

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

CARACTERIZACIÓN Y FUNCIONES DE GALANES CÓMICOS EN OBRAS
DE DRAMATURGOS CALDERONIANOS

ALUMNO: ADRIANA ONTIVEROS VALDÉS

DIRECTOR DE TESIS: DR. AURELIO GONZÁLEZ PÉREZ



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

PARA AURELIO GONZÁLEZ

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	6
I. EL CICLO CALDERONIANO EN EL TEATRO BARROCO	
I.1 La Comedia Nueva	10
I.2 Segunda generación de dramaturgos áureos	15
II. EL PERSONAJE EN LA COMEDIA NUEVA Y EL GALÁN CÓMICO	
II.1 El personaje en el teatro del Siglo de Oro.....	23
II.2 El galán y sus funciones.....	26
II.3 Comicidad entremesil en los personajes de la segunda generación de dramaturgos áureos.....	28
II.4 Clasificación de los galanes cómicos.....	30
III. EL <i>CORPUS</i> DE TRABAJO Y EL ESTADO DE LA CUESTIÓN	
III.1 Clasificación del <i>corpus</i>	33
III.2 Elección del <i>corpus</i>	34
III.3 Estado de la cuestión.....	37
III.3.1 Estudios sobre el ciclo calderoniano.....	37
III.3.2 Ediciones.....	38
III.3.3 Estudios sobre los autores.....	39
III.3.4 Estudios sobre las obras del <i>corpus</i>	41
III.3.5 Estudios relacionados directamente con el galán cómico....	42
III.3.6 Montajes.....	44
IV. EL GALÁN CON RASGOS CÓMICOS	
IV.1 Caracterización.....	48
IV.2 Situaciones en que se muestra el defecto cómico del galán.....	56

IV.3 La comicidad	63
IV.4 Transformación del galán con rasgos cómicos y reinserción social	70
IV.5 Funciones del galán con rasgos cómicos.....	75

V. EL AMANTE AL USO

V.1 Caracterización.....	77
V.2 Caracterización por medio del contraste	84
V.2.1 El amante al uso y los galanes enamorados.....	84
V.2.2 El amante al uso y la dama desamorada.....	88
V.3 Caracterización por medio de las acciones.....	91
V.4 Transformación en amante “tradicional”.....	94
V.4 Matrimonio.....	98
V.6 Los amantes al uso y la comicidad en las obras.....	100
V.7 Funciones del amante al uso.....	103

VI. EL FIGURÓN

VI.1 Definición del figurón.....	105
VI.2 Presentación del figurón.....	108
VI.3 Primera aparición.....	112
VI.4 Caracterización del figurón por medio del contraste con otro galán	119
VI.5 Caracterización por medio del contraste con la opinión del figurón sobre sí mismo.....	122
VI.6 El enredo y el figurón.....	124
VI.7 La comicidad y el figurón.....	126
VI.7.1 Las situaciones cómicas y el figurón.....	126
VI.7.2 Los tipos cómicos y el figurón.....	131
VI.7.3 Los criados y el figurón.....	140
VI.7.4 La comedia de figurón y el entremés.....	144
VI.8 Desenlace y fracaso del figurón.....	154

VI.9 Funciones del figurón.....	156
CONCLUSIONES.....	159
BIBLIOGRAFÍA.....	164

INTRODUCCIÓN

Uno de los periodos más fructíferos y ricos de la literatura española es el llamado Siglo de Oro, periodo en el que el teatro ocupa un lugar central. A pesar de ello, es mucho lo que falta por estudiar sobre la producción dramática de la época, ya que la crítica se ha centrado en unos cuantos autores y prácticamente ha dejado de lado a los demás. Esta tesis se enfoca en los dramaturgos calderonianos y analiza algunas de sus características más relevantes. Hacerlo implica explorar un territorio en buena medida “virgen,” lo cual tiene algunos problemas (muchos de ellos relacionados con la falta de ediciones críticas), pero -sobre todo- gratas sorpresas, al descubrir obras de una calidad indiscutible.

De algún modo se debe de terminar con el olvido en el que están inmersas gran parte de las comedias escritas en la segunda mitad del XVII. El problema es que hay muchos prejuicios sobre los dramaturgos pertenecientes a la generación de Calderón, que se repiten de una historia de la literatura a otra y no responden a la lectura de las obras. Una forma de romper con dicho panorama es hacer trabajos en los que se vea qué ofrecieron estos autores y por qué lograron tener los teatros llenos por varias décadas.

Al acercarse al *corpus* teatral del Siglo de Oro hay que tomar en cuenta dos aspectos: la especificidad genérica y la evolución de dichos géneros a través del tiempo.¹ Esto resulta muy claro al centrarse en un personaje, pues no sólo es distinto si aparece en una obra seria o en una cómica, sino que también cambia de acuerdo con el periodo en que se compuso la pieza. Las piezas dramáticas que integran lo que se conoce como la Comedia Nueva se basan en una fórmula teatral que hace que compartan características similares; sin embargo, no hay que perder de vista que cada obra es individual y original. Hay una dualidad de las comedias del Siglo de Oro: por una parte son semejantes y a la vez individuales.

Los textos dramáticos son escritos para ser representados de acuerdo con ciertas convenciones. Debido a ello, el trabajo se basa en una postura semiótica, en la cual se entiende el teatro como una relación sígnica donde una parte se encuentra constituida por el

¹ Véase Ignacio Arellano, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid: Cátedra, 2005, pp. 114-117.

texto literario y otra por el texto espectacular, por lo que el hecho teatral se da plenamente durante la representación. De este modo, al analizar las obras se tomaron en cuenta sus características literarias y escénicas, ya que en el mismo texto literario hay una serie de indicaciones para la representación.

El objetivo del estudio es analizar la caracterización y las funciones del galán cómico en distintas obras de capa y espada de la segunda generación de dramaturgos áureos, para ver lo que la modificación de un personaje aporta a la fórmula dramática barroca. Hay que tomar en cuenta que esta fórmula es como “un juego de piezas,”² donde un ingrediente nuevo conlleva un reacomodo estructural, de modo que incluir un galán cómico implica un cambio en la comedia de capa y espada y es un rasgo importante en la técnica dramática de estos autores.

La construcción de un personaje se hace a través de la caracterización. Mientras más importancia tenga en la obra, se hará una caracterización más detallada. La caracterización en el teatro se da a partir de lo que el personaje dice sobre sí mismo, sus acciones y lo que opinan sobre él los demás.³ Esto se complementa con los recursos escénicos como los gestos o el vestuario. En un teatro como el del XVII, en el que hay personajes tipo, es decir, con rasgos previamente establecidos, el público no necesita que en cada obra se les caracterice. A pesar de ello, la riqueza de la fórmula dramática hace que las posibilidades de cada personaje sean amplias, por lo que mientras más se aleja un personaje de la norma y se le quiere individualizar, se requiere una caracterización más detallada. Éste es el caso de los galanes estudiados en la presente tesis: todos son contruidos con gran cuidado, entre otras cosas, para hacerlos cómicos.

El teatro barroco es un teatro altamente convencional, de forma que el espectador identifica en escena las funciones que pueden desempeñar los distintos personajes. Cada uno tiene múltiples, pero a la vez limitadas posibilidades funcionales. En este trabajo se estudiará la manera en que los galanes cómicos de las comedias de la generación de Calderón cumplen con nuevas funciones que los acercan al gracioso. La ruptura con las

² Malveena McKendrick, *El teatro en España*, Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 1994, p. 79.

³ Véase Aurelio González, “Caracterización de personajes en el teatro cervantino,” en *Texto y representación en el teatro del Siglo de Oro*, México: El Colegio de México, 1997, p. 11.

características del personaje provoca buena parte de la comicidad de las piezas estudiadas. Además, permite ver que la definición del galán como enamorado, guapo y valiente no abarca la riqueza del fenómeno teatral.

Varios críticos han señalado que hay un aumento en la comicidad de las obras escritas después de la segunda mitad del XVII, en particular en los personajes “serios” (barba, dama y galán) de las comedias de capa y espada. La ridiculización a la que son sometidos hace que muchas veces las acciones se construyan a partir del defecto cómico de un personaje. En las obras es frecuente encontrar una comicidad entremesil, basada en la inversión de los valores establecidos. De manera que hay aspectos de los personajes y situaciones que recuerdan constantemente al género breve. Estudiar un recurso dramático, como el galán cómico en la comedia de capa y espada, deja ver la manera en que evolucionó y se revitalizó el género. Esto permitió la renovación de la fórmula dentro de la continuidad, aspecto clave en la producción dramática de la segunda generación de dramaturgos.

A partir de la lectura de las obras de los dramaturgos calderonianos, se seleccionó un *corpus* de trabajo que incluye veinte comedias de once autores diferentes. No todos los galanes cómicos son iguales, de modo que se clasificaron en tres grupos: galanes con rasgos cómicos, amantes al uso y figurones. Los defectos característicos de cada personaje y el grado en que se presenta es lo que determina a qué tipo de galán pertenece. Hay que decir que los galanes con rasgos cómicos incluyen a galanes con distintas características cuyo punto en común es tener algún defecto cómico. Frente a los galanes con rasgos cómicos, los amantes al uso y los figurones tienen elementos claramente caracterizados que se repiten de una obra a otra y hacen de ellos un tipo teatral claramente identificable. A pesar de la variedad, o gracias a ella, se aprecia cómo los dramaturgos experimentaron con las posibilidades de un personaje. La clasificación implica un orden ascendente en cuanto a la comicidad y en la fijación de un tipo teatral. Por otra parte, el que aparezcan tantos galanes cómicos y que se les pueda subdividir en categorías delimitadas, habla de que ocuparon un lugar importante en la técnica dramática de los calderonianos: son un ingrediente de su repertorio al que recurrieron con frecuencia.

En este trabajo se abordan primero los aspectos generales sobre el teatro barroco español y luego se estudia cada tipo de galán. Así, en el primer capítulo se describen las características de lo que se conoce como Comedia Nueva y de la segunda generación de dramaturgos. En el segundo se ve cómo funciona el personaje en este teatro -en particular el galán- y se justifica la clasificación de los galanes. También se habla de la comicidad entremesil de las obras. En el tercero se aborda la selección del *corpus* de trabajo y el estado de la cuestión. El cuarto capítulo es sobre el galán con rasgos cómicos; el quinto, sobre el amante al uso; el sexto, sobre el figurón. En todos los casos se estudia la caracterización, la participación en el enredo, la comicidad, la justicia poética y las funciones del galán. Además, en cada uno de estos capítulos se tratan aspectos particulares del galán estudiado. Al final se encuentran las diversas conclusiones extraídas después del análisis y la bibliografía consultada.

Hay que mencionar que este trabajo surge como continuación a la investigación *El engaño del gracioso como eje de las acciones dramáticas en las comedias de Agustín Moreto*. En ella se vio que en la comedia de capa y espada de Moreto, el gracioso supera por mucho la mera función de contra parte cómica y se vuelve el protagonista ingenioso de las obras. Durante dicha investigación se observó que algunos de los galanes de las comedias no cumplían con los rasgos típicos del galán y que había otras piezas del periodo en las que los galanes tenían muchos de los rasgos del gracioso. Así, el interés por la modificación de las funciones de los personajes y, por tanto, la reestructuración de la fórmula dramática, es el eje de los dos estudios.

I. EL CICLO CALDERONIANO EN EL TEATRO BARROCO

I.1 LA COMEDIA NUEVA

Lope de Vega es quien consolidó el fenómeno teatral conocido como Comedia Nueva. Para desarrollarla, partió de una serie de intentos realizados durante el siglo XVI y de una larga tradición.⁴ Este hecho teatral tuvo un éxito sin precedentes. Para entender esto, hay que tomar en cuenta tres aspectos: la construcción de teatros fijos que contaban con una sólida estructura administrativa, la profesionalización de las compañías de actores y una fórmula dramática que era del gusto del público.⁵ Se puede considerar a la comedia como una de las primeras manifestaciones de la cultura de masas⁶ en la edad moderna. Incluso, Malveena Mckendrick ha dicho que si se toma en cuenta el número de personas que asistían y las obras escritas, el teatro barroco español es el más exitoso que ha existido.⁷

Las obras que se agrupan dentro de la Comedia Nueva se basan en una fecunda fórmula teatral, que permitió la creación de un inmenso número de piezas en un periodo de aproximadamente cien años. El carácter formulístico de este teatro hace que las obras compartan características similares; a pesar de ello, cada obra es individual y original.

Dicha fórmula fue adaptándose a los gustos del público, por lo que evolucionó a lo largo del tiempo. De modo que no será igual una obra de principios del XVII a una de las últimas décadas del siglo. Además de la modificación en gusto del espectador, hay que tomar en cuenta que los espacios teatrales cambiaron. El ejemplo más representativo es la construcción de los teatros palaciegos, especialmente con la llegada al trono de Felipe IV.

Las obras que integran el gran repertorio teatral denominado Comedia Nueva cuentan con aproximadamente 3000 versos polimétricos y están divididas en tres jornadas. En las comedias aparecen personajes tipo que tienen rasgos preestablecidos y que el público puede identificar con facilidad. Casi siempre se presenta una pareja de enamorados,

⁴Véase Milagros Rodríguez y Felipe Pedraza, *Manual de literatura española IV. Barroco: Teatro*, Pamplona: CÉNLIT, 1981, pp. 14, 21.

⁵ José María Díez Borque, *Sociedad y teatro en España de Lope de Vega*, Barcelona: Antoni Bosh, 1978, p. 3.

⁶ José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco*, Barcelona: Ariel, 1983, p. 223.

⁷ Malveena Malveena, *op. cit.*, p. 76.

los criados y una figura de autoridad. La temática del teatro del Siglo de Oro fue amplísima: se tomaron romances, leyendas, historias de santos, es decir, todo lo que pudiera transformarse en acción dramática.

Conviene detenerse en cada una de estas características y ver qué dijo el propio Lope al respecto en *El arte nuevo de hacer comedias*. En primer lugar, no se puede olvidar que el teatro del Siglo de Oro es un poema dramático, por lo que cada metro usado tiene un valor expresivo. Se debe considerar que el espectador del momento tenía una gran sensibilidad poética y detectaba de inmediato las implicaciones de un cambio métrico. Margit Frenk ha destacado cómo el teatro contó “con un público urbano que en buena parte podía ser analfabeto o semi-analfabeto, pero que entendía un complejo lenguaje poético, que estaba habituado a metáforas cultas, a la ‘agudeza’ verbal [y] a todos los recursos retóricos.”⁸ Lope de Vega habla de la importancia de las diversas formas métricas y da una especie de receta para su uso:

Acomode los versos con prudencia
a los sujetos que va tratando.
Las décimas son buenas para quejas;
el soneto está bien en los que aguardan;
las relaciones piden los romances,
aunque en octavas lucen por extremo.
Son los tercetos para cosas graves,
y para las de amor, las redondillas.(p. 484)⁹

La polimetría áurea aporta significado y expresividad al texto dramático. Una forma de conocer el estilo de cada dramaturgo es a través del análisis de su versificación.¹⁰ A pesar de su importancia, éste es uno de los aspectos que resultan más complicados para la mayor parte del público actual, que se encuentra habituado al teatro en prosa y no tiene la “sensibilidad” para percibir la riqueza poética de las obras.

⁸ Margit Frenk, *Del Siglo de Oro español*, México: El Colegio de México, 2007, p. 32.

⁹ Todas las citas de “El arte nuevo de hacer comedias” serán sacadas de Lope de Vega, *Varia*, México: CONACULTA, 1989.

¹⁰ Véase el estudio de Leonor Fernández Guillermo, *El arte de la versificación en el teatro de Lope de Vega*, Tesis doctoral, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.

La división en tres jornadas responde a dos situaciones: la primera es “interna,” tiene que ver con la estructura y el manejo de la tensión dramática. Lope habla de cómo deben de acomodarse las acciones para tener al público interesado de principio a fin:

En el acto primero ponga el caso,
en el segundo enlace los sucesos,
de suerte que hasta medio del tercero
apenas juzgue nadie en lo que para. (p. 484)

La segunda razón es “externa” y se relaciona directamente con la representación. La comedia formaba parte de un espectáculo más amplio en el que se presentaba una loa, un entremés (presentado entre la primera y la segunda jornada), un baile o jácara (presentado entre la segunda y tercera) y, al final un baile, sainete o mojiganga.¹¹ Esto explica el porqué al inicio del segundo o tercer acto muchas veces se recapitula lo que sucedió antes, ya que ha habido una pausa en la que se interrumpieron las acciones y se representó una pieza breve.

Al crear un personaje¹² en el teatro del Siglo de Oro, los autores tienen conciencia de un decoro dramático,¹³ es decir, “hay una adecuación de la conducta y lenguaje a las convenciones de su papel.”¹⁴ Lope se refiere a la importancia del lenguaje y da algunas sugerencias de cómo ha de hablar cada personaje:

Si hablare el rey, imite cuanto pueda
la gravedad real; si el viejo hablare,
procure una modestia sentenciosa; [...]
Las damas no desdigan de su nombre; [...]
El lacayo no trate cosas altas,
ni diga los conceptos que hemos visto
en algunas comedias extranjeras. (p. 484)

¹¹José María Díez Borque, *op. cit.*, pp. 271-287.

¹²Se hablará de esto con detenimiento en el apartado dedicado a los personajes en la Comedia Nueva.

¹³El decoro es flexible según el género dramático del que se trate, esto se verá a lo largo del trabajo.

¹⁴Ignacio Arellano, *Historia...op.cit.*, p. 125.

Además del lenguaje, otra manera de caracterizar a los personajes es el vestuario, pues los ubica automáticamente dentro del universo dramático.¹⁵ De forma que si había dos personajes jóvenes en escena, a través del traje, el espectador podía diferenciar al galán del criado y a las damas de las criadas.

En cuanto a la temática, ésta es, como se mencionó, amplia. Generalmente la trama es una “fábula de amores” en la que se parte de un equilibrio inicial seguido de un conflicto amoroso que se soluciona casi siempre con el matrimonio.¹⁶ Esto hace que el tema de la honra se vuelva central.

Los casos de la honra son mejores,
porque mueven con fuerza a toda gente. (p. 485)

Al ser un teatro comercial, el gusto del público es fundamental para Lope. En el *Arte nuevo de hacer comedias* menciona -muchas veces de forma irónica- la importancia de complacerlo:

Porque, como la paga el vulgo, es justo
hablarle en necio para darle gusto. (p. 477)

[...] y que es forzoso
que el vulgo con sus leyes establezca
la vil quimera deste monstruo cómico. (p. 480)

Yo hallo que si allí se ha de dar gusto
con lo que se consigue es lo más justo. (p. 481)

Una de las grandes aportaciones de la llamada Comedia Nueva fue su carácter de tragicomedia. Aristóteles definió la tragedia de la siguiente manera: “reproducción imitativa de acciones esforzadas, perfectas, grandiosas, en deleitoso lenguaje.”¹⁷ De la comedia dijo: “es reproducción imitativa de hombres viles y malos, y no de los que lo sean

¹⁵ José María Díez Borque, *op. cit.*, p. 224.

¹⁶ Véase Felipe Pedraza y Milagros Rodríguez, *op. cit.*, pp. 72, 95.

¹⁷ Aristóteles, *Poética*, ed. de Juan David García Bacca, México, UNAM, 2000, p. 8.

en cualquier especie de maldad, sino en la maldad fea, que es, dentro de la maldad, la parte correspondiente a lo ridículo.”¹⁸ Frente a la tajante división del teatro clásico, el teatro barroco español mezcla