijote* y si esta suspicacia nuestra es poco relevante, cualquiera que lea la *Vida* de Torres puede sacar en conclusión que éste era un hombre con el que no era fácil saber a qué carta jugar. Torres no nos parece un testigo muy fiable, pero, en todo caso, lo que nos importa aquí no es saber si el episodio fue realmente un suceso paranormal, sino que el autor lo presenta como tal, haciendo ver a todos su creencia en duendes y fantasmas.

Así pues, Torres y Feijoo presentan un claro contraste ideológico. Ciertamente estaban en bandos opuestos no sólo en el tema de los duendes, sino en temas científicos de otro orden (81) y no hay que olvidar la inquina personal que mostró Torres contra el monje orensano, que llegó a extremos del peor gusto y de los que no toca hablar aquí. A tenor de lo visto y por comparación, no cabe duda de en qué grupo hemos de colocar a Cañizares, al menos en el asunto de los duendes.

Lo que no puede negarse que tiene en su contra el autor madrileño es el ineludible hecho de ser también un autor de comedia de magia, al igual que Zamora. Parece esto indicar que su carácter renovador es sólo ilusorio, pues alterna obras que pueden servir a las gentes para salir de su oscurantismo, con otras auténticamente alienantes; es decir, que enciende una vela a Dios y otra al diablo. Sin embargo, esta conclusión que puede parecer muy lógica e irrefutable, quizá no lo sea tanto si pensamos que probablemente estemos midiendo a Cañizares y también a Zamora, con raseros que no les son adecuados. No podemos considerar a estos autores como ilustrados “militantes”, es decir, personas plenamente convencidas de la necesidad de aplicarse a una tarea educativa sin contradicciones y atacando en todos los frentes, sacrificando, si era preciso la popularidad para conseguir sus propósitos. Los ilustrados tienen mucho de

héroes épicos, de paladines que se enzarzan a veces en luchas y polémicas durante toda su vida sin sacar algunos de ellos mucho más que disgustos y decepción. Ni Cañizares ni Zamora eran de esta clase de hombres, sino de los que, por el contrario, no querían desaprovechar la ocasión de hacerse nombre y lucrarse con los géneros de éxito.

Por otra parte, creemos que las gentes distinguían perfectamente entre ambos géneros y sabían lo que esperarse de uno y otro tipo de teatro; aún cuando *El hechizado por fuerza* y *La encantada Melisendra* hicieran alguna simbiosis paródica entre ambos géneros, creemos que la gente sabía que en la comedia de figurón la distracción y la risa se hacían a costa de alguien y de algo que habían de considerar ridículos y de los que tenían que apartarse sino querían ser asimilados al grotesco figurón. En cambio en la magia sólo habían de preocuparse de ver prodigios fingidos más o menos hábilmente por los tramoyistas y de poco o nada más. Quizá esto pueda explicar la actitud de estos comediógrafos, que parecen tejer y destejer como Penélope. Posiblemente, sea más justo para ellos considerar que en el momento en que escribían el tener la conciencia algo ancha en estos temas era disculpable, pues aún no había unos claros bandos, como sí los hubo más tarde, a favor o en contra de la Ilustración.

Los auténticos ilustrados censuraron claramente la contradicción que supone criticar a los crédulos en una obra y servirse de las más ilógicas creencias en otra. El alegar que realmente las comedias de magia eran inofensivas y que nadie en su sano juicio podría creerse lo que sucedía allí no nos parece que sea del todo una buena refutación de tal contradicción, (82) porque realmente debían de existir gentes a las que este tipo de comedias les dejase la cabeza bien aturdida y predispuesta a creerse cualquier cosa fuera del teatro. Por ese lado no puede salvarse la actitud de Zamora y Cañizares. Creemos que es más sensato juzgarles

como les corresponde, es decir, como autores populares que en algunos aspectos muestran afinidad o incluso adhesión a las ideas innovadoras que después intentarán imponer otros hombres mucho más concienciados de su misión reformadora. No hay que despreciar lo que hallamos en estas comedias de figurón, pero tampoco sobrevalorarlas, sobre todo en el caso de Zamora. Tan injusto sería compararles con Feijoo o Moratín, como ver en ellos hombres totalmente despreocupados por el mensaje que pudiera recibir el espectador. Cuando el género en el que trabajaban lo permitía, eran favorables a las nuevas ideas y contribuían a reforzarlas y extenderlas. Si a nosotros nos parece que Cañizares lo hizo un poco más eficazmente que Zamora, quizás fuera por razones un tanto ajenas a lo puramente ideológico: Cañizares nos parece mejor comediógrafo que Zamora y justamente estas comedias de figurón con duendes son una muestra de su ingenio.

Para acabar con el asunto de la magia y las supersticiones, comentaremos la obra de Añorbe y Corregel de la que ya hemos adelantado algunas cosas. Lo que hay que añadir a ellas es aquello que toca directamente al tema que abordamos, es decir, si hay en esta comedia crítica manifiesta a las supersticiones y qué forma reviste. De ello adelantamos algo antes al decir que Añorbe sigue a Zamora y comprobaremos lo cerca que lo sigue con ejemplos concretos; de lo primero, también se dijeron cosas en el capítulo dedicado a los personajes burlescos (*vid.* cap.V, pp. 244-45), pero entonces interesaba sobre todo el enfoque del personaje y sus características.

Presentaba Añorbe a don Agapito, como vimos, con los rasgos de la más grande bobería y su oficio de astrólogo parecía casar bien con su carácter, pues no hay mejor manera de desacreditar las creencias estúpidas que mostrarlas como delirios de un loco o un estúpido, pero lo que nos resulta interesante es que justamente en este

personaje es en donde Añorbe difiere de su maestro Zamora, porque Agapito cree a pie juntillas que su ciencia es noble y seria y que por ella merece la pena sacrificar el tiempo de los placeres y el amor para dedicarlo a tan trascendente y útil estudio. Agapito renuncia a la bella Arminda para que sus encantos femeninos no le distraigan de su ciencia:

"AGAPITO. (...) que aunque Arminda es muy bella,  
no es fácil por modo alguno  
que caber pueda en mi ciencia.  
Los delirios amorosos  
del ciego dios, vayan fuera  
y enamórense los hombres,  
que andan acá por la Tierra,  
que voy a calcular  
de esos mapas y lumbreras,  
investigando en sus cursos  
las celestes influencias." (83)

Don Agapito no es falso astrólogo, un hombre que finja maliciosamente serlo, como fingía ser maga la esclava Lucía de Zamora, sino que se presenta como un astrólogo tan de verdad como todos los que se dedicaban a este oficio. He aquí la diferencia a la que aludíamos con respecto al enfoque que daba Zamora. El problema es que Añorbe es mucho más torpe para manejar caracteres y situaciones, pero eso no quita para que consideremos la obra del capellán de la Encarnación como menos ambigua que la de don Antonio, en cambio, mucho menos divertida y bastante deslavazada. Aquí no hay duda de que tan tontos son los que compran pronósticos y creen en ellos, como tonto es este astrólogo. Añorbe apoya así el ataque que los ilustrados como Feijoo habían hecho a las creencias en las ciencias adivinatorias, que no sólo eran cosa de razón, sino que se reforzaba por la ortodoxia cristiana. Dios y la razón se dan aquí la mano

y no es necesario incluir a Añorbe con los ilustrados para reconocer su crítica a la astrología, que por cierto combatía también en *La virtud vence al destino*.

Sin embargo, no todos los piscatores eran tontos, como no lo era Torres Villarroel. La mayoría debían de ser sujetos avispados que sabían cómo ganar dinero fácil a costa de la credulidad ajena. Tal vez no deberíamos usar el tiempo pasado: hoy proliferan como hongos; valiéndose de las estrellas y de varios otros medios son capaces de contar a sus clientes toda clase de futuros misteriosos. En la época de Añorbe y Feijoo la situación debía de ser parecidísima. Sin duda todas las creencias, incluso las más extrañas, deben ser respetadas, pero también ahora imperan de forma más dominante los criterios crematísticos en los medios de difusión y eso es algo de lo que ya se sirvió Torres, que sin duda alguna escribía estos pronósticos sólo por dinero. La mala conciencia que a pesar de todo muestra Torres cuando leemos su *Vida*, es señal de que estos menesteres no eran nada respetables ni eran considerados como auténtica ciencia, pero eran lucrativos. La enemistad de Torres hacia Feijoo a la que hemos hecho mención antes, se debió de basar en gran medida en que Feijoo atacaba no sólo las ideas y el espíritu que representaba Torres, sino su concreta actividad de Gran Piscator.

Por lo que respecta a Añorbe, su postura en este tema nos parece clara. Don Agapito podría haber sido un falso astrólogo y por tanto un pillo estafador, pero el capellán acierta al presentarlo de esta forma, porque más desprecio suscita a las gentes un bobo que un pícaro; además queda patente que la astrología no puede ser sino una gran tontería, que alcanza a los consumidores y a los productores. Lo malo, como dijimos antes, es que no acabe de hacer de él un figurón y que no sea capaz de mantener la actuación del personaje hasta el final en la misma línea en que había comenzado: después de hacerse el mismo la víctima

de uno de sus disparatados pronósticos, don Agapito se vuelve oscuro comparsa de la mascarada: una lástima, porque podía haber sido un estupendo segundo figurón; el personaje tenía madera para ello, pero Añorbe lo exprime en las primeras páginas de la obra. Sin duda, a juicio del autor, ya había cumplido de sobra con su papel cuando llega al colmo de la estupidez, al aconsejar al figurón montañés que mate a un deudo de la dama que le ha ofendido con un insulto; la dama en cuestión es la hermana gongorina de don Agapito. (Vid. nuestra tesis, cap. V, pp. 242-43)

Si lo que quería Añorbe era simplemente mostrar la estulticia asociada a la superstición, no necesitaba mucho más, aunque el rendimiento dramático no fuera muy grande. Isla tampoco gasta mucha tinta para expresar indirectamente la opinión que le merecían los lectores de los *Pronósticos* de Torres: un estúpido clérigo que aparece en su *Fray Gerundio* dice simplemente que su biblioteca se reduce a un libro de texto del seminario y a los *Pronósticos* de Villarroel. Con eso está dicho todo. (84) Por supuesto que en otros casos Isla es más explícito sobre este punto, pero esto no hace al caso aquí.

Por lo visto en esta obra, el capellán Añorbe es un clérigo sensato que parece especialmente decidido a combatir la creencia en la adivinación astrológica. En esta comedia no hay duendes, aunque escribió una llamada *El duende de Zaragoza*, con duendes fingidos, cuyo resumen tenemos gracias a Caro Baroja, y que no es de figurón. (85) De esta obra, que pone de manifiesto lo esquiva que era a Añorbe la musa Talía, creemos que se puede sacar la conclusión de que también para este autor los duendes no son sino pretextos para que ciertas personas realicen acciones impunemente, acciones que se enredan aquí confusísimamente.

Pero vamos ahora al tema de la magia. Como dijimos en el apartado dedicado al figurón y los personajes burlescos de

esta obra, lo que vemos en ella no es magia "de verdad" sino un montaje que se realiza para engañar al crédulo figurón. Añorbe sigue muy de cerca a Zamora en lo que se refiere a la inserción de una pequeña comedia de magia paródica en la comedia de figurón. Asimismo, lo que habíamos objetado a la obra de Zamora respecto a la eficacia crítica de una magia que *a priori* se sabe que no tiene ningún poder, porque sólo es una broma, lo decimos de la comedia de don Tomás Añorbe; así pues, no vamos a ser redundantes.

Sin embargo, en lo que si difieren Añorbe de Zamora es en el carácter del hechizo o de la magia presentada por ellos. Mientras Zamora presenta un falso hechizo, destinado a hacer pasarlo mal a una persona, Añorbe se desliza más hacia lo legendario. El encantamiento es de libro de caballerías, de cuento fantástico. El figurón don Lorenzo es un paródico caballero que ha de rescatar a la dormida princesa. La efectividad de la crítica contra la brujería y los hechizos se diluyen aún más que en caso de Zamora, dado el carácter novelesco del episodio. Parece que hay una regresión al siglo anterior y lo que el clérigo quiere atacar es lo que ya atacó sobradamente Cervantes: los libros de caballerías; esto ya no tiene sentido en el siglo XVIII. Tal vez esa no fuera la intención de Añorbe, pero si pretendía criticar la creencia en hechizos, no anduvo muy certero en la elección del asunto, que nos recuerda al cuento de la bella durmiente, al episodio de la cueva de Montesinos y desde luego a la leyenda de la cueva de Hércules o cueva mágica de Toledo.

A nosotros nos parece que lo que realmente quería Añorbe era hacer una comedia lucida, en época en que el público demandaba obras con tramoya y escenografía compleja. Con el precedente de Zamora en lo que se refiere a insertar recursos de la comedia de magia en la de figurón, Añorbe iba sobre seguro. Las escenas de la falsa cueva encantada

son un calco del episodio de *El hechizado* que reproducimos anteriormente. Tiene todos los elementos de ésta: música burlesca, ruido de cadenas, disfraces, decorados, etc. Como el texto no es muy conocido creemos que no está de más reproducir algún fragmento en que aparecen para que el lector pueda ver la enorme semejanza con la comedia de Zamora. He aquí acotaciones y canciones ridículas:

*"Toca clarín y caja roncós, con estruendo de cadenas." (...)*

Música: Ay, don Lorenzo Salpurrias,  
ay, valiente paladín,  
Melisendra es quien te llama  
ven si acaso has de venir.

*"Sale Arminda cantando lo que sigue vestida a lo turco, y cubierto el rostro con una mascarilla y una hacha encendida en la mano."*

"ARMINDA. Oh, tú, campeón, ilustre, generoso  
don Lorenzo Salpurrias belicoso,  
para quien se guardarón dichas tantas  
¿de qué temas, recelas ni te espantas?  
La infanta Melisendra es quien te llama  
para dar a tu nombre noble fama.  
Su Embajatriz me ha hecho,  
para ver el valor que hay en tu pecho.  
Es la Infanta, mi señora,  
muy hermosa  
y te adora  
como el clavel a la rosa  
esta antorcha luminosa  
torna fino,  
que el camino  
ya te enseña aquella losa." (86)

En la comedia de Zamora hay un tono más marcadamente burlesco, en la de Añorbe hay un gusto mayor por la escenografía que recuerda las funciones de ópera sería "Se corre la cortina de en medio y se descubre un trono alto con graderío, todo vestido de negro y mientras, van cantando, sube Teodora y se sienta en lo eminente de él." (87)

La escena en que Añorbe recuerda más claramente a Zamora o, si se quiere, en que don Lorenzo recuerda a don Claudio, es la siguiente:

*"Sale don Lorenzo muy despacio con el hacha encendida y Calandrajo agarrado de él por detrás."*

"D.LORENZO. Antorcha calamocana  
de aquel infame Merlín  
tan cerúlea y macilenta  
que no vales ni un cequí,  
no te apagues por la gracia  
con que te encendió Merlín." (88)

Ya aludimos antes al parecido de estos versos con los de "Lampara descomunal" de *El hechizado*. Añorbe sustituye el motivo de la lámpara por el de la antorcha.

No cabe duda de que lo que hizo Zamora como una diversión palaciega con carga satírica (más o menos trascendente, según se mire) lo convierte Añorbe en un pretexto para hacer un pastiche al gusto del público. No olvidemos que Añorbe es un dramaturgo plenamente dieciochesco. La función pudo seguramente gustar al espectador de la época, sobre todo si no era demasiado exigente, pero ¿qué pasa con la crítica a la magia? Creemos que no tiene, ni mucho menos la contundencia de la que el mismo autor hace a la astrología. Sólo teniendo la manga muy ancha se puede deducir que esta mascarada lírica a lo

turco tiene la intención de despertar el sentido crítico del espectador y desterrar de él el temor y la creencia supersticiosa.

Después de la comedia de Añorbe no encontramos crítica a las supersticiones ni siquiera la presencia de estos elementos en ellas. ¿Significa esto que ya no era necesaria porque Feijoo, Isla y demás ilustrados habían acabado completamente con las mentes oscurantistas? Los grabados y cuadros de Goya, que muestran la España más negra y fanatizante que se puede imaginar, nos hacen ver que no era así. Lo que sucede es que los comediógrafos de figurón ya no están dispuestos a llevar este tema a las tablas; les preocupan otras cosas, aspectos de la vida más relacionados con las costumbres civiles, con la moralidad pública. Las comedias de magia estaban en pleno furor y seguramente Concha, Barrionuevo y Moncín quisieron dejar a los duendes, a los astrólogos y a las hechiceras exclusivamente en estos ámbitos, mientras que sacaban en la comedia de figurón cosas más próximas a la realidad social contemporánea. Precisamente, de los códigos de comportamiento moral y social hablaremos en seguida.

### 7.3. *El matrimonio, el honor y la educación femenina.*

Los temas fundamentales de la comedia barroca de capa y espada son el amor y el honor, derivado de éste. Como bien apuntaba Wardropper: "La dama quiere cautivar a su galán; y él, a ella. Ni el uno ni la otra se preocupan por el coste probable de su determinación; ni el uno ni la otra cuentan con la reacción previsible de la sociedad. La acción dramática, por las convenciones de la comedia de capa y espada, siempre termina felizmente, es decir, con la prosperidad de los indiscretos." (89)

Ya sabemos que el amor es base para trazar el esquema funcional de estas comedias, ya que toda la trama se articula sobre las peripecias que pasan damas y galanes

para conseguir colmar sus deseos amorosos. El tema del honor surge, sobre todo, cuando en las obras que se denominaban igualmente "comedias", pero que eran realmente dramas o tragedias, al autor se le ocurría partir del punto en el que se acababa la comedia de enredo. Las comedias "con amante escondido o rebozada mujer" terminaban con el matrimonio ya que el amor se daba entre solteros y el decoro pedía que se acabase en boda, final feliz que además agradaba al público. Las veleidades amorosas, las posibles infidelidades eran sólo problemas menores, de amor, pero no de honor. Otra cosa era que la dama ya no fuese la enamorada o desenamorada del galán, sino la esposa infiel o presuntamente infiel; el asunto tomaba ya otro cariz, mucho más serio, y aparecía ya la necesidad del castigo ejemplar. Ya se dijo antes que entre la comedia y la tragedia del Siglo de Oro no había a veces más separación que el hecho de estar casados o no los protagonistas al principio de la acción dramática; o, si se quiere, siguiendo el juicio del citado Wardropper, según el autor se olvidara de toda concesión a la responsabilidad moral o que por el contrario decidiera hacer triunfar tal responsabilidad. (90)

¿Qué ocurre con la comedia de figurón? Se podría decir que ocurre casi lo mismo que con la de capa y espada. La mayoría de las comedias de figurón del XVII y buena parte de las del XVIII, tienen como tema fundamental este amor entre solteros al que aludíamos. Recogimos ya que en algunas del XVIII se parte ya del matrimonio y por tanto, se plantea el tema del honor, que se soluciona sin sangre, y desde puntos de vista, ya tradicionales, ya un poco más novedosos, según el autor.

Pero lo más significativo de la comedia de figurón es la existencia del personaje ridículo, que como ya vimos, obliga a variar el esquema funcional típico de la comedia nueva. Quede o no "suelto", el figurón, pieza que no encaja

bien, va a obligar al resto de los personajes, y en la mayoría de las ocasiones, a hacer todo lo posible por librarse de él. El figurón resulta tan problemático porque en muchos casos, no sólo se enamora de la dama, estorbando al galán de turno, sino que es el indeseable marido que se le ha destinado a la bella joven. En estas obras el público está atento para ver como se libra del feo y necio prometido. Pero en aquellas en las que el figurón o seudofigurón está ya casado con la dama o va a casarse inevitablemente, observamos el proceso de evolución del figurón o de su esposa, de manera que el matrimonio, que inicialmente se preveía desastroso y con serio peligro para el honor marital, acaba siendo algo armonioso y feliz. El tema del honor surgirá como obstáculo a la felicidad de la pareja, pero al fin se disipará como un nubarrón veraniego.

La existencia del amor azaroso, del matrimonio impuesto o de la duda sobre la virtud femenina, es algo que parece obligatorio; por tanto, si lo que quisiéramos fuera simplemente dar constancia de las obras que se adhieren a esta convencional regla lopesca, nos bastaría con hacer reseña de las mismas; o mejor, comentar las que escapan a ella y que en el caso de la comedia de figurón serían *El castigo de la miseria*, *El hechizado por fuerza* y acaso también *Abogar por su ofensor*, que tiene un final inhabitual. Pero lo que pretendemos aquí es algo más que eso.

El matrimonio obligado de una mujer joven y agraciada con un sujeto lleno de tachas físicas y morales, debía de provocar a buen seguro sentimientos de indignación y compasión en el público de la época, pero no los mismas reflexiones que nos provocan a nosotros, lectores actuales (no espectadores desde hace mucho). Las gentes que veían la comedia sabían que el asunto iba a acabar en bien y su interés era asistir a la resolución del enredo y de los amores cruzados. A nuestros ojos, el tema, aparte de ser una

cómoda falsilla funcional, es un reflejo de la situación social en que se hallaba la mujer en esos tiempos.

Totalmente sujeta a la autoridad de los padres o tutores cuando era soltera, y luego casada, a la del marido, solía acceder al matrimonio como una solución vital de supervivencia. La única alternativa a éste, para la mujer respetable era la entrada en la religión, que también aparece como castigo para solteras deshonradas, amantes abandonadas o viudas incasables. La mujer soltera e independiente era algo inconcebible, un estado que sólo valía para la mujer de "vida airada", quien, a juzgar por lo que leemos en novelas como *Teresa de Manzanares*, lo que deseaba realmente era encontrar marido, acabar bien casada y descansar de un oficio tan ajetreado.

Recordamos lo dicho acerca de nuestra figurona doña Melchora, tan obsesionada por la boda que no ponía tachas a ningún elemento masculino, y que incluso llegaba a decir que era mejor tener a la vez dos maridos que uno. Las damas típicas de las comedias eran un poco más exigentes y la perspectiva de enlazar su vida a la del intratable figurón no les hacía muy felices. Ya sabemos que usualmente el autor lograba salvarla de tan penosa esclavitud, para alegría del público. ¿Pero realmente hay crítica de esta situación injusta y humillante para la mujer en la comedia de figurón?

La respuesta que podemos dar a tenor de lo que hemos visto en las comedias es que la reflexión se da sobre todo en las del XVIII. Las obras del XVII no suelen plantear el asunto del sometimiento femenino más que como hecho desencadenante de la acción. En cambio, en el XVIII, encontramos varias obras en las que se refleja la preocupación por el matrimonio y la educación de las jóvenes, aunque no siempre desde la perspectiva que podríamos llamar "feminista".

Ciertamente, el tema del casamiento arreglado por

convenciones familiares o económicas, es algo que también puede verse como injusto para la otra parte del matrimonio, es decir el futuro marido. En varias obras de figurón, éste se encapricha de la dama (*El marqués del cigarral*, *Un bobo hace ciento*, *El desgraciado por fuerza*, etc.) pero en otras, el figurón no siente mucha inclinación por su prometida e incluso prefiere a otras mujeres (*El dómine Lucas*, *De los hechizos de amor*, etc). Pero el hecho de no ir libremente al matrimonio no afecta mucho al figurón que suele tener muy pocos escrúpulos en este tema. Si se muestran reacios o celosos ante la perspectiva del matrimonio, no se debe a que no estén de acuerdo con esta forma de unión concertada sin amor, sino a que la novia les parece demasiado mundana para su rancio concepto de la moral femenina o porque creen que no tiene buena dote. La única obra en que se atropella manifiestamente el derecho a la elección de estado en un hombre es *El hechizado por fuerza*, como ya dijimos cuando hablamos del figurón don Lorenzo, que es más que hechizado, casado por fuerza. Las razones que dimos para explicar porque la dama doña Leonor se esfuerza tanto en atrapar al clerizonte don Claudio van, como se recordará, más por el camino de lo metateatral que de lo social (vid. cap. V, p.118 de esta tesis); pero en todo caso siempre puede decirse que la libertad de don Claudio no ha sido coartada sino por su necesidad. No hay autoridades superiores que le obliguen a casarse o por mejor decir, a venderse o cambiarse por blasones nobiliarios. Por tanto, las verdaderas víctimas de los casamientos impuestos son las mujeres.

7.3.1 *Las comedias del XVII.*- A pesar de lo dicho arriba sobre la escasez de la crítica al matrimonio forzado que existe en las comedias de figurón de esta época, precisamente en este siglo hallamos una en la que el problema se plantea descarnadamente, de una forma que

quizás sorprende por la rotundidad con que el autor deja de ver el carácter mercantil e inhumano de estos arreglos. Se trata de *Entre bobos anda el juego* o *Don Lucas del Cigarral*, comedia de Francisco Rojas Zorrilla. En el capítulo dedicado a los figurón tratamos a don Lucas y recuérdese cómo hacíamos hincapié en el carácter marcadamente materialista de este figurón, y en el hecho de que, pese a sus grandísimas faltas morales y su aspecto ridículo, resulta un personaje que a la postre se elevaba sobre los otros mediante el poder que le daba su dinero. Poderoso, casi invulnerable, don Lucas no esconde en ningún momento su grosera intención de comprar a su prometida, llegando al extremo de extender un recibo por la muchacha; como ya mostramos en el capítulo anterior ( p.338).

Los figurones hacen reír, como ya vimos, escribiendo cartas disparatadas y grotescas, pero este recibo hecho por don Lucas es más que una de estas epístolas burlescas de tradición jocosa. Nos parece evidente la denuncia de esta situación. Rojas era escritor que decía las cosas más claramente que el resto de sus contemporáneos. (91) Lo que nos descubre Rojas es una sociedad profundamente corrupta y venal, que esconde su ansia de dinero tras raídos oropeles de hidalguía. Don Lucas puede avasallar a todos porque no es una criatura ruin en medio de seres desinteresados; don Lucas es un producto de su época y está perfectamente acorde con ella. Está bien seguro de sus poderes y pese a su apariencia grotesca es mucho menos extravagante de lo que pueda parecer. Debía de haber más de un don Lucas en su siglo; siglo que, como apunta Domínguez Ortiz, estaba dominado por la desazón del dinero: "No fue aquel, por tanto, un siglo de atonía o estancamiento, sino de febril actividad; el motor seguía siendo el dinero; el dinero propio y en la necesidad de dinero del estado. Pero ya no se buscaba en las guerras y en los descubrimientos, sino en el favoritismo regio, el dominio de los

ayuntamientos, los casamientos ventajosos con sus enormes dotes, el dominio de la tierra y la especulación sobre los productos de la misma. En aquella época cuyos ideales se basaban en el honor, la sangre pura y la actividad desinteresada había una gran apetencia de dinero." (92)

Como ya vimos antes, don Lucas tiene en este sórdido negocio del casamiento con doña Isabel, un aliado incondicional que no es otro que el padre de la misma, don Antonio. La forma inhumana y cínica en que responde a su hija cuando ésta le manifiesta su protesta por la boda que le han preparado no deja lugar a dudas sobre la catadura moral de don Antonio, a quien parece darle igual que su futuro suegro sea el mismo demonio: Véase la conversación que mantiene con la pobre doña Isabel:

"ISABEL. Es que yo no he de casarme,  
mándenlo o no tus preceptos.  
con don Lucas

ANTONIO. ¿Por qué, hija?

ISABEL. Porque es miserable.

ANTONIO. Eso  
no puede estar a ti mal  
siendo su mujer, supuesto  
que vendrás a ser más rica  
cuando el fuera más atento.

ISABEL. Es porfiado.

ANTONIO. No porfiar  
con él, y te importa menos.

ISABEL. Es necio.

ANTONIO. El te querrá bien,  
y el amor hace discretos.

ISABEL. Es feo.

ANTONIO. Isabel, los hombres,  
no importa que sean muy feos.

ANDREA. Señor, es puerco.

ANTONIO. Limpiarle.

Sea lo que fuere, en efecto,  
 yo os he de casar con él.  
 ¿Será mejor un mozuelo  
 que gaste el dote en tres días  
 y que os de a comer requiebros?  
 Noramala para vos;  
 Casaos con un caballero  
 que tiene seis mil ducados  
 de renta ¿y hacéis pucheros?" (93)

Aquí había que reflexionar sobre cuál de los dos es más culpable, como en los versos de Sor Juana Inés: el que peca por la paga o el que paga por pecar, siendo el pecado el someter a doña Isabel a la terrible humillación de ser tratada como una pura mercancía. La falta del padre nos parece mayor que la del figurón porque al materialismo, disfrazado de preocupación por el futuro de su hija, se le une la falta total de escrúpulo al condenarla a la infeliz unión de por vida con un hombre repulsivo. Nos viene asimismo a la memoria los también conocidísimos versos de Quevedo: "Madre yo al oro me humillo/ el es mi amante y mi amado" (...); lo peor del caso es que esa humillación, que era voluntaria en la mujer que pinta Quevedo, se transforma en transacción comercial hecha por terceros, una especie de trata de esclavas. La joven es "vendida" como dice literalmente el gracioso Cabellera y ello transforma el arreglo matrimonial en puro tráfico de carne humana.

Rojas no se priva de presentar el hecho de forma realmente descarnada. Moratín no se atrevió a tanto en *El sí de las niñas*. El futuro marido de Frasquita, don Diego, no es un sujeto repelente sino una buena persona que está enamorado de la chica, aunque con el amor un poco ridículo de los viejos. Tampoco la madre es, pese a ser una mente atrasada y prosaica, un ser tan abiertamente negativo como

lo es don Antonio. Ambos esgrimen el argumento de que lo principal es asegurar el futuro de las hijas, pero al menos doña Irene tiene el atenuante de que ella misma ha pasado por el mismo trance, la han educado para ver como natural el matrimonio acordado (94) y, sobre todo, Francisca no le declara a su madre su desacuerdo con la boda, sino que calla siempre y sólo se sincera con la criada, que sigue manteniendo el papel de confidente de la comedia barroca.

El hecho de que Moratín, como buen ilustrado, nos encaje el discurso aleccionador por boca de don Diego significa que pretende dejar bien claro el propósito de la obra e influir en el público tanto como le sea posible. Rojas, en cambio, no moraliza de forma tan explícita; pero la insistencia en el carácter venal del matrimonio hace que no se pueda dudar de su intención crítica. Además, apura tanto la indefensión de la dama, que estamos a punto de creer que va a acabar inmolada en el ara matrimonial.

Incluso el típico galán, don Pedro, contrafigura de don Lucas, dechado de perfecciones varoniles y tan valiente que no duda en enfrentarse a un toro furioso para librar a su amada Isabel, se ve impotente para salvarla de la bestia aún más peligrosa que es don Lucas; sabemos que no sólo lo sujeta el respeto a los compromisos hechos y a la voluntad del barba, sino también su inferioridad en materia de dinero. El figurón se lo recuerda en la escena última y decisiva:

"DON LUCAS. "Vos sois, don Pedro, muy pobre  
y a no ser porque en mi halláis  
el arrimo de pariente  
pereceríais." (95)

También recuerda su pobreza a doña Isabel y que sólo la tomaba por esposa por su belleza, es decir, la vuelve a reducir a puro objeto carnal. Lo curioso es que las cosas

salen bien y los enamorados se casan, precisamente porque el figurón, el personaje en apariencia peor tratado, pero el más poderoso de hecho, lo permite. ¿Un destello de generosidad y nobleza en un sujeto como don Lucas? En absoluto. No es don Lucas figurón de los cambiantes. Carácter bien trazado y bien sostenido, su renuncia al matrimonio con doña Isabel no es altruismo ni un castigo del autor por su mal comportamiento, sino un acto de poder. A su juicio, es él quien vence a los que han querido engañarle:

"DON LUCAS. Pues dadla la mano al punto  
 que en esto me he de vengar:  
 ella pobre, vos muy pobre  
 no tendréis hora de paz;  
 el amar se acaba luego,  
 nunca la necesidad;  
 hoy con el pan de la boda.  
 no buscaréis otro pan  
 de mi os vengaréis esta noche  
 y mañana a más tardar  
 cuando almuercen un requiebro,  
 y en la mesa en vez de pan,  
 pongan una fe al comer  
 y una constancia al cenar  
 y, en vez de galas, se ponga  
 un buen amor de Milán,  
 una tela de `mi vida`  
 aforrada en `¿me querrás?`,  
 echarán de ver los dos  
 cuál se ha vengado de cuál." (96)

Sencillo sería ver en este parlamento la rabieta del despechado, pero mucho nos tememos que no es así. Los figurones pueden ser vencidos, pero no convencidos ni

convertidos (al menos los del Siglo de Oro) y sigue en sus trece hasta el final. Don Lucas no ha sido ni vencido ni convencido porque realmente para él no hay más valor que el brillo del dinero. El final está a su gusto, no siente perder a doña Isabel, pues no es para él más que un mero objeto fácilmente sustituible. También están a gusto los enamorados y el público, porque bien está lo que bien acaba, pero aunque no haya en el remate de la comedia nada que se salga de lo convencional, del *happy end* previsto en el esquema lopesco, detectamos un malestar que Rojas no ha podido disimular. ¿Realmente es un final feliz? ¿No acabarán cumpliéndose los feos pero nada disparatados pronósticos de don Lucas?

Bien dice el refrán que "donde no hay harina, todo es mohina". Los espectadores y sobre todo, las espectadoras de la cazuela, por mucho gusto que sintieran por el triunfo de los enamorados, volvían a su casa a comer caliente y en su mayoría preferían un matrimonio que les diese estabilidad y seguridad a un amor novelesco, pasional, florido y "bachiller", como se decía en la época. Una cosa es la comedia y otra la realidad, aunque es ésta una comedia en la que realidad, el resquebrajamiento de los ideales que ilusionan a los españoles de la época, es patente (y lo será más en otras comedias posteriores).

No es casual que ya desde el principio de la obra se entable un debate entre Isabel y su criada Andrea; la primera (antes de conocer al novio que le espera), defiende el amor reposado y frío del matrimonio y la segunda los apasionados requiebros del galán.

"ANDREA. (...) pero no hay marido bueno.

Ver cómo se hacen temer  
a los enojos menores,  
y aquel acerse señores  
de su perpetua mujer;

aquella templanza rara  
 y aquella vida tan fría,  
 donde no hay un `;alma mía!´  
 por un ojo de la cara  
 (.....)  
 la seguridad prolija  
 y las tibiezas tan grandes  
 que pone un requiebro en Flandes  
 quien llama a su mujer `hija´  
 (.....)  
 luego que es mejor se infiere,  
 haya embuste o ademán,  
 aunque más finja el galán  
 que un marido aunque más quiera.

ISABEL. Lo contrario he de creer  
 de lo que arguyendo estás,  
 y de mi atención verás  
 que el marido y la mujer,  
 que se han de tener, no ignoro,  
 es tálamo repetido,  
 respeto ella a su marido  
 y él a su mujer decoro;  
 y este callado querer  
 mayor voluntad se nombre  
 pues no ha de querer el hombre  
 como dama a su mujer." (97)

Para Andrea el matrimonio es prisión y condena de la mujer; Isabel mantiene, sin embargo, una posición mucho más convencional y ortodoxa sobre las relaciones maritales, muy cercana a la postura de la Iglesia que consideraba que en el exceso de amor, o en el amor pasional por la propia esposa, podía existir pecado:

"ISABEL. No esa llama solícito,

todo lenguas en arder,  
 porque un amor bachiller  
 tiene indicios de apetito." (98)

Pasión contra costumbre; idealismo contra realidad; aventura contra seguridad. Rojas parece apostar por la opción del idealismo, con mayor rendimiento literario, pero no puede evitar que se cuele los aires materialistas de una sociedad cada vez menos caballeresca y más aburguesada. Verdaderamente, el gracejo del escritor toledano es el de los grandes satíricos de su época, que recubren con el regocijo humorístico las más negras miserias humanas. Porque, bien mirado, esta obra es pesimista, al menos en lo que toca al tema que tratamos aquí. Pesimismo barroco del que critica sin aportar soluciones, del médico que descubre la herida sin dar ningún remedio para sanarla. He aquí la diferencia con Moratín y otras mentes renovadoras del XVIII, quienes siempre ponen juntos veneno y antídoto.

Leonor es salvada, como en las tragedias de Eurípides, por un *deus ex machina* que no es la voluntad de dios sino la del figurón. Pero, ¿qué ocurre con las otras Leonores que vivían en su tiempo? Ninguna solución da Rojas para ellas. Nunca se habla de cambiar las mentes de los padres y, por tanto, las de los hombres de su época. Rojas es aún un hombre del barroco, seguramente con poca fe en la capacidad de la humanidad de mejorarse a sí misma.

En *El lindo don Diego*, Moreto nos presenta el casamiento forzado de dos hermanas, Leonor e Inés, a quienes les están destinados dos primos suyos, don Mendo y el figurón don Diego. Leonor es sumisa y acata los deseos de su padre don Tello, pero Inés, llevada del amor que siente por el galán don Juan, no duda en enfrentarse a su progenitor, aunque respetuosamente. Doña Inés despliega habilidades oratorias en un conceptuoso parlamento para tratar de defender su derecho a decidir sobre su vida, sin

perder el respeto a la autoridad paterna. Pero su padre es otro barba insensible y empeinado y no se conmueve ni atiende a razones. Veámoslo:

"DON TELLO. El parabién da don Juan  
de los casamientos hechos  
con vuestros primos

DOÑA INÉS. Y ¿están  
en estado que podrán  
admitirle nuestros pechos?

DON TELLO. ¿Pues no, si ellos han venido  
de mi palabra fiados?

DOÑA INÉS. No habiéndolos admitido  
nosotras, en vano ha sido  
darlos por efectuados.

DON TELLO. Pues ¿podéis hacer las dos  
a mi gusto resistencia?

DOÑA LEONOR. Yo, señor, no sé tener  
voluntad, y si ha de ser  
alguna, esa es mi obediencia.

DOÑA INÉS. Contigo también, señor,  
es mi voluntad ajena,  
sólo tu gusto es mi amor;  
mas este mismo primor  
tu resolución condena,  
porque cuando yo he de estar  
pronta siempre a obedecer,  
no me debieras mandar  
cosa en que pueda tener  
licencia de replicar,  
y si me da esta licencia  
el cielo, y tu autoridad  
me la quita con violencia  
casárse mi obediencia  
pero no mi voluntad.

Siendo este estado, señor,  
 de tantos riesgos cercado,  
 ¿no pudiera algún error  
 dar asunto a mi dolor  
 y empeños a tu cuidado?  
 Luego, aunque yo me concluyo  
 debieras a mi albedrío  
 proponerlo no por suyo  
 sino porque aunque es el tuyo,  
 tiene el título de mío.

D. TELLO. Aunque es la queja tan vana  
 por queja de amor la he oído  
 Inés, callando tu hermana,  
 que no eres tú tan liviana  
 que tuviera otro sentido;  
 ni yo tan poco mirado  
 que a todo vuestro deseo  
 no le exceda mi cuidado,  
 habiendo ya examinado  
 los peligros de este empleo.  
 En gusto, quietud y honor,  
 lográis toda la ventura  
 que pudiera vuestro amor  
 y el mío, que es el mayor,  
 que vuestro bien asegura;  
 y mi palabra empañada  
 ya, Inés, no tiene lugar  
 tu queja, aunque bien fundada,  
 pues, sobre que estás casada,  
 no tienes que replicar." (99)

Como ocurre también en otras obras de la época el autor no explica de forma satisfactoria el porqué de esa insistencia del padre de doña Inés en casarla con don Diego. Moreto no ha mostrado los intereses materiales como

claro móvil del arreglo matrimonial como hizo Rojas y queda sólo como explicación un nebuloso compromiso familiar, que podría romperse sin muchos problemas, ante la resistencia de la hija.

Tal vez este comportamiento poco justificable del padre de Inés podría deberse a que Moreto utiliza mecánicamente la figura del "padre-mercader", al igual que lo hace Rojas. Esta figura del "padre-mercader" podría tener su origen, no sólo en las condiciones sociales de la época sino que también raíces literarias en el esquema teatral de la comedia plautina y terenciana, según apunta Kenington.(100)

Sea como fuere, la desdichada doña Inés se estrella contra un padre inflexible y al ver que nada puede esperar de él, recurre a apelar a la nobleza y caballería del corazón de don Diego, al que aún no conoce, para pedirle que sea el mismo el que rompa el compromiso. Otro bello y barroco discurso de Inés que tampoco consigue su propósito. Moreto nos brinda el contraste entre la sensatez de doña Inés y la insania de don Diego:

"DOÑA INÉS. Señor don Diego, si el lustre  
de la sangre que os alienta  
a su misma obligación  
se sabe pagar la deuda,  
ninguna puede ser más  
que la que agora os empeña,  
pues una mujer se vale  
de vuestro amparo en su pena.  
La dificultad está,  
para que más os suspenda,  
en que, siendo contra vos,  
os pido a vos la defensa.  
Mas cuanto puedo deberos  
os pago en querer atenta  
que, si habéis de ser vencido,

vuestro el vencimiento sea.  
 Mi padre, señor don Diego,  
 a cuya voz tan sujeta  
 vivo, que por voluntad  
 tiene el alma mi obediencia,  
 trató la unión de los dos  
 tan sin darme parte de ella,  
 que de vos y del intento  
 al veros tuve dos nuevas.  
 Casarme sin mí es injusto;  
 mas dejo aparte esta queja  
 porque al blasón de obediente  
 tiene algún viso de opuesta.  
 La aversión o simpatía  
 con que se apartan o acuerdan  
 las almas pende en el cielo  
 de influjo de sus estrellas.  
 (.....)  
 Desde el instante que os vi  
 discurrió un hielo en mis venas  
 a que no halla el alma amparo  
 más que el que de vos intenta.  
 (.....)  
 Casarme con vos, don Diego,  
 si queréis, ha de ser fuerza;  
 pero sabed que mi mano,  
 si os la doy, ha de ser muerta.  
 De caballero y de amante  
 faltáis, don Diego a la deuda  
 si, sabiendo mi despecho,  
 vuestra mano me atropella.  
 (.....)  
 Vos, don Diego, habéis de hacer  
 a mi padre resistencia,  
 y escoged vos en la causa

la razón que más convenga.  
 (.....)  
 Y advertid que yo a mi padre,  
 por la ley de mi obediencia,  
 para cualquiera precepto  
 el `sí` ha de ser mi respuesta.  
 (.....)  
 Y ahora vuestra hidalguía,  
 o el capricho, o la fineza,  
 corte por donde quisiera,  
 que, cuando pare en violencia,  
 muriendo yo, acaba todo,  
 pero no vuestra indecencia,  
 pues donde acaba mi vida  
 vuestro desdoro comienza.

D. DIEGO. (¿Pudo el diablo haber pensado  
 más graciosísima arenga  
 para disfrazar los celos,  
 y está dellos que revienta?)  
 Señora, todo ese enojo  
 nace, con vuestra licencia,  
 de celos que os da Leonor.  
 Si teméis que yo os ofenda  
 os engañáis, ¡juro a Dios!,  
 que, ¡por vida de mi abuela!,  
 y ansí Dios me deje ver  
 con fruto unas viñas nuevas,  
 que plantó mi padre en Burgos,  
 que es lo mejor de mi hacienda,  
 como yo nunca le he dicho  
 de amor palabra ni media,  
 que ella es la que a mí me quiere,  
 y sino, dígallo ella." (101)

Ya vimos que la capacidad de don Diego para volver las

cosas del revés y alimentar su inmensa vanidad era prodigiosa. Ni llegando al insulto consiguen Inés y su hermana que el figurón se dé por enterado que la aversión que provoca. Será el engaño el que, como sabemos, haga que don Diego se busque otra novia y rompa el compromiso. Es decir, que se ha de recurrir a los enredos plautinos en el caso de doña Inés, o esperar del azar que el novio preparado por los padres no sea del todo aborrecible (recordemos que doña Leonor sí tiene suerte con don Mendo) para que el matrimonio no resulte una terrible esclavitud.

Aunque con menos acritud y también con menos sinceridad que Rojas, Moreto muestra el problema del matrimonio impuesto por los padres, pero de nuevo nos hallamos ante una crítica coja que no aporta solución ni pretende mover conciencias, como no sea a la simple compasión. No creemos que ningún padre se sintiera estimulado a dejar más libertad a su hija en la elección de marido después de ver o leer la obra de Moreto. Lo más seguro es que las muchachas casaderas no fueran en verdad tan elocuentes como para convencer con discursos a sus padres. Estos debían de pensar que tales parlamentos no eran más que bachillerías de damas de comedia. Es más que dudoso, por otro lado, que las jóvenes casaderas se atreviesen a enfrentarse tan a las claras con la autoridad paterna. Como indica Díez Borque, la libertad de la mujer para casarse es sobre todo un recurso literario. (102) Sin embargo, esta falta de auténtico deseo crítico, que es totalmente cierto para la mayoría de las comedias de Lope, puede dar paso a una real intención de censura, patente, a nuestro juicio, en Rojas y que no descartaríamos en Moreto. Aunque esta crítica se estrellase contra la dureza de la mentalidad de la época podría constituir una especie de abono para épocas posteriores; pero no cabe duda de que durante mucho tiempo iba a permanecer la idea de que el padre tenía plena potestad y podía ignorar los sentimientos de las jóvenes,

que callaban por miedo y respeto ante aquellos a quienes ellas mismas consideraban como poseedores de todos los derechos para disponer de sus vidas.

Más tarde Moratín denunciará la forzada hipocresía de las niñas que dan el "sí" cuando están deseando decir "no" sólo por temor al enfado y represalias de sus padres; el mismo "sí" a que se refiere el capricho 2 de Goya "El sí pronuncian y la mano alargan al primero que llega". Cierto que a veces pronunciaban el sí, sobre todo en el XVIII, más para escapar de la cárcel de la casa paterna que por la coacción de la voluntad. Pero no es ese el caso de la dama de Moreto ni de la de Rojas. Ellas no son hipócritas y luchan en la medida de sus fuerzas para salvaguardar su felicidad. Sin embargo esa tímida rebelión es totalmente estéril, pues la salvación del negro porvenir que les aguardaba no ha venido, ni mucho menos, porque se hayan atendido sus demandas.

Frente a estos autores, que al menos exponen el problema del matrimonio impuesto, encontramos alguno que escribe con total ausencia de preocupación por él e incluso con falta de respeto a las convenciones del final feliz de la comedia barroca. Este final, pese a ser mecánico y previsible, suponía también una especie de justicia poética sentimental. En el "cada oveja con su pareja", que tanto agradaba al espectador, había una armonía, un orden después del caos. Como apuntaba Serralta, el castigo para el personaje malo, antipático y ridículo era la soltería y ésta estaba generalmente reservada al figurón. Pero hay una obra en la que encontramos a un figurón que casa al final con la joven dama sin que haya sufrido ninguna metamorfosis que justifique tal solución. Nos estamos refiriendo a *El sordo y el montañés*, de Fernández de León.

Esta obra se escapa a la convencionalidad de las anteriores comedias de este siglo, no sólo por el final sino también por el carácter de los personajes, que

muestran la caída de ideales de fines del XVII. Ya vimos que don Valerio era un cínico *gigoló* y doña Brígida una viuda alegre dispuesta a pagar a su galán. La dama joven, doña Leonor, ama a este galán interesado y aborrece al montañés don Suero, que se ha enamorado de ella, pero al final se casa con él, pues don Valerio acaba casado con doña Brígida. Este último enlace es lógico porque ninguno de los dos personajes es muy ejemplar, pero sorprende la forma en que el autor "premia" al figurón don Suero con la dama, quien se casa con él, más que nada, porque no tiene otra pareja en la obra.

El sordo don Simón, que mantiene una cierta respetabilidad moral en la obra, acaba, sin embargo, soltero o "suelto". Este es un "galán suelto" cuya soltería puede justificarse por su sordera, que lo hace aparecer ridículo, pero no es más ridículo que don Suero, el figurón, y éste sí consigue emparejarse con quien quiere.

Creemos que el público esperaría tal vez que las parejas quedasen de otro modo, por ejemplo:

D. Valerio	←————→	Dña. Leonor
D. Simón	←————→	Dña. Brígida
D. Suero	————→	0

Pero este final no se cumple. Hubiera sido lógico que el autor hubiese incluido a un segundo galán para desposar a Leonor, quedando así los dos personajes cómicos fuera del matrimonio; pero Fernández de León dispone un final atípico que, si por un lado puede resultar interesante porque rompe con lo trillado, por otro muestra un gran desacierto en el modo de tocar el tema del matrimonio. A las irresponsabilidad moral de hacer triunfar el deseo amoroso a la que hacía alusión Wardropper, se une la irresponsabilidad de dar por buena una unión desprovista de amor (por parte de doña Leonor) e incluso de ética, al aprobar el casamiento por interés de Valerio con su antigua amante Brígida.

Que Valerio se casa por puro interés es algo que no puede dudarse, pues el carácter materialista de éste está claramente expresado desde el comienzo de la obra. Doña Brígida conoce de sobra a su amante, pero pese a todo, le ama pasionalmente y queda gustosa con su matrimonio. Ella es quien compra a su marido, pero él es consentidor y por tanto el casamiento venal voluntario está desprovisto de todo carácter crítico. Por su parte, el figurón, que estaba dispuesto a casarse con Brígida como alternativa a cobrar su herencia, consigue librarse de este enlace comercial y quedarse con quien le gusta, es decir, con Leonor. La única que no gana nada, salvo un marido muy poco envidiable, es la propia Leonor, que se casa por las buenas con el montañés simplemente porque hay que casarse y el autor no ha querido buscarle un novio mejor.

Por tanto doña Leonor, la joven casadera que tanta importancia podía tener en una obra de este género, queda reducida a ser una simple pieza del engranaje de la comedia; detrás de ella no hay una mujer con sentimientos auténticos, una mujer de carne y hueso (aunque fuera con las limitaciones de los personajes de la comedia áurea, sino un mero vacío que hay que recubrir con la estampa de la damita enamorada. Así, tras luchar por su supuesto amor durante más de dos jornadas, acaba dando a su mano con toda ligereza y tranquilidad a un hombre detestable.

En cuanto al tema de la educación femenina, la comedia de figurón del XVII no es muy innovadora. La mujer en la comedia no tiene una ocupación específica y es de suponer que no le hace falta saber otra cosa que aquellas labores domésticas que, dada su clase social, le correspondían. Como la comedia áurea refleja sobre todo la mentalidad de la nobleza, no hace falta especificar que las labores domésticas de las damas no serían en absoluto las que exigieran trabajo físico. Suponemos a estas damas bordando, leyendo algún libro piadoso (o una novela de caballerías),

yendo a misa, a alguna romería, al teatro... bien vigiladas por padres o tutores. Pero en realidad lo que vemos es que estas damas emplean todo su tiempo y esfuerzos en conseguir sus objetivos amorosos, arriesgando, como sabemos, su reputación en salidas intempestivas, visitas secretas, y otras muchas artimañas más. Llorar celos y desdenes acababan de completar su horario. Esto, sin duda, agradaba al público de la cazuela que llevaba una vida encerrada, rutinaria y aburrida. Y la comedia de figurón de esta época no ofrece en este aspecto ninguna variación con respecto a la de Lope.

Desde luego que también existían mujeres cultas y dadas a los libros, pero éstas eran miradas con recelo e incluso con franca antipatía (recordemos lo dicho ya sobre el culteranismo). La mujer bachillera era incluso más indeseable que la tonta y esta idea de que la afición a la cultura era casi una enfermedad aparece justamente en *Guárdate del agua mansa* de Calderón.

El barba don Alonso tiene una hija bachillera, doña Eugenia, de la que dice la criada Mari-Nuño:

"Tiene a los libros humanos  
inclinación, hace versos (...)." (103)

Lo dice como quien describe los síntomas de una patología psicológica. Su padre para curarla de esta grave afección decide casarla con un cerril montañés, que no es otro que nuestro ya conocido don Toribio. Teniendo en cuenta que él es analfabeto, el tratamiento es auténticamente "de choque".

Parece ser que lo peor no era que la mujer intentase igualarse al varón en inteligencia y ocupación, sino que además se consideraba que la "antinatural" inclinación de la fémina a la cultura iba forzosamente unida a la intolerable frivolidad y ligereza en el comportamiento. Por

ello Eugenia aparece como partidaria de llevar una vida mundana y ser amante de las fiestas; esto era lo verdaderamente peligroso, por que podía llevar a atentar contra el honor del que la mujer era depositaria y que debía ser su única meta y aspiración en la vida:

"Puede un hombre situar su reputación en las letras, en armas, en gobierno y en virtud. Pero la mujer en sola la virtud puede fundar su honor, porque ni ellas son menester para las letras, ni jugar las armas, ni salir con ellas al enemigo." (104)

No es de extrañar, por tanto, que el padre recrimine a la hija por sus aficiones:

"D. ALONSO. Cuantos tus versos celebran,  
 cuantos tus donaires, cuantos  
 tu ingenio, son los primeros,  
 Eugenia, que al mismo paso  
 que te lisonjean el gusto  
 te murmuran el recato,  
 rematando en menosprecio  
 lo mismo que empieza aplauso." (105)

En este punto coincidimos con el profesor Díez Borque, quien relaciona la falta de apertura social de la mujer y su minusvaloración intelectual con el rígido concepto del honor: "La mujer es objeto pasivo del honor, reflejando el del marido, y para mantenerlo lo más seguro es privarla de libertad, reducir sus posibilidades de actuación y esto sí es reflejo de la condición social de la mujer en el XVII (...) Lope está convencido de la fragilidad física y de la minoría mental de la mujer." (106)

No nos parece que en esta comedia de figurón se diga nada en contra de esta concepción tan misógina del destino vital de la mujer. Ciertamente hay una ironía evidente al presentar al figurón tan preocupado por el recato de sus

primas que no les permita salir de casa ni para oír misa:

"D. TORIBIO. A decir a mis primas  
 que en todo hoy no salgan fuera  
 D. ALONSO. ¿Han de quedarse sin misa?  
 D. TORIBIO. ¿Qué dificultad es esa?  
 Mi ejecutoria les basta  
 para ser cristianas viejas." (107)

Más nos parece esta cita una burla a la hidalgía enjundiosa que crítica al encerramiento y represión de la mujer y con respecto a lo primero ya aludimos a ella. (Vid. p.412 de este capítulo). Está claro que por muy severo que fuese un padre o marido no podía llevar su rigidez al extremo de incumplir con los preceptos de la Iglesia, aunque el templo fuera buen lugar para las citas o encuentros amorosos, como queda patente en la comedia lopesca. La solución para evitar cualquier problema derivado de una salida o de un contacto con el exterior era la vigilancias cuidadosa de los padres, maridos o hermanos y por ello debía de darles tanto gusto a las espectadoras de la época el ver cómo las damitas de la comedia se las ingeniaban para burlar los cien ojos de Argos de sus parientes masculinos.

En resumidas cuentas, la comedia de figurón de este siglo sintoniza perfectamente con la mentalidad colectiva dominante en el tema de la educación femenina y parece incluso reforzarla desde las tablas. Pero en el siglo siguiente las cosas serán distintas y no nos referimos sólo a que ciertos autores manifiesten un tímido feminismo, sino a que lo que nos aparece en el teatro no es un monolítico modo de pensar sin posibilidad de fisuras, sino el reflejo de polémicas ideológicas y de cambios sociales que dan a este teatro, al contrario de lo que ocurría en el siglo precedente, un carácter menos literario e idealizado.

7.3.2. *Las comedias del XVIII.*- La importancia del matrimonio como elemento funcional sigue siendo la misma que en la comedia del XVII, pero como ya hemos dicho, la crítica a las circunstancias en que se producen los casamientos tiene mayor relevancia. Resulta un tanto paradójico que en las comedias del XVII no haya posibilidad de tocar el tema del honor porque no existan comedias que comiencen con los protagonistas ya casados, siendo como era este asunto del honor matrimonial un tema de tanto rendimiento en la comedia lopesca. Quizá en la época de Moreto y Rojas no se veía compatible mezclar un tema tan trascendente con la ridiculez del figurón, cosa que sí sucede en el XVIII, aunque en algunos casos las comedias no sean muy jocosas.

Sin embargo hay también alguna comedia con lo que podríamos llamar un final "anómalo", es decir que prescinde del matrimonio para la dama y el galán principales, aunque no de los amores cruzados y no correspondidos. Nos referimos a una de las menos cómicas obras de Cañizares: *Abogar por su ofensor*. Es comedia de enredo donde las haya, con raptos, embozados y confusiones de identidad a mansalva, pero que no se resuelve del todo de la forma acostumbrada en la comedia áurea. Los amores no se descruzan y ambos, Alejandro y Fénix, entran en religión sin que hay de por medio una situación trágica o deshonrosa que les obligue auténticamente a ello. Bien es cierto que Alejandro, el galán primero, ya muestra desde el principio sus inclinaciones al sacerdocio y sólo acepta conocer a su prometida por imposición paterna, lo que indica que el matrimonio forzado también podía afectar al varón; pero al gozar éste de una libertad social y sexual que le estaba vedada a la mujer, el casamiento impuesto resultaba menos gravoso para él. La dama, por su parte, acaba metiéndose a monja porque la marcha de la comedia no hace cambiar la inclinación de Alejandro hacia otra dama, Violante. En la

entrada en religión de Fénix hay un fondo de frustración amorosa, en cambio Alejandro ya tenía vocación sacerdotal desde el comienzo y su amor por Violante aparece, por tanto, como un simple encaprichamiento pasajero, aunque éste, mientras dura, le lleve nada menos que a echarse al monte.

Cosas de comedia, que en este caso no es de las mejores del autor, pero que no cabe duda que tuvo al público pendiente: la comedia tiene de todo, incluidos bandoleros y juicio sumarisimo. El final tal vez sorprendió un poco al espectador, pero quizás Cañizares quiso precisamente eso. Contrasta, desde luego, este remate de media boda con el empeño de Zamora por casar a su recalcitrante figurón porque "la comedia es fuerza que acabe en boda". Hay mucho de autoironía en Zamora; en Cañizares posiblemente un pequeño intento de escapar a la consabida falsilla del *happy end* matrimonial.

Sea como fuera, Cañizares no vuelve a repetir este final tan ascético y el matrimonio tiene una gran importancia en su obras de figurón. Desde luego está presente el insoslayable matrimonio arreglado por el padre de la dama con el hidalgo. La razón es que seguía siendo un estupendo artificio funcional y que además las convenciones sociales no habían cambiado nada en este punto. "Parece que, de hecho -dice Carmen Martín Gaité-, entre la aristocracia y la burguesía eran siempre los padres quienes arreglaban las bodas de sus hijas, y el noviazgo se reducía apenas cruzaban la palabra en alguna visita y bajo el control de sus padres. El hecho de que pudiera surgir una inclinación de afecto entre los futuros cónyuges, se tenía por accidental y sin relevancia alguna a efectos de que eso garantizase más los resultados de la unión". (108)

Don Pedro, el barba de *El dómine Lucas*, con sus deseos de conservar el mayorazgo de los Chinchillas, está a punto de sacrificar a su hija:

"D. ENRIQUE. Siguiendo las dependencias de un gran mayorazgo suyo Don Pedro está: y de manera su aplicación ha logrado, que con sus crecidas rentas un título comprar quiere, con el formando y con ellas el dote a Leonor, bien como su principal heredera. Pero esto es con la pensión cruel de que porque sea la línea de los Chinchillas del mayorazgo cabeza, a su hijo con su sobrino casar quiere, y con la idea de esta sinrazón, en casa al tal Don Lucas hospeda." (109)

Este deseo de fundir nobleza recién adquirida por medio del dinero con otra antigua se traduce en el arreglo del matrimonio de interés, que ya conocemos sobradamente, pero esta vez la nueva sensibilidad dieciochesca de Cañizares le hace rechazar tal situación. El bobo don Lucas casa con la boba doña Melchora, según le corresponde naturalmente y don Pedro tiene que ceder ante la razón, no sólo en el matrimonio de su hija sino a su caduco amor por Florela.

"DON PEDRO. Si estás contenta, Leonor, yo no violento a mis hijas, da la mano a Don Enrique y dásela tú, Luquillas, a Melchora.

DON LUCAS. Ven acá, daca la mano, borrica.

DOÑA MELCHORA. Toma, animal.

CARTAPACIO. Cada oveja,  
con su pareja, Juanilla."

Como hemos comentado antes, don Pedro ya se aleja bastante del barba tradicional, pues tiene sus puntos de ridículo. Aunque en el tema del futuro de sus hijas se muestra en un principio algo intransigente, imponiendo el matrimonio a una y el claustro a otra, está claro que el contexto dramático que rodea esta supuesta imposición de la autoridad paterna es muy distinto al que encontramos en Rojas y Moreto. Cuando un padre aduce, además de las conveniencias sociales, que hay que mantener el matrimonio para no desperdiciar unos versos epitalámicos que ha hecho, y la hija le responde con el desparpajo que se verá, está claro que las cosas no van a ponerse muy serias para nadie:

"D. PEDRO. ¿Y tú, hija mía no sabes  
que bien te estará una toca?  
DOÑA MELCHORA. Sí, señor, por el cogote,  
velándome en la parroquia." (110)

En *De comedia no se trate* hallamos, en cambio, la búsqueda de un matrimonio de interés por parte de Anastasia, que coquetea con don Enrique, el galán, pero acepta las demandas amorosas de don Julián, un anciano rico que frecuentemente hace alarde de su dinero. Hay que tener en cuenta que doña Anastasia no es una jovencita, sino una viuda con las tachas heredadas del personaje tradicional de la dueña. Ella es la tutora de la joven Andrea y sus relaciones con ella son tan malas como lo eran acostumbradamente en la comedia lopesca las de las damitas y sus tutoras o madres, las pocas veces que éstas aparecían. Anastasia, bajo capa de honestidad, esconde sus apetencias amorosas y sobre todo el deseo de asegurarse la vida mediante el matrimonio con el viejo verde don Julián.

Si el personaje del barba masculino estaba ya a estas alturas bastante degradado, éste de la viuda o dueña nunca había gozado de mucha estima; es natural que no sea muy respetada doña Anastasia por su pupila y prima Andrea. En el personaje de Andrea se prelude el carácter de la damita achulada, con mal genio, atrevimiento y "despejo", que aumentará con la moda de achabacamiento femenino que se impondrá en algunas obras e incluso en las costumbres de fines del XVIII. El caso es que esta joven rebelde y algo maleducada consigue librarse del matrimonio que su tutora le prepara con el figurón para que éste no les arrebatase cierta herencia. Sin embargo, la forma de escapar al enlace con el indeseable novio es la habitual de la comedia del XVII; los consabidos enredos y tejemanejes de la dama y el galán; por lo tanto no merece mucho la pena que nos detengamos demasiado en esta obra.

De mayor interés para el tema que tocamos es, en cambio, *La encantada Melisendra* pues, como recordará el lector de esta tesis, la acción de la obra se apoya en un falso encantamiento que se debe a su vez a la necesidad de disuadir al figurón de que llegue a casarse con la joven doña Teodora. Pero lo verdaderamente digno de mención es que el engaño parte del propio padre de la muchacha, quien decide liberar a su hija del yugo que él mismo le había preparado. Como vimos (vid. cap. V, p.247), la debilidad amorosa del padre le hace tolerante y antepone al amor de su hija al compromiso establecido. Además, en el enfrentamiento del galán y el barba que sucede en una escena se ve lo que podríamos llamar el "toque de época". Don Esteban tiene mucho aún de galán lopesco, dispuesto a batirse por conseguir a su dama si fallan los razonamientos, pero el padre ya no esgrime el acero (aunque lo desenvaine mecánicamente) como sí lo había hecho otro vejete ridículo (el don Pedro de *El dómine Lucas* de Cañizares) en un intento de volver por sus fueros de barba

autoritario. El viejo don Fernando se vuelve razonable y opta por la concordia, aunque ello le cueste montar una auténtica carnavalada.

"D.ESTEBAN. Pues vos lo confesáis,  
y que sabéis, que os igualo  
en nobleza y en valor,  
en hacienda, honor y garbo.  
Sabed también que yo adoro  
a Teodora, por su mano  
yendo, mariposa amante,  
al incendio en que me abraso.  
Y así rendido os suplico  
me concedáis bien tan alto,  
de que me nombre su esposo  
y me acredite su esclavo;  
y si no, viven los cielos,  
que con mi acero irritado  
(*desnudan los dos los aceros*)  
a pesar del mundo todo  
de mi Teodora evitando  
el riesgo, con ella ofrezco  
abrir a pesar del hado,  
camino, por donde juntos  
ella y yo de aquí salgamos.

D.FERNANDO. Mejor te estuviera, ingrata,  
estar rezando el rosario.

TEODORA. Yo señor...

D.FERNANDO. Calla, pobreta (*ap.*)  
que también yo estoy lacrado  
de la enfermedad de amor.  
Ojalá no fuera tanto;  
ahora bien, poner remedio  
en tan peliagudo caso  
será razón, y el más fácil

para mi honor, es casarlos." (111)

Esta es la primera comedia de figurón en que el padre no sólo da su aquiescencia para un matrimonio de amor sino que él mismo se hace cómplice de los jóvenes amantes. Estamos bastante lejos de la intransigencia de los padres de las comedias de Rojas y Moreto o incluso del obligado consentimiento final de los padres como el citado don Pedro, que decide no violentar la voluntad de sus hijas, pero ya cuando ellas han hecho lo posible para que las cosas no puedan ser de otra manera.

La circunstancia de que don Fernando aparezca al principio de la obra como un hombre virtuoso cara a los demás, pero consumido realmente por una pasión amorosa, no resta al final autoridad a su figura. El hecho de que reconozca su debilidad le hace más humano y más simpático a nuestros ojos, ya que es capaz de ver la paja en el ojo propio y disculparla en el ajeno, también el sensato don Diego de *El sí de las niñas* muestra su punto flaco en el encaprichamiento por la joven Paquita, si bien es cierto que la figura del enamorado senil fue purificada por Moratín al eliminar de él la beata hipocresía que deslucía el carácter de don Fernando.

No nos atreveríamos a afirmar que don Fernando sea un precedente de don Diego, pues ni su renuncia al matrimonio pactado es tan altruista ni creemos que Moratín fuese a buscar inspiración precisamente en las obras de Añorbe y Corregel. Sin embargo, es evidente que nos vamos acercando a un tipo de personaje que ostenta la autoridad familiar, pero que a pesar de ello no es enemigo de la felicidad de las jóvenes casaderas.

Siguiendo en esta línea de hallar varones que sin ser los galanes de las damas ayuden a resolver sus problemas, tenemos la anónima *Quinta esencia de Miseria* o *El barón de la Vizcaya*. En ella, el hermano menor de la dama doña Rita,

Clemente, sustituye a la criada en la tarea de confidente, a la vez que hace el papel de galán segundo, aunque sea un galán totalmente pacífico e incluso reducido a la sumisión propia de la mujer. La sujeción a que le ha reducido su hermano el mayorazgo, al retener legalmente la herencia que le corresponde, es el pretexto adecuado para hacer que Clemente se iguale a Rita en la indefensión ante un matrimonio de interés. Ambos se han enamorado de personas llenas de buenas prendas, pero pobres. Clemente, como modelo de joven dieciochesco que es, no solo ama la belleza física de la joven de la que se ha prendado, sino que se ha enamorado de ella por sus cualidades morales, entre ellas la abnegación con que cuida a su madre. Pero tales dotes no son valiosas para el avaro figurón:

"D.SERAPIÓN. Eso es candonga, hijo mío,  
que sin dinero no hay nada  
en este mundo bonito.  
Últimamente, yo intento  
si algún dote descubrimos  
casarme con ella." (112)

Con los mismos argumentos quiere casar a su hermana Rita con un viejo adinerado y ante las protestas de ella por la gran diferencia de edad de su prometido, don Serapión contesta cínicamente:

"También es solo, enfermizo,  
te hace su heredera, muere,  
y puedes andar con tiro  
de caballos." (113)

Prepara el figurón para don Clemente una viuda rica y un viudo rico para doña Rita. Pero lo que separa tanto a Clemente del arrogante galán áureo no es sólo la analogía

con la situación de su hermana, sino su carácter de confidente de los deseos y angustias de ella y su propósito de solucionar las cosas con astucia y sin enfrentarse violentamente con su hermano. Rita recurre a él para que la ayude, pero Clemente no tiene ninguna autoridad ante su hermano por su dependencia económica y su carácter de segundón, ni aparece ya con su antigua función de salvaguarda del honor femenino, que reforzaba la del padre o cabeza de familia. Tampoco don Pedro, el galán de Rita usa de la fuerza para conseguir a ésta (duelo, rapto, etc.), sino de la astucia para trazar un plan que les lleva a poder negociar con Serapión. Es decir, que se usan los métodos más propios de criados o mujeres que de caballeros y esta vez quien primero habla de usar el ingenio no es un criado, sino el propio don Pedro.

Como ya dijimos, todo ello se halla en *El avaro* de Molière, de quien el autor toma prácticamente todo el argumento y bastantes situaciones, si bien cambia la condición de hijos por la de hermanos del avaro. Quizá el hecho de presentar a unos hombres enamorados tan prudentes (o tan timoratos, como quiera verse), contribuyó a que esta adaptación de la obra francesa no tuviera éxito. Un estilo de caballeros tan blandos quizá chocaba aún con el patrón de galán que tenían los espectadores; bien podía perdonárseles que se disfrazaran de fantasmas o de mujeres, si luego eran capaces de empuñar la espada. Recuérdese como Moratín tuvo cuidado de resaltar la valentía guerrera de don Carlos en *El sí de las niñas* para que quedase claro que no era cobardía su respeto a la autoridad de su tío.

En resumidas cuentas, esta obrita hubiera podido aportar su granito de arena en los pequeños cambios de mentalidad que fueron favorables a la mujer del XVIII, de no ser una simple copia del teatro francés. Más cercano a nuestra visión de las relaciones familiares es este hermano, amigo y confidente, que el otro del teatro áureo

del que la dama debía esconderse para que no la castigase violentamente al menor desliz. Aunque no vamos a caer en la trampa de confundir drama con realidad, insistiremos que en el XVIII los cambios de tema o enfoque de personajes que experimenta la comedia están más vinculados a lo que sucede en la realidad o, al menos, a lo que los autores quisieran que sucediera.

De mucho mayor interés para el tema que tratamos es *Más sabe el loco en su casa que el cuerdo en la ajena y el natural vizcaíno*. Ya se recordará que la comedia de Concha sacaba a escena a uno de esos falsos figurones, caracteres en apariencia ridículos, pero que luego resultaban nobles y sensatos. Al hablar de la tipología del figurón, ya se dijo que una de las principales características de este seudofigurón era la sinceridad y la franqueza, junto con la tolerancia y confianza en su esposa, aspecto del que hablaremos un poco más adelante. Canuto no quiere coartar la libertad de su prometida y hace de sí mismo el retrato más fiel que se puede para que ésta no se engañe. Y lo más importante, insiste en que si no le gusta lo que ve de su futuro marido, puede negarse al matrimonio sin que de ello se derive ningún inconveniente. (Vid. cap. V, p.204). No es difícil ver como en esta obra Concha aboga por el matrimonio basado en la afinidad y simpatía de los esposos y no por el sustentado en los puros intereses económicos o sociales. La buena política matrimonial de don Canuto no para en su insistencia en la libertad de elección de su prometida, sino que trascenderá a un punto de gran interés que es el del honor marital.

En realidad, ambos aspectos están muy unidos, ya que la posibilidad de que la mujer incurriese en el adulterio era mucho mayor si el marido se había tomado a disgusto o incluso con indiferencia, sólo por cumplir un mandato familiar. El modelo de mujer fiel pese a todo, sacrificada a la obligación religiosa y social de mantener el honor

marital, es justamente el que se quiere imponer desde las tablas de la comedia áurea y también en las comedias del XVIII que trasmiten un pensamiento conservador; pero no cabe duda de que a pesar de los dramas de honra calderonianos y de las prerrogativas legales, y más aún literarias, que poseían los maridos para vengar los adulterios, los matrimonios sin amor y sobre todo aquellos con marido viejo o muy poco agraciado siempre fueron vistos por las gentes como muy sospechosos de incitar al desquite amoroso de la esposa.

Hay que entender que cuando los ilustrados como Moratín defienden la libertad de elección para las muchachas casaderas lo que hacen no sólo es ejercer un humanitarismo semejante al que pedía la libertad para el esclavo, sino ante todo, curarse en salud de los posibles desastres familiares que éstas injusticias podían acarrear. Por lo tanto, en este punto estamos totalmente de acuerdo con el profesor Andioc en su análisis de *El sí de las niñas*. (114) Muy cierto es que el anciano don Diego no se mueve únicamente por la razón y los nobles sentimientos, sino que en su renuncia, en apariencia puramente altruista, se agazapa también el miedo a ser engañado, a convertirse en un pobre y ridículo viejo cornudo.

Pero, además de las voluntades contrariadas, hay otro enemigo declarado del honor matrimonial: la frivolidad de las mujeres. Si las mujeres no son educadas con severidad, si no son alejadas de fiestas o distracciones mundanas, si sus ocupaciones no son lo que la tradición española señala como propias del femenino sexo, es más que probable que la inconstante fémina se desmande. Tal era la *vox populi* y así nos explicamos la popularidad del refrán castellano que aconseja para la mujer "la pata quebrada y en casa". Recuérdese lo dicho sobre la despreciada figura de la "bachillera", y de la que no diremos nada más para no ser redundantes. En cambio, sí tenemos que señalar las

innovaciones y variaciones que sobre este tema advertimos en las comedias del XVIII.

Entran dentro de la sensibilidad dieciochesca y de su preocupación por el tema de la educación ciertas manifestaciones de un incipiente feminismo. Una de las más valiosas es sin duda la "Defensa de las mujeres" de Feijoo. Feijoo pone el dedo en la llaga al buscar la razón de la inferioridad intelectual femenina en la falta de una formación adecuada: "(...) pasa con infinitas, que siendo de muy superior capacidad, respecto de los hombres concurrentes, son condenadas por incapaces de discutir en algunas materias; siendo así, que el no discutir, o discutir mal depende, no de falta de talento, sino de falta de noticias, sin las cuales ni aun entendimiento angélico podrá acertar en cosa alguna; los hombres entre tanto, aunque de menor capacidad, triunfan y lucen como superiores a ellas, porque están prevenidos de noticias." (115)

En *El honor da entendimiento* Cañizares desliza una crítica contra la costumbre de no enseñar a leer y escribir a las mujeres. Una de las damas de la obra se queja de no poder comunicarse por escrito:

DOÑA INÉS. Tuve parientes  
de aquella errada opinión  
de que enseñar a las mujeres  
a escribir es arriesgado.

DOÑA LEONOR. Necio dictamen es ése  
¿Pues es mejor que se fíen  
de otro en lo que se ofreciere  
de amor y honor sin que puedan  
celar los inconvenientes?" (116)

Con este breve diálogo entre las dos damas Cañizares pone de relieve la indefensión y dependencia que sufrían las mujeres analfabetas. Precisamente por ayudar a su amiga

iletrada, doña Leonor, se verá en un grave aprieto. (Vid. argumento, Apéndice I)

Por supuesto que ni el benedictino ni ningún otro pensador de la época hablan de la posibilidad de que las mujeres ocupen los mismos puestos laborales que los hombres, ello sería pedir demasiado para la época; pero sí que hay en el XVIII quienes piensan que las mujeres pueden dedicarse a trabajos de tipo mecánico y artesanal que no exijan un exceso de fuerza física, con lo que estamos ante una visión moderna que ve en la mujer un sujeto con capacidad productiva fuera del hogar. (117)

A lo que se refiere sobre todo el monje de Casdemiro es a una formación que cubra unas necesidades culturales básicas o unos conocimientos sobre materias que podrían englobarse dentro de las humanidades o las artes. Y desde luego, de nada serviría poder adquirir tales conocimientos si no se podían comunicar con nadie. Por tanto, las formas de relación social de las mujeres debían modificarse, ampliándose el círculo de personas con las que podían tener amistad, aunque los ámbitos de reunión, que se modifican y aumentan para los hombres, siguen siendo limitados para las mujeres. "La multiplicación de lugares públicos en las ciudades de los siglos XVII y XVIII, sobre todo en las mayores, crea una situación nueva. Fuera de la residencia familiar, las tabernas y las 'casas de café' o 'de chocolate' ofrecen espacios de reunión que enseguida serían utilizados. La generalización de estas prácticas nuevas, aun siendo inocentes, suscita la desconfianza de los poderosos. (...) Sin embargo, estas nuevas formas de sociabilizar llevan las marcas de su origen en un punto: su carácter casi exclusivamente masculino, en nombre de una estricta separación de sexos (...) Suponen la elección del aislamiento, de la segregación a costa de rupturas: con la familia y con esa mezcla de sexos y de edades -hombres y mujeres, niños y adultos- que constituyen el marco de la

experiencia cotidiana.

"Las razones para explicar dicha exclusión no faltan: la protección de las buenas costumbres contra la tentación (...) la estricta división de tareas y de espacios, que confina a las mujeres en el hogar y las prohíbe el acceso a los lugares públicos en donde se reúnen los hombre; la menor libertad de que disfrutaban en la práctica, sometidas a la autoridad y a la tutela de su padre y de su esposo; su falta de cualificación profesional que, en el caso de que trabajen les impide acceder a los oficios que permiten organizarse en asociaciones. Lo que hay que preguntarse es si todas esas buenas razones valen verdaderamente para las clases acomodadas, en las que las mujeres, que tienen a su servicio numerosos criados, disfrutaban de relativa libertad de movimiento y de costumbres." (118)

Los salones franceses, presididos por damas nobles, tienen su réplica en España y como ejemplo tenemos la famosa Academia del Buen Gusto que se reunía en el palacio de la condesa viuda de Lemos. Pero ¿qué ocurría con la burguesía? La comedia de figurón no reproduce ambientes sociales demasiado elevados, sino los de la clase media más o menos acomodada. ¿Cómo educaban los miembros de esta clase a las jovencitas? Sin duda alguna, en el caso de los burgueses adinerados, el deseo de emular a la nobleza les llevaba a imitar algunas de sus costumbres. Ello podemos comprobarlo en una obra de Cañizares, *De los hechizos de amor, la música es el mayor*, que hemos citado varias veces en esta tesis y que sin duda es la obra más dieciochesca del autor.

En esta comedia musical o zarzuela encontramos la misma pareja femenina que en *Guárdate del agua mansa*, es decir, beata/dama extrovertida, pero en la obra de Cañizares se toma postura en favor de la mujer más abierta socialmente. Calderón ataca la hipocresía, pero tampoco está a favor de la poetisa bachillera. Cañizares admite perfectamente este

tipo de mujer "moderna" que ya no se conforma con aburrirse en el estrado y con rezar en la iglesia, en cambio, la beata está vista con antipatía, aunque esta visión no es, desde luego, nueva, sino ya tradicional en el teatro. Lo bueno es que el padre no censura, como hacía el de la comedia de Calderón, las costumbres de la hija mundana:

"D.ORTUÑO. Una canta y la otra reza mas hoy día  
ni una con su placer me desconfía  
de ser cándida, honesta, blanda y pura  
ni otra con su retiro me asegura,  
que la mujer mil formas apetece." (119)

En vez de hacer versos, Leonor es melómana, por lo que su padre le ha puesto un maestro de música, según la costumbre, cada vez más en boga, como nos confirma Martín Gaité: "Las mujeres se daban a valer y se prestigiaban si sabían tañer algún instrumento y cantar, motivo de lucimiento que vino a constituir una nueva necesidad económica añadida a las que iba creando el lujo dieciochesco: la de costear un maestro de música para señoras."

"Este capítulo del maestro de música que había de instruir a las mujeres e imponerlas en los sones al uso, llegó a verse como requisito indispensable para completar una educación femenina refinada. Un autor 'antiguo estilo' argumentaba así contra los peligros derivados del hecho de que tal profesor fuera varón -a veces un abate mundano- y de que la lección a la dama tuviese lugar, en general a solas con ella:

"`Bien conoces que al tomarles el maestro la lección o al enseñarles, ha de estar casi rostro con rostro con las niñas, y esta intermediación no puede dejar de serles muy perjudicial...¿A qué fin han de aprender música? Pues si

ninguno de nuestros antepasados se ha gloriado de músico, sigamos sus pasos y no los de cuatro que quieren introducir con nombre de moda y habilidad lo que es libertad y relajación de costumbres.'

"Lo cierto es que contra toda oposición, las habilidades de cantar, danzar y aun tocar un instrumento -aptitudes al fin improductivas-, llegaron a considerarse como atributos unidos a la esencia femenina y capaces de sustituir y desplazar a los tradicionales méritos de economía y aplicación al hogar." (120)

Esta costumbre nueva estaba arraigada en las más altas esferas. La princesa de Asturias, luego reina, doña Bárbara de Braganza, que era una consumada clavecinista y bastante buena cantante, tuvo a su servicio como maestros a dos de los más importantes músicos de su tiempo: Doménico Scarlatti y Carlo Broschi (Farinelli), lo que debió de influir no poco en la afición musical de las señoritas de buena familia.

En el caso de la doña Leonor de la comedia de Cañizares, el maestro de música es mucho menos ilustre; en realidad es su enamorado don Carlos, quien para cortejarla ha entrado en su casa con el pretexto de las clases de canto. Para mayor enfado del moralista, cuya crítica ha recogido Martín Gaité, son abundantes, a lo largo del siglo XVIII, las comedias, sainetes, zarzuelas y óperas con este tema del maestro de música o danza enamorado de la joven discípula. Pero la costumbre estaba muy generalizada en toda Europa, como lo demuestran los cuadros costumbristas como el de Longhi. (121) En Cañizares el tema del maestro de música y la melomanía va unido a la presentación del nuevo tipo de mujer que se propone como modelo o por lo menos se refleja de forma positiva. Doña Leonor es una mujer poco dispuesta a atarse prematuramente con el matrimonio:

"DOÑA LEONOR. Señor, yo ahora no pienso  
sino en cantar libertad  
y placer que el cautiverio  
le he de buscar yo a mi gusto." (122)

En contraposición, doña Aurelia, su hermana beata, pronto muestra su oculta afición al sexo fuerte, declarándose a don Félix, amigo de su padre. (123) El público ya estaba prevenido en contra de la beata (*Marta la piadosa, Guárdate del agua mansa*) y, a su vez, esta zarzuelita de Cañizares estaría en la mente de quienes luego conociesen *La mojigata* o incluso *La discreta y la boba* de Ramón de la cruz:

"De mujer que habla poco,  
que hace calceta  
y que reza en visita,  
Dios nos defienda  
y de beatas,  
que son la quintaesencia  
del agua mansa." (124)

Aunque nunca se defendió la beatería, la educación femenina estaba centrada en el recogimiento casero, la iglesia y la instrucción que algunas recibían en el convento.

Un buen ejemplo de la experiencia vital y de la educación que poseía una jovencita de buena casa a la hora de contraer matrimonio nos lo da Moratín en *El sí de las niñas*. Por cierto, volviendo al pasado tema del matrimonio, en *De los hechizos* el padre de Leonor, don Ortuño, y don Félix, hermano de otra dama, doña Mencía, dejan elegir libremente a las mujeres que la sociedad les obliga a custodiar. Leonor, que presumía de no desear marido, acaba casada como cualquier dama de comedia áurea, pero ha

escogido esposo según su gusto y cuando ha querido.

Con *De los hechizos de amor* nos hemos instalado en el tercer lustro del XVIII. Después de esta fecha los autores "antiguo estilo", como los denomina Martín Gaité, no sólo no desaparecieron, sino que contraatacaron con fuerza. Ya adelantamos algo sobre este fenómeno cuando hablamos de los figurones de Moncín, tipos chapados a la antigua cuya conducta proponía el autor como remedio para las costumbres descocadas que ya se habían generalizado en la Corte. No puede sino hablarse de un retroceso ideológico, si bien es cierto que en algunas de las cosas que critican coinciden con los ilustrados. Por ejemplo, ciertas modas y costumbres importadas de Francia o Italia suponían un derroche pecunario para quienes querían igualarse, un tanto insensatamente, a la nobleza; pero este freno se extenderá no sólo a lo económico sino también al comportamiento social femenino.

En *El asturiano en Madrid* encontramos a don Higinio preocupado por la fiesta de su boda; como vimos ya, este figurón no es muy generoso (cosa natural en cualquier figurón), pero los dispendios le preocupan menos que el ambiente moral en que se desarrollan:

"pero esto no importa tanto  
vamos tocando otra tecla.  
Como yo por ser el Novio,  
estuve en la cabecera  
de la mesa, observé cosas,  
que son para otras cabezas.  
No me meto en indagar  
la ridícula etiqueta  
de que envíen las mujeres  
a los que están en la mesa  
la pechuguita, el alón,  
el pastelito y diversas

frioleras, que se bautizan  
 con el nombre de finezas  
 que de estas finezas usa  
 muy continuo mi parienta.  
 (.....)  
 Conseguid de mi bendita  
 mujer, con vuestra prudencia  
 que se deje de visitas,  
 de cortejos, de meriendas,  
 de finezas y bocados,  
 que en los dientes se atraviesan:  
 que se haga cargo de está  
 ya casada hasta las cejas  
 con un Montañés hidalgo,  
 infanzón de cuatro suelas,  
 que no aguantará estas cosas  
 por cuanto tiene de tierra.  
 Esto se lo digo a Vmd.  
 y no se lo digo a ella,  
 porque si acaso se enfada  
 tendremos marimorena.  
 (.....)  
 y si es que Vmd. no consigue  
 que de todo se arrepienta,  
 pedire sin dilación,  
 pues es tan justa mi queja,  
 me den carta de divorcio,  
 exhortando a los solteros  
 que antes que se casen mueran,  
 pues hay en el día tan  
 mala cosecha de hembras." (125)

De nada le sirve al tío-suegro de don Higinio asegurar  
 la honradez de su sobrina y casi hija:

"D.SIMÓN. Sobrino, ¿qué estáis hablando?  
 ¿qué infeliz bastarda idea  
 de Leonor habéis formulado?  
 ¿Acaso su honor vulnera  
 sólo porque como joven,  
 y de agradable presencia,  
 quiera lucir de su edad  
 la temprana primavera?  
 ¿En lo demás no procede  
 prudente, honrada y atenta?  
 Esos recelos, que tanto  
 os incomodan e inquietan,  
 son de la Corte usuales,  
 sin ninguna trascendencia." (126)

Como puede verse don Higinio ve amenaza para su honor en las confianzas amistosas que se dan entre hombres y mujeres, en el nuevo tipo de relaciones sociales que habíamos visto como algo natural en la anterior comedia de Cañizares. En el baile de máscaras que se da en la casa las cortesías y finezas de su mujer son tomadas como indecentes coqueteos.

Pero las gentes urbanas en esta época no veían mal un cierto grado de amistad entre hombres y mujeres. El mismo Moncín en una de las detalladas acotaciones de su obra *Un montañés sabe bien dónde el zapato le aprieta* nos proporciona una escena familiar que refleja la confianza que las damas daban a sus amistades masculinas y el texto, por su parte, nos muestra una conversación sobre tema literario en el que la mujer y el hombre hablan en pie de igualdad sin que sea calificada de "bachillera" por éste:

*"Así que dijo Leonor: 'arrimad el tocador', entre el Peluquero e Inés lo ponen donde ha de estar. Leonor se sienta: el Peluquero hace que la peina; Inés se mantiene en*

*píe; don Félix hinca una rodilla para dar los alfileres y lo que le pidan, y don Lucas se sienta en el extremo del teatro, saca un libro pequeño y lee para él."*

(.....)

LEONOR. Don Lucas, ¿qué estáis leyendo?

LUCAS. La ópera de Ariadna  
es, señora, y os confieso  
que exprimió el ingenio en ella  
gracia, energía y concepto.

LEONOR. Concepto, energía y gracia  
me parece lo tenemos  
todo en las comedias nuestras.

LUCAS. Pero tienen mil defectos  
contra el arte.

LEONOR. Esto es causado  
del siglo en que se suscribieron.

LUCAS. No me negareis señora  
con cuánto más lucimiento  
los teatros italianos  
aventajan a los nuestros.

LEONOR. Como los teatros nuestros tuvieran  
protección, tened cierto,  
que en ellos se vieran pronto  
muchos adelantamientos.

LUCAS. Convengo en eso: mas siempre  
fueran, según yo comprendo,  
poco decorosos.

LEONOR. ¿Cómo?

LUCAS. Como a aquellas que tenemos  
por verdaderas comedias  
sólo han de entrar los sujetos  
de mediana clase, como  
D. Luis, D. Juan y D. Pedro;  
pero en las óperas serias

son personajes excelsos:  
son Reyes, Emperadores,  
y Generales supremos:  
notad la gran diferencia  
y ésta, aun en los entimios  
de las desgracias que ocurren  
los encontraréis diversos.

(.....)

En las comedias  
si sucede un contratiempo  
sea el Galán o el Segundo,  
o bien porque le dan celos  
porque ha perdido el caudal,  
porque a su padre le han muerto,  
u otra cosa así, al instante  
prorrumpe en ayes, lamentos,  
se queja de su desgracia;

(.....)

¿Y en la ópera? al contrario:  
le quitan a un rey un reino,  
y el tirano manda que  
lo pongan en un encierro,  
y él entonces canta un aria  
de un cuarto de hora lo menos,  
con mil gorgoros y trinos,  
que a todos tienen suspensos,  
y admirados de escucharle.

(.....)

Al que le quitan su esposa,  
al que le dan un veneno,  
al que dan de puñetazos,  
a la que van a echarse al fuego,  
sucede lo mismo, cantan  
siempre alegres y contentos,  
y no deja su dulzura

imprimir el sentimiento,  
y se entra con el aplauso  
y que el público le da en premio." (127)

Hemos incluido aquí esta larga cita porque la creemos muy interesante por dos razones: la primera ya la hemos apuntado al mencionar cómo se refleja en esta comedia de figurón, que es ya casi de costumbres, las relaciones entre amigos de ambos sexos; la segunda es porque pone de relieve el interés de la época por las polémicas teatrales y una cierta pugna entre los partidarios del teatro nacional y los de la ópera italiana. No es difícil, juzgando por la ironía que Moncín pone en boca de don Félix, saber lo que pensaba el autor sobre este género, que se aclimató en España en el reinado de Felipe V y triunfó plenamente en el de su hijo Fernando VI. Sin embargo, este juicio no indica arcaísmo o tradicionalismo en las ideas de Moncín, porque Luzán, como otros neoclásicos, tampoco sentía demasiada simpatía por la ópera, género que consideraba poco acorde con la verosimilitud y naturalidad que propugnaba para el teatro. Por otro lado, la alusión a la necesidad de proteger los teatros indica también afinidades con la política ilustrada de reforma de la escena que se planteó, pero que no pudo llevarse a cabo.

Volviendo a nuestro tema, esta escena, que muestra una relación inocente y compatible con la honestidad de la esposa podría ser interpretada bajo la óptica más maliciosa. Si nos apoyamos en la plástica, ésta puede confirmarnos que las costumbres de la época podían ser narradas con crudeza. El pintor moralista inglés Hogarth pinta la vida cotidiana de un matrimonio en su serie *Matrimonio a la moda*. (128) Precisamente uno de los cuadros de esta serie tiene bastante relación con la escena de Moncín. Al poner juntos a un marido libertino y débil y a una mujer casquivana, los resultados son trágicos: el

marido, al fin, ha de batirse en duelo y pierde la vida en él. En Moncín no se llega a esto, pues hay un recio montañés para frenar a los petimetres de la Corte. Nada de peluqueros, saraos ni conversaciones con abates. Las mujeres deben volver a su antiguo y austero recogimiento casero y obedecer sin réplica las consignas de su marido, aunque sea éste un cerril montañés.

Como ya adelantamos, doña Leonor, la esposa de don Higinio, antes petimetra, se arrepiente de sus frivolidades mundanas y decide sepultarse en la inhóspita aldea montañesa de la que procede su marido. Antes canta la palinodia:

"LEONOR. Don Lucas ya habrás visto  
 cuan injusto pensamiento  
 fue el tuyo, pues que le miras  
 empleado en otro dueño.  
 En cuanto a mis trajes, ya  
 con el que ahora me presento  
 acredito bien, que sólo  
 darte a ti gusto deseo.  
 En cuanto a los gastos, tú  
 desde mañana el arreglo  
 de la casa tomarás  
 ordenando y disponiendo  
 lo que gustes, pues en todo  
 todos te obedeceremos.  
 Y en cuanto a los concurrentes  
 oye: señores yo os ruego  
 suspendáis desde mañana  
 el visitarme y en esto  
 no os hago ningún desaire,  
 porque lo hago conociendo  
 que dar gusto a mi marido  
 en todo debo, atendiendo

a que he de vivir con él,  
y que sólo sus preceptos  
debo observar en lo justo,  
pues ya casada no tengo  
voluntad propia, y en todo  
a la suya me someto.  
Y porque veáis Higinio  
con cuantas veras anhelo  
a complacerte, si acaso  
no estás gustoso, viviendo  
en la Corte, sin tardanza." (129)

Pero a nadie se le escapa que estas conversiones, tan radicales como espontaneas, no son muy frecuentes, así que es mejor buscarse compañeras adecuadas. En *El asturiano en Madrid* el mismo Moncín nos presenta a una mujer mucho más afín al figurón montañés don Crisanto: la boba doña Pascuala. Ella es la mujer ideal para don Crisanto, no porque sea un figurón femenino perfectamente complementario, sino porque es incapaz de pensar por sí misma. No nos atrevemos a decir que el modelo de mujer que propone Moncín sea el de una retrasada mental, pero sospechamos que la elección de este pobre ser como esposa del héroe, no es casual; parece decirnos que en esos momentos, con tanta mujer "moderna" resabiada, dominante e ingobernable, las únicas que se sujetan dócilmente al yugo matrimonial son las tontas, ya que las inteligentes pueden rebelarse:

"D. CRISANTO. Ella me obedece pronta  
(de eso muy poco encontramos)  
que en los tiempos en que estamos  
lo hace sólo la que es tonta  
porque la fortuna escasa  
es con los pobres maridos,

pues se miran reducidos  
que la mujer mande en casa." (130)

Por el contrario la astuta doña Jacinta, calificada como: "mujer vana, caprichosa y petimetra" es vista por el montañés como un auténtico castigo para el marido, don Placido:

"D.CRISANTO. Segundas nupcias dispuso  
y en su enlace el mentecato  
halló la horma de su zapato,  
en una mujer al uso.  
Esta es amiga de las fiestas,  
de bailes y modas gusta,  
de cortejo, y no se asusta  
de cajas y de trompetas.  
El patrimonio se gasta,  
y las rentas en arreos;  
y para sus devaneos  
una flota no le basta." (131)

Verdaderamente, la preocupación por el mantenimiento del papel tradicional de la mujer no es sólo algo propio de Moncín o de determinados sectores conservadores de España, sino que extiende por cualquier comunidad de nuestro continente: "Durante toda la edad moderna, la inversión de tareas entre esposos es tema obligado de un montón de estampas de todo tipo. La edificación a través de la ridiculización pone a las mujeres en su sitio -un sitio inferior-, pero también obliga a los hombres a mantener sus papeles." (132) El tema de la mujer dominante e incluso esclavizadora del marido aparece en muchos grabados y dibujos donde se la ve, ya vestida con pantalones, ya montada sobre el marido al que fustiga como a un caballo o azota en las nalgas como a un niño.

Las posturas de fuerza que parece defender Moncín no son, afortunadamente, las únicas. En Concha encontramos una postura mucho más moderada, más sensata y racional.

Por ejemplo, don Canuto no quiere someter a su mujer a esa "depuración montañesa" de los figurones de Moncín. Confía en que su esposa sea lo suficientemente prudente como para que pueda seguir las modas y el trato social sin que con ello se menoscabe su buen nombre:

"De trajes y de ornamentos  
os haréis cuantos queráis  
con proporción, sin que en esto  
yo me mezcle, pues si sabia  
discurro que siempre haréis  
lo mejor; pero no quiero  
que por esto pobremente  
os vistáis. Yo caudal tengo  
excesivo allá en Vizcaya,  
y en Madrid, y así pretendo  
que a proporción del estado  
os presentéis, advirtiéndolo  
de que otra que en igual grado  
goce de los mismos medios  
no ha de ir mejor que vos  
porque entonces reñiremos,  
que quiero que en todas partes  
mostréis los bienes que el cielo  
os dio, y que el disfrutarlos  
es prueba de agradecerlos.

(.....)

En tertulias no me meto,  
las tendréis si os pareciere  
casas de campo yo tengo  
en donde os divertiréis  
con criados y con deudos.

No por eso digo, no,  
 que huyáis del trato y comercio  
 de las gentes, antes gusto  
 de un concurso placentero  
 que pues os juzgo capaz  
 (con máxima)  
 de conocer los empeños  
 de la que es mujer casada  
 sé que los divertimentos  
 serán con la proporción  
 que pide este ministerio." (133)

Don Canuto puede ser modelo de marido tolerante, pero no despreocupado ni irresponsable, que desea conducir más que arrastrar. La formula que posee para la buena marcha del matrimonio es muy sencilla:

"pues el tener las mujeres  
 seguras consiste sólo  
 en gobernarlas sapiente  
 sin extremidad en nada." (134)

Concha escribe ya en una época en que esta conducta puede parecernos fruto de la evolución cultural que avanza a pesar de los frenos más conservadores, pero lo cierto es que, como apuntamos antes al hablar de este tipo de figurón, el modelo de este espejo de maridos hay que buscarlo en una obra escrita antes por Cañizares, *Yo me entiendo y Dios me entiende*. Ya este autor ve a la mujer como un ser humano con ciertos derechos al que, por favor del bienestar social, no convenía reprimir en exceso. El exagerado encerramiento de la mujer es reconocido como un factor desestabilizador que podía llegar a ser contraproducente y provocar la infidelidad y el escándalo:

"D.COSME. No viendo nada cuando es  
 doncella, para después  
 reventar por verlo todo.  
 Aquella doncella a quien  
 de hombres la andan recatando  
 luego los atisba cuando  
 no le está el marido bien;  
 la que no sale ni en coche,  
 con prado y visita escasa  
 si se casa viene a casa  
 a la una de la noche.  
 Si de doncella estuviera  
 harta de lo que os advierto,  
 después de casada es cierto  
 que menos lo apeteciera." (135)

Pero aún tiene Cañizares un marido tanto o más interesante, sobre todo en lo que toca al tema del honor. Recordemos que es el don Lorenzo de *El honor da entendimiento y el más bobo sabe más*, cuya filiación con el carácter de la necia protagonista de *La dana boba* de Lope ya quedó suficientemente comentada. (Vid. cap.V, p.154).

El cambio del motivo del amor por el del honor, con fuerza espiritual capaz de afinar una muy roma inteligencia, no obedece sólo a un deseo de reciclar una comedia famosa. Tal vez alguien pudiera considerar que la obra es un perro viejo con collar nuevo, pero la novedad está en el abandono de ciertas convenciones propias del drama del Siglo de Oro en el tema del honor. En esta época los maridos teatrales pasaban de ser Diegos Morenos de entremés y jácara a los implacables y sanguinarios maridos vengadores del adulterio, es decir, los llamados maridos "calderonianos", denominación un tanto impropia, pero que ha hecho fortuna. Los maridos sensatos y prudentes, los que confiaban en la fidelidad de la mujer y opinaban que lo

peor para destruir un matrimonio era la desconfianza gratuita en la esposa, no abundaban precisamente.

No obstante, para no falsear las cosas, es preciso reconocer que esta confianza en la mujer en el tema de la fidelidad matrimonial tiene ya algún antecedente en el XVII, como revela Martín Gaité: "Bien es verdad que cierta tendencia a otorgar un poco más de libertad a las mujeres y no vigilarlas tan estrechamente ya había aparecido en el siglo XVII y este sentimiento de la confianza ajena como buena política marital se había ido abriendo paso tímidamente en el teatro, coexistiendo, sin embargo con las consabidas venganzas de honor que tanto se aplaudían. (136) Ya en Tirso, en *El condenado por desconfiado* leemos "que no hay mujer que sea buena/ si ve que piensan que es mala."

De todas formas, es sabido que las sospechas eran suficientes en el drama áureo para desencadenar el castigo. Fueran del escenario las cosas no eran tan terribles en los tiempos de Lope y Calderón, pero en los de Cañizares lo eran aún menos; como explica Domínguez Ortiz: "Seguían vigentes, sobre el papel, las antiquísimas leyes sobre el castigo a los adúlteros, pero aquella que los ponía en poder del marido agraviado para que los matase por su propia mano si le placía había caído completamente en desuso." (137)

No es casual, por tanto, que Cañizares proponga un nuevo modelo teatral cuando están cambiando a la par los arquetipos de comportamiento social. A la vez este reflejo se convierte en ejemplo. Nosotros vemos en Cañizares a un hombre del XVIII que dice cosas novedosas valiéndose de viejos patrones. Por ejemplo, en *El honor de entendimiento* hay un soliloquio típico de los dramas de honor, aquellos en los que el atormentado esposo reflexiona sobre lo que debía hacer. Don Lorenzo está lleno de dudas y su preocupación grave, el temor a ser engañado, es la que obra el milagro de su transformación mental:

"D.LORENZO. Hay sospechas infinitas  
 que me tienen desvelado,  
 y han hecho en mi fantasía  
 tal impresión al impulso  
 del honor, que en mis dormidas  
 potencias despierta cuantos  
 vagos discursos vacila,  
 que lo que estudio y desvelo  
 (y aun naturaleza misma  
 no quiso hacer) han logrado  
 y hecho en mi imaginativa,  
 de la honra el sentimiento  
 y del temor la ignominia,  
 Otro yo, en pensando en esto  
 hay en mí, y cuando desvía  
 mi discurso estas especies,  
 vuelvo a mi rudeza antigua." (138)

Puede que la inteligencia de don Lorenzo sea intermitente, pero lo que no se altera en él es la conmovedora confianza en su esposa:

"Yo de Leonor bien podría  
 saber la verdad, pues ¿cómo  
 he de mostrar una indigna  
 desconfianza a quien ha de  
 vivir en mi compañía?  
 Si está inocente, qué es cierto,  
 ¿cómo viviré a su vista?  
 ¿Ni cómo a un hombre querrá  
 que sabe que desconfía  
 de ella? ¿No es darle permiso  
 a la culpa el discurrirla,  
 que pudo ser capaz de ella?  
 (.....)

Y cuando algo se permita  
 al recelo, a una ignorancia  
 una reprehensión castiga.  
 ¿Pues cómo me he de arrojar  
 a maltratarla, a reñirla,  
 labrándome yo la ofensa  
 que ella quizá no imagina?  
 No señor: maña, cautela,  
 invención, marrajería,  
 han de inquirir la verdad;" (139)

Si el daño se confirmase don Lorenzo acudiría al código cruel del honor, pero su templanza y su delicadeza para no ofender gratuitamente a su mujer ya indican mucho en su favor. Hemos reproducido prácticamente completo el largo monólogo de don Lorenzo para que se vea hasta qué extremo de discreción ha llegado el cretino del que todos se avergonzaban; pero ya antes, como se recordará, había despertado nuestra simpatía con la firme defensa de su esposa ante sus irreflexivos y violestos parientes (padre y suegro) y por contra, ganándose la admiración y respeto de su mujer. Cuando doña Leonor quiere disculparse ante las calumnias, don Lorenzo responde:

"Gastaremos la saliva  
 en balde; pues cuanto hay bueno  
 creo de ti, sin que me lo digas." (140)

Un crítico estudioso de la obra de Cañizares, José Onrubia, vio esta comedia como una parodia de los dramas de honor, lo que en ciertas escenas parece obvio, pero justamente el pasaje que el citado crítico aporta como ejemplo de parodia pertenece al comportamiento serio y nada ridículo de este figurón híbrido. Onrubia dice textualmente:

"El famoso soliloquio calderoniano en el que el ofendido o supuesto ofendido analizaba la situación, para concluir la necesidad de venganza sangrienta, movido por impulsos egoístas o por factores sociales (...) ha sido sustituido por un monólogo en el que don Lorenzo de Maqueda desmenuza los hechos con seriedad y sobre todo con un respeto y una delicadeza hacia los sentimientos de la mujer que nos hablan de un cambio fundamental." (141) Ciertamente esa es la aportación fundamental de Cañizares en este tema: imponer el valor de la racionalidad frente al de la ciega y violenta solución de los viejos dramas de honor.

Sin embargo, si entendemos por parodia una imitación burlesca de algo serio, ni puede decirse que el monólogo de don Lorenzo sea burlesco ni lo que pretende inspirar en los espectadores es risa, pues entonces carecería absolutamente de valor las virtudes que habíamos reconocido en la obra. En otros fragmentos es mucho más fácil ver lo paródico, en aquellos momentos en los que don Lorenzo vuelve a ser tonto. Naturalmente el figurón lleva en sí la parodia (parodia de cualquier comportamiento o carácter que en la vida real quería pasar por respetable y era asumido como tal por la sociedad); pero este monólogo no nos muestra a un marido ridículo por sus celos o su sentido de venganza, que sería paródico, sino un modelo de marido sensato insertado, un tanto extravagantemente, en un ser de por sí paródico.

Sea esta obra una parodia total o parcial de los dramas de honor del Siglo de Oro, lo cierto es que la sensibilidad que en estos temas muestra Cañizares está muy cercana a la de las nuevas mentes ilustradas y nos demuestra una vez más que los autores bisagra o epigonales como Cañizares saltan cuando quieren del estrecho encierro que les asignan los críticos convencionales.

La llamada a la serenidad y a la tolerancia que hace este autor tiene mayor mérito en época en que las modas

exigían una adaptación que no era fácil para muchos.

En la época en que Cañizares escribe esta obra aún no hemos superado las dos primeras décadas del siglo XVIII y la costumbre del cortejo aún no estaba entre las gentes burguesas. Parece como si Cañizares quisiera flexibilizar las mentes de los varones con objeto de prepararles para la moda que se impondría unos años más tarde. Hemos ya visto que Moncín es autor que vive justamente en esa época en que el cortejo era uso social bastante corriente y que esto suscita su censura. Desde luego, este fenómeno tan especial, admirablemente estudiado por Carmen Martín Gaité, tuvo grandes detractores y reflejo teatral abundante en comedias, sainetes y tonadillas. (142) El cortejo, que no siempre suponía relaciones sexuales y adulterio, implicaba un cambio radical en la mentalidad de los esposos y del entorno social en que se movían.

Si el cortejo era honesto, es decir, no se pasaba de una familiar y amistosa galantería, no cabe duda de que las mujeres tenían una vida social más gratificante sin perder su buen nombre y sin que los maridos pudieran sentirse ofendidos; pero la pregunta que entonces debían de hacerse muchos, y que aún ahora nos hacemos, es qué sacaba de provecho el varón cortejador. El cortejo gastaba dinero en regalos y convites y a cambio de ello sólo obtenía sonrisas y alguna que otra fineza que debía ser inocente para que las cosas no fueran por el mal camino. (143) Recordamos como el figurón de *El asturiano en Madrid*, aún creyendo que su mujer no le ha traicionado con el cortejo, decide cortar radicalmente esta relación y castigarlo. (144)

Claro que toda esta ginecolatría dieciochesca debía de tener muchas veces su recompensa carnal y, aun cuando no se sobrepasase los límites de la decencia, esta moda suponía para algunos un grave perjuicio para el matrimonio. Se pensaba que si los caballeros y petimetres entretenían sus ocios con mujeres casadas era porque no tenían ganas de

compromiso. Moncín achaca al cortejo el poco entusiasmo de los hombres jóvenes por la boda, con el consiguiente daño para las solteras:

"INES. Que ahora echar plantas  
no podemos las mujeres  
porque los hombres se pasman  
en aquel instante mismo  
que de casarse les hablan." (145)

En justicia, puede ser bastante lógico que se alarmasen las personas de moral severa ante la posibilidad de que el vicio anduviese encubierto de buena amistad, pero no parece razonable que hubiera que volver a la represión femenina que nos mostraba la comedia del barroco. Cañizares y Concha muestran la vía del justo medio, huyendo tanto de la relajación de las costumbres, como de la injusta esclavitud de la mujer.

Como conclusión a ese apartado, podemos decir que la comedia de figurón del XVIII aporta novedades significativas sobre este tema y, desde luego, hay que destacar su visión de los problemas matrimoniales surgidos ya con el matrimonio realizado o consumado. Que el enfoque no se haga siempre desde el ángulo progresista no es óbice para que sigamos viendo evolución con respecto al siglo anterior. Los autores encuentran ya el género apto para expresar problemas, nada intrascendentes, sino importantes para la sociedad, con los que no se habían atrevido los comediógrafos más dotados del XVII.

## NOTAS AL CAPÍTULO VII

- (1) CAÑIZARES, José de, *La más ilustre fregona*, ed. cit., p. 593 a.
- (2) AÑORBE Y CORREGEL, Tomás de, *La encantada Melisendra*, ed. cit., p. 11 a.
- (3) *Ibidem*, misma página.
- (4) CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Guárdate del agua mansa*, ed. cit., p. 386 b.
- (5) *Vid.*, p. 465 y notas 66 y 67 de este capítulo.
- (6) GRACIÁN DANTISCO, Lucas, *Galateo español*, ed. cit., p. 127.
- (7) CAÑIZARES, José de, *De comedia no se trate*, ed. cit., pp. 14-15.
- (8) CALVO BARRIONUEVO, José, *Don Cosme Antúnez y Panciconeja o El desgraciado por fuerza*, ed. cit., p. LXXV.
- (9) Aparte de los que hemos visto hay otro ejemplo en *De los hechizos de amor*, ed. cit., p. 5 a.
- (10) *El dómine Lucas*, ed. cit., p. 521 b.
- (11) GUERRA, Carlos, *El asturiano ridículo en la corte*, Biblioteca Nacional de Madrid, n° 14.770, pp. 284-287.
- (12) Moncín, Luis, *El asturiano en Madrid y observador instruido*, ed. cit., p. 16 b.

No era mucho mejor la suerte de los seguidores: aunque el hermano mayorazgo fuese rico, los otros hermanos podían verse privados de dinero. En *El barón de la Vizcaya* se patentiza la humillante situación del hermano menor del mayorazgo y tutor. Este pretende cobrar a su hermano pequeño el 10% de interés por adelantarle un dinero de su propia herencia. Cuando el segundón se lo reanima llamándole "indigno", el figurón contesta:

"SERAPIÓN. Y tú,  
un segundón, que debiera

por primero y por blasón  
 andar besando la tierra  
 que yo piso."

(*Quinta-esencia de Miseria o El barón de la Vizcaya*, ed. cit., p. 37.

(13) Aunque este tipo de fantasmones existían todavía, como se desprende de lo escrito por Cadalso en una de sus *Cartas marruecas*, la XXXVIII. (Vid edición de Joaquín Arce, Madrid, Cátedra, 1984, p. 178.)

(14) CUBILLO DE ARAGÓN, Álvaro, *El señor de Noches Buenas*, sin año y sin editorial, encuadrada con otras en el volumen *Comedias varias*, Biblioteca Pública del Estado, Toledo, signatura 1/860.

(15) CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso, *El marqués del cigarral*, ed. cit., p. 312 a-b.

(16) CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso, *El mayorazgo figura*, ed. cit., p. 305 b.

(17) MORETO, Agustín de, *El lindo don Diego*, ed. cit., p. 98.

(18) *Ibidem*, p. 100. La editora, la profesora Profeti, pone los apartes entre paréntesis y hemos respetado su ortografía.

(19) *Ibidem*, p. 101.

(20) GRACIÁN DANTISCO, Lucas, *Galateo español*, ed. cit., p. 142.

(21) Por ejemplo, doña Clara no se contenta con desahogar sus penas de amor con confidencias a su criada o con mandar un billete a su amado, sino que pretende reflejar sus cuitas amorosas en octavas pastoriles:

"Cuando quiero yo enseñarte  
 unas diez octavas rimas,  
 que desvelada esta noche  
 resudó mi fantasía  
 de la mente a la atezada

ventilación de la tinta,  
 fingiendo al don Diego mio  
 allá en la selva ericina,  
 pastor amante y llorando,  
 pastora yo, la injusticia  
 de la suerte en que Polinio  
 que es anagrama precisa  
 del nombre de Policarpo  
 (.....)  
 Este hipérbaton  
 es un pasmo. Así principia:  
 `Cauto pastor, que el disfraz biforme`."

*La más ilustre fregona, ed. cit., p. 598 b-c.*

(22) Lo expone claramente el padre de Finea y Nise, don Octavio (Acto I, Escena IV).

(23) Sobre los petimetres dieciochescos escribe un contemporáneo: "Los hombres se parecen hoy a las mujeres más que en cualquier otra época. Se rizán el pelo, lo espolvorean con harina y lo perfuman, lo dejan crecer hasta convertirlo en una delicada melena, prescinden de las hebillas de los zapatos y de las abrazaderas de las rodillas por resultarles incómodos, y los sustituyen por bandas de seda; también por comodidad se ciñen las espadas sólo cuando el decoro lo aconseja; enfundan sus manos en guantes; no sólo se lavan los dientes sino que los blanquean y se pintan la cara. Los hombres evitan andar o caminar siempre que pueden, suspiran por flexibles canapés, por cómodos sillones y blandos lechos." *Apud. FUCHS, Eduard, Historia ilustrada de la moral sexual, Madrid, Alianza Editorial, 1996, T. 2, , p. 126.*

(24) CAÑIZARES, José de, *De comedia no se trate*, ed. cit., p. 7 b.

(25) *Ibidem*, p. 6 a.

(26) AÑORBE Y CORREGEL, Tomás, *La encantada Melisendra*, ed.

cit., p. 4 a.

(27) ALBORG, Juan Luis, *Historia de la literatura española*, Madrid, Gredos, 1980, T. III, p. 367.

(28) OROZCO DÍAZ, Emilio, *Porcel y el barroquismo literario del siglo XVIII*, apud. *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Crítica, 1983, T. III, pp. 29-30.

(29) Vid. p.349, nota 106 del capítulo anterior.

(30) Cueto, Leopoldo Augusto, *Poetas líricos del siglo XVIII* III, BAE LXI, Madrid, Rivadeneyra, 1869, p. LXVIII.

(31) Vid. DUFOUR, Gérard, "Juan de Zabaleta et Ramón de la Cruz: du `galán` au `petimetre`." en *Les Langues Néolatines*, CCXII (1974), pp. 81-89. Para ver un ejemplo del antigalicismo de Isla citaremos un pasaje del *Fray Gerundio* en que se habla de un caballero que había estado en la Corte largo tiempo "(...) se le había pegado furiosamente el aire de la gran moda. Hacía la cortesía a la francesa, hablaba el español del mismo modo, afectando los rodeos, los francesismos y hasta el mismo tono o retintín con el que hablan los de aquella nación. Se le habían hecho familiares sus frases, sus locuciones y sus modos de explicarse, ya por haberlas oído frecuentemente en las conversaciones de la Corte, ya por haberlas observado aun en los sermones de aquellos famosos predicadores que a la sazón daban la ley y con razón eran más celebrados en ella, ya por haberlas bebido en los libros franceses, que construía o entendía medianamente, y ya también por haberlas aprehendido en las manos de los malos traductores (...) En fin, nuestro don Carlos parecía un monsieur hecho y derecho." Un poco más adelante nos da una muestra de su jerga: "-Monsieur el teologal -añadió don Carlos- es uno de mis mayores amigos; y aunque no he tenido el honor de conocerle, estoy reconocido a su gran bondad hasta el exceso. Suplico a usted que se tome la pena de conducirme ante todas cosas a su cámara, retrete o apartamiento!" Como en esta época su había perdido ya el significado de retrete

como "cuarto apartado de la casa para retirarse" el interlocutor del caballero le lleva al excusado. (*Historia del famoso predicador fray Gerundio de Campazas*, ed. de R.P. Sebold, Madrid, Espasa-Calpe, 1973, Vol. III, pp. 148-149). Como ejemplo de Cadalso no podemos dejar de mencionar la célebre carta XXXV en que reproduce un modelo de escrito de una joven a la moda. (*Cartas marruecas*, ed. cit., pp. 170-172.) Por su parte, Tomás de Iriarte saca en *La señorita malcriada* a un personaje, el marqués de Fontecada, que es en realidad un criado que se finge noble, con lo que tenemos el mismo uso de lenguaje extravagante para aparentar elevación social que veíamos en Castillo Solórzano y en Moreto, sólo que con la algarabía cultista en el caso de éstos últimos.

(32) Sin embargo, si se censura la forma de comportarse de don Hipólito que entra en casa ajena "a la francesa", es decir, sin anunciarse ni despedirse, con toda libertad como si estuviera en la suya propia.

(33) He aquí un ejemplo de esta obra:

"NUMERIANO. ¡Pero qué dice esta anciana! (Lee) `y sus entusiástas elogios a mi belleza estética, que sólo puedo atribuir a una bondad insólita...´ (A parte) ¡Qué tía más esdrújula! (Alto) `Consultéle a mi corazón, pedile consejo a mi hermano como usted indicóme...´ ¡Cuerno! `y mi hermano y mi corazón de consuno, decídense a aceptar las formales relaciones que usted me ofrenda...´ ¡Me ofrenda!... ¡Mi madre!

MENÉNDEZ. Pero ¿usted la ha ofrendido?

NUMERIANO. ¡Yo que la voy a ofrender, hombre! (Lee) `Ah, Galán, el amor que usted me brinda es una suerte...´ ¡Pero, Dios mío si yo no he brindado ninguna suerte a esta señora! `Es una suerte porque prendióse en mi alma con tan fuertes raíces, que nadie podrá ya arrancarlo, y si quieren hacer la prueba, háganla cuanto antes. ¡Ah, Galán! ¿Se lo digo todo en esta carta?...Yo creo que sí.´

MENÉNDEZ. Y yo creo que también.

NUMERIANO. `Nada reservéme, y sepa que al escribirla entreguéle mi alma... Adiós.'`

MENÉNDEZ. ¿Se ha muerto?

NUMERIANO. Se ha vuelto loca. (Lee) `Suya hasta la ultratumba, *Flora de Trevélez*.'`

(ARNICHES, Carlos: *La señorita de Trevélez*, Madrid, Taurus, Col."Primer Acto", 1967, pp. 131-132.)

(34) "Dentro de Europa se marca una crisis de la creencia en la eficacia de las actividades mágicas también de la fe en la Astrología, a comienzos del XVIII y la corriente crítica dura toda aquella centuria (...) se repite que el primer debelador de viejos prejuicios fue Feijoo. En realidad -insisto-, los que lucharon antes en público, fueron los hombres de teatro; y los mismos que combatieron la fe en hechizos y la fe en Astrología, combatieron, por ejemplo, la creencia en duendes que, en época de Carlos II había dado pie al pasmoso escrito de Fuente Lapeña o Fuenlapeña." CARO BAROJA, J., *Teatro popular...*, ed. cit., p.171.

(35) El falso encantador, amante de Marcela, criada de don Marcos, es quien urde el engaño que se nos explica detalladamente en la novela:

"Tomó un gato y encerróle en un aposentillo, al modo de despensa, correspondiente a una sala pequeña, la cual no tenía más ventana que una, del tamaño de un pliego de papel, alta cual estado de hombre, en la cual puso una red de cordel que fuese fuerte; entrábase donde tenía el gato y castigábalo con un azote, destapaba la gatera, y el gato salía corriendo y saltaba la ventana(...) Hizo esto tantas veces que ya sin castigarle, en abriéndole, iba derecho a la ventana." (...)

Don Marcos se presenta a las once de la noche con 150 reales para el mago:

"Era como se ha dicho, después de las once, y en la

sala no había más luz que la que podía dar una lamparilla que estaba en un lado, y dentro de la despensilla, todo lleno de cohetes y con el mozo avisado de darle a su tiempo fuego y soltarle (...) el gato. (...) Luego el astuto mágico, se vistió de una ropa negra de bocadí negro y montera de los mismos, y tomando un libro de unas letras góticas en la mano, algo viejo el pergamino, para darle más crédito a su burla, hizo un cerco en el suelo y se metió dentro con una varilla en las manos, y empezó a leer entre dientes, murmurando en tono melancólico y grave, y de cuando en cuando pronunciaba algunos nombres extravagantes y exquisitos que jamás habían llegado a los oídos de don Marcos (...) El encantador hería luego con la vara el suelo, y en un brasero que estaba junto a él con lumbre echaba sal, azufre y pimienta, y alzando la voz decía `Sal aquí, demonio Calquimorro, pues eres tú el que tienes cuidado de seguir a los caminantes y les sabes sus designios y guaridas, y di aquí, en presencia del señor don Marcos y mía, qué camino lleva esa gente y dónde y qué modo se tendrá de hallarlos. Sal presto o guárdate de mi castigo'(...) Y diciendo esto volvió a leer el libro, tornando al cabo de un rato a herir con el palo en el suelo, refrescando el conjuro dicho y zahumerio, de suerte que el pobre don Marcos estaba ahogándose. Y viendo ya ser la hora de que saliese, dijo: `Oh, tú, que tienes las puertas de las llaves infernales, manda al Cerbero que deje salir al Calquimorro, demonio de los caminos, para nos diga dónde están estos caminantes o si no te fustigaré cruelmente!' A ese tiempo ya el mozo que estaba por guardián del gato había dado fuego a los cohetes y abierto el agujero y éste salía dando aullidos y truenos, brincos y saltos(...) y sin tener respeto a don Marcos, que estaba sentado en la silla, pasó por encima de su cabeza, abrasándole de camino las barbas y cabellos y parte de la cara(...); con este suceso, pareciéndole que no había visto

al diablo, sino a todos los del infierno, dando muy grandes gritos, se dejó caer desmayado en el suelo." (*El castigo de la miseria*, ed. cit., pp. 55-57)

(36) HOZ Y MOTA, Juan de la, *El castigo de la miseria*, ed. cit., p. 217 b.

(37) *Ibídem*, p. 218. b.

(38) *Ibídem*, p. 218 b.

(39) *El discurso de todos los diablos* provocó la censura del P. Niseno, según recoge ALBORG, J.L., *Historia de la literatura española*, ed. cit., T. II, p. 606.

(40) "A estas horas el Estudiante (...) admiraba la región donde había arribado, por las extranjeras extravagancias de que estaba adornada la tal espelunca, cuyo avariento farol era un candil de garabato, que descubría sobre una mesa antigua una cadena de papeles infinitos, mal compuestos y ordenados, escritos de caracteres matemáticos, unas efemérides abiertas, dos esferas, algunos compases y cuadrantes, ciertas señales de que vivía en el cuarto de más abajo algún astrólogo, dueño de aquella confusa oficina y embustera ciencia." (VÉLEZ DE GUEVARA, Luis de, *El diablo cojuelo*, Barcelona, Planeta, 1983, p. 170).

(41) *Apud.* CARO BAROJA, Julio, *Teatro popular y magia*, ed. cit., pp. 159-160.

(42) CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La dama duende*, Madrid, Cátedra, 1977, pp. 90-91.

(43) *Teatro popular...* ed. cit., p. 160.

(44) *Ibídem*, p. 160.

(45) *Ibídem*, misma pág.

(46) GRIMBERG, *El siglo de Luis XIV*, en *Historia Universal*, Barcelona, Daimon, 1973, T. 8, pp. 227-228.

(47) Martínez de la Rosa recogía esta opinión. *Apud.* CARO BAROJA, *Teatro popular...* ed. cit., p. 140.

(48) *Teatro popular...* p. 142.

(49) DOWLING, John, "La farsa al servicio del naciente siglo de las luces *El hechizado por fuerza* (1697) de

Antonio de Zamora", artículo cit., p. 280. La alusión directa a la que se refiere este crítico es el muñeco de cera que llevaba el figurón cosido a la ropa. Al parecer, un sastre alemán había cosido unos pequeños pesos de plomo en los vestidos de los reyes para darles mejor caída. Aquello se tomó como brujería y el sastre fue encarcelado. (Vid. este artículo, pp. 280-81.)

(50) Nos parece curioso que CARO BAROJA, que define el valor crítico de *El hechizado* le reproche a un entremés de Moreto que su ataque no sea completo. El entremés se titula *Las brujas* y dice don Julio: "Unas brujas fingidas en el caso. Moreto no combate directamente la creencia". ; Tan falsas son las brujas de Moreto como la hechicera de Zamora! De las mismas causas, los mismos efectos: si la eficacia de la obra de Moreto es menor por mediar el fingimiento, lo mismo puede decirse en el caso de la comedia de Zamora. (Cfr. *Teatro popular...*, ed. cit., p. 198.)

(51) Caro Baroja toma la frase dicha por don Claudio "¿No hay en el mundo corozas?" como síntoma de que los españoles tenían menos miedo a hablar de cosas relacionadas con la Inquisición e incluso a tomársela a broma (*Teatro popular...*, pp. 146-147); pero sí que había corozas, y tal vez llegaran a llevarlas los implicados en el proceso del hechizo del rey, por ejemplo. Lo que ocurre es que Zamora no puede hacer que la falsa hechicera sea denunciada ante el Santo Oficio o, sencillamente, se le estropearía la comedia. Lucigüela es presentada ante el figurón como una hechicera poderosísima a la que se debe temer incluso encerrada en las cárceles de la Inquisición. Pero el público sabe cuál es la razón de que el autor diga eso en la comedia: si Lucía desaparece, desaparece el hechizo y toda la industria en que se basa la comedia se desmorona. Lucigüela y don Claudio son dos piezas claves y necesarias en la comedia, que carece de sentido si falta alguna de

ellas.

(52) ZAMORA, Antonio de, *El hechizado por fuerza*, ed. cit., p. 446 c.

(53) *Ibídem*, pp. 446 c-447 a.

(54) *Apud. Teatro popular y magia*, ed. cit., pp. 174-179.

(55) *El hechizado por fuerza*, ed. cit., p. 447 a-b.

(56) *Ibídem*, p. 447 c-448 b.

(57) *Teatro popular...*, p. 143.

(58) En *El mágico de Salerno*, por ejemplo, un barco pintado en el muro de una prisión sale volando. (Comentado por Andioc en *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, ed. cit., p. 62). Los personajes de los dibujos animados escapan a veces por las puertas que se trazan de pronto o trepan por escaleras que han dibujado o les ha dibujado la mano del dibujante que se materializa ante ellos. *¿Quién engañó a Roger Rabitt?*, además de una parodia del cine negro, podría ser muy bien el sustituto moderno de una comedia de magia, *mutatis mutandis*, claro.

(59) GLENDINING, Nigel, *Historia de la literatura española, siglo XVIII*, Barcelona, Ariel, 1986, pp. 168-169. La canción a la que se refiere este crítico ha sido comentada ya en esta tesis (vid. p.113), y en cuanto al parlamento de don Claudio, podemos hallarlo en la p. 442 c de la edición que estamos utilizando. Lo comentamos de nuevo en el momento oportuno.

(60) *El hechizado por fuerza*, ed. cit., p. 453 b.

(61) *Apud. Teatro popular y magia*, ed. cit., p. 179.

(62) Sin embargo los había crédulos, pero eran presentados como bobos e ignorantes; la astrología atacaba el concepto católico de Providencia Divina. Vid. pp.437-38 y nota 42 de este capítulo.

(63) CARO BAROJA, Julio, *Algunos mitos españoles y otros ensayos*, Madrid, Editora Nacional 1944, p. 154.

(64) *Idem*, pp. 148-49.

(65) *Ibídem*, pp. 146-147.

- (66) *Ibíd.*, p. 147.
- (67) *El dómine Lucas*, ed. cit., p. 514 a. Cañizares recoge la creencia popular de que los duendes, con una mano de estopa y otra de hierro, martirizaban a los dormidos. Para las propiedades de los duendes, *Vid. CARO BAROJA, Algunos mitos...*, ed. cit., pp. 152-53.
- (68) *De comedia no se trate...*, ed. cit., p. 15 a-b.
- (69) *El dómine Lucas*, ed. cit., pp. 512 c-513 a
- (70) *Ibíd.*, pp. 524 c-525 a.
- (71) *De comedia no se trate*, ed. cit. p. 14 a.
- (72) *De los hechizos de amor*, ed. cit., p. 20.
- (73) FEIJOO Y MONTENEGRO, Benito, *Teatro crítico universal*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968, Col. "Clásicos castellanos", T.II, p. 14.
- (74) *Ibíd.*, p. 16.
- (75) *Vid. Teatro popular y magia*, ed. cit., p. 243.
- (76) Por cierto, en esta obra, como recordamos, la criada Manuela también se sirve de esta patraña para hacerse pasar por mujer hechizada. En la pieza hay cierta ambigüedad o fusión entre mujer encantada por mal de amor y fantasma, ya que Manuela se aparece ante el figurón de las dos formas. Cañizares no parece muy preocupado por diferenciar ambas especies paranormales y los mete a ambos en el mismo saco, tal vez para mostrar al público la confusión y falsedad de todas estas manifestaciones.
- (77) Feijoo confiesa que estuvo a punto de dejarse impresionar en una ocasión por una sombra que resultó ser la proyección de su propio cuerpo sobre una densa cortina de niebla. Su espíritu crítico le hizo reaccionar contra la superstición. *Apud MARAÑÓN, Gregorio, Las ideas biológicas del padre Feijoo*, en *Obras Completas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1970, Tomo IV, pp. 328-329.
- (78) SEBOLD, Russell P.: "El atraso de las ideas científicas de Torres y el casticismo de su estilo literario.", en su ed. de *Visiones y visitas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1976, Col.

"Clásicos castellanos", p. XLVI.

(79) TORRES VILLARROEL, Diego de, *Vida*, Madrid, Castalia, 1972, P.126.

(80) *Ibidem*, ed. cit., p. 129.

(81) SEBOLD, R.P., "El atraso de las ideas científicas de Torres"...ed. cit., pp. XXIV-LX.

(82) Según muestra Andioc, había una gran relación entre las leyendas religiosas que combatía Feijoo en el *Teatro Crítico* y ciertas comedias de santos, muy próximas a las de magia. Si existía una parte del público que creía en la carta de Cristo a Abagaro, también podría haber quien creyera en el poder de los magos. ANDIOC, R., *op. cit.*, pp. 99-101.

(83) AÑORBE Y CORREGEL, Tomás de, *La encantada Melisendra y piscator de Toledo*, ed. cit., p. 6 a.

(84) ISLA, Francisco, *Fray Gerundio de Campazas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1975, Col. "Clasicos castellanos", T. IV, p. 18.

(85) *Teatro popular y magia*, ed. cit., pp. 183-87.

(86) *La encantada Melisendra*, ed. cit., pp. 14b-15a.

(87) *Ibidem*, p. 16 b.

(88) *Ibidem*, p. 15 b.

(89) WARDROPPER, Bruce, W.: "El problema de la responsabilidad en la comedia de capa y espada de Calderón", *apud. Historia y crítica de la literatura española*, ed. cit., T. III, p.775.

(90) *Ibidem, infra*.

(91) El profesor Díez Borque pone de manifiesto en uno de sus estudios la escasez de las alusiones al matrimonio de interés en la comedia de Lope: "No son frecuentes las alusiones al dinero en la comedia (...) aunque estén latentes siempre en las relaciones amorosas, no se mencionan para no degradar el plano, pretendidamente ideal del amor como manifestación máxima de la perfección en la tierra. La preocupación cotidiana, vigente y efectiva en la

práctica, no turba las relaciones de amor que tantas veces producen la impresión de estar colocadas fuera del tiempo y del espacio, más cuanto más se atienen al código retórico del amor. Lo real se impone sobre estas relaciones sublimadas sólo para dejar a salvo el ideal colectivo de nobleza y sus incompatibilidades sin que se descienda, habitualmente a una casuística más efectiva." (*Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Catedra, 1977, pp. 72-73).

(92) DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio: La sociedad española del siglo XVII, *apud. Historia y crítica de la literatura española*, T. III, ed. cit., p. 55.

(93) ROJAS ZORRILLA, *Entre bobos...*, ed. cit., p. 90.

(94) FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro, *El sí de las niñas*, Madrid, Castalia, 1982, p. 185.

(95) ROJAS ZORRILLA, *Entre bobos...*, ed. cit., p. 160.

(96) *Ibidem*, pp. 160-61.

(97) *Ibidem*, pp. 81-82

(98) *Ibidem*, p. 82.

(99) MORETO, Agustín de, *El lindo don Diego*, ed. cit., pp. 72-73.

(100) KENINGTON, Nancy Lou, *op. cit.*, p. 13 y p. 24.

(101) MORETO, Agustín, *El lindo don Diego*, ed. cit., pp. 90-95.

(102) DÍEZ BORQUE, José M<sup>a</sup>, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, ed. cit., pp. 93-94.

(103) CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Guárdate del agua mansa*, ed. cit., p. 383 b.

(104) *Apud. DÍEZ BORQUE, J.M<sup>a</sup>., Sociología de la comedia...*, ed. cit., p. 94.

(105) CALDERÓN DE LA BARCA, *Guárdate del agua mansa*, ed. cit., p. 382 a.

(106) DÍEZ BORQUE, J.M<sup>a</sup>., *Sociología...*, ed. cit., p.

(107) CALDERÓN, *Guárdate del agua mansa*, ed. cit., p.386 b.

(108) MARTÍN GAITE, Carmen, *Usos amorosos...*, ed. cit.,

p. 96.

(109) CAÑIZARES, José de, *El dómine Lucas*, ed. cit., p. 506 c. Eduard Fuchs también proporciona valiosas informaciones sobre las características del matrimonio de esta época: "Sabemos además que entre las clases dominantes y acomodadas, los contrayentes no se conocían ni siquiera `de vista´ antes de la ceremonia, y mucho menos sabían cuál era el carácter o personalidad de su cóyuge. En el siglo XVIII los enlaces en los que los contrayentes se veían por primera vez unos días antes de la ceremonia o incluso el mismo día, eran en estos círculos la regla invariable. Estos indicios no apuntan sino al hecho de que el único principio que abocaba al matrimonio era el poder ilimitado de la conveniencia. La boda era únicamente la formalidad jurídica de un cálculo comercial. Esto era en realidad lo esencial. La nobleza unía dos apellidos para ampliar el poder familiar o, con el mismo fin, un apellido y una fortuna; la burguesía acomodada unía dos fortunas, o fortuna y posición, para permitir su más eficaz explotación; la mediana y pequeña burguesía unían los ingresos o la fuerza del trabajo del marido a los de la mujer, a quien correspondía, como principal tarea en la vida, la comedia administración de los humildes medios de vida. El proletariado, por último, se casaba porque entre dos la vida es más barata, es decir, porque nadie ganaba por sí solo lo suficiente para vivir soltero." (FUCHS, Eduard, *op. cit.*, p. 254).

(110) *Ibidem.* p. 520 c.

(111) AÑORBE Y CORREGEL, Tomás de, *La encantada Melisendra*, ed. cit., p. 9 a.

(112) *Quinta- esencia de Miseria o El Barón de la Vizcaya*, Ms. cit., Acto I, P. 23.

(113) *Ibidem*, Acto I, P. 25.

(114) ANDIOC, René, *Teatro y sociedad...* *op. cit.*, pp. 482-487.

- (115) FEIJOO Y MONTENEGRO, Benito Jerónimo, *Defensa de las mujeres en Teatro Crítico Universal*, Madrid, sin editor, 1742, T. I, p. 359.
- (116) CAÑIZARES, José de, *El honor da entendimiento*, ed. cit., p. 578 c.
- (117) CAMPOMANES (Pedro Rodríguez y Pérez Campomanes, conde de), *Discurso sobre la educación popular de los artesanos y su fomento*, ed. de F. Aguilar Piñal, Madrid, Editora Nacional, 1978, pp. 183-184.
- (118) *Historia de la vida privada*, Madrid, Taurus, 1989, Vol. 3, pp. 481-484.
- (119) CAÑIZARES, José de, *De los hechizos de amor...*, ed. cit., p. 5 b.
- (120) MARTÍN GAITE, Carmen, *op. cit.*, p. 37.
- (121) Por ejemplo "Lección de danza", Galería de la Academia, Venecia.
- (122) CAÑIZARES, *De los hechizos...*, p. 6a.
- (123) *Ibidem*, p. 11 a.
- (124) *Apud*. MARTÍN GAITE, *ob. cit.*, p. 103.
- (125) MONCÍN, Luis, *Un montañés sabe bien dónde el zapato le aprieta*, ed. cit., p. 14 a.
- (126) *Ibidem*, misma pág.
- (127) *Ibidem*, pp. 7 c-8 a.
- (128) Un cuadro, el que corresponde a la escena IV, representa la levée de una dama, es decir, el despertar, el desayuno en su vestidor, que se ha convertido en una salita donde se recibe a los amigos de confianza. En la pintura de Hogarth vemos que las amistades son mayoritariamente masculinas y el ambiente muestra un gran abandono de las formalidades y rigideces de la etiqueta. A la señora de la casa le está rizando el pelo un peluquero (costumbre de la que abominara también el don Higinio de Moncín) y está vuelta de espaldas al resto de la concurrencia. La señora parece tener los ojos sólo para un abate o leguleyo (Silvertongue) que charla con ella muy animadamente y que

debe de ser muy íntimo de la casa, porque está tumbado cómodamente en el sofá. Por su parte, el marido está con los bigudíes puestos (que tienen una cierta apariencia de cuernos) y toma café junto con otro caballero. A la única dama visitante también le ofrece café un sirviente negro, pero ella no lo advierte. Atrás dormita otro personaje de sexo masculino y en primer plano un cantante interpreta un aria acompañado por un flautista, aunque nadie parece escucharle, cosa harto insólita, porque si realmente es quien parece ser -el castrato Senesino, muy famoso entonces en Inglaterra-, están despreciando a un ídolo de moda. Realmente, los únicos que parecen comunicarse son la señora de la casa y el leguleyo. Se insinúa que esta comunicación puede ser algo más que amistosa; pero el marido, a diferencia de los ceñudos montañeses de Moncín, no parece incomodarse.

Éstas son las costumbres en boga dentro de las clases acomodadas. Vemos que el salón está decorado con cierto lujo y en el suelo un pajecillo negro ha desparramado unos objetos que parecen antigüedades. (Por cierto, entre ellos hay una curiosa figura, que tal vez sea de Acteón, en forma de hombre con cabeza de ciervo: ¿una maligna broma del pintor?). También, en el suelo vemos unos naipes caídos, símbolo de la frivolidad y despreocupación con que vive esta pareja nada ejemplar. (Vid. PAULSON, Ronald, Hogarth's Graphic Works, Yale, University Press, 1965; grabado del cuadro, p. 19, nº 271; explicación del cuadro pp. 272-273).

(129) MONCÍN, Luis, *El asturiano en Madrid y observador instruido*, ed. cit., pp. 35 b-36 a.

(130) *Ibidem*, pp. 2 b- 3a.

(131) *Ibidem*, p. 2 a.

(132) *Historia de la vida privada*, ed. cit., Vol. 3, p. 489.

(133) CONCHA, José, *Más sabe el loco en su casa que el cuerdo en la ajena y el natural vizcaíno*, ed. cit., pp. 8-9

- (134) *Ibíd.*, p. 13 a.
- (135) CAÑIZARES, José de, *Yo me entiendo y Dios me entiende*, ed. cit., pp. 627 c-638 a.
- (136) MARTÍN GAITE, *op. cit.*, p. 139.
- (137) DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio: *La sociedad española en el siglo XVIII*, ed. cit., p. 44.
- (138) CAÑIZARES, José, *El honor da entendimiento y el más bobo sabe más*, ed. cit., p. 584 b.
- (139) *Ibíd.*, p. 584 b-c.
- (140) *Ibíd.*, p. 584 a.
- (141) ONRUBIA DE MENDOZA, José de, *op. cit.*, p. 15.
- (142) Aparte del estudio de la citada Martín Gaité, puede verse algo más sobre el cortejo en los sainetes de Ramón de la Cruz en Gérard DUFOUR, "Juan de Zabaleta et Ramón de la Cruz: du 'galán' au 'petimetre'", *op. cit.*, nota 30 de este capítulo. También en DOWLING, John, "Introducción biográfica y crítica" a su edición de los *Sainetes* de Ramón de la Cruz, Madrid, Castalia, 1882, Tomo I, pp. 31-32.
- (143) En *El cortejo escarmentado* de Ramón de la Cruz se nos presenta a un cortejo que lleva malas intenciones y por ello la dama cortejada y su marido deciden escarmentarlo fingiendo que le exigen grandes gastos para mantener su relación. La humillación de este personaje (don Atanasio) es enorme cuando se pone de manifiesto que busca algo más que la amistad; con todo, el matrimonio no renuncia a tener trato con él una vez que ha aprendido su lección. De la Cruz, desde luego, es mucho más benévolo con esta costumbre que Moncín.
- (144) MONCÍN, Luis, *El asturiano en Madrid*, ed. cit., p. 12 b.
- (145) *Ibíd.*, p. 2 a. Por cierto, la *Guía y avisos para forasteros*, que tanta afinidad tiene con estas obras de figurón de Moncín tiene también palabras sobre este tema. La *Guía* dedica todo un capítulo al matrimonio, desaconsejando la boda con una mujer de la Corte, dado el

estado de corrupción de las costumbres y la escasa posibilidad de encontrar una mujer honesta y hacendosa, es decir, lo mismo que piensa en el siglo siguiente el desconfiado montañés de Moncín: "(...) se han empeorado mucho algunas costumbres, hanse ensanchado mucho algunos usos, hanse arrojado mucho algunas libertades, hanse entregado las buenas correspondencias, disminuyéndose las haciendas, crecido las obligaciones, piérdense los respetos, falséanse las amistades, son más cortas las vidas, más sutiles los ingenios, más viciosos los hombres, más sin recato las mujeres; aún en lugar corto se han de hacer muchas cruces un hombre para casarse, cuanto más en la Corte de la mayor Monarquía del mundo. Si se usara ahora y estuviera en su fuerza aquella ley que hicieron los emperadores Teodosio y Valentiniano (...) que entre las causas de divorcio, daban una muy principal, el ir una mujer casada a convites, juegos, fiestas y comedias sin saberlo su marido o sin su licencia, si ahora se usara que las mujeres hilaran y cosieran tanto como en aquellos tiempos, cuando la casta Lucrecia fue hallada hilando por su marido Colatino (...), si ahora al casarse las mujeres las advirtieran sus padres y maridos de lo que a las suyas los romanos porque según refiere Plinio (...) cuando las llevaban a casar o a casa de sus maridos de la de sus padres, por más principales que fuesen, llevaban delante de ellas un niño, una rueca con su copo y otro un huso para darles a entender en que se habían de ocupar, bien se pudiera casar un hombre."

Como puede verse, siempre hay alguien que protesta por la frivolidad imperante y siempre hay quien considera que la mujer no está lo suficientemente sometida al varón. Sin embargo, podría argumentarse, en contra de lo que estamos diciendo sobre lo tradicional del pensamiento contenido en las obras de Moncín, que los más preclaros ilustrados censuraban también lo mismo que éste los frívolos derroches

de las mujeres (Jovellanos) y contraponían el campo, con su nombre sencillo y puro en la línea de Rousseau, a los vicios del hombre ciudadano (Meléndez); a pesar de estas coincidencias, y aun de otras de tipo estético, seguimos viendo en ellas un retroceso y no un avance ideológico. (LIÑÁN Y VERDUGO, *Guía y avisos...*, ed. cit., pp. 116-117).

## CONCLUSIÓN

Después del estudio de los distintos aspectos que hemos considerado fundamentales en la comedia de figurón, hemos llegado a determinadas conclusiones.

La primera de ellas es que el género de figurón dice muy poco al hombre de hoy. Ya dijimos en nuestra introducción que existían muy pocas ediciones actuales de estas comedias asequibles al público y con fiabilidad textual; por otro lado, apenas si se representan hoy comedias de figurón (recientemente ha sido llevada al teatro *El lindo don Diego*, en la versión de José García Nieto, en el Teatro Bellas Artes, pero nos parece que ésta es la excepción que confirma la regla). Tampoco el vocablo tenía el mismo significado que ahora. "Figurón" no era en estas comedias lo que se entiende hoy, es decir, "hombre presuntuoso que aparenta lo que no es", sino una determinada categoría teatral cuya existencia es reconocible y resulta imprescindible en estas comedias, como lo era el galán o gracioso en el resto de las comedias áureas.

La segunda es que las características de este personaje llamado figurón son reiteradas con pocas variaciones y reducibles a dos tipos: las de los defectos morales o psicológicos: necedad, avaricia, vanidad, etc., y las que repercuten en el trato social o derivan de sus carencias educativas: exhibición de nobleza, incultura, zafiedad y desconocimiento de los usos de cortesía, etc. La crítica de estos defectos es característica fundamental en el figurón y lo separa del personaje puramente burlesco, cuya función es solamente la de hacer reír. El hecho de que en el siglo XVII predominen los figurones con defectos psicológicos muy marcados (avaricia, vanidad), mientras que en el XVIII se halle más explícita la crítica social, ya nos autorizaría a hacer una división por siglos que superaría la mera demarcación cronológica; pero lo cierto es que en el XVIII

puede hablarse de una verdadera especialización del tipo de figurón rústico y norteño, que ya se iniciaba en el XVII. Esta especialización está basada en causas sociales e históricas evidentes.

Otra conclusión importante es que la pertenencia al género de figurón está marcada por la existencia de tal personaje y, por tanto, es vital que nos fijemos unos criterios, lo más objetivos posibles, a la hora de clasificar a un personaje como figurón. Las características a las que antes hacíamos mención pueden darse en otros personajes que, sin embargo, no son considerados figurones, así pues, nos hemos basado en dos que se apoyan recíprocamente, aunque al menos el primero debe darse de forma imprescindible:

a. Los defectos criticados deben darse con mucha intensidad, llegando al ridículo.

b. El figurón debe romper o modificar sensiblemente el esquema funcional propio de la comedia de capa y espada áurea.

En cuanto al primer criterio, puede achacársele una buena dosis de subjetividad, pues quizá no todo el mundo tenga la misma opinión acerca de lo que es ridículo y lo que no lo es; pero, sobre todo, sabemos que es subjetiva la dosis de ridículo considerada necesaria para delimitar las fronteras entre personaje burlesco y figurón. Admitiendo esta objeción, estamos seguros de que este criterio no es muy malo y que hemos de resignarnos a no tener, para hacer esta separación, ninguna tabla matemática que nos avale. No obstante, pueden ayudarnos, en esta labor de distinción, las indicaciones que frecuentemente dan los autores de las obras en las acotaciones sobre el vestido o el comportamiento del personaje. Las palabras "muy ridículo" o "ridículamente" acompañan a las salidas a escena del personaje que acabamos reconociendo como el figurón y no aparecen con otros personajes cómicos; cuando se produce

una excepción a esta regla (el figurón de José de Concha) se debe a causas que han sido explicadas (falsos figurones de la segunda mitad del XVIII).

La segunda condición es que la existencia del figurón llegue a hacer necesaria la reestructuración del esquema funcional de la comedia áurea. Este punto es importante porque conllevaría una mayor independencia de este género con respecto a su hermano mayor, el de capa y espada, (mayor en cuanto a macrogénero que incluye muchos otros subgéneros aún no bien estudiados ni diferenciados). Sin embargo, hemos visto que esta reestructuración funcional no se da en todas las comedias y que en bastantes el esquema típico de la comedia lopesca continúa sin apenas variación. De estas comedias, las que llamamos del grupo a (podrían llamarse tal vez "comedias con figurón", utilizando la expresión de Ignacio Arellano), se diferencian las de los grupos b y c (comedias más evolucionadas que reorganizan el sistema funcional enfrentando al figurón con el resto de los personajes, ya sea para ser vencido por éstos o para ser vencedor). Estos dos criterios nos han servido para elaborar nuestra lista de comedias de figurón excluyendo las que otros críticos habían considerado como tales e incluyendo, por el contrario, otras que habían sido ignoradas. De todas formas, reconocemos que quizá el primer criterio tiene un poco más de peso y ha sido, además, el que ha servido a críticos antiguos para referirse al género de figurón. La existencia de lo grotesco y el aumento de lo cómico tiene también relación con la evolución del género.

En cuanto a las causas del origen y desaparición de la comedia de figurón, hemos llegado también a ciertas conclusiones. En cuanto al origen, creemos que pudo surgir al combinarse distintos géneros satíricos (novela, narración didáctico-costumbrista, entremeses, jácara, bailes). El deseo de trasladar personajes existentes ya en estos géneros narrativos o teatrales menores a un género

teatral mayor, tan popular como la comedia, está ya latente en ciertas comedias consideradas de capa y espada donde predominaba lo cómico ("comedias comedias" en expresión de Arellano) y que, sin embargo, seguían dentro del macro género de capa y espada. La desaparición del figurón está basada, a nuestro juicio, en causas sociales (desaparición de los tipos principalmente satirizados) y también literarias (agotamiento de la fórmula lopesca en el XVIII). La transformación del género de figurón en una comedia de costumbres casi neoclásicas se debe al rechazo a mostrar lo grotesco en bien de la verosimilitud y, por tanto, la desaparición del figurón tal como se entendió originariamente. Desde el nacimiento de la comedia de figurón, en el XVIII (para nosotros la primera es *El marqués del cigarral* de Castillo Solórzano), hasta las dos de Moncín que consideramos la últimas, el género ha evolucionado en sus dos siglos de vida de la siguiente forma: nacimiento y establecimiento de sus rasgos definitorios en el XVII, inclinación hacia la farsa en la primera mitad del XVIII y evolución hacia una comedia burguesa con la disolución del género en la segunda mitad de ese siglo.

Pero aunque hemos hablado varias veces de "género de figurón" y parece que su existencia no merece discusión, lo cierto es que en esta tesis hemos dedicado un capítulo al problema de la delimitación del género, que es cuestión de importancia, sobre todo porque siempre se ha considerado que era una mera variante sin plena independencia, dentro del macrogénero de capa y espada, y nosotros mismos nos hemos referido a la necesidad de buscar diferencias entre los esquemas funcionales de una y otra comedia. Lo cierto es que el género de figurón mantiene conexiones, no sólo con este citado macrogénero sino también con otros como la comedia burlesca o la farsa.

Con respecto al primero, le une el tipo de personajes y

el ambiente en que éstos se mueven (aunque hay también algún caso de personajes históricos como en *Yo me entiendo y Dios me entiende*). Las fronteras que lo separan de otros géneros como la comedia de carácter, cuya independencia con respecto a la de capa y espada es aún más cuestionable, son un tanto sutiles, pero intentamos la demarcación precisamente apoyándonos en el criterio de lo grotesco. La separación del género de capa y espada está en el aumento de la parte cómica con la aparición del personaje del figurón, personaje más o menos perturbador que supone, no sólo el esfuerzo de la parte cómica encomendada al gracioso, sino también la superación de su papel de mero contrapunto a la parte seria. El figurón, como es sabido, es personaje que por su clase social debería pertenecer al mundo elevado y serio, pero que por su personalidad (también por su procedencia) queda dentro de la esfera del mundo bajo del gracioso y los criados.

La conexión con la comedia burlesca o de disparates se produce por la progresiva inclinación de la comedia de figurón hacia lo risible y ya hemos visto que buena parte de los recursos cómico-lingüísticos estaban basados en parlamentos y diálogos absurdos; pero, a diferencia de la burlesca, la comedia de figurón no se basa sistemáticamente en la parodia ni usa de modo tan frecuente el disparate lingüística o escénicamente. También tiene un propósito crítico del que creemos que carece la comedia burlesca. Por tanto, lo que sucede en la comedia de figurón es que se libera al género de la comedia de la parte seria que la convertía en un drama o una especie de híbrido minotáurico -parafraseando a Lope- sin caer tampoco en la risa gratuita y carnavalesca de la comedia de disparates. Aun sin haber un propósito explícito de resucitar la comedia pura o clásica por parte de los autores de figurón, lo cierto es que estas comedias logran ya una purificación del género que tanto deseaban los preceptistas neoclásicos y por ello,

a pesar de la escasa calidad de algunas obras, el género de figurón se salvó en muchos casos de las censuras de los críticos como Luzán, quienes también valoraban la carga crítica existente en las comedias. Los dos puntos en que se apoya el género de figurón, pues, son la crítica y la risa.

Los defectos censurados, ejemplificados en los figurones acaban concretándose en unos temas importantes que se repiten en muchas obras de figurón y que forman una especie de constantes críticas: la hidalguía, el culteranismo, las supersticiones y hechicerías y la educación femenina. Los figurones o personajes cómicos cercanos al figurón son los vanidosos linajudos, los pedantes culteranos o los crédulos supersticiosos, pero en el último caso, los figurones generan el conflicto teatral y ponen en evidencia las estructuras injustas de la sociedad o ejemplifican ideas obsoletas sobre la educación de la mujer, el matrimonio o el honor. En este último caso las comedias del XVIII son especialmente interesante pues ponen de manifiesto nuevas ideas (comedias de la primera mitad del siglo, en especial las de Cañizares y Concha) o la reacción a las nuevas ideas (Moncín). Con respecto a los otros temas, hay que decir que la crítica a las supersticiones y creencias irracionales también resulta especialmente interesante en las comedias del XVIII, pues, mientras que el tema de la hidalguía o el abuso del estilo culterano eran ya viejos y estaban muy explotados en el XVII, la burla a las hechicerías ha sido vista por algunos críticos como una muestra de la avanzadilla de la Ilustración en el teatro. Nosotros hemos revisado el tema y, sin negar las aportaciones que estas obras pudieran ofrecer a las luces dieciochescas, hemos llegado a unas conclusiones quizá un poco más moderadas en cuanto a la trascendencia de su repercusión en la educación social. En el caso de Zamora, sobre todo, no creemos que la eficacia de la sátira fuera tan grande por las razones que

hemos dado (presentación de la hechicera como un personaje falso, que sólo juega a serlo y buena acogida en un ambiente especialmente sensibilizado con lo irracional, que no se vio alterado por estas críticas siquiera mínimamente). Otra segunda conclusión sobre este punto es que los dramaturgos de figurón, aunque seguramente simpatizantes con ciertas corrientes renovadoras, no tienen una militancia decidida en el bando de las luces por su necesidad de plegarse a las demandas del público que les obligaba a escribir comedias de magia, en contradicción con sus críticas al irracionalismo. Sólo en el género que les es propicio para hacerlas las llevan a cabo y este género es justamente el de figurón. La incoherencia no parece preocuparles, pues tampoco son filósofos ni ideólogos y nosotros debemos valorarlos sin exigirles lo que ellos no se exigían a sí mismos.

El estudio de la comedia debía completarse con una visión es ésta como mensaje lúdico, pues no hay que olvidar su segunda característica: género popular hecho para suscitar la risa y entretener al público. Como tal mensaje la comedia de figurón posee la pluralidad y complejidad de lenguajes propios de cualquier obra literaria teatral, con sus dos textos: el lingüístico y el espectacular. El segundo es doblemente difícil de estudiar debido a los diferentes códigos de signos que conlleva y por la escasez de información que sobre ellos poseemos. Dado que, como ya habíamos dejado sentado desde el principio, la comedia de figurón es un género olvidado actualmente y que ya ha perdido su cualidad de popular, el texto espectacular ha sido interpretado aquí no con la finalidad primordial de servir a la representación, sino sólo para completar su estudio y comprensión. La simultaneidad de los dos textos y la interrelación de los distintos códigos hace necesario una clasificación lo más clarificadora posible, pero sin que ésta nos lleve a

desconectar unos signos con otros perdiendo la visión de conjunto.

Creíamos que la mejor forma de ordenar estos signos que producían mensajes cómicos era seguir la tradicional clasificación de comicidad según la situación, los tipos y el lenguaje verbal. Las dos primeras formas de comicidad engloban elementos de los textos literario y espectacular, pues en la situación se combinaban los signos de carácter gestual y lingüístico no verbal (suprasegmentales) con los puramente verbales; también signos de difícil codificación y carácter metonímico como el vestido, el maquillaje, el decorado, los enseres del atrezzo e incluso la música. En estos últimos, conocidos a través del lenguaje verbal (acotaciones o alusiones), hallábamos una cierta limitación y reiteración que paliaba la complejidad que su naturaleza metonímica podía darles. La comicidad de tipos, en gran parte estudiados en el capítulo dedicado a los figurones y personajes cómicos, englobaba también signos de los dos textos, aunque más personalizados en la figura del actor. Por fin el lenguaje verbal, que pese a su abundancia tiene una taxonomía mucho más concreta y ordenada, se clasificó según los criterios aplicables a los mensajes con función poética, es decir, los recursos específicos del lenguaje literario, que sirven para conseguir su desvío del lenguaje común; pero en este caso buscamos los orientados a crear la sorpresa que suscita la risa, más que el placer estético. Con respecto a este grupo la comedia de figurón ofrece una gran riqueza (podemos hallar ejemplos de recursos fonológicos, morfosintácticos y semánticos) dentro de los recursos aplicables a textos poéticos; constatamos también el uso de la parodia (recurso común con la comedia burlesca y otros géneros jocosos) en el caso de lenguajes y estilos propios de distintos niveles lingüísticos (lenguaje técnico, jurídico, estilo poético culterano). Ello hace, como dijimos antes, que la comedia de figurón, que posee

también un lenguaje poético serio comparable al de las comedias barrocas no cómicas, se sitúe entre los géneros serios (drama) y los puramente burlescos (farsa, disparate).

Para acabar esta conclusión, diremos que la tesis que acabamos de resumir tiene la ventaja, pese a los defectos que puede tener, de analizar los principales e imprescindibles aspectos relativos a la comedia de figurón de ambos siglos, XVII y XVIII. Es evidente que quedan facetas muy interesantes por estudiar, y que aquí no hemos hecho sino sugerir, como el estudio de las músicas burlescas en las comedias de figurón, las influencias de estas obras en la plástica de la época (que sepamos, sólo se ha hecho con Goya) y, sobre todo, la influencia del antiguo figurón en dramaturgos y comediógrafos actuales o modernos y que podría ser muy interesante tema para una tesis; pero tales estudios superaban el propósito e incluso la extensión física de nuestra tesis y los dejamos apuntados, conscientes de que el tema de la comedia de figurón no está agotado en absoluto. Quizá futuros investigadores se interesen por ellos y con pleno acierto.

## BIBLIOGRAFÍA FUNDAMENTAL CONSULTADA

AA.VV., *Calderón*, Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro, ed. de L. García Lorenzo, Madrid, CSIC, 1983, Vol.I.

\_\_\_\_\_, *Catálogo de las piezas de Teatro que se conservan en el departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional*, ed. del Patronato de la Biblioteca Nacional, Madrid, Blass S.A. Tipográfica, 1934, T.I.

\_\_\_\_\_, *El personaje dramático*, Ponencias y debates de las VII Jornadas de Teatro Clásico Español (Almagro, 20-23 septiembre, 1983), ed. de L. García Lorenzo, Madrid, Taurus, 1985.

\_\_\_\_\_, *Investigaciones Semióticas III. Retórica y lenguaje*, Actas del III Simposio Internacional, Madrid, 5-7 de diciembre de 1988, UNEAD, Madrid, 1990, Vol. II, pp.546-548.

AGUILAR PIÑAL, Francisco, *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, Madrid, CSIC, 1981-1995, Vols. I-VIII.

\_\_\_\_\_, *Bibliografía fundamental de la literatura española del siglo XVIII*, Madrid, SGEL, 1976.

ALBORG, J. Luis, *Historia de la literatura española*, Madrid, Gredos, 1974, (T. II) y 1980 (T. III).

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, "Introducción" a su ed. de *El Anillo de Giges* de J. de Cañizares, Madrid, CSIC, 1983.

ANDIOC, René, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, F. Juan March-Castalia, 1976.

\_\_\_\_\_, "El teatro en el siglo XVIII", en *Historia de la literatura española, siglos XVIII-XIX*, planeada y coordinada por J.M<sup>a</sup> Díez Borque, Madrid, Taurus, 1982, T. III.

ARELLANO, Ignacio, "Introducción" a su ed. del *Mayorazgo figura* de Castillo Solórzano, Barcelona, Promociones y

Publicaciones Universitarias, 1989, pp. 9-183.

\_\_\_\_\_, "La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada", *Criticón*, 60 (1994), pp. 103-128.

\_\_\_\_\_, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.

ARELLANO, Ignacio y GARCÍA RUIZ, Víctor, "Introducción" a su edición de *Guárdate del agua mansa* de Calderón de la Barca, Universidad de Murcia-Kassel, Reichenberguer, 1989, pp. 3-88.

ARIÈS, Philippe y DUBY, Georges (directores), *Historia de la vida privada*, Madrid, Taurus, 1989, T. III, (a cargo de P. Ariès y R. Chartier).

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

AUBRUN, Charles V., *La comedia española, 1600-1680*, Madrid, Taurus, 1968.

BÁEZ RAMOS, Josefa, "El castigo de la Misericordia: Recursos humorísticos en el avaro don Marcos", *Diálogos hispánicos de Amsterdam. El teatro español a fines del XVII, historia, cultura y teatro en la España de Carlos II, Dramaturgos y géneros*, Amsterdam, Atlanta, 1989, Vol. II, pp. 261-273.

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

BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del Teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, ed. facsímil de la de 1860, Madrid, Gredos, 1969.

BATTEUX, Charles, *Principios filosóficos de la literatura o curso razonado de bellas letras y de bellas artes*, traduc. de Agustín García de Arrieta, Madrid, Sancha, T. III, 1799.

BLAIR, Hugo, *Compendio de las lecciones sobre la retórica y bellas artes*, por J.L. Muñárriz, Tolosa, Imp.

de Garriga, 1819.

BOBES NAVES, M<sup>a</sup> del Carmen, *Estudios de semiología del teatro*, Valladolid, Aceña, 1988.

BOILEAU, Nicolás, *Arte poética*, ed. de Aníbal González, Madrid, Editora Nacional, 1984.

BOUSOÑO, Carlos, *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 1966.

BURRIEL, Antonio, *Compendio de arte poética sacado de los autores más clásicos*, Madrid, 1757.

CARNERO, Guillermo, *La cara oscura del Siglo de las Luces*, Madrid, Cátedra, 1983.

CARO BAROJA, Julio, *Teatro popular y magia*, Madrid, Revista de Occidente, 1974.

\_\_\_\_\_, *Algunos mitos españoles y otros ensayos*, Madrid, Editora Nacional, 1944.

CARVAJAL, Mary Crhristine, *La comedia de figurón de Moreto*, Austin, Texas, (tesis inédita), 1946.

CHEVALIER, Maxime, *Quevedo y su tiempo: La agudeza verbal*, Barcelona, Crítica, 1992.

COE, Ada M., *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periodicos de Madrid desde 1661 hasta 1814*, Baltimore, The Johns Kopkins Press, 1935.

COTARELO Y MORI, Emilio, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Tipografía de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904.

\_\_\_\_\_, *Colección de entremeses, loas, bailes jácaras y mojígangas*, Madrid, Bailly Ballière, 1911, Tomo I, Vols. I y II.

\_\_\_\_\_, *Estudios de historia Literaria de España*, Madrid, Imprenta de La revista española, 1901.

\_\_\_\_\_, *Historia de la Zarzuela, o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*, Madrid, Tipografía de Archivos, Bibliotecas y Museos,

1934.

\_\_\_\_\_, *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*, Madrid, Tipografía de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1917.

COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Martín de Riquer, Barcelona, Horta, 1943.

CRESPO MATELLÁN, Salvador, *La parodia dramática en la literatura española*, Salamanca, Universidad, 1979.

CUETO, Leopoldo Augusto, *Poetas líricos del siglo XVIII*, Madrid, Rivadeneyra, 1869, BAE LXI y 1875, BAE LXVII.

*Diccionario de autoridades*, ed. facsímil de la de 1732, Madrid, Gredos, 1976, Tomo III.

DÍEZ BORQUE, José M<sup>a</sup> (ed.), *Actor y técnicas de representación del teatro clásico español*, Londres, Tamesis, 1989.

\_\_\_\_\_, *El Teatro en el siglo XVII*, Madrid, Taurus, 1988.

\_\_\_\_\_, *Historia del Teatro en España*, Madrid, Taurus, 1988, Tomo II.

\_\_\_\_\_, y GARCÍA LORENZO, Luciano (eds.), *Semiología del teatro*, Barcelona, Planeta, 1975.

\_\_\_\_\_, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1976.

DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio, *La sociedad española en el siglo XVIII*, CSIC, Madrid, 1955, Vol. I.

DOMÍNGUEZ DE PAZ, Elisa M<sup>a</sup>, *La obra dramática de Juan de la Hoz y Mota*, Valladolid, Universidad, 1986.

DOWLING, John, "La farsa al servicio del naciente siglo de las luces", en *Diálogos hispánicos de Amsterdam...* pp. 275-286. (Vid. HUERTA CALVO).

EBERSOLE, Alva V., *José de Cañizares, dramaturgo olvidado del siglo XVIII*, Madrid, Ínsula, 1975.

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro, *Catálogo de Piezas dramáticas publicadas en España desde el principio del*

siglo XVIII, en *Obras de D.Nicolás y D.Leandro*, Fernández de Moratín, pp. 327-334. (Vid. siguiente entrada).

\_\_\_\_\_, "Discurso preliminar", en *Obras de D.Nicolas y D.Leandro*, Fernández de Moratín, Madrid, Imp. Rivadeneyra, 1849, BAE, II, pp.307-325.

\_\_\_\_\_, *Obras póstumas*, Madrid, Imp. Rivadeneyra, 1867, T. II-III.

FUCHS, Eduard, *Historia ilustrada de la moral sexual*, Madrid, Taurus, 1996, T. II.

FUHRMANN, Manfred, *Literatura romana*, Madrid, Gredos, 1982.

GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador, "De `figurón` a hombre de pro: El montañés en la literatura de los siglos XVIII y XIX." ,en *Studies in Eighteenth-Century Spanish literature and Romanticism in Honor of John Clakson Dowling*, Edited by Douglas and L.J. Barnette, Newark, Delaware, 1985, pp. 89-98.

GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (dir.), *Historia de la literatura española*, Madrid, Espasa Calpe, 1995, Tomos 6 y 7, Vols. I y II, a cargo de Guillermo Carnero.

GARCÍA LORENZO, L., "La comedia burlesca en el siglo XVII. `Las mocedades del Cid` de J.de Cáncer", *Segismundo*, 26-27 (1977), pp. 131-146.

GARCÍA VALDÉS, Celsa Carmen: "El sordo y Don Guindo: dos entremeses de `figura` de Francisco Bernardo de Quirós", *Segismundo*, 37-38 (1983), pp. 241-289.

GLENDINNING, Nigel, *Historia de la literatura española, siglo XVIII*, Barcelona, Ariel, 1986.

GRANJA, de la, Agustín, "Hacia una bibliografía general del teatro breve del Siglo de Oro", *Criticón*, 37 (1987), pp. 227-246.

GRIMBERG, Carl, *El siglo de Luis XIV*, en *Historia Universal*, Barcelona, Daimon, 1973, T. 8.

HARTWELL, Ruth Hatch, *The development of the "Comedia de figurón" in the seventeenth and eighteenth centuries* (tesis

doctoral), Universidad de Nuevo Méjico, 1952.

HELMAN, Edith, *Trasmundo de Goya*, Madrid, Alianza Editorial, 1983.

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

HOLGUERAS PECHARROMÁN, Loly, "La comedia burlesca: estado actual de la investigación", *Diálogos hispánicos de Amsterdam*, Vol. II, pp. 467-483. (Vid. HUERTA CALVO).

HUERTA CALVO, Javier (ed.), *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Taurus, 1985.

HUERTA CALVO, Javier, BOER, den Harm y SIERRA MARTÍNEZ, Fermín (eds.), *Diálogos Hispánicos de Amsterdam. El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 1989, Vol. II.

HURTADO y J. DE LA SERNA, Juan y GONZÁLEZ PALENCIA, Ángel, *Historia de la literatura española*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1932.

JAMMES, Robert, "La risa y su función social" ,en *Risa y sociedad en el Teatro español del Siglo de Oro*, Toulouse, LNRS, 1980, pp. 3-10

JOSÉ PRADES, Juana, *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva en cinco dramaturgos*, Madrid, CSIC, 1963.

JOVELLANOS, Gaspar Melchor de, *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España*, ed. de José Lage, Madrid, Cátedra, 1977.

JOHNS, Kim L., *José de Cañizares: Traditionalist and innovator*, Valencia, Albatrus Hispanopha Ediciones, 1980.

JOHNSON, Jerry L., *Teatro español del siglo XVIII*, Barcelona, Bruguera, 1972.

JULIÁ MARTÍNEZ, Eduardo, "Estudio" en su ed. de *Entre bobos anda el juego* de Rojas Zorrilla, Zaragoza, Ebro,

1969, Col. "Clásicos Ebro". pp 5-23.

KENNINGTON, Nancy Lou, *Rojas Zorrilla and the "comedia de figurón"*, (tesis doctoral mecanografiada), Chapel Hill, 1963.

LANOT, Jean-Raymont, "Para una sociología del figurón", *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, pp. 131-148. (Vid. JAMMES, Robert).

LANOT, Jean-Raymont y VITSE, Marc, "Eléments pour une théorie du figurón", *Caravelle*, 27 ( 1976), pp. 189-212.

LEGARDA ANSELMO, *Lo vizcaíno en la literatura castellana* S. Sebastián, Biblioteca Vascongada de los Amigos del País, 1953.

LISTA, Alberto, *Ensayos literarios y críticos*, Sevilla, Calvo-Rubio, Compañía, editores, 1844, T. II, pp. 211-218.

LOBATO, M. Luisa, "Ensayo de una bibliografía anotada del gracioso en el teatro español del Siglo de Oro", *Criticón*, 60 ( 1994), pp. 149-170.

LUZÁN, Ignacio, *La Poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, ed. de Russell P. Sebold, Barcelona, Labor, 1977.

MARAÑÓN, Gregorio, *Las ideas biológicas del P. Feijoo*, en *Obras completas*, Madrid, Espasa Calpe, 1970, Tomo V, pp. 289-482

MARAVALL, José Antonio, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid, S. y E., 1972.

MARTÍN GAITE, Carmen: *Usos amorosos del dieciocho en España*, Madrid, Siglo XX Editores, 1972.

MARTÍN MORENO, Antonio, *Historia de la música española*, Madrid, Alianza Editorial, 1985, T.IV (siglo XVIII).

MARTÍNEZ DE LA ROSA, Francisco, "Apéndice sobre la comedia española" en *Obras III*, Madrid, Atlas, 1962, BAE CL, pp 176-259.

MAURON, Charles, *Psychocritique du genre comique*, Paris, Librairie José Corti, 1964.

MÉNDEZ APARICIO, Juan Antonio, *Catálogo de las obras de*

*teatro impresas de los siglos XVI-XVIII de la Biblioteca Pública del Estado en Toledo*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General del Libro y Bibliotecas. Centro de coordinación Bibliotecaria, 1991.

MÉRIMÉE, Paul, *L'art dramatique en Espagne dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Toulouse, France-Ibérie Recherche, Université de Toulouse-Le Mirail 1983.

MESONERO ROMANOS, Ramón de, "Apuntes biográficos y críticos", en *Dramáticos posteriores a Lope de Vega II*, Madrid, Atlas, 1951, BAE XLIX, pp. V-XXI.

MONTESINOS, José F., "Algunas observaciones sobre la figura del donaire en el teatro de Lope de Vega ", *Estudios sobre Lope*, Madrid, Anaya, 1967, págs. 17-18.

ONRUBIA DE MENDOZA, José de, *El teatro de José de Cañizares*, (resumen de la tesis presentada para obtener el grado de Doctor en Filología y Letras), Barcelona, Universidad, 1964.

PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio, *Historia del teatro en España*, Madrid, Taurus, 1988, T. II (siglo XVIII).

PALAU Y DULCET, Antonio, *Manual del librero hispanoamericano*, Barcelona, Librería Palau, 1954, Tomo VII y 1977, Tomo XXVIII.

PAULSON, Ronald, *Hogarth's Graphic Works*, Yale, University Press, 1965, Vols. I-II.

PELLICER, Casiano, *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España o Noticia de algunos célebres Comediantes y Comediantas, así antiguos como modernos*, Madrid, Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia, 1804.

PLACE, Edwin B., "Notes on the grotesque: the *comedia de figurón*" , *Publications of the Modern Language Association* (Wisconsin), LIV ( 1939), pp. 412-421.

POWERS, HARRIET B., "The grotesque vision of Rojas Zorrilla", *Bulletin of the Comediantes*, XXIII ( 1971), pp. 1-7.

RICO, Francisco (dir.), *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Crítica, 1983, T. III (a cargo de Buce W. Wardroper), T.IV (a cargo de José Caso González) y 1992, Primer Suplemento del T.III (a cargo de Aurora Egido).

RODRÍGUEZ, A., *Colección general de los trajes que en la actualidad se usan en España pricipiada en el 1801*, ed. de V.Bogal, Madrid, Visor, 1982.

RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, "Registros y modos de representación en el actor barroco", en *Actor y técnicas de representación del teatro clásico español*, pp. 35-55. (Vid. DÍEZ BORQUE, José M<sup>a</sup>).

ROMERA CASTILLO, José, *Semiótica literaria y teatral en España*, Kassel, Reichenbey, 1988.

RUANO, José M<sup>a</sup>, "Actores, decorados y accesorios escénicos en los teatros comerciales del S. de Oro", en *Actor y técnicas de representación del teatro clásico español*, pp. 77- pp. 97.

RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Cátedra, 1979

SEBOLD, Russell P., "El atraso de las ideas científicas de Torres y el casticismo de su estilo literario", en su ed. *Visiones y Visitas de Torres Villarroel*, Madrid, Espasa Calpe, 1966, pp. XLVI-XLVII

SERRALTA, Frédéric, "Antonio de Solís y el teatro menor en palacio (1650-1660)", *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, Actas del coloquio celebrado en Madrid 20-22 de mayo de 1982, Madrid, CSIC, 1983.

\_\_\_\_\_, "Comedia de disparates", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 311 (1976), pp. 451-458

\_\_\_\_\_, "La comedia burlesca: datos y orientaciones", en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, pp. 99-115. (Vid. JAMMES, Robert).

\_\_\_\_\_, "El tipo del 'galán suelto': del enredo al figurón", *Cuadernos de Teatro clásico* 1 (1988),

pp. 83-93.

SIMÓN DÍAZ, José, *Bibliografía de la literatura española*, Madrid ,CSIC, 1970, T.III.

\_\_\_\_\_, *Manual de bibliografía de la literatura hispánica*, Madrid ,Gredos,1980.

WHITE, Ralph E., *La comedia de figurón of Rojas Zorrilla and Moreto*, Austin, Universidad de Texas, 1949.

\_\_\_\_\_, "The social and economic background of the Comedia Figuron"(sic), *The Centenary Review*, (Louisiana), I (1949), pp.46-51.

VALBUENA PRAT, Ángel, *Historia de la literatura española*, Barcelona, Gustavo Gili, 1968, T. II.

VALVERDE, José M<sup>a</sup> (dir.), *Historia de la literatura Universal*, Barcelona, Planeta, 1994, T.VI.

APÉNDICE I. ARGUMENTOS DE LAS PRINCIPALES COMEDIAS ESTUDIADAS.

1. Argumento de *El marqués del cigarral* (o *del Cigarral*) de Alonso de Castillo Solórzano

*JORNADA I.*- Debido al amor que siente por la villana Leonor, y bajo el nombre de Celio, el caballero don Antonio se pone al servicio de don Cosme como secretario. Don Cosme es un loco que se cree noble y al que Carlos I tiene casi como bufón. Don Cosme ve a Leonor y se encapricha de ella, pero la diferencia de clase social hace que sólo la quiera como amante, por lo que ella lo rechaza.

El prior de San Juan trae una carta para el alcalde de Orgaz (lugar donde se desarrolla la acción) en la que se revela el origen noble de Leonor. Lorenzo, al que Leonor tiene por padre, cuenta cómo una dueña le entregó una niña recién nacida para que la criase como hija. Al saber que Leonor es noble, don Cosme le propone el matrimonio, pues es viudo.

*JORNADA II.*- La acción se traslada a Consuegra y allí el prior de San Juan cuenta a don Iñigo que tiene en su casa a Leonor, ya que es hija de su primo, el embajador de Roma. Hablan también de la locura megalómana de don Cosme y don Iñigo propone donarle un cigarral y decirle que Carlos I le ha nombrado marqués. Sucede después una graciosa escena en la que don Cosme pretende hacer de la aldea en la que está su cigarral una ciudad que pueda competir con Toledo.

Leonor, que se siente atraída por don Antonio, rechaza a éste al descubrir su estamento noble, pues cree plebeyo a su enamorado. Don Antonio le descubre entonces su verdadero nombre y nacimiento y le cuenta su vida: tuvo una juventud frívola y despreocupada, pero se enamoró de ella yendo a Sevilla para casarse con una dama impuesta por su madre. Superado el escollo de la diferencia de clase, se

declaran amor mutuo y Antonio besa las manos a Leonor, provocando la ira de don Cosme, que llega en ese momento. Como aún no quieren descubrir su relación con Antonio, Leonor arregla la situación con un pretexto que calma los celos del figurón.

*JORNADA III.*- Don Iñigo recibe la carta de la madre de don Antonio, que está inquieta porque no ha recibido noticias de su hijo, quien debería estar en Sevilla preparando su boda. Don Iñigo piensa que se halla allí averiguando noticias de su esposa, ya que don Iñigo no conoce personalmente a Antonio y no le puede reconocer. Seguidamente, le cuenta al prior que han preparado una burla para don Cosme, al que han hecho creer que Leonor lo ama y lo ha citado por la noche en su reja.

Cuando llega la noche, Leonor, que participa en la burla, le echa una escala para que suba a su balcón, lo cierra luego y don Cosme queda colgado fuera. Don Iñigo, desde dentro, finge que le ha tomado por un ladrón y lo amenaza con tirarle piedras si no se desnuda; le arrojan luego orines y los criados de don Iñigo se hacen pasar por alguaciles para asustar al figurón. El prior y don Iñigo salen de su escondite fingiendo que se sorprenden de ver a don Cosme desnudo. Éste pone como disculpa de su desnudez que tenía calor y se había ido a bañar.

Don Iñigo sorprende a Antonio y Leonor en una escena amorosa y cree que ella está viéndose con un hombre de baja condición, pero al oír a Antonio mencionar que su madre está sin noticias suyas, comprende que Celio es su sobrino Antonio y trata entonces con el prior de San Juan el matrimonio de ambos jóvenes.

Se dan unas fiestas de toros y un criado cuenta cómo don Cosme ha quedado malparado en los toros. Casan enseguida los enamorados y cuando don Cosme ve esto, se pone furioso pues cree que casan a su prometida con un siervo. Le explican que Celio es el caballero don Antonio y para

calmarle le dicen que el emperador quiere casarle con una princesa de Cuzco, con lo que don Cosme queda satisfecho.

2. Argumento de *Entre bobos anda el juego* de Francisco de Rojas Zorrilla.

*JORNADA I.*— Doña Isabel y su criada Andrea hablan del próximo matrimonio de aquélla con un novio impuesto por su padre y al que ella no quiere. Isabel confiesa a Andrea que ama a un caballero que le salvó la vida y cuyo nombre desconoce; también dice ser cortejada por don Luis, otro galán, al que tampoco corresponde.

Entra en escena el gracioso Cabellera anunciando la llegada del figurón don Lucas, prometido de Isabel. Lo describe con todas sus tachas y las compara con las buenas cualidades de don Pedro, primo de don Lucas y prometido de la hermana de éste, doña Alfonsa. Aparece don Antonio, padre de Isabel y ella le manifiesta su antipatía por don Lucas; también en ese momento entra en escena don Pedro e Isabel descubre al verle que es él el desconocido del que está enamorada. Deciden marchar todos al encuentro de don Lucas, que se halla en una venta cercana a Illescas.

Mientras tanto, don Luis, el otro enamorado de Isabel, está también en la venta y habla a su criado Carranza de su amor por ella. Se oyen voces de gentes que se burlan de don Lucas y doña Alfonsa. Llegan también don Antonio, don Pedro y doña Isabel, que lleva una máscara puesta; al quitársela ve don Pedro que ella es la dama de la que se enamoró al rescatarla del río. Don Lucas pide a su primo que requiebre a doña Isabel en su nombre, con lo que don Antonio aprovecha para declararle su amor, amparado en el hecho de representar a su primo. Esto provoca los celos de doña Alfonsa, que ama a don Pedro.

Don Lucas quiere ir a Illescas para casarse y don Luis decide seguirles para estar cerca de su amada. Es de noche

y se retiran a sus cuartos.

*JORNADA II.*- Don Pedro y Cabellera están despiertos en el patio de la venta. Don Pedro confiesa al criado su amor por Isabel, a quien vio por vez primera bañándose en el río y a quien salvó de un toro. Quiere hablar con ella, pero cuando va a llamar a su aposento sale Isabel con el propósito de decirle de nuevo a su padre que no quiere a don Lucas. Don Pedro y ella entablan un diálogo propio de enamorados, mezcla de amor y celos (don Pedro sabe que don Luis la corteja; Isabel le reprocha su compromiso con Alfonsa), que acaba en declaración de mutuo amor. En ese momento aparecen don Luis e Isabel, Pedro y Andrea se encierran en el aposento de la primera; queda fuera, oculto, Cabellera.

Don Luis pretende lo mismo que don Pedro: hablar con Isabel, pero por culpa de Carranza se equivoca de cuarto y llama al de Alfonsa, declarándole su amor al tomarla por Isabel. Alfonsa cree que es don Pedro y se produce el equívoco que sólo advierte el escondido Cabellera.

Don Lucas oye la conversación desde el cuarto contiguo al de su hermana. Don Luis, por su parte, cree que don Lucas está con Isabel y se marcha celoso. Don Lucas sale recelando algo y quiere entrar en el cuarto de su prometida donde está escondido don Pedro. Cabellera trata de entretener a don Lucas por todos los medios para dar tiempo a que su amo escape; éste intenta salir, pero el figurón lo ve y ha de encerrarse de nuevo. Don Lucas entra por fin y don Pedro se esconde tras una cortina. El figurón pretende registrar el cuarto iluminándolo con el candelero que lleva Cabellera, pero éste finge que tropieza y apaga la luz, truco que no da resultado porque don Lucas se ha colocado astutamente delante de la puerta y ase a don Pedro. Cabellera, intenta hacerse pasar por él, pero don Lucas no lo cree. Llegan don Luis y doña Alfonsa con luces y Lucas puede reconocer entonces a don Pedro, que justifica su

presencia diciendo que está allí para porteger el honor de su primo de los posibles cortejos de don Luis. Alfonsa finge un desmayo y mientras Lucas va a por un remedio, don Pedro requiebra a Alfonsa para hacer ver al figurón cuando vuelva que a quien ama es a su hermana; pero esto lo oye Isabel y, celosa, le dice que va a casarse con don Lucas por despecho. Don Pedro responde que todo lo dicho a doña Alfonsa es falso y que en realidad la aborrece. En esto se levanta Alfonsa; don Pedro se halla entre dos fuegos y ambas damas rabian de celos. Regresa don Lucas con el remedio para su hermana y decide que todos deben ir a Cabañas al día siguiente.

*JORNADA III.*- Don Lucas se queja a don Antonio del comportamiento de su hija a la que ha encontrado encerrada con su primo; sospecha también de don Luis, por lo que quiere anular la boda, pero don Pedro se niega por motivos de honra. Don Lucas acepta seguir con el compromiso siempre que no vuelva a ver a don Luis, y se le reembolse lo pagado en caso de ruptura, a lo que accede con Antonio.

Mientras, el coche en que viajan las damas se accidenta y don Pedro saca a doña Alfonsa del coche, provocando otra vez los celos de doña Isabel. Se produce otra riña entre ella y don Antonio por lo ocurrido durante el desmayo de Alfonsa. Sale don Luis, don Pedro se esconde y escucha cómo don Luis recuerda a Isabel que habló con ella en la venta y ella correspondió a su amor. Ahora el celoso es don Pedro y los enamorados riñen de nuevo. Entran en escena don Lucas y doña Alfonsa. Don Lucas cree que su único rival es don Luis y se deja convencer por los pretextos que le da don Pedro; aunque Alfonsa quiere decirle la verdad a su hermano, éste no le hace caso.

Don Luis, más tarde, quiere hablar con Lucas para comunicarle lo ocurrido en la cita que él cree que tuvo con Isabel. Cuando se marcha, aparece Alfonsa y revela a su hermano lo que oyó sobre Isabel y Pedro durante su desmayo.

Don Lucas llama a don Pedro, don Antonio, don Luis y doña Isabel para aclarar el embrollo y Cabellera descubre entonces el equívoco de la puerta, Isabel y Pedro confiesan su amor y el figurón, sabedor de que ambos son pobres, les "castiga" permitiendo su boda. Alfonsa queda a disposición de don Luis.

### 3. Argumento de *El lindo don Diego* de Agustín de Moreto.

*JORNADA I.*- Don Tello y don Juan han hecho amistad al hacer juntos un viaje de vuelta a España y don Tello le dice a don Juan que proyecta casar a sus hijas Leonor e Inés con sus sobrinos don Mendo y don Diego, respectivamente. Don Juan, que ama a doña Inés, cree que ella le ha traicionado. Aparece Inés y don Juan le reprocha su matrimonio; ella le responde que no sabe nada de tal boda, hecha a sus espaldas; don Juan no la cree, pero la llegada de Leonor, que comenta el hecho, acaba con sus dudas sobre la deslealtad de doña Inés.

Entra en escena Mosquito, criado de don Tello, que hace una etopeya muy favorable de don Mendo y un caricaturesco retrato del figurón don Diego. Ante una boda que pone en peligro su amor, don Juan decide quedarse cerca pretextando un encargo familiar.

En su casa, don Diego se acicala y mira en los espejos, escena que muestra su ridícula vanidad. Don Diego está seguro de enamorar a su prima y a cuantas mujeres lo vean.

Mientras, en casa de don Tello, doña Inés declara a su padre su aversión al matrimonio que le ha arreglado y que accede a él sólo por obediencia, pero don Tello no es sensible en absoluto a los sentimientos de su hija e insiste en mantener el compromiso. Llegan don Mendo y don Diego, que enseguida da muestras de su extravagante carácter. Leonor queda contenta al conocer a su prometido, pero Inés aborrece inmediatamente al suyo. A pesar de ello,

Inés despide a don Juan, ya que la obediencia filial le impide amarlo.

*JORNADA II.*- Mosquito propone a don Juan un medio para evitar el casamiento de doña Inés. Su plan consiste en hacer pasar a una criada por condesa y presentarla a don Diego para que éste, interesado en emparentar con la nobleza, rompa el compromiso. Don Juan, tras negarse en un principio, acaba aceptando el plan de Mosquito.

En otra visita de don Mendo y don Diego a sus prometidas, doña Inés apela al honor de caballero de don Diego para pedirle que rompa el compromiso con ella, pero la locura narcisista de don Diego le hace interpretar todo al revés y cree que Inés muere de amor por él y que lo dicho por ella es para disimular su pasión.

La criada Beatriz, vestida adecuadamente y hablando "en culto", consigue engañar a don Diego. Aparece don Juan, que se finge primo de la condesa y pone en un aprieto a don Diego al que reta a duelo como galanteador de su prima, pero don Diego, tras un diálogo absurdo, consigue evitar el enfrentamiento.

En las puertas de la casa de Don Tello, Mosquito felicita a Beatriz por su actuación. Aparece don Diego y les sorprende abrazados; al reconocer en Beatriz a la "condesa" se enoja con ella, pero la astuta criada pretexta que se ha disfrado de sirvienta para asegurarse de que es cierto que don Diego va a casarse con otra y le obliga a darle palabra de matrimonio. En esto, sale don Tello, ve a la tapada Beatriz y recrimina a don Diego que hable con otra mujer en las mismas puertas de su prometida. Exige también conocer la identidad de la tapada Beatriz, a lo que se niega don Diego. Cuando están a punto de reñir, aparecen por sendas puertas don Juan y doña Inés. Don Juan se ofrece para ayudar a don Tello en el duelo y el figurón, para evitarlo, dice que la dama cubierta es cosa de don Juan y que ella le ha solicitado protección. Al oír esto don Tello

queda don Diego castigado con el ridículo y sin novia.

4. Argumento de *Guárdate del agua mansa* de Pedro Calderón de la Barca.

*JORNADA I.*- Don Alonso es un indiano que regresa a la Corte para reunirse con sus hijas y casar a la menor de ellas, Eugenia, con su sobrino el montañés don Toribio Cuadradillos. Como hace muchos años que no ha visto a sus hijas, se entera a través de la dueña Mari-Nuño del carácter de aquéllas: Clara es una dama convencional, aparentemente recatada; Eugenia, en cambio, es aficionada a los libros y a las fiestas.

Por otro lado, en casa de don Félix los amigos de éste, don Juan y don Pedro se alojan con él. Don Juan, que viene de Alemania, relata las fiestas nupciales de la infanta María con el rey de Hungría. Salen a la calle y ven a las hijas de don Alonso. Don Pedro y don Juan dan muestras de estar enamorados, pero no dicen de qué dama, aunque don Félix sospecha que están enamorados de la misma mujer.

A casa de don Alonso llega el necio don Toribio y su carácter disgusta a las hermanas, pero don Alonso no cesa en su empeño de casar a Eugenia con su primo montañés.

*JORNADA II.*- Don Juan y don Pedro confiesan separadamente a don Félix que están enamorados de Eugenia y quieren que él les ayude a conseguirla, por lo que Félix se encuentra entre dos fuegos. Para evitar la rivalidad de sus amigos va a casa de don Alonso a entregar a Eugenia una carta en la que le explica la situación, pero Clara, celosa del éxito de su hermana con los hombres, se hace pasar por ella y coge el papel de don Félix. Se oye venir a don Alonso y a don Toribio, ante lo cual Clara inventa el cuento de que ha visto saltar a un hombre los muros del jardín para alejar a su padre y primo. Eugenia, sorprendida

por la astucia de su hermana, escucha de ésta que todo lo ha hecho por salvar la situación que ha provocado el amor de los dos galanes a los que piensa rechazar, pues no está enamorada de ninguno de ellos.

*JORNADA III.*- Doña Clara se ha enamorado de don Félix y quiere conseguirlo. Entrega a Mari-Nuño un mensaje para él, en el que le cita a su reja. Don Toribio escucha lo del papel y quiere quitárselo a la dueña, riñe con ella, entra don Alonso a poner paz y lee la nota, que resulta ser una inocente invitación de una tía para ver la entrada de la reina en la Corte. Mari-Nuño se ha quedado con el auténtico mensaje, que dará a don Félix.

Don Juan ve cómo le dan a don Félix el papel y, suponiendo que es de doña Eugenia, pide a Félix que se lo dé; éste se niega y deciden batirse. Cuando se marchan para reñir, aparece don Pedro que adivina lo que van a hacer y pide que le cuenten el motivo. Al conocerlo se siente también implicado. Van a batirse los tres ante la casa de don Alonso cuando sale éste y les interrumpe.

Don Toribio, receloso y desconfiado, está inspeccionando la alcoba de su prima por si hay hombres escondidos y confunde un guardainfante con una escala. Don Alonso le desengaña. En ese momento llegan Clara y Eugenia que relatan las fiestas de la boda de la nueva reina.

Clara, citada con don Félix, engaña a Eugenia y a don Toribio para que no la molesten: consigue que Eugenia se encierre en su cuarto y deja a Toribio en un balcón.

Llega Félix a la cita y, mientras habla con Clara, Don Juan salta al jardín; don Félix intenta esconderse en el balcón donde está encerrado el figurón, pero ha de esconderse en otro. Don Juan ha sido descubierto por don Alonso, que se bate con él. Entra en la liza también don Pedro, salen de sus escondrijos don Félix y don Toribio y se produce una gran confusión. Nombran a Eugenia y ésta al oírlo aparece en la ventana. Don Félix no la reconoce, en

cambio señala a Clara como si fuera Eugenia; acaba así sabiéndose los engaños de Clara, ("el agua mansa"). Don Félix declara su amor por Clara y los jóvenes quedan prometidos.

Doña Eugenia afirma que no ha tenido amoríos culpables y acepta a su novio montañés como prueba de sumisión, pero éste, escarmentado de los enredos femeninos, quiere volver a su pueblo soltero. Doña Eugenia casa con don Juan y don Pedro queda soltero.

5. Argumento de *Un bobo hace ciento* de Antonio de Solís.

*JORNADA I.*— Don Luis cuenta a su criado Martín que se ha enamorado de una dama desconocida en un parque. Este caballero es amado por doña Isabel, hermana del figurón don Cosme, a la que don Luis no corresponde. A su vez, doña Isabel es amada por don Diego, amigo de Don Luis. Este sigue relatándole al criado que una noche, bajo la ventana de doña Isabel, una dama tapada lo llamó y lo alejó de la reja a la que le había llamado doña Isabel. La tapada dice a don Luis que es la dama del parque. En esto aparecen dos embozados que riñen con don Luis hasta que llega gente y huyen.

Después de que don Luis acaba su relato aparecen doña Isabel y su criada Inés tapadas, acompañadas de don Diego, al que han pedido que las conduzca hasta don Luis. Doña Isabel, que ha visto a la dama misteriosa llevarse a don Luis, está celosa y sus celos aumentan cuando ve que don Luis la toma por la dama del parque. Va a destaparse cuando llega su hermano don Cosme y tiene que huir para que no la vea. Don Diego quiere también huir del figurón porque cree que sabe que él corteja a doña Isabel. Don Luis pide a don Diego que retenga a la dama y la lleve a sus aposentos hasta que él pueda ir. Don Diego, que ignora que está haciéndole un favor a su rival, accede. El figurón don

Cosme le confiesa a don Luis que está enamorado a una dama tapada y que la noche anterior riñó con un hombre por su causa. Don Luis comprende que ambos aman a la misma dama y que el hombre con el que se batió don Cosme es él mismo. Empieza luego a sentirse celoso de don Cosme.

Doña Isabel llega al cuarto de don Diego y que está pared por medio del cuarto de su hermana doña Ana, que es justamente la tapada del parque. Doña Ana entra en el cuarto de su hermana que ha salido tras dejar a doña Isabel, quien se ha escondido y no ha sido vista por doña Ana. Ésta se entera por medio de su criada Juana de que don Luis se ha citado allí mismo con dos mujeres tapadas. En ese momento llega don Luis, que sorprende mucho al ver allí a doña Ana. Isabel descubre que doña Ana y don Luis tienen relaciones. Los criados descubren a las tapadas, con lo que la celosa es entonces también doña Ana. Doña Isabel se descubre a don Luis y quiere marcharse, pero en ese instante llega don Diego, que se sorprende de ver allí a doña Isabel; seguidamente llega don Cosme que también se sorprende de encontrar a su hermana con doña Ana. Ninguno de los hombres entiende qué ha pasado y doña Ana resuelve la confusa situación diciéndole a don Cosme que doña Isabel y ella estaban en el cuarto cuando entraron dos tapadas que salieron corriendo enseguida. Los hermanos quedan satisfechos, pero, salvo don Cosme, todos están pesarosos por los celos.

*JORNADA II.*- Don Diego ronda por la noche la casa de doña Isabel (sus respectivas viviendas son contiguas). Don Cosme soborna a la criada Juana para poder ver a doña Ana; está, a su vez, ha quedado en verse con don Luis sin saberlo Juana. Al llegar don Luis, cierran el balcón y cuando llega lo encuentra cerrado y al intentar abrirlo hace ruido. Don Luis le oye y se pone celoso. Diego también está furioso porque ha visto la escala en la ventana de su hermana y conoce que tiene un galanteador. Para acabar de

complicar la acción, aparecen doña Isabel e Inés, naturalmente tapadas, que se encuentran con don Cosme que no ha podido entrar. Don Diego también está en la calle, como sabemos, y por ello don Luis no puede salir de casa de soña Ana. Don Diego y don Cosme creen que la tapada de la calle es doña Ana y se baten por ella. Doña Isabel descubre su identidad a don Diego sin que lo vea su hermano don Cosme. Don Diego, ante esto, se niega a batirse y dice que no es su hermana la dama tapada. Don Cosme cree que lo hace por cobardía y alardea de que doña Ana ha puesto la escala en su balcón para él. Don Luis lo oye desde su escondrijo y cree que doña Ana le ha sido infiel con el figurón, pues no cree que doña Ana no supiese nada de la cita con don Cosme. Don Diego, que quiere evitar que el figurón descubra que la tapada es su propia hermana, no su amada, pretende llevar a doña Isabel a casa de don Luis para salvaguardar su honor. Don Luis puede ya salir y se despide de doña Ana después de haber reñido con ella.

*JORNADA III.*- Juancho le dice a don Cosme que don Diego se cita con su hermana y el figurón planea batirse con don Diego, para lo cual quiere entregar a don Luis un desafío para que se lo dé a don Diego. Juana entrega a don Luis un mensaje de doña Ana, se le cae y Juancho lo recoge y se lo entrega a don Cosme, quien se lo da a Luis pensando que es la carta de desafío, con lo que don Diego recibe la carta de doña Ana de manos de don Luis. Aquél se entera así de las relaciones de su hermana con su amigo. Don Cosme se da cuenta del error y va avisar a don Luis, pero ya es tarde.

Isabel está aún en casa de don Luis y quiere marcharse pues no le parece decente permanecer allí. Cuando va a salir llega el figurón que toma a Isabel por Ana. Llega también ésta, buscando a don Luis y sin saber que su criada ha perdido el papel. Para complicar el enredo sale don Luis y Ana se tapa, con lo que don Luis toma a Ana por Isabel, pero la criada Juana descubre que se trata de doña Ana.

Llega también don Diego y entre todos logran aclarar la confusión de la escala y los papeles cambiados. Don Luis casa con doña Ana y don Diego con Isabel, quedándose don Cosme soltero.

6. Argumento de *El sordo y el montañés* de Melchor Fernández de León.

*JORNADA I.*- La obra comienza con una riña entre doña Brígida, una viuda rica, y su galán don Valerio, hombre que vive de la apariencia y de las mujeres. Brígida lo mantuvo y alojó, pero ahora quiere dejarla, pues le gusta más doña Leonor, que habita en unas habitaciones que le ha alquilado precisamente doña Brígida. Leonor vive con su hermano, un letrado sordo llamado don Simón que se ha prendado de la viuda.

El montañés don Suero de Llanos viene para casarse con doña Brígida o para cobrar la herencia de su marido si la viuda no lo quiere por esposo. Su carácter grosero hace que doña Brígida lo rechace, cosa que no le importa demasiado a don Suero con tal de poder reclamar su herencia; además, a don Suero le atrae Leonor, quien por su parte ama a don Valerio.

*JORNADA II.*- Don Suero confiesa a don Valerio que ama a Leonor, quiere escribirle una carta, pero no sabe escribir y le dicta a don Valerio una carta ridícula.

Doña Brígida, que aún ama a Valerio, se niega a casarse con el figurón; el criado de éste, Domingo, tiene que entregar un cestillo con unos regalos de poco valor que envía don Suero a doña Leonor, pero se equivoca de dama y se lo entrega a doña Brígida, quien lee la carta del figurón escrita con la letra de don Valerio. Brígida, despechada, recrimina muy ásperamente a don Valerio su comportamiento infiel y éste se excusa irónicamente con el argumento de que ella misma le ha echado de su casa y que

él necesita pan y amor. En ese momento llega Leonor y lo escucha todo.

Viene don Suero y ve a Valerio con Brígida. Leonor inventa la excusa de que son primos, pero don Suero no se convence y reta a duelo a don Valerio. Aparece don Simón, que venía a ver a doña Brígida, ve la pelea y va en busca de su arcabuz, aunque debido a su sordera no sabe cuál es la causa de la riña. Van a batirse don Suero y don Valerio, las damas intentan detenerles, regresa don Simón con el arcabuz y luego llega la justicia, que detiene a ambos duelistas.

*JORNADA III.*- Don Valerio está sin dinero y sin amante que lo mantenga, pero decide ir a ver a Leonor. Don Suero tiene la misma idea y ambos se esconden tras sendas cortinas que hay a cada lado del escenario. Las dos damas, doña Brígida y doña Leonor, expresan sus quejas acerca de don Valerio, pero aunque aparentemente reniegan de él, cada una espera que sea la otra la que renuncie a don Valerio. Brígida quiere convencer a Leonor de que se case con don Suero y Leonor a Brígida de que se case con don Simón. Don Simón aparece y se declara a Brígida, quien le rechaza, pero le consulta sobre si podrá ganar el proceso que entable con don Suero. Don Simón le contesta que es probable porque don Suero no procede directamente de los Llanos, sino por línea "transversal". Al oír esto, el montañés se indigna y sale de detrás de la cortina. Valerio, que también desciende de montañeses, se ofende también y sale a su vez. Se emprende una batalla con libros y bolas de papel como proyectiles, entre el sordo y los otros dos. Se apaga la luz en la confusión y los galanes escapan.

Don Suero busca a un niño de escuela para que le escriba dos cartas de desafío para don Valerio y don Simón. Acuden ambos al duelo y el primero en luchar es el sordo, con quien mantiene el montañés un grotesco y auténtico "diálogo

de sordos". Se baten los tres con detalles cómicos, pero también con cierta valentía por parte de don Suero, que ya ha superado su miedo inicial. Al final, las dos damas intervienen y quedan en paz, quedando las bodas de la siguiente forma: don Suero se casa con doña Leonor y don Valerio con doña Brígida. Don Simón queda suelto y conforme.

7. Argumento de *El Castigo de la miseria* de Juan de la Hoz y Mota.

JORNADA I.- Doña Isidora llega a Madrid siguiendo a su amante don Agustín. Como nadie la conoce allí y está sin dinero, decide representar una farse para atrapar a algún incauto y sacarle la bolsa: alquila un cuarto espacioso, vestidos, vajilla y muebles lujosos y se finge viuda de un gobernador indiano. Don Agustín se hará pasar por su sobrino estudiante.

Llega don Alonso, el casero de Isidora, en quien Agustín reconoce al padre de doña Clara, un antiguo amor suyo de Salamanca. Don Alonso se siente atraído por Isidora y le ofrece su ayuda y la amistad de su hija. De pronto, se oye gritar fuera y aparece el esportillero Toribio, que huye de don Marcos, su amo. Don Agustín cuenta quién es don Marcos Gil de Almodovar: un grandísimo avaro que vino de niño a Madrid a servir de paje, pasó hambre y miseria y aprendió a ser tan ahorrativo que consiguió juntar seis mil ducados. También cuenta hechos que revelan la avaricia de don Marcos: apenas come, vive en un cuartucho sin muebles, roba vino de la iglesia y velas de los carruajes, etc. Doña Isidora planea hacerse con el dinero del figurón para lo que pretende introducir a su criado Chinchilla en casa del avaro aprovechando que éste ha despedido a Toribio.

Don Marcos se halla en su casa con un conocido, don Luis. Entra don Agapito, un casamentero gorrón, ofreciendo

una lista de mujeres casaderas a ambos hombres. Llega después Chinchilla y les habla de la rica viuda doña Isidora Avizor, a la vez que dice que quiere servir a don Marcos. Seguidamente aparece Toribio para decirle al avaro que ha encontrado acomodo en casa de la viuda indiana. Don Luis, tentado por la riqueza de la viuda, encarga a don Agapito que arregle su casamiento con ella.

Doña Clara llega con su padre a visitar a doña Isidora y reconoce a su antiguo amante Agustín. Entra también verla don Marcos pues se han intercambiado los criados y quiere referencias de Chinchilla, a la vez que él las da de Toribio. Se une al concurso don Agapito, y doña Isidora presume de su riqueza ante todos. La criada Beatriz canta, toman dulces y bailan. Tras la reunión, don Alonso y don Marcos desean a la viuda y don Agustín siente revivir su antiguo amor por Clara.

*JORNADA II.*— Chinchilla cuenta a don Agustín que don Marcos ha picado el anzuelo. Don Agustín quiere entablar de nuevo relaciones con Clara y quiere servirse de Chinchilla para verse con ella.

Don Luis, por su parte, cuenta a don Agapito que ha sobornado a Lucía, criada de doña Isidora, para que le introduzca en su casa, pero también le insiste al casamentero para que medie en sus relaciones con doña Isidora. Don Alonso le pide lo mismo que don Luis, aunque está menos interesado que éste en el dinero. También don Marcos, que sobre todo desea el caudal de la viuda, concierta con Agapito el matrimonio. Don Agapito, que quiere sacar provecho de los tres, les promete a todos arreglarlo.

Lucía confiesa a Isidora que ha escondido a don Luis. Llega don Agapito y doña Isidora le pide referencias de posibles maridos; don Agapito le ofrece los tres nombres que tiene en su lista y doña Isidora escoge a don Marcos, que llega en ese momento.

Salen don Agustín y don Luis riñendo. Don Luis confiesa que se ha escondido porque ama a doña Isidora y desea casarse con ella, pero ella manifiesta que ha escogido a don Marcos. El figurón quiere casarse antes de la hora de comer para que no se le escape la que él cree rica novia. Don Agapito le propone que se consuele casándose con doña Clara y don Luis acepta.

Chinchilla habla con doña Clara: le dice que don Agustín la ama y que ahora es rico, pues ha heredado de un tío indiano. Llega don Agustín, pero apenas puede hablar con su amada pues se presenta don Alonso anunciando la inminente boda de doña Isidora con don Marcos y también que ha prometido a Clara con don Luis, por lo que Agustín se propone impedir el matrimonio de Clara con su rival.

Aparecen en escena don Marcos y Toribio cargado con una gran arca que contiene el dinero y las míseras pertenencias del figurón. Don Marcos y su esposa comienzan a comer el banquete de bodas, pero en seguida llegan varios hombres que van pidiendo que les sea devuelto todo cuanto hay en la casa: muebles, vajilla, manteles, vestidos. Se ven obligados a comer en el suelo, sin platos y desnudos. Pese a los inventos de doña Isidora, don Marcos se da cuenta de que lo han engañado y a doña Isidora sólo le queda pretextar que ha fingido toda esa riqueza porque su amor por don Marcos le ha obligado a ello.

*JORNADA III.*- Chinchilla cuenta a don Agustín que el figurón se ha resignado a tener esposa pobre. Agustín le revela su plan para raptar a doña Clara y esconderla en un cuarto alquilado. Clara está de acuerdo con tal de escapar a un matrimonio impuesto.

Ante la reja de doña Clara, don Luis y don Agustín riñen; doña Clara y su criada escapan con Chinchilla. Aparece en ese momento en la calle don Álvaro, padre de don Agustín, que es amigo de don Alonso. El galán escapa de su padre, que ha venido buscándole, pues conoce sus

calaveradas. Don Alonso quiere alojarle en su casa y en ese momento un criado informa a don Alonso de la desaparición de su hija. Don Luis les dice que ha sido Agustín el raptor y van los tres a buscarlos.

Don Agustín, que no tiene un real, idea tomar prestado el dinero de don Marcos para su boda con doña Clara, pensando que su padre le perdonará y podrá devolver el dinero. Aparece seguidamente Isidora, que ha averiguado los propósitos de Agustín acerca de Clara y está celosa. Chinchilla da a Isidora una dirección falsa del aposento donde don Agustín esconde a doña Clara y aquélla va allí para estorbar la boda de los jóvenes. Llega en ese momento don Agapito, oye a don Marcos y para que no lo vea se esconde en el arca. Don Álvaro, don Alonso y don Luis están llamando en casa del figurón para preguntar por Agustín. Descubre así don Marcos que ambos se han ido y que se han llevado su dinero, pues al abrir el arca halla al casamentero en vez de su bolsa. Se desespera el avaro y Lucía, para burlarse de él, le dice que sabe una forma para dar con los ladrones: recurrir a un nigromante, que no será otro que Chinchilla disfrazado de mago.

Acude don Marcos a ver al falso mago, que finge que invoca a los demonios que le revelarán el paradero de los fugitivos. Sale un gato con cohetes que araña y chamusca al figurón. Aparecen entonces todos los huidos: Agustín, Clara e Isidora que llega huyendo de los dos viejos y de don Luis. Reunidos todos, se arregla el desaguizado: doña Clara y don Agustín se casan, don Álvaro ha encontrado a su hijo, don Marcos recibe su dinero e Isidora queda casada con un hombre rico. Quedan un poco desairados don Luis, que queda sin pareja y don Agapito, que escarmienta de concertar bodas.

8. Argumento de *El hechizado por fuerza* de Antonio de Zamora.

*JORNADA I.*— La obra comienza con la conversación que doña Leonor y doña Luisa mantienen acerca de don Claudio, con el que la primera quiere casarse. Don Claudio se niega al matrimonio para no perder el beneficio de una capellanía. Doña Luisa, la hermana de don Claudio, necesita también del matrimonio de su hermano pues si no éste no le dará permiso para casarse con don Diego, que es a su vez hermano de doña Leonor. Para forzar el matrimonio de don Claudio, Leonor, Luisa y la criada Lucía urden un plan para hacerle creer que lo hechizarán si sigue manteniendo su negativa. Doña Leonor habla con don Claudio para recordarle su compromiso, pero éste dice que los acuerdos no los ha hecho él, sino su familia y que no quiere el matrimonio con Leonor, por lo que ésta lo amenaza con hechizarle a modo de venganza. La disyuntiva es boda o muerte. Don Claudio no hace caso a la amenaza.

Don Diego comenta con su criado que no puede ver a su amada doña Luisa porque está enfadado con don Claudio, pero pretende entrar en casa de éste para ver a doña Luisa. De ella también está enamorado el doctor Carranque, al que han convencido para que se sume a su farsa de hechicería, haciendo creer a don Claudio que está enfermo por efecto del conjuro. Carranque ha aceptado para complacer a su amada, pero ella finge que le corresponde sólo para tenerlo de su parte.

Don Diego entra a escondidas para ver a Luisa y al comprobar que llega el doctor Carranque se esconde, pero el médico consigue verlo y se pone celoso. Don Claudio llega a su casa y Carranque le dice que tiene muy mal aspecto y que posiblemente esté hechizado. Finge escribir una receta en la que le pregunta a Luisa quién es el hombre que ha visto escondido y se marcha muy irritado. Cuando el médico

se ha marchado y don Claudio se ha ido a acostar, sale don Diego, lee la nota escrita en el papel y comprende que el doctor pretende a Luisa, con lo que también se pone celoso y desea matar al médico.

*JORNADA II.*- Don Claudio interroga a Picatoste para informarse de si Lucía es realmente una bruja y Picatoste, que también está en contra del figurón, le dice que es experta en magia negra y que le tiene gran inquina por haber ofendido a su ama. Lo asusta diciéndole que han hecho contra él un hechizo tal que su vida depende del aceite que consume una lámpara: cuando el aceite se acabe, acabará también la vida de don Claudio. La única esperanza de don Claudio es añadir subrepticamente aceite a la lámpara para prolongar su existencia.

Don Claudio no está aún suficientemente atemorizado y para vencer su resistencia le cantan coplas alusivas al hechizo cuando va a comer. Su hermana no le permite tomar lo que quiere y en vez de ello quiere que beba un jarabe medicinal. Don Claudio se resiste y quiere comer a toda costa.

El doctor Carranque, que está en casa de don Claudio en calidad de médico, persigue a doña Luisa y le exige que le diga quién era el escondido. Aparece don Diego, escucha al médico enamorado declararse a Luisa a la vez que la promesa de que tratará también a dos médicos más y a un practicante para que "reconozcan" a don Claudio. El doctor se va y sale don Diego, disimulando sus celos al decir que viene a ver a don Claudio, no por interés en ver a Luisa; pero al cabo no puede disimular sus celos y se queja a doña Luisa. En esto, regresa el doctor que escucha las palabras de don Diego y sabe así que don Diego era el hombre escondido que entrevió anteriormente. El doctor decide salir embozado. En ese momento se oyen dentro las voces de Lucía pidiendo socorro y de don Claudio que quiere atraparla. Don Diego ve al médico y saca la daga para luchar contra él, pero

aparece don Claudio persiguiendo a Lucía e interrumpe el duelo entre los dos galanes de Luisa. Don Claudio quiere pegar a Lucía con un palo, pero don Diego se interpone y la defiende de las iras del figurón, que reprocha a don Diego que quiera defender a una hechicera y amenaza con denunciarles a todos a la Inquisición. El doctor ha huido y don Diego queda receloso y sin saber quién era el embozado.

Doña Luisa ha ido a ver a doña Leonor para disponer lo que van a hacerle a don Claudio. Hablan también de los celos que ha concebido don Diego del embozado, del que Lucía no sabe nada.

Doña Leonor, doña Luisa, Lucía y Picatoste preparan la broma del hechizo, adornando una sala con pinturas y máscaras ridículamente terroríficas, una mesa y una lamparilla.

Entra en la sala, así acondicionada, el figurón acompañado de Picatoste, que la ha dicho que es el cuarto de la hechicera Lucía; enseguida le deja solo y el aterrizado figurón procura añadir un poco de aceite a la lamparilla. En ese momento, las tres mujeres hacen ruido, sacan un muñeco con la hechura de don Claudio y cantan canciones alusivas a su terrible maldición; hacen un ridículo conjuro en el que el monigote representa a don Claudio dando la negativa para la boda. Lucía le condena a morir soplando la llama, pero don Claudio se lo impide agarrándola, suenan truenos dentro, don Claudio cae y huyen las tres mujeres y Picatoste.

Como toda la farsa se desarrolla en la casa de Leonor y Diego, éste sale al oír el ruido y encuentra tendido al figurón, que está asustado y empieza a temer seriamente por su vida. Don Claudio pide que lo lleven a su cama.

*JORNADA III.*- El doctor Carranque está dispuesto a decirle a don Claudio que precisa la extremunción. Leonor y Luisa fingen que discuten (Luisa le reprocha a Leonor que

sea tan cruel con su hermano). Don Claudio va a ver a Leonor para pedirle que le salve suspendiendo el hechizo de Lucía, pero él no está dispuesto a ceder y casarse por lo que no obtiene el perdón de Leonor.

A su casa llegan los médicos amigos de Carranque que entablan discusiones acerca del diagnóstico y dialogan en términos burlescos. Previamente, Carranque ha dado a los criados unas hierbas que producen sudores e hipo para que se las den como tisanas a Don Claudio.

La acción pasa al exterior: doña Leonor y Lucía están tapadas. Lucía lleva una figurilla de cera con agujas para asustar más aún al figurón. Aparecen también don Diego y Picatoste; el primero quiere ver a doña Luisa y espera una seña de su criada Isabel; pasa por delante de su hermana, pero no la reconoce. Aparece luego don Claudio, al que los sustos y las amenazas de muerte no han quitado el apetito. Su criada Isabel lleva preparada una olla en la que va a echar las hierbas que le han proporcionado los médicos. Isabel le encarga a Lucía que le diga a su señora que la espera don diego. Para incrementar el enredo sale el doctor que, celoso, se ha vestido de mujer para espiar a Luisa; así escucha que ésta le dice a don Diego que no ama al médico y que sólo lo ha utilizado para contribuir a atemorizar a don Claudio. Don Diego ve al figurón y se esconde; doña Luisa advierte la presencia del médico, pero cree que es una enamorada de don Diego que lo ha seguido.

Don Claudio sale persiguiendo otra vez a Lucía, la atrapa y quiere matarla, pero no tiene con qué y por ello le encarga a Picatoste que la sujete mientras él va a por un cuchillo. Lucía escapa y al volver, don Claudio toma por Lucía al doctor travestido y quiere matarlo; el doctor revela su identidad, pero don Claudio cree que es la misma Lucía que se ha transformado en el doctor usando sus poderes de maga.

Llegan en ese momento las cuatro mujeres y don Claudio

sufre un ataque de hipo y sudores por efecto de las hierbas que ha tomado. Lucía se acerca a él con el muñeco de cera y amenaza con arrancarle la cabeza y matarlo. Así don Claudio no puede más y se rinde, pero doña Leonor se hace de rogar para vengarse, hasta que cede y le da su mano al figurón. Aparece entonces el doctor que, despechado porque se han aprovechado de él, revela a don Claudio que todo lo del hechizo es falso y que no peligra su vida, pero ya es tarde, pues ha dado su palabra. La comedia acaba con las bodas de Luisa y Diego, quedando soltero el doctor y don Claudio casado por fuerza.

9. Argumento de *El honor da entendimiento y el más bobo sabe más* de José de Cañizares.

JORNADA I.- Don Enrique quiere entrar en casa de doña Leonor, de la que ha sido antiguo pretendiente, pero ella le rechaza porque durante dos años no ha tenido noticias suyas y piensa que la ha dejado por otra. Don Enrique intenta disculparse, sin embargo ello es en vano porque el padre de Leonor, don Pedro, creyendo muerto a Enrique, ha dispuesto ya la boda con otro. Isabel, prima de Leonor, que ama en secreto a Enrique, le explica que Leonor va a casarse por dinero con el mayorazgo bobo don Lorenzo de Maqueda. Ante la llegada de don Pedro, Isabel esconde a Enrique y a su criado Martín.

Don Pedro llega acompañado de una tapada a la que va a acoger en su casa caballerosamente porque la perseguía un hombre para matarla. La dama se hace llamar Dorotea, pero es en realidad doña Inés, hermana de don Enrique. Éste sale de su escondite pasando por detrás de su hermana; ella lo ve en el espejo, pero cree que ha visto un fantasma.

La acción se traslada a la casa de don Lorenzo, que está intentando aprender a leer. Su torpeza hace desesperar a su maestro y como éste le pega un palmetazo, don Lorenzo

quiere pegar a todo el mundo, incluidos su padre don Sancho y el maestro de esgrima que llega después. El padre, tras calmar al maestro de esgrima con una dádiva, le enseña a su hijo el retrato de la mujer con la que va a casarse, motivando así una de las más cómicas escenas de la obra, en la que el figurón muestra su exagerada estupidez.

Entra en escena don Félix de Toledo, amigo de don Sancho para pedirle ayuda para una mujer, a la que el hermano de ésta persigue, y que resultará ser doña Inés.

Mientras, en casa de doña Leonor, don Enrique trata de convencer a su antiguo amor de que lo acepte, pero ella le pregunta por una mujer a la que don Enrique persigue (su hermana Inés) y con la que Leonor piensa que le ha sido infiel. Por motivos de honra, don Enrique no puede hablar de la identidad de la mujer y Leonor sigue convencida de la infidelidad de Enrique. En esto, llegan don Sancho con su hijo el bobo don Lorenzo y Enrique tiene que esconderse de nuevo. Desde su escondrijo es testigo de las necedades de don Lorenzo, pero a pesar de todo, Leonor sigue dispuesta a casarse con el figurón por despecho. Viene también don Félix, enamorado de doña Inés, por lo que don Enrique tiene que esconderse por tercera vez. Leonor pide a Inés que se lleve a don Félix a otro sitio para que don Enrique pueda salir, pero al darle el recado se da cuenta de que se trata de su enamorado, del que ha tenido que separarse por razones que se verán después. Por fin don Enrique tiene ocasión de salir, pero al hacerlo ve a Inés y se altera mucho. Inés huye de él y le dice a Leonor que él es el hombre del que tiene que escapar y doña Leonor cree que es la amante de Enrique, por lo cual le despide para siempre.

*JORNADA II.*- Don Lorenzo y doña Leonor están ya casados y el bobo pregunta a su esposa si Isabel tiene rondadores, porque ha visto dos hombres a la puerta. Leonor se hace de nuevas, pero para sus adentros piensa que es don Enrique que ronda a Dorotea.

Por otro lado, doña Isabel procura entretener a Enrique con falsas esperanzas de que puede obtener a Leonor para tenerlo cerca.

Doña Inés, que se ha hecho amiga de Leonor, le confiesa que su amante no es don Enrique, sino don Félix y que el primero es su hermano, al que ella creía muerto; con esto, los celos de Leonor desaparecen. Inés le cuenta que la causa por la que su hermano la persigue es que sorprendió a don Félix entrando en su balcón. Leonor promete ayudarla a conseguir su amor y por petición de Inés escribe de su parte una carta para don Félix, pero ella no sabe escribir. Mientras habla con Inés dice unas palabras sobre don Félix que, oídas por don Pedro, son interpretadas por él equivocadamente, hasta el punto de hacerle pensar que su hija tiene un amante. Llega en ese momento don Lorenzo con una estufilla de regalo para su mujer, pero Leonor, que ha extraviado la carta para don Félix entre sus papeles del bufete, está preocupada y no le hace caso. Ante el peligro de que encuentren la carta, pide a Inés que rompa todos los papeles de su escritorio; el bobo se enfada por el desperdicio de papel y consigue coger el billete extraviado, pero, como no sabe apenas deletrear, se cree que es la lista de golosinas que quiere comer su mujer, quien se ha marchado llamada por don Pedro sin saber que su marido tiene la carta.

Salen don Félix y don Enrique, que no sabe que el primero es el galán de su hermana. Aparece don Lorenzo con el papel y pide a Enrique que se lo lea. Este, al ver la letra de Leonor, cree que ella se ve con don Félix y no sabe qué decirle al figurón; en esto, sale Juana, la criada llamando a don Enrique y éste se va demudado sin decir nada, dejando muy sorprendido al figurón. Éste entrega luego el papel a don Félix, que se alegra mucho al leerlo pero que tampoco revela el contenido. Lorenzo se lo da por fin a leer a Esparaván, su criado, que le dice lo que pone

ralmente y que es la letra de su mujer. No cree don Lorenzo lo que dice Esparaván, pero don Sancho, que ha oído algo de lo dicho, advierte al figurón que su honor puede estar en peligro, con lo que don Lorenzo empieza a meditar sobre ello y a dar muestras de inteligencia y prudencia.

Don Enrique ha sido llamado por Isabel y acude celoso por lo escrito en el billete. También llega don Félix atraído por la cita del papel. Se encuentra con Leonor, quien le avisa que no es ella quien le cita. Sale don Sancho en ese momento y, al ver a Leonor hablando con don Félix, cree que éste es su amante y se bate con él. También sale don Pedro (los dos suegros viven en la misma casa) y Félix escapa. Aparece don Lorenzo y ante las preguntas de los viejos responde que Leonor es su mujer y que a él y a nadie más corresponde entenderse con ella.

*JORNADA III.*- Esparaván da a don Sancho el papel comprometedor que le ha quitado a don Lorenzo. Don Sancho interroga a Leonor, que no puede justificarse sin descubrir a Inés. Don Lorenzo sigue, al menos en apariencia, sin darle importancia al supuesto riesgo para su honor; sin embargo, no es así y un monólogo suyo revela que el honor le ha despertado el entendimiento y está dispuesto a averiguar la verdad sobre su esposa con prudencia, y sin ofenderla con dudas inmerecidas.

Doña Isabel y Juana están en la calle; la primera está hablando con Don Enrique y la segunda con el criado Martín. Sale don Pedro y ve a la tapada Isabel, tomándola por su hija Leonor. Inés entra en casa en el momento en que Leonor se está poniendo el manto para salir; entra en su casa don Pedro y cree que Leonor acaba de llegar de la calle donde ha estado con don Enrique. Doña Isabel miente al decir que Leonor ha estado en la calle y don Pedro no cree las disculpas de su hija, amenazándola con encerrarla y castigarla. Inés intenta disculparla, pero no se atreve a decir toda la verdad a cerca de la carta a don Félix.

Aparece don Lorenzo, que disculpa a su mujer y finge que sabe todo sobre el papel. Ante esto, Inés confiesa la verdad. Don Lorenzo le promete que arreglará su boda con don Félix, para lo cual contrata a tres hombres que raptan a don Félix y lo llevan a su casa.

Don Enrique llega dispuesto a matar a Inés, pero sale don Félix y le da su palabra de esposo, con lo que el asunto de la honra de don Enrique se soluciona. Pero aún quiere el figurón jugar otra baza: quiere castigar a los viejos por su desconfianza y para ello finge que ha matado a su mujer por las sospechas que éstos le han infundido, Inés les dice la verdad, confiesa también Isabel que ha estado engañando a don Enrique y los dos barbas se horrorizan de lo que creen que ha sido la muerte de una inocente. Don Lorenzo les recrimina que ellos han sido los inductores y les persigue con la espada en mano hasta que sale Leonor, demostrando así que todo ha sido una farsa. La comedia acaba en bien para todos: Enrique e Isabel se casan, hacen lo propio los criados Juana y Martín, Leonor, viendo el amor y confianza que su marido le tiene, queda muy contenta con su esposo bobo, que ha demostrado no serlo tanto.

10. Argumento de *Abogar por su ofensor y barón del Pinel* de José de Cañizares.

*JORNADA I.*— La acción sucede en Cataluña y la primera jornada se desarrollará en un paraje agreste, propio para las correrías de bandoleros.

La obra comienza con la reunión de Violante, Fénix, Olalla, don Félix y el viejo don Hipólito, quien quiere casar a Fenix con don Félix para librarla del barón del Pinel, que está enamorado de ella. Aparece en escena el barón cazando con sus criados, observando de lejos al grupo que forman los anteriores y que han salido de romería.

En esto, un caballo se desboca y el barón lo mata de un tiro. El jinete es don Alejandro Pinós, un caballero natural de Barcelona y que tiene vocación religiosa, pese a lo cual su padre le ha destinado al matrimonio con una dama a la que no conoce. El barón se ofrece a alojarle.

Un jabalí se acerca a la ermita donde está el grupo de las damas, éstas se asustan y salen huyendo. Fénix se topa en su huida con el bandido Fadrique, que está enamorado de ella y se le declara, explicándole que es noble, pariente del conde de Elna y que se ha echado al monte por una desgracia, pero Fénix lo rechaza y se aleja de él. Violante, por su parte, ha sido rescatada por Alejandro, que la deja en el suelo desmayada. Aparece Fénix, que escapa del bandido y que le pide protección. La dama se enamora de Alejandro, que piensa que se llama Violante, en tanto que cree que Violante es Fénix. Llega Fadrique y se encuentra con Alejandro; los dos son antiguos enemigos y van a reñir, cuando el barón, el conde de Elna y los demás llegan y les interrumpen.

Alejandro resulta ser sobrino de Hipólito y el prometido de su hija Fénix. Cuando el descubre que ha equivocado el nombre de las damas, se muestra frío con su prometida Fénix, porque se ha enamorado de Violante. Por otro lado, Fadrique y el barón, que aman a Fénix, están disgustados por el matrimonio de ésta.

*JORNADA II.*- El gracioso Tabardillo sale a escena vestido de "pasante ridículo". Cuanta que el barón le paga por llevarle a Fénix recados que él nunca le entrega. El barón justifica su presencia allí diciendo que tiene un pleito que resolver.

Por otro lado, Fénix ya sabe que Alejandro ama a Violante pues le ha oído confesarle su amor. De Violante también está enamorado el conde de Elna y le propone a su sobrino que le ayude a raptarla; Fadrique se resiste a ello, pero al fin se decide cuando el conde le dice que

puede, de paso, raptar a Fénix. Fadrique entra por la noche y toma a Fénix por Violante, pero al ver que no es la dama de su tío y que es en realidad Fénix, no se decide a llevársela.

Mientras, el barón ronda la casa de Fénix, pues cree que Tabardillo le ha dado un mensaje en el que se citaba con ella. Sale huyendo Fénix y al ver al barón le pide ayuda, pero el barón decide llevársela; aparece la ronda que lucha contra el barón y sus criados. Prenden al barón y Fénix queda sola sin poder entrar en su casa. Consigue, sin embargo, refugiarse en un convento cuya puerta han abierto casualmente.

Hipólito, Alejandro y Félix vienen del palacio del conde y encuentran que Fénix ha desaparecido. Alejandro cree que el autor del rapto ha sido Fadrique, pero Tabardillo sospecha del barón.

*JORNADA III.*- El barón y sus criados están en la cárcel. El barón se empeña en creer que Fénix le ama y que ha salido para irse con él de propia voluntad. El conde le obliga a un careo con Tabardillo y en el se descubre que éste actuó como falso alcahuete del barón. El barón es acusado de raptar a Fénix, pero en el fondo, el conde piensa que la ha robado Fadrique y está resentido porque éste no le ha llevado a su Violante.

Alejandro se ha convertido en bandido para vengarse y buscar a su prometida. Consigue capturar a Fadrique, quien lleva una carta para el conde donde se explica lo ocurrido y revela sus intenciones de ir a ver a Alejandro para aclararlo todo.

Fénix, en el convento, ha hecho una declaración escrita con un escribano y ante las monjas. Alejandro, que está escondido, oye lo dicho y cuando todos se marchan, coge el papel que Fénix iba a enviar a su padre, lo lee y decide ser el mismo el abogado de su ofensor (el barón del Pinel)

La acción se traslada a un tribunal. Don Félix es el

fiscal y Alejandro el abogado, que sorprende a todos refutando las acusaciones del fiscal y alegando tres razones: que no se debe admitir otra acusación que la que hace el marido, que el autor es un pobre bobo y que ella no aceptó ningún papel del barón.

Por fin, se descubre que el rapto iba dirigido a Violante por orden del conde. Fénix, oculta por Violante, aparece y dice que quiere entrar en religión. Alejandro revela que también desea ser sacerdote y Fadrique obtiene del conde la mano de Violante. Como puede verse, ningún personaje se queda con la pareja que deseaba en principio.

#### 11. Argumento de *El dómine Lucas* de José de Cañizares.

*JORNADA I.*- La obra comienza con el relato de sus amores que hace don Enrique a su amigo don Antonio. Primero cuenta su relación con Cintia, dama a la que conoció en Amberes, en un auténtico "locus amoenus", y cuyo canto le enamoró; pero la dama no le fue fiel. Luego, en Salamanca conoció a Leonor, la dama de la que está en ese momento enamorado. Enseguida, don Enrique comienza a hablar del primo de Leonor, don Lucas, un necio hidalgo con el que ha trabado amistad por conveniencia, ya que esto le puede suponer estar cerca de Leonor. Don Lucas es el prometido de Leonor, pues el padre de aquélla, don Pedro, desea emparentar con el antiguo linaje de los Chinchillas, del que desciende don Lucas. Por su parte, don Antonio le cuenta que la hermana de doña Leonor, doña Melchora es una boba que está enamorada de él.

En ese momento se accidenta un coche en el que viajan Melchora y Leonor con su criada Julia. Cada uno de los galanes rescata a su dama (Enrique a Leonor, Antonio a Melchora). Doña Leonor aprovecha el accidente para trazar un plan que le permita verse con don Enrique, pues se revela contra la voluntad paterna, que la hace casarse con

un hombre al que no ama. Pero muy oportunamente aparece don Lucas, el figurón, que se irrita al ver a su novia del brazo de otro hombre. Como le parece que su prometida puede pecar de infiel, le propone a don Enrique que la requiebre para probar su honestidad; en caso de que doña Leonor ceda a los galanteos de don Enrique, no se casará con ella. Sin embargo, por quien realmente siente atracción don Lucas es por doña Melchora, que es tan tonta y ridícula como él.

Don Antonio a ver en secreto a doña Melchora, pero aparece Lucas con el regalo de dos gallinas para Melchora y don Antonio ha de esconderse para que no le vea el figurón. Leonor, por su parte, espera a don Enrique y doña Melchora oculta a su hermana las gallinas de don Lucas echándolas a sus espaldas, las gallinas escapan y se produce una cómica situación. Se marcha doña Melchora y llega don Enrique para entrevistarse con Leonor; al ver a don Antonio, cree que es un amante de Leonor, se apaga la luz y se produce una gran confusión. Cuando llega Florela, la criada flamenca de don Pedro, con la luz, don Enrique reconoce en ella a su antiguo amor de Amberes. Florela cree que Enrique viene a por ella y apaga la luz para huir.

Se ilumina otra vez la escena y aparecen don Pedro y don Lucas, quien pregunta don Enrique que hace allí a esas horas con Leonor, pero Enrique tiene una respuesta muy adecuada, pues recuerda al figurón su deseo de que corteje a su novia.

Don Enrique se ha dado cuenta de que el hombre escondido es su amigo Antonio y quiere sacarle de allí, pero no ve cómo hacerlo. Don Antonio, escondido en el cuarto de Juana, no ve otra solución que ponerse las ropas de ésta; así, sale disfrazado de mujer y pellizca a don Lucas, con lo que da a entender que es una amante del figurón que éste tenía escondida. Don Pedro se enfada ante la indigencia de don Lucas y doña Melchora se pone celosa pues siente también inclinación hacia él.

*JORNADA II.*- Don Lucas le cuenta a don Enrique que hay un duende que lo vapulea todas las noches y que no ha podido deshacerse de él ni siquiera exorcizándolo con su santa ejecutoria. Aparece don Antonio y el figurón reconoce en su cara los rasgos de la mujer que le pellizcó, con lo que lo toma por el duende por su capacidad de cambiar de sexo y sale huyendo de él. Don Antonio cuenta con don Enrique que doña Melchora le ha confesado que es ella el duende que golpea por la noche a don Lucas para vengarse de su traición con la mujer del pellizco. Precisamente doña Melchora es la que sale en ese momento con una extravagante carta de amor para don Antonio; se presenta también su padre y para esconder de él se echa la basquiña por la cabeza. Don Enrique salva la situación diciendo que Melchora es la viuda de un montañés que viene a resolver un pleito (don Pedro es abogado).

Por todo lo que va pasando, podemos ver que Melchora tiene dos galanes y quiere conservar a los dos porque desea casarse a toda costa, con dos maridos mejor que con uno, como ella dice; pero prefiere a don Lucas. Por su parte, don Antonio corteja a la boba, pero de quien está realmente enamorado es de Florela, la sirvienta flamenca. Desea ir a verla, pero oculta a don Pedro su propósito y dice que va a ver a Melchora. Don Enrique tampoco le dice a don Antonio que Florela es la dama de Flandes de la que se enamoró y a la que dejó al ver a un hombre rondándola.

Dentro de la casa de Leonor, ésta intenta que Florela le cuente a qué caballero ama y a cuál aborrece de los dos que vio en su casa. Florela no se lo dice, pero Florela sí se entera, por una indiscreción de Melchora, de que Leonor ama a Enrique. Leonor le pide a Florela que la ayude a conseguirlo y ella, que también le ama, se ve dividida entre su agradecimiento hacia quienes la han acogido y su amor por Enrique.

Enrique y Leonor se entrevistan, pero Florela, celosa,

estorba sus encuentros con sus cantos. Leonor recela algo y Florela tiene que mentir diciendo que Enrique es el hombre al que aborrece. En esto entra don Antonio; don Enrique se esconde fuera conducido por doña Leonor. Sale a escena también Melchora, que escucha celosa la declaración de amor que don Antonio le hace a Florela. Se oyen las voces de don Pedro y don Lucas que llega con Cartapacio, su criado y don Antonio tiene que ocultarse, esta vez en el cuarto del figurón. Éste entra en su cuarto para escribir un documento (don Lucas actúa como pasante de don Pedro) para la viuda (en realidad doña Melchora). Don Antonio apaga la luz, revuelve los papeles y se mete bajo la mesa con un sábana para hacerse pasar por duende. Consigue hacer huir al figurón y a su criado, pero no puede salir de la casa. Entonces sale don Pedro alertado por los gritos y Antonio tiene que esconderse de nuevo. Don Pedro cree que está a solas con Florela y aprovecha para declarársele, pero don Antonio escucha y vuelve a hacer de duende tirándole libros y un tintero al viejo. Se produce un gran alboroto y Florela ayuda a huir a don Antonio.

*JORNADA III.*- Don Pedro sale leyendo una carta en la cual se revela quién es Florela: una dama hija de madre flamenca y padre español de origen montañés. Don Lucas y doña Melchora acuden a don Pedro para quejarse: don Lucas no quiere casarse con Leonor, pues desconfía de ella y Melchora quiere casarse a toda costa, pero el viejo insiste en el casamiento de Lucas con Leonor y en que Melchora debe meterse a monja. Ante eso, Lucas y Melchora se declaran burlescamente amor mutuo. Pero don Lucas no ha descartado del todo el casarse con Leonor y decide hacer la prueba de fidelidad de Leonor con don Enrique, estando él escondido.

Sale Leonor y le declara su amor a don Enrique, a la par que su oposición a su padre y a don Lucas. Don Enrique intenta avisarla por señas de que don Lucas la oye, pero

Leonor no entiende la advertencia. Don Lucas sale corriendo para acusar a Leonor ante don Pedro, pero Leonor, avisada por Enrique, consigue arreglar la situación ante su padre mintiendo acerca de su amor por don Lucas y diciéndole que su prometido habla mal de él. Don Pedro intenta estrangular a don Lucas, pero le detiene una carta que le entrega Cartapacio, en la que el "duende" le desafía por el amor de Florela. Don Pedro consigue, con esfuerzo, que en el duelo le ayude don Lucas, que va muerto de miedo. Leonor le pide a don Enrique que se presente a su padre como su esposo y que le siga hasta el duelo para averiguar por qué se bate su padre.

En el duelo don Pedro se comporta valientemente al luchar con don Antonio ("el duende"), pero don Lucas hace el ridículo al querer luchar contra "el duende" con su ejecutoria. Llega don Enrique, y entonces se descubre que don Antonio es el hombre con quien el riñó en Flandes por causa de Florela. Don Enrique está obligado a batirse con don Pedro y con don Antonio, pero al final todo se arregla y Enrique puede casarse con Leonor. Florela aún quiere estorbar los amores de la pareja y reclama a Enrique, pero don Pedro descubre que Enrique es su hermano y, al fin, Florela se casa con don Antonio, en tanto que Lucas se queda con Melchora, que es la mejor novia para él.

12.- Argumento de *Yo me entiendo y Dios me entiende* de José de Cañizares.

*JORNADA I.*- La acción de la obra sucede en la Edad Media, durante el reinado de Pedro el Cruel. La acción comienza con el enfrentamiento entre el rey don Pedro y su hermano el infante don Enrique, al que el rey considera un traidor; por más que el infante intenta reconciliarse con el rey, no lo consigue, por lo que es evidente que la enemistad entre ambos hermanos acabará en lucha.

Aparece en escena don Egas de Castro, de cuya hija Juana está enamorado el rey. Don Egas quiere casar a su hija con un hidalgo rico y extravagante, don Cosme Ansués, pero el rey no se atreve a oponerse a ello porque don Egas es un noble poderoso en quien se apoya. Por otro lado, la decisión de don Egas puede parecer desacertada, pues don Cosme resulta un tipo bastante extraño, tanto por su aspecto como por sus ideas. Sin embargo, también es un hombre influyente y el infante intenta atraérselo para que se ponga de su lado; don Cosme, no obstante, no quiere comprometerse y se mantiene neutral.

El gracioso Zoquete, en un monólogo, demuestra su contento porque el rey le ha dado una bonita caja de rapé (anacronismo evidente que no debía de ser chocante en la época de Cañizares) a cambio de que deje la puerta abierta, y poderse ver así con la hija de don Egas.

Salen doña Juana y doña Isabel y la primera confiesa su inquietud por las pretensiones del rey y por su matrimonio con el poco atractivo don Cosme. Por su parte, Isabel revela que a ella la pretende el infante. Mientras hablan, bajan al jardín y allí encuantran al rey y a don Álvaro, un noble que también ama a Isabel. Ambos han entrado por la puerta que les ha dejado abierta Zoquete sin saberlo las damas, que consiguen escapar de ellos dejándoles sin luz. En ese momento llega don Cosme y en la oscuridad es confundido por don Álvaro con el rey. Al oírse llamar "majestad", don Cosme comprende que el rey está ahí con fines poco honorables. Llega don Egas con luz y el rey no tiene más remedio que descubrirse y disimular su presencia con el poco creíble pretexto de que ha ido allí para tratar del casamiento de don Cosme con doña Juana.

*JORNADA II.*— Don Egas habla con don Cosme sobre sus sospechas de que el rey va tras su hija y aquél contesta irónicamente que se alegra de tener una esposa a la que persigue un rey. Don Cosme es partidario de confiar en la

propia esposa y de no encerrarla rigurosamente de soltera para que de casada no tenga demasiadas ansias de libertad. Hablan también acerca de don Álvaro, hombre en quien no confían, pero cuando llega a visitarlos, don Cosme le agasaja, pues quiere estar a bien con su rey.

Juana entra en escena de nuevo diciendo que la reina ha muerto. La lucha entre el rey y su hermano ya se ha producido y don Egas sale con la noticia de la muerte del infante en la vega de Nájera, pero ello no es cierto, pues el infante ha huido de su hermano y quiere refugiarse con su gente en la casa de don Egas, intentando forzar las puertas. Don Cosme interviene: disfraza al infante como a su criado y consigue sacarlo de la casa. Cuando entran las tropas de don Álvaro, que perseguían al infante, sólo encuentran a don Cosme que tiene el capote de don Enrique en la mano y finge que éste se ha escapado por el balcón.

Don Pedro está en su palacio iracundo porque no ha conseguido matar a su hermano. Ante él llega don Egas con don Cosme para pedirle permiso para casar a su hija y el rey le dice que quiere ser padrino de su boda y que desea que Juana se quede en el palacio hasta que se celebre la ceremonia, lo que hace recelar a don Cosme y decir que no quiere la mano de Juana sino la de Isabel. El rey manda a don Egas que se vaya con una orden que sólo es un pretexto para alejarlo y quedarse solo con doña Juana. Cuando se encuentra a solas con ella, le declara su pasión, pero don Cosme, haciéndose el bobo, les interrumpe y da ocasión a Juana para huir. Don Egas vuelve y don Cosme le dice que sus hijas no están seguras allí y que aclarará en su momento si se casa con Juana o Isabel.

*JORNADA III.*- Se oye ruido de batalla. Sale a escena el rey don Pedro narrando todas sus proezas bélicas y los muertos que ha hecho. Está cerca de una ermita y entonces se produce una escena propia de comedia de santos: la estatua de un clérigo que está delante de la fachada de la

ermita cobra vida y advierte al rey de su próxima muerte si no cesa de perseguir a su hermano, pero el rey no hace caso a la advertencia divina. Salen a escena don Cosme y don Álvaro, que comunican al rey que las cosas han cambiado y que el infante ha ganado; don Cosme propone al rey que huya con don Álvaro y así lo hace. Aparece enseguida el infante, que persigue al rey y quiere cortarle la huida, pero don Cosme se interpone valientemente e impide al infante matar al rey. Don Cosme cae al suelo, pero sólo desvanecido.

En Montiel se hallan doña Juana, doña Isabel y su padre don Egas. Los tres hablan de las crueldades que ha hecho el rey y que le han dado su sobrenombre. Éste se presenta y oye lo que dicen de él, lo que le hace salir furioso y con intenciones de llevarse a doña Juana, pero llega oportunamente don Cosme, que le recrimina al rey pagar con tal traición su lealtad y el haberle salvado la vida. El rey quiere afrentar a don Cosme tirándole el sombrero, pero el lo impide al cogerlo con la mano. El rey se marcha ante la proximidad del infante, que aparece y enseña a don Cosme una orden del rey en que se sentenciaba su muerte. Por contra, él le ofrece como premio el bastón de Montiel, pero don Cosme lo rechaza y se lo cede a don Egas.

Hay noticias de que don Pedro ha muerto y que el rey es ahora don Enrique. El nuevo rey decide renunciar a Isabel, que se casa con don Álvaro, a quien don Enrique ha perdonado su enemistad. Doña Juana casa con don Cosme gustosa, pues ha comprendido que su esposo, pese a su extravagancia, es un hombre de valía.

13. Argumento de *La más ilustre fregona* de José de Cañizares.

*JORNADA I.*— Aparecen en primer lugar don Diego y don Tomás, dos caballeros amigos y enamorados: don Tomás se ha enamorado de la fregona Constanza, que vive recogida en el

Mesón del Sevillano, sólo con ver su retrato; don Diego ama a la hermana de don Policarpo, una dama poetisa que se aloja también en el mesón. Para poder ver a su amada don Tomás cambia su atuendo por el de su criado Pepín, quien se hace llamar don Sancho de Bracamonte y finge que es un caballero loco que quiere alquilar el mesón entero para que no le envenenen. Don Diego fingirá ser también criado de don Sancho.

Don Policarpo, el personaje que aparece como figurón, es un indiano rico, hijo de Corregidor. Ama también a Constanza y decide declararsele; ésta le rechaza y al ver venir a don Tomás y Pepín se esconde en las caballerizas. Don Tomás se declara a su vez a la bella fregona, pero tampoco consigue que le responda, al menos en un principio. Don Diego, por su parte, quiere hablar con doña Clara, pero su hermano, que ya sabemos que está escondido, lo ve y puede interceptar el papel que Diego quiere enviar a doña Clara. En ese momento entra el Corregidor, su padre y don Policarpo le dice que está allí por causa de su hermana.

*JORNADA II.*- La criada Manuela por encargo de doña Clara ha cambiado el papel de don Diego que tenía don Policarpo, el cual pretendía leerlo en presencia de su padre y de su propia hermana. Don Diego entra a ver a Clara, aprovechando que la puerta estaba abierta a causa del calor y ella le dice que todo está arreglado. Entran don Policarpo y su padre; aquél, después de beberse una jícara entera de chocolate, acusa a su hermana de verse con un hombre aportando como prueba el papel que tiene, pero la supuesta carta de don Diego resulta tener un texto diferente del que piensa el figurón: se trata de una carta de Clara a Constanza en la que le dice que su hermano no puede casarse con ella por la diferencia de clase. Doña Clara completa su jugarreta sacando a don Sancho (Pepín) y a su amante Diego (vestido de criado) que estaban escondidos, como si fueran testigos que ella ha convocado para que lo escuchasen todo.

Constanza cuenta a Inés, hija del mesonero, que don Tomás está disfrazado de mozo, pero en realidad es un caballero enamorado que le ha dado una cédula de casamiento. Ella está dispuesta a irse con él para casarse en Córdoba, ya que en Toledo la conocen demasiado. Don Tomás, que ya se ha descubierto ante Constanza, le enseña a ésta el retrato del que se enamoró; entra el huésped y Pepín para salvar la situación vuelve a hacerse el loco y dice que el retrato de su mujer, que se parece mucho a Constanza, aunque sea tuerta. El mesonero no acaba de creerse el cuento del gracioso y sospecha de todos ellos.

Sale Soplamocos, criado de don Policarpo, con martillo y escala para robar a Constanza; don Policarpo sube con mucho miedo por la escala e Inés le tira una espuerta de ceniza. El huésped dispara la escopeta y cae asustado don Policarpo.

Don Tomás está preparando su huida con Constanza y al oír el tiro cree que es la señal de Pepín para irse y habla con el figurón creyendo que es su criado, pero luego se da cuenta y huye con Constanza dejando atado al figurón. Entra el Corregidor y el mesonero da la alarma de que se han llevado a Constanza.

*JORNADA III.*- El Corregidor y el posadero hablan de constanza; el posadero le enseña a aquél unos papeles que ha encontrado en el cuarto de don Sancho y que descubren quién es en realidad el mozo de mulas (don Tomás). El Corregidor desea meter a monja a Constanza en cuanto dé con ella. El mesonero está a punto de contar la verdadera historia de la muchacha, cuando llegan unos viajeros y se lo impiden.

Han pasado ya dos meses; Constanza, Inés, don Tomás y Pepín van de camino. Constanza se encuentra enferma y han de detenerse para que descanse en una quinta. Cuando se queda solo con Pepín, don Tomás le confiesa que su familia está disconforme con que se enrede con una mujer que no es

de su clase y que su padre ha preparado ya su matrimonio en Córdoba. Para tratar de ganar tiempo, ha escrito ya una carta a su padre en la que le dice que no quiere ya a Constanza.

El Corregidor y sus hombres encuentran a don Tomás y a Pepín y los prenden. Inés y Constanza, al ver que tardan demasiado, salen en su busca y encuentran los caballos solos. La carta de don Tomás a su padre es encontrada por Constanza, que al leerla cree que don Tomás se ha burlado de ella y decide vengar su honor yendo tras él vestida de varón.

Don Policarpo y su hermana aparecen lamentándose de haber perdido a sus respectivos amores. Su padre, el Corregidor, trae a Pepín y a don Tomás a su casa, pero cree que Pepín es don Tomás. Quiere casarlo con su hija Clara y mientras avisa a su padre, don Diego de Avendaño, lo mantiene encerrado.

Don Diego entra a ver a Clara cuando la encuentra sola. Piensa pedir su mano al Corregidor, pero ella le cuenta con quien quiere casarla su padre. Se oye ruido y don Diego se esconde. Entra don Tomás, que ha quedado libre porque creen que es el criado y le pide ayuda a Clara, pero Diego, que se halla escondido, cree que don Tomás está requebrando a doña Clara y decide pelear con él. Don Diego busca a don Tomás para batirse con él y se encuentra a doña Clara y a Inés vestidas de hombres y se une a ellas para vengarse del enemigo común. Constanza encuentra primero a don Tomás y le dispara. Al ruido del disparo salen el corregidor, don Policarpo y el padre de don Tomás, que ha acudido, avisado por el corregidor. Reconoce éste a su hijo en el hombre caído y don Tomás, al creerse herido de muerte, confiesa que muere amando a Constanza. Ésta lo oye y, arrepentida, sale de donde estaba oculta. El corregidor, al verla, reconoce en su rostro los rasgos de su difunta esposa y empieza a sospechar algo extraño.

Aparece don Diego, que sigue pensando que Clara le es infiel y se encuentra con el grupo que trae a Tomás herido. El Corregidor insiste en meter a Constanza en un convento porque el matrimonio con Tomás no puede ser factible. Han llevado a don Tomás al mesón y allí el huésped cuenta la historia de Constanza que antes intentó narrar: Hace años llegó una señora a la venta y parió allí una niña que encomendó a la mujer del posadero; ésta acababa de tener un niño y lo trocó por la hija de la señora para que su hijo pudiera llevar la vida de una persona noble. La señora dejó encargado que entregasen a su hija a la persona que viniese a recogerla y murió. Constanza, por tanto, resulta ser la hija del Corregidor y de una señora, doña Juana, con la que se casó en secreto; el hijo de la posadera es don Policarpo. Todo ello se prueba por unos papeles que conserva el mesonero en una arquilla y que encajan con los que tiene el Corregidor. Al saberse el origen noble de Constanza, ésta se casa con don Tomás. Don Diego hace lo propio con doña Clara, pero don Policarpo queda soltero y, lo que más le duele, desposeído de su condición de noble y sin el "don".

14. Argumento de *De comedia no se trate, allá va ese disparate* de José de Cañizares.

*JORNADA I.*- La viuda doña Anastasia espera la llegada de don Jerónimo Retuerta, que es pariente de su difunto marido y le disputa la herencia. Doña Anastasia ha recibido de don Jerónimo una carta por cuyo estilo y contenido sabemos que don Jerónimo es el figurón y que viene a Madrid por la cuestión de la herencia. La viuda planea alojar a don Jerónimo en un cuarto bajo de la casa con la idea de que se enamore de Andrea, la prima de su marido que vive con ella. De esa forma piensa que renunciará a su parte de la herencia.

Aparece don Enrique, un galán que aparentemente corteja a doña Anastasia, pero que en realidad quiere a Andrea. Riñe a ésta porque admite las visitas de don Julián de Zargandaya, pero Andrea se disculpa diciendo que no es ella, sino a doña Anastasia a quien pretende. La pareja se abraza y doña Anastasia, que los ve, se enoja. Don Enrique pretexta que el abrazo era para festejar la llegada de don Jerónimo, su pariente. En eso llega don Julián con su hijo don Pedro, un estudiante pisaverde, vanidoso y que habla culta latiniparla. Este personaje será el segundo figurón, ya que el primero es don Jerónimo, que forma un evidente contraste con el lindo Periquito. Cuando aparece en escena don Jerónimo comprobamos que es un avaro rústico vestido ridiculamente a la antigua.

La acción se traslada a la orilla del río. Sale don Pedro preocupado porque no encuentra la rima para "el soneto mejor que se ha escrito en España." Don Julián, don Enrique y su criado Tocino esperan a las damas. Se oye a don Jerónimo intentando frenar su mula. Aparecen doña Anastasia, doña Andrea y doña Josefa, una chismosa vecina de las anteriores. Enrique se esconde para escuchar los comentarios de las mujeres. Josefa pregunta a Anastasia si quiere a don Julián y ella le responde que no. Andrea tampoco quiere a don Pedro, que la corteja. Este aparece cuando van a comer, se sienta y en ese momento cae sobre los manteles don Jerónimo, arrojado por su mula sobre ellos con una sillita de montar incluida. Don Julián reconoce a don Jerónimo y lo presenta a los demás. El criado de Jerónimo, Almocafre, dice que todo lo que llevaba su señor se ha perdido.

*JORNADA II.*- Don Pedro está rondando en la calle a doña Andrea. La serenata es con música y ello molesta al figurón don Jerónimo que intenta dormir en su habitación. Además se ha enamorado de doña Josefa. Intenta entretenerse leyendo un libro genealógico de Anastasia, pero en su lugar lee un

libro de cuentas, lo que produce una situación cómica.

Se oyen de pronto gritos de don Julián y de don Pedro. El primero se ha disfrazado de fantasma para ver a doña Anastasia y ha asustado a su hijo, que entra huyendo en el cuarto de Jerónimo. Don Pedro no acierta a explicar que hacía en la calle porque se enreda con sus cultismos y nadie le entiende.

Don Enrique ha ido para ver a Andrea. Él, Andrea y Manuela dicen que han oído fantasmas. Salen así disfrazados don Julián y doña Anastasia, que encubren sus amoríos con el truco del duende. Enrique se esconde para escuchar y oye decir a Anastasia que no la ama. Se oye llegar al figurón don Jerónimo y Julián se esconde en una alacena. Enrique sale y acusa a Anastasia de hacerle traición, pero ella responde que don Julián no está ahí por ella sino por doña Josefa y que él sólo ha venido para pedirle ayuda a ella. Aparecen Andrea y Manuela, se apaga la luz y Andrea pellizca a Anastasia pues está celosa, y ella cree que ha sido Enrique; también pellizcan a don Jerónimo. Josefa aparece con luz. Anastasia se dirige a la alacena donde cree que se ha escondido Enrique, pero quien está es don Jerónimo, quien reprende a Anastasia por todo lo que ha oído mientras estaba escondido. Mientras, Julián, que se ha ocultado en la misma alacena que don Jerónimo, mueve una cadena al estirar el pie (recordemos que esta disfrazado de fantasma) y todos creen que es el fantasma que aparece y huyen.

*JORNADA III.*- Andrea está tomando su lección de arpa y, aunque se niega en un principio a tocar para fastidiar a Anastasia, acaba tocando y cantando una breve aria. Anastasia lee una carta de don Enrique quien la cita en la calle de san Pedro. Andrea se entera, y también don Jerónimo, que sale y empieza a amonestar a Anastasia por no respetar la memoria de su difunto esposo; ella, por su parte, le echa en cara haber abandonado a una mujer con la

que tuvo relaciones en Medellín y que, despechada, se ha hecho hechicera mora. Según Anastasia, todo el mal de la casa, los espíritus, ha venido por haber engañado don Jerónimo a esa señora. En esto, llega don Julián disfrazado de mujer porque don Jerónimo ha prohibido el paso a los hombres en la casa. Don Jerónimo, que ha salido un momento, vuelve y don Julián se esconde aunque luego consigue escapar, después de romper una letra que debe al figurón, diciendo que es la mujer que abandono en Medellín. Todos creen que se trata de un fantasma.

Don Jerónimo no quiere pagar a su criado Almocafre y, por ello, éste y Manuela trazan una artimaña para engañar al figurón y vengarse: vestirán a Manuela de maga mora.

Sale Enrique, que acude a la cita con Anastasia, después aparece don Julián, que sigue vestido de mujer. Enrique cree que habla con Anastasia, aunque habla con don Julián. Sale también don Pedro y don Julián, sin reconocer al principio a su hijo, apela a él para que le libere de Enrique. Luego se da cuenta de que es don Pedro pero éste no le reconoce a él y empieza a requebrarle al creerle una dama, hablando despectivamente de su padre, al que llama culteranamente viejo verde, con lo que don Julián se descubre y persigue a su hijo. Manuela, tapada, entrega un billete de Andrea a don Pedro, quien le da de propina su peluca. Don Jerónimo aparece en escena y Manuela le acusa de haberle quitado el honor en Medellín. Él la destapa, pero la criada se ha puesto la peluca de don Periquito al revés y don Jerónimo cree que es el trasgo y sale huyendo asustado.

Mientras tanto, Enrique y Andrea descubren su amor, pero Julián y Pedró sorprenden a Andrea y Enrique abrazados, aunque Anastasia, para salvar el decoro, dice que se están felicitando porque ella, Anastasia, ha ganado el pleito contra don Jerónimo, que aún tendrá que pasar por la prueba a la que van a someterle los criados.

Manuela sale vestida de "mora ridícula" cantando una canción de hechicerías para espantar al figurón. Almocafre, también vestido de moro, golpea a su amo. Uno a uno salen los demás que le dicen algo en son de burla. Al final las cosas quedan de la siguiente forma: Enrique se queda con Andrea, don Pedro con Josefa, don Julián con doña Anastasia y el figurón sin boda y sin sus amados chorizos que le ha vendido Almocafre para cobrar su dinero.

15. Argumento de *De los hechizos (o encantos de amor) la música es el mayor y el montañés (o asturiano) en la Corte* de José de Cañizares.

*JORNADA I.*- Don Carlos habla con su criado Tocino de su amor por Leonor a quien da clases de música, mientras que está dispuesto a dejar a doña Mencía, una viuda con la que tuvo relaciones, pero a la que ha dejado porque vio un hombre en su reja (que luego resulta ser don Ordoño, padre de Leonor) y porque se siente atraído por otra dama. Don Ordoño quiere casar a Leonor con don Laín de Cascaxares, un montañés asturiano necio, rudo y avariento, que va a visitar a don Carlos porque sus padres eran amigos y el del montañés ayudó en una ocasión al de don Carlos. Éste se da cuenta enseguida del extravagante carácter de su visitante, pero la cortesía le obliga a recibirle. En esto, se oyen voces de mujer que piden socorro: es doña Mencía que pide ayuda para su hermano don Félix que está batiéndose con varios hombres. Salen a ayudarles don Carlos y don Laín, que enseguida se fija en doña Mencía. Cuando regresan de pelear con los que atacaron a los hermanos, don Laín requiebra de forma poco elegante a la viuda mientras don Carlos se despide de don Félix. Doña Mencía se marcha y el figurón le pide a don Carlos que le lleve a casa de don Ordoño.

Don Félix y doña Mencía han alquilado un piso en el bajo

de la misma casa donde vive don Ordoño, que en cuanto ve a doña Mencía se enamora de ella. Por otro lado, con don Ordoño vive otra hija, Aurelia, que forma un gran contraste con su hermana, pues mientras Leonor es aficionada a la música y al trato social, Aurelia es una mojigata rezadora. Don Félix se enamora de doña Leonor, a pesar de que prontamente le revelara doña Aurelia que le ama. Doña Leonor canta con don Carlos, y Mencía, con el pretexto de que tiene confianza con su nueva amiga, recrimina a don Carlos, ante Leonor, que haya olvidado su amor por ella, con lo que se despiertan los celos de doña Leonor, mientras la propia doña Mencía, incapaz de contener la rabia, se desmaya de puro despecho. Don Ordoño, que entra en ese instante, se desmaya también al ver a su amada en tal accidente. Llevan a don Ordoño a su alcoba, en tanto que sale don Félix y se lleva a su hermana a la suya. Tras llevar al viejo, se sucede el diálogo de Leonor y Carlos en que ambos se tachan de traidores, pues si Leonor ha visto en Mencía a una rival, don Carlos está celoso de que Leonor vaya a casarse con don Lain. Aurelia, que está escuchando, recriminará a su hermana que se trate con don Carlos, pero luego ella ve a don Félix y se enamora de él dándole rápidamente una cita. Leonor, que es ahora quien escucha, se venga de su hermana riñéndola en los mismos términos que ella lo había hecho un momento antes.

*JORNADA II.*- Don Lain negocia con su suegro la dote de su hija mostrando su talante interesado y ruín. Cuando marcha el figurón aparece don Félix al que don Ordoño tantea para ver si Mencía se halla disponible para él, pero como don Félix dice que su hermana no desea casarse de nuevo, don Ordoño disimula y dice que sólo desea bajar un rato a visitar a su hermana. Se va el viejo y sale su hija, con lo que don Félix tiene oportunidad de declarársele; Aurelia oye lo que dice don Félix y se pone celosa. Como se permite de nuevo reñir a su hermana en nombrer del decoro

familiar, ésta se venga diciéndole que don Félix le ha confesado que la detesta por fea y beata y que sólo la ama a ella. Sale don Carlos, oye lo dicho por Leonor, y lógicamente arde en celos, mientras Aurelia riñe con don Félix, que no sabe qué decirle. Don Carlos desahoga sus celos cantando un aria alusiva a la traición de Leonor, sale ella para intentar desengañarle, entonces aparecen doña Mencía y don Laín, que le confiesa a don Carlos que le gustan las dos mujeres: su prometida y doña Mencía. Esta les pide que canten a Leonor y Carlos (dúo de Vireno y Olimpia), pero que acaba en reconciliación. Mencía, que había pedido a Leonor que intercediera por ella ante don Carlos, cree que Leonor la está ayudando, pues ignora el amor de ésta por don Carlos.

Mencía y Félix esperan la visita de Ordoño y sus hijas. Doña Mencía sabe que don Félix ama a Leonor y prepara el agasajo para sus invitadas; cuando llegan las hermanas Mencía les enseña la casa, dejando los criados, Luisa, Inés y Martín preparado las mesas para la merienda. Mientras los criados van y vienen, aparece don Laín y su presencia dará lugar a las escenas más propias de farsa que tiene la obra; don Laín come de lo que hay en la mesa, se esconde en una alacena al oír que los criados regresan y Martín recibe la reprensión de Inés al creer que se ha comido los bizcochos, lo que en realidad ha hecho el figurón. Arrojan a la alacena un resto de chocolate y queman a don Laín, por otro lado el goloso criado Martín va a beber de una jícara nueva cuando el figurón le golpea por detrás; se asusta el criado, se marcha con las luces y el figurón aprovecha para salir de su escondite. En ese momento aparece don Ordoño, que ha decidido esconderse para luego poder ver a Mencía, aunque les ha dicho a sus hijas que se marchaba a casa. Tocino también a oscuras está allí con la esperanza de poder ver a la criada Luisa. Salen las damas, don Félix y don Carlos con luces, los anfitriones despiden a las

visitas; don Félix y las hijas de don Ordoño van delante y Mencía se las arregla para hablar con don Carlos del hombre de la reja, por lo que don Ordoño sabe que fue don Carlos el que peleó con él y don Laín que don Carlos tiene relaciones con la viuda. Cuando se va Carlos sale don Laín y riñe a la viuda, pero la llegada de Félix hace que tenga que esconderse en la misma alacena donde está Tocino que ladra para apartar a don Laín. Félix cree que es alano del vecino que se ha colado y mientras Inés descubre a don Laín y grita que hay ladrones, sale don Félix y don Ordoño ve la ocasión para decir que ha bajado a socorrerles y así encubrir su presencia allí; Tocino aprovecha la confusión para huir a gatas.

*JORNADA III.*- Don Laín aparece todo vendado y cuenta a don Carlos que le han confundido con un ladrón y le han apaleado. El figurón se marcha y aparece doña Leonor, que va a ver a don Carlos tapada, pero cree que la ha visto don Félix y ha de escapar por la puerta de atrás. Cuando salen doña Leonor y su criada, entran doña Mencía y la suya, que igualmente tapadas van a ver a también don Carlos, pero éste que cree que Mencía es Leonor, le dice que no ama a Mencía y que sólo la quiere a ella, lo que hace que Mencía se descubra irritada, para mayor apuro de don Carlos, que tiene que disimular diciendo que es una broma. Mencía a visto a las tapadas y sospecha que Carlos la engaña, aunque éste intenta hacer pasar a las mujeres por amantes de don Laín. La conversación entre don Carlos y Mencía es escuchada por doña Leonor y su criada Luisa que se han quedado para espiarles. Leonor no puede sufrir lo que escucha y sale, enfrentándose con doña Mencía. En esto, don Ordoño y don Félix, que han visto a las mujeres y han creído reconocerlas, entran en casa de don Carlos, le piden que descubra a las damas que están con él, éste se niega y se dispone a batirse, pero llegan don Laín y sus criados, que toman partido por don Carlos. Mientras pelean, las damas

huyen. Leonor se refugia en su casa y le entrega su manto a su hermana Aurelia, cambiandose rapidamente de basquiña. Llega don Ordoño y al ver a la mojigata con la ropa de la que ha visto tapada, cree que ha sido ella la que ha estado en casa de don Carlos; Leonor disimula diciendo que ha permanecido en casa cantando, para que Aurelia cargue con las culpas. Don Ordoño decide que ha de castigarlas pronto: a Leonor la da a elegir entre don Félix y don Laín y a Aurelia quiere casarla con don Carlos. Se va el padre y Aurelia y aparece don Carlos que canta con Leonor otro dúo amoroso. Aparece don Laín que muestra su grosería con las dos hermanas y su interés por el dinero. Don Ordoño, al oírle se enfrenta con él y rompe el compromiso. En eso, aparece doña Mencía que huye de su hermano y don Ordoño confiesa entonces que ama a doña Mencía, don Carlos también explica que quiere a Leonor. Félix casa con Aurelia y don Laín queda soltero y dispuesto a marcharse a su tierra.

16. Argumento de *La encantada Melisendra y piscator de Toledo* de Tomás de Añorbe y Corregel.

*JORNADA I.*- Don Alonso y don Esteban son amigos que se encuentran en Toledo. El primero es forastero, pero don Esteban, toledano, regresa después de haber sido forzado a huir a causa de un duelo para heredar tras la muerte de su padre. De esta forma se entera de que su amada doña Teodora está destinada por su padre a casarse con don Lorenzo Salpurrias, el figurón. El padre es don Fernando, un viejo santurrón que tiene además dos hijos, don Agapito, astrólogo y doña Nicolasa, una dama poetisa. El viejo está enamorado de una esclava mora, Arminda, quien a su vez ama al criado moro de don Alonso, Mahometo, que la corresponde.

En casa de don Fernando cada uno se deja llevar por su inclinación: don Agapito estudia las estrellas, doña Nicolasa hace versos y don Fernando está siempre rezando,

aunque en realidad sabemos, por los apartes del viejo, que en lo que en realidad piensa es en Arminda. El figurón, por su parte, está intentando averiguar en lugar en donde los moros han dejado un tesoro del que quiere apoderarse; posee un papel con supuestos caracteres arábigos que tiene que traducir para dar con el paradero del tesoro, lo que es muy poco probable que consiga.

Los únicos que escapan a la extravagancia de los demás habitantes de la casa son doña Teodora y Arminda. Ésta cuenta a la criada que ama a don Esteban y la criada le cuenta a su señora que es hija de padre nobles y que ama a Mahometo, de quien le han separado sus desgracias. El detalle de que no se le ha herrado el rostro a Arminda, que Teodora considera expresión de la bondad cristiana de su padre, se nos revela, por lo que sabemos, como una manifestación del deseo amoroso del anciano.

Don Esteban y don Alonso van a visitar a Teodora y proponen el engaño al figurón: se trata de acondicionar el sótano de la casa como si fuera una cueva encantada (aquí aparece el eco de la leyenda toledana de la cueva de Hércules), disfrazar a Teodora de princesa encantada y hacerle creer que obtendrá los tesoros si se casa con ella; pero lo que en realidad pretenden es hacer un cambio y casarlo con Nicolasa. Esta sorprende la conversación y los delata a grandes voces en una pedante alegoría poética sobre troya. Los galanes intentan esconderse, el padre y el hermano de Teodora aparecen espada en mano y los descubren. Está a punto de producirse el duelo, pero don Esteban pide la mano de Teodora y el padre, haciéndose cargo de que el mismo está siendo arrastrado por la pasión amorosa, se muestra comprensivo con los jóvenes y accede al matrimonio. Entonces don Esteban le pone al corriente del plan trazado para engañar a don Lorenzo y casarlo con Nicolasa y el viejo accede a participar en él.

JORNADA II.- Don Esteban cuenta a don Alonso como se ha

casado con Teodora delante de las mismas barbas de don Lorenzo sin que éste se percatase de que se estaba celebrando una auténtica boda, creyendo que era todo fingido. Aparece en escena don Lorenzo que intenta darle un beso a la que aún cree su prometida, pero ésta le rechaza con desprecio y lo mismo hace Nicolasa, que le llama "chiquichanquero", para gran ofensa del figurón. Aparece luego don Agapito y don Lorenzo le pregunta si ve en las estrellas que con ese insulto su honor esté amenazado; el astrologo le dice que sí, salvo que evite su destino matando a la dama o a un familiar suyo, con lo que don Lorenzo no se lo piensa dos veces y persigue al infeliz astrólogo que está a punto de ser víctima de sus propias predicciones.

Mahometo y Arminda se encuentran y ella canta. Luego asistimos a la preparación de la farsa con el acondicionamiento del sótano. Suenan lamentos y sonido de instrumentos musicales y sale Arminda cantando de nuevo, vestida "a lo turco" y cubierto el rostro con una máscara y hachas encendidas en las manos. Se presenta ante el figurón y dice que les llama la infanta Melisendra. Don Lorenzo y su criado Calandrajo quedan asombrados y llenos de miedo por la visión, pero aún se encuentran con otra: la infanta Melisendra (Teodora) les muestra su indignación porque don Lorenzo quiera casarse con una plebeya como Teodora, en vez de quererla a ella, y les amenaza por esto con un encantamiento antes de marcharse dejándoles a oscuras.

*JORNADA III.*- Don Lorenzo y Calandrajo quedan en el sótano convertido en cueva mágica, sin luz y sin poder salir de él en un día entero. Los bromistas deciden darles algo de comida, pero no sacarles, hasta poder prepararlo todo para casar al figurón con Nicolasa. Sin embargo, los cautivos han dado con la salida y han podido escapar, por lo que los tracistas, todos vestidos a la turca, temen ser

reconocidos incluso con los disfraces. En ese momento aparece el figurón. Se vuelven todos de espaldas salvo Mahometo, al que don Lorenzo toma por Rodamonte. Este le dice que debe mirar por su linterna y la luz deslumbra al figurón, lo que aprovechan los demás para escabullirse. "Rodamonte" le dice que están ya "desencantados" y amo y criado se van a buscar de comer porque fallecen de hambre.

Aparecen de nuevo los falsos encantadores, esta vez con Nicolasa en el papel de Melisendra. Dos gigantes (la acotación no aclara si son dos personas de gran altura o dos maniqués con algún mecanismo) traen a don Lorenzo y junto con ellos va también Mahometo; arrojan al suelo al figurón, pero Mahometo le dice que ha vencido a los gigantes. Salen todos los falsos turcos y Nicolasa, disfrazada como Melisendra, se casa con el figurón. Al final todos se descubren y don Lorenzo se conforma con su imprevista mujer. Quedan felices doña Teodora y don Esteban y los esclavos, libres ya, se marchan a Túnez. Quedan sin pareja don Alonso, don Agapito y don Fernando, resignado a la pérdida de su esclava.

18. Argumento de *Don Cosme Antúnez y Panciconeja* o *El desgraciado por fuerza* de José Calvo Barrionuevo.

*ACTO I.*- La obra comienza teniendo como escenario la casa de doña Marta, que tiene en ella algunos cuartos para huéspedes. En esta casa se aloja don Cosme Antúnez, un montañés abogado que se ha enamorado de doña Rita, la sobrina de doña Marta que vive con ella. Aquélla ama a don Narciso, un joven valenciano que está de incógnito en Madrid, pues cumple pena de destierro por haber matado en duelo al asesino de su padre.

Doña Rita trata de convencer a su sobrina para que se case con el ridículo don Cosme, que tiene dinero y antiguo linaje, pero ella le confiesa que ama a don Narciso, aun

siendo éste pobre y estando perseguido por la justicia. Don Narciso se hospeda en el cuarto vecino a aquél en el que están hablando tía y sobrina, y cuando Rita queda sola planea su matrimonio con ella, pues está esperando un indulto del rey para su delito y además dice que podrá disfrutar de un pequeño mayorazgo. Insta a doña Rita para que dé largas a don Cosme mientras él soluciona sus problemas, pero don Cosme, escondido, oye lo dicho por el joven.

El criado Ginés cuenta a la criada Rosa lo que su amo don Narciso ha planeado y le propone dejar la casa de doña Marta y venirse con ellos. Como doña Marta no le ha pagado aún, propone a Rosa que robe a don Cosme, quien al oír lo que dicen lo criados está sobre aviso y pilla a Rosa intentando robarle; quiere castigarla, pero la criada se defiende y queda mal parado en su lucha contra la fámula quien, además, le acusa ante doña Rita de que le ha hecho proposiciones deshonestas y que por ello ha tenido que atacar a don Cosme.

Aparece luego en escena don Félix, amigo de don Narciso, que tras contarle éste su amor por Rita y su rivalidad con don Cosme, promete ayudarle para que pueda casarse con su amada.

*ACTO II.*- El criado de don Félix, fingiéndose cartero, da a don Cosme una carta falsificada que dice haber sido enviada por su familia. Don Félix aborda al figurón en la calle y se hace pasar por un conocido de sus padres; seguidamente pide a don Cosme que lea la carta, pero éste tiene mucha hambre y no puede detenerse, con lo que tiene que pedir a don Félix que le acompañe a su alojamiento. Allí lee don Cosme la misiva y para su asombro ésta le habla de que tiene mujer e hijos en su tierra. Al negar que sea cierto, don Félix le contradice y entonces el figurón niega conocer a ese supuesto amigo de sus padres, se enzarzan en una discursión que termina en un duelo, en el

que don Félix da en la cabeza a don Cosme y éste queda desmayado y herido. Acude la justicia y la criada Rosa salva la situación escondiendo a don Félix y diciendo a los alguaciles que don Cosme ha querido suicidarse.

En ese momento entra don Narciso en la casa y ve a don Félix, pero no lo reconoce y cree que Rita le traiciona con otro. Esto desencadenará la acostumbrada escena de celos entre los enamorados. Pero antes Rita a conseguido sacar a don Félix discretamente.

*ACTO III.*- Ginés quiere dejar a don Narciso pues éste le ha dado un espadazo en la refriega anterior. Don Félix le cuenta a su amigo la burla que han hecho a don Cosme, pero no que fue él mismo el hombre que vio don Narciso con Rita. Ya en la casa de huéspedes, aparece el figurón maltrecho y con la cabeza vendada. Don Cosme ha sufrido los reproches de las dos damas, que le creen un farsante y un adúltero., sin que él acierte a comprender que le está ocurriendo. Para aumentar las desdichas del figurón, aparecen unos alguaciles que quieren llevarle al hospital de los locos y, al resistirse a ello don Cosme, quieren atarle; don Cosme huye perseguido por los alguaciles hasta que no puede más y don Narciso, compadecido, se ofrece como aval comprometiéndose a responsabilizarse de su conducta. Don Cosme se encierra en su cuarto temeroso, esperando la primera oportunidad para escapar de la casa.

Doña Rita y don Narciso han roto y éste desea también irse de la casa. Pero al querer salir, oye a Félix y a Rita que hablan, fingidamente, de casarse. Narciso sale para batirse con él y atropella a don Cosme que estaba agazapado, aguardando para huir en la ocasión propicia. Don Félix descubre todo el enredo a don Narciso y ambos quedan amigos de nuevo. Don Cosme comprueba que todos están contra él y sale corriendo de allí. Luego Félix trae la noticia de que ha llegado el indulto para don Narciso y ya puede éste casarse con doña Rita. Todos se van a Valencia y se

proyecta también la boda de los criados, pero no de Félix y Marta, a pesar de que durante la acción se había insinuado una cierta simpatía entre ellos.

19. Argumento de *Más sabe el loco en su casa que el cuerdo en la ajena y el natural vizcaíno* de José de la Concha.

ACTO I.- Don Canuto Ezaberri viene a Madrid para casarse con doña María, hija de don Fabián. Doña María es amada por su primo don Luis sin que su padre lo sepa. Don Canuto, por medio de su hermano Teodoro, recibe noticias de que su prometida tiene un pretendiente cuando la boda está ya acordada, pero, en vez de recurrir a la violencia o romper el compromiso, decide averiguar la verdad del caso con sensatez y prudencia.

Don Canuto, que se autodefine como un hombre de genio extravagante, pero prudente y sincero, se presenta ante su novia, que ha despedido ya a don Luis y no quiere traicionar a su prometido. Don Canuto pregunta a su novia claramente si le quiere por marido, después de hacer un autorretrato bastante objetivo de sí mismo. Doña María responde afirmativamente y la boda queda ya asegurada.

ACTO II.- Don Luis, a pesar de haber sido rechazado por doña María, no se da por vencido y escribe una carta amorosa a aquella de forma encubierta, como si fuera una carta para su prima Teresa. Ella le responde airadamente y don Canuto, que ha estado observando ocultamente a su esposa, se asegura de esta manera de la fidelidad de ésta. Sin embargo, don Luis está tan obcecado que no cesa en su innoble empeño y, por consejo del malintencionado petimetre don Hipólito, deciden dar una paliza a don Canuto, pero éste se entera y se defiende muy bien de los dos con un palo, hiriendo a don Hipólito, quien tampoco escarmienta y

vuelve luego a la casa con intención de pretender a la hermana de doña María, Teresa, a la que ama Teodoro, el hermano de don Canuto. Éste le recibe con dos pistolas y el petimetre sale huyendo.

ACTO III.- Eliminados los recelos tocantes al honor de la mente de don Canuto, duda éste ahora de si su esposa le quiere por el dinero solamente (él es un rico mayorazgo) o lo ama por sus buenas cualidades. Para comprobarlo organiza una especie de comedia: hace que su criado Crespo se vista de forma parecida a como viste él y le hace aparecer ante doña María y su padre diciendo que él es el verdadero don Canuto y que el que tiene en casa es un farsante. Don Fabián se irrita y quiere expulsar al supuesto delincuente, pero doña María da una muestra de su cariño marital al declarar que ama a su esposo, a pesar de que sea un ladrón y un impostor, y que le seguirá, aunque acabe en la cárcel. Don Canuto, ante tal expresión de amor, abraza a su mujer y le descubre que todo ha sido una farsa para probar su afecto. Deciden ambos partir para Vizcaya.

Don Luis, por su parte, ha confesado a su tío la pasión que sentía por su prima y para alejarse de ésta parte de Madrid hacia la Habana, donde se destierra él mismo.

20. Argumento de *Un montañés sabe bien dónde el zapato le aprieta* de Luis Moncín.

ACTO I.- La acción comienza en una posada de Madrid donde se alojan el montañés don Higinio y su criado Zaramullo. Don Higinio ha venido a la Corte para casarse con su prima Leonor, pero este matrimonio, arreglado por su padre, le desagrada, pues desconfía de las mujeres modernas como la que va a ser su esposa.

En casa del abogado don Simón, tío de Leonor, éste le cuenta a su amigo don Bernardo que va a casar a su sobrina con un rústico montañés para unir sus haciendas y que ella

se resiste a la boda, pero don Simón confía en que Leonor acabará acostumbrándose a su esposo.

Doña Leonor está en su tocador con el peluquero y su amigo el abate don Lucas al que cuenta que su tío quiere casarla a la fuerza; aquél, por su parte, le pide a Leonor que interceda por él ante su amiga doña Juana, de la que está enamorado, cosa a la que Leonor accede. Sigue luego una conversación sobre el teatro (comedia española frente a ópera italiana), que se interrumpe cuando les comunican que don Higinio está a punto de llegar.

Don Higinio y don Simón llegan a la casa y en seguida el montañés muestra su desconocimiento de los usos sociales de la Corte y su rechazo hacia ellos. Tampoco simpatiza con su novia a la que conoce en ese momento, que está educada según las modas de la época (sabe cantar, bailar y tocar el clave). Doña Leonor queda muy disgustada al saber con qué clase de hombre tendrá que casarse y sus amigos procuran consolarla.

*ACTO II.*- Don Higinio se queja a su medio suegro de los gastos de las fiestas nupciales y también de las "finezas" o cortesías entre hombres y mujeres. Para el rígido criterio del montañés, su novia no es lo suficientemente honesta y advierte a don Simón que no consentirá tales cosas en su casa y que dejará a su mujer si ésta no es honrada. Don Simón protesta ante las injustas apreciaciones del montañés, pero éste no le hace caso y repite que "un montañés sabe bien dónde el zapato le aprieta".

Doña Leonor habla con doña Juana sobre su marido, al que amaría si su carácter fuera menos áspero e intransigente. Doña Leonor continúa hablando con su amiga sobre el abate don Lucas. Con intención de interesar a Juana por él, hace varios elogios del abate, lo que es escuchado y mal interpretado por el figurón, que cree que su esposa ama a don Lucas. Se marcha precipitadamente lleno de rabia y no puede escuchar la segunda parte de la conversación en la

que doña Juana confiesa a Leonor que ella también se ha fijado en el abate y que desea casarse con él, si su hermano lo consiente.

Don Higinio cuenta a don Simón que tiene graves sospechas de la infidelidad de Leonor, cosa que el tío se resiste a creer, pero promete que, si es cierto, la castigará de acuerdo con las leyes del honor.

Se celebra seguidamente un baile de máscaras que se ha preparado para seguir festejando la boda. Durante la fiesta Lucas baila con Leonor, aumentando así los recelos del figurón; Leonor le da al abate una rosa de parte de doña Juana y, al ver esto, don Higinio sufre un desmayo, por lo que se suspende la fiesta.

*ACTO III.*- Don Higinio, que se ha repuesto un poco del síncope, rechaza las facturas de los gastos de los festejos que le presenta Roque (coche, músicos, viandas, etc.); llega también el peluquero con su factura y don Higinio le apalea mientras Zaramullo le muerde una pierna. A los gritos del peluquero salen don Simón y Leonor, que tratan de calmar al montañés, pero es en vano: don Higinio muestra poco respeto hacia su suegro y un gran encono hacia su esposa, quien no sabe por qué está su marido tan irritable. Cuando el figurón se va, don Simón insinúa a Leonor que ella tiene la culpa y cuando va a explicarle cuál es su falta, se presenta don Lucas. Leonor les deja solos y entonces el abate le pide que hable con don Bernardo para pedirle de su parte la mano de Juana. Don Simón comprende entonces que no hay nada entre don Félix y Leonor y que don Higinio está equivocado; se lo hace saber al montañés, pero éste no lo cree y sigue desconfiando de su esposa y del abate, mientras le prepara a éste una encerrona: le cita en el jardín, junto a un pozo, con la intención de arrojarle a él. Llega don Lucas, y don Higinio, con la ayuda de su criado, quiere tirarlo al pozo, pero don Lucas se defiende y hiere a Zaramullo; don Higinio le amenaza entonces con

una pistola, don Lucas huye y en ese momento aparece don Simón y don Higinio también amenaza al viejo. Huye a su vez don Simón, don Higinio y Zaramullo lo persiguen, el viejo escapa y amo y criado chocan entre sí. Aparecen don Lucas, don Bernardo, doña Juana y don Félix, otro amigo de la casa y don Simón les pide protección. Entonces el montañés les amenaza a todos con la pistola. Sale Leonor y se interpone entre don Higinio y los demás, declarando la verdad sobre ella y don Lucas y renunciando a sus costumbres, amistades y modas para marcharse a la montaña con su marido y vivir según sus reglas. Don Higinio, al oír esto, se reconcilia con su mujer y dice que lo de arrojar a don Simón al pozo era sólo una broma y que sólo pretendía asustarlos con el arma. Doña Juana y don Félix se casan y todos quedan amigos y contentos.

APÉNDICE II. GRABADOS DE GOYA QUE TIENEN RELACIÓN CON LA COMEDIA DE FIGURÓN.

Los grabados siguientes pertenecen a la serie de los *Caprichos* y son algunos de los que se han mencionado en relación con diferentes aspectos de esta comedia. El primero de ellos se refiere específicamente a la comedia de figurón de Cañizares *El dómine Lucas*; asimismo, hemos encontrado relación entre una escena de esta comedia y el grabado n° 74. Copiamos los comentarios de tales grabados que existen en la colección del Museo del Prado que, pese a ser los más cautos y asépticos, son también los que nos dejan más libertad para la interpretación. Existen también otros comentarios más ácidos en las colecciones conservadas en la Biblioteca Nacional de Madrid y la que perteneció a López de Ayala y que reproduce Helman (*op. cit.*, pp. 213-229). Las láminas han sido tomadas del catálogo de Goya *Caprichos, Desastres, Tauromaquia y Disparates*, Madrid, Fundación Juan March, 1982.

Grabado 50. "Los Chinchillas".- En este caso copiamos los tres comentarios:

P."El que no oye nada, ni sabe nada, ni hace nada, pertenece a la numerosa familia de los Chinchillas, que nunca ha servido de nada."

A."Los neciospreciados de nobles se entregan a la haraganería y superstición, y cierran con los candados su entendimiento, mientras los alimenta groseramente la ignorancia."

BN."Los neciospreciados de nobles siempre están con su executoria al pecho, reclinados desidiosamente, rezando como unos fanáticos el rosario, y bostezando. La ignorancia les alimenta groseramente, y tienen su entendimiento cerrado a candado."

Grabado 74. "No grites, tonta."

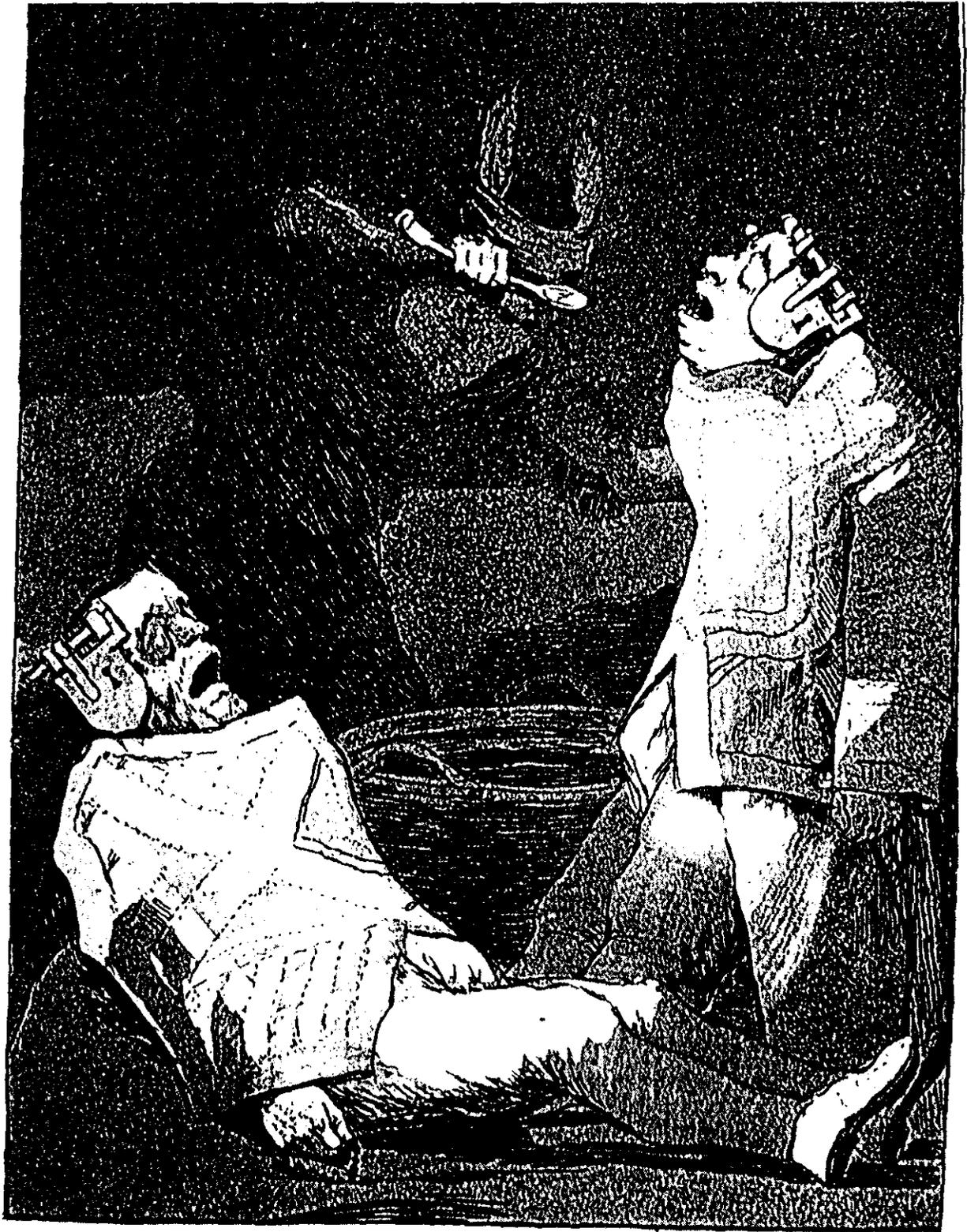
P."¡Pobre Paquilla, que yendo a buscar al lacayo se encuentra con el duende, pero no hay que temer: se conoce que Martinico está de buen humor y no le hará mal."

Grabado 39: "Hasta su abuelo.".-

P."A ese pobre animal lo volvieron loco los genealogistas y reyes de Armas. No es él solo."

Grabado 14: "¡Qué sacrificio!"

P."El novio no es de los más apetecibles, pero es rico y a costa de la libertad de una niña inocente se compra el socorro de una familia hambrienta. Así va el mundo."



*Los Chinchillas.*



*No grites, tonta.*



*Esta es Abuela.*

14.



*Que sacrificio!*

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN ..... P. 1

NOTAS A LA INTRODUCCIÓN ..... P.14

### CAPÍTULO I

DEFINICIÓN DEL TÉRMINO FIGURÓN ..... P.18

NOTAS AL CAPÍTULO I ..... P.26

### CAPÍTULO II

DEFINICIÓN DE LA COMEDIA DE FIGURÓN ..... P.29

NOTAS AL CAPÍTULO II ..... P.41

### CAPÍTULO III

ORIGEN DE LA COMEDIA DE FIGURÓN ..... P.46

3.1. La teoría del entremés ..... P.46

3.2. Origen mixto de la comedia de figurón. P.48

NOTAS AL CAPÍTULO III ..... P.61

### CAPÍTULO IV

EXTENSIÓN TEMPORAL DE LA COMEDIA DE FIGURÓN.

CONDICIONAMIENTOS LITERARIOS Y SOCIALES .... P.64

NOTAS AL CAPÍTULO IV ..... P.71

## CAPÍTULO V

LOS FIGURONES Y OTROS PERSONAJES BURLESCOS..	P.73
<b>I. Tipos de figurones .....</b>	<b>P.73</b>
5.1.1. Los figurones del siglo XVII.....	P.73
5.1.2. Los figurones del siglo XVIII.....	P.121
5.1.2.1. La especialización del tipo.....	P.121
5.1.2.2. Los figurones de la primera parte del siglo XVIII.....	P.136
A. Los figurones de José de Cañizares...	P.136
a.) Figurones convencionales.....	P.137
b.) Figurones especiales.....	P.152
B. El figurón de Añorbe.....	P.173
5.1.2.3. Los figurones de la segunda mitad del XVIII.....	P.181
A. Las comedias de Luis Moncín.....	P.182
B. La comedia de figurón de José Concha.	P.202
C. El desgraciado don Cosme, figurón de Calvo Barrionuevo.....	P.209
D. <i>Quinta-esencia de Miseria o El barón</i>	

<i>de la Vizcaya</i> .....	P.215
E. Comedias de carácter cercanas a la de figurón.....	P.217
II.PERSONAJES BURLESCOS NO FIGURONES.....	P.222
5.2.1. Personajes cómicos en las comedias de figurón del siglo XVII.....	P.223
5.2.2. Personajes burlescos en obras de figurón del XVIII.....	P.227
5.2.2.1. Personajes burlescos de las obras de la primera mitad del XVIII.....	P.228
5.2.2.2. Las obras de la segunda mitad del XVIII.....	P.249
NOTAS AL CAPÍTULO V.....	P.252

## CAPÍTULO VI

ELEMENTOS ESTRUCTURALES Y FUNCIONALES DE LA COMEDIA DE FIGURÓN.....	P.276
I. <b>Signos y recursos cómicos</b> .....	P.276
6.1.1. La comicidad de situación.....	P.282
6.1.2. La comicidad de tipos.....	P.313
6.1.3. La comicidad del lenguaje.....	P.324
A. Variedades geográficas o regionales..	P.325

B. Variedades sociolingüísticas.....	P.327
a.) El lenguaje culterano.....	P.327
b.) Lenguaje técnico o jergas profesionales.....	P.327
C. Géneros y formas del discurso oral y escrito.....	P.334
a.) Textos de tipo administrativo....	P.334
b.) Narración.....	P.338
c.) Descripción.....	P.339
d.) Argumentación.....	P.342
e.) Diálogo.....	P.343
f.) Monólogo.....	P.348
g.) Las cartas o género epistolar....	P.349
D. Recursos estilísticos propios del lenguaje literario.....	P.353
1. Recursos fónicos.....	P.353
a. Aliteración.....	P.353
b. Paranomasia.....	P.353
2. Recursos morfosintácticos.....	P.354
a. Formación de palabras.....	P.354
b. Poliptoton.....	P.354
c. Repetición.....	P.355
d. Enumeración.....	P.356
e. Gradación.....	P.356
f. Redundancia o pleonasma.....	P.357
g. Perífrasis.....	P.357
h. Interrogación, exclamación, apóstrofe.....	P.357
i. Asíndeton.....	P.360
j. Hipérbaton.....	P.360
3. Recursos léxico-semánticos.....	P.360

a. Hipérbole.....	P.360
b. Símil o comparación.....	P.361
c. Litote.....	P.362
d. Ironía.....	P.362
e. Antítesis.....	P.363
f. Metonimia.....	P.364
g. Metáfora.....	P.364
h. Sinonimia.....	P.364
i. Dilogía.....	P.365
j. Retruécano.....	P.366
k. Personificación.....	P.366
l. Nombres propios con significado cómico.....	P.367
<b>6.2. La función del figurón. Estructuras     funcionales.....</b>	<b>P.368</b>
6.2.1 Comedias del grupo a.....	P.371
6.2.2 Comedias del grupo b .....	P.376
6.2.3 Comedias del grupo c.....	P.386
NOTAS AL CAPÍTULO VI.....	P.395

## CAPÍTULO VII

ALGUNOS TEMAS IMPORTANTES DE LA COMEDIA DE FIGURÓN.....	P.408
7.1. Dos constantes temáticas de la comedia de figurón: hidalguía y culteranismo...	P.409
7.1.1. La hidalguía.....	P.409

7.1.2. El culteranismo.....	P.419
7.2. Magia, duendes y hechicerías.....	P.433
7.2.1. Comedias del siglo XVII.....	P.435
7.2.2. Comedias del siglo XVIII.....	P.459
7.3. El matrimonio, el honor y la educación femenina.....	P.481
7.3.1. Comedias del XVII.....	P.485
7.3.2. Comedias del XVIII.....	P.506
NOTAS AL CAPÍTULO VII.....	P.541
CONCLUSIÓN.....	P.560
BIBLIOGRAFÍA.....	P.569
APÉNDICE I. ARGUMENTOS DE LAS PRINCIPALES COMEDIAS ESTUDIADAS.....	P.579
APÉNDICE II. GRABADOS DE GOYA QUE TIENEN RELACIÓN CON LA COMEDIA DE FIGURÓN.....	P.639
ÍNDICE.....	P.645

ERRATAS ADVERTIDAS EN EL TOMO I

Página.	Dice.	Debe decir.
3	epílogos	epígonos
6	da	de
14	diferentas	diferentes
15	<i>hispánicos</i>	<i>Hispánicos</i>
16	,1987	(1987)
20	Lindo	lindo
59 y 93	<i>Lindo don Diego</i>	<i>El lindo don Diego</i>
63	ha	a
71	cátedra	Cátedra
71	Vitoria,Diputación,1987	No deben aparecer el lugar ni el año de edición.
73	suceden	sucede
85	convertir	invertir
87	de a Inés	da a Inés
121	<b>Los figurones del S.XVIII.</b>	Los figurones del S. XVIII.
121	don Lucas del Cigarral	el de <i>El marqués del cigarral</i>
132	Norte	norte
146	trata	trate
146	a sabido	ha sabido
148	inspirada	inspirado
152	<i>La Dama boba</i>	<i>La dama boba</i>
153	tan sin tan	tan
153	stilnovismo	estilnovismo
157	¿es	¿Es
162	suceda	sucede
164	de qué auténtica	de qué cara era más auténtica
171	<i>bulas</i>	<i>burlas</i>
171	Saca don Antonio...	<i>Saca don Antonio...</i>
182	pero que a la que	pero a la que
183	tenía	tenían
191	De hay	De ahí
200	son	es
247	padre	pobre
253	(P. 86)	,p.86.
256	to	yo
260	<i>op. cit.</i>	ed.cit.
261	<i>op. cit.</i>	ed. cit.
262	P.	pp. 707-708.
263	nietos caballeros	nietos caballeros?
267	Ed.cit.	ed. cit.
274	gémero	género
274	El dómine Lucas	<i>El dómine Lucas</i>
274	<i>lucas</i>	<i>Lucas</i>

ERRATAS ADVERTIDAS EN EL TOMO II

Página.	Dice.	Debe decir.
288	Vid.	vid.
290	po	por
318	Vid.	vid.
325	(I,III)	(I,VIII)
348	El....,La....,Ha....,Caerse...	el....,la....,ha....,caerse
350	la	le
352	motañas	montañas
355	el	al
381	han luchado	ha luchado
396	Vid.	Vid.
399	ed. cit.(notas 40 y 41)	ed. cit.
400	Salen	Salen
403	El dómine Lucas	El dómine Lucas
420	Aparece repetido "que ni el oído las duda."	
438	Áimas	Ánimas
421	Falta esta línea:	escena en la que don Payo (en realidad el criado Marino)
453	Cantan	Cantan
462	gente ilustrada	gente no ilustrada
485	porque	por qué
491	acerse	hacerse
493	de dios	del dios
496	sino que tambien	sino que tiene también
526	suscribieron	escribieron
534	Vid.	Vid.
544	Porcel y el barroquismo literario del siglo XVIII	"Porcel y el barroquismo literario del siglo XVIII"
549	define	defiende
551	mism	mismo
555	ob.	op.
575	editores	Editores
579	enmoró	enamoró
580	lo	le
581	enmorado	enamorado
591	soña dña	doña
592	brígida	Brígida
594	farse	farsa
601	diego	Diego
603	razonesque	razones que
604	pra	para
610	pregunta don Enrique	pregunta a don Enrique
611	cuenta con	cuenta a
614	pr	por
628	va	van
629	troya	Troya
633	a conseguido	ha conseguido
634	hiriendo	y hiere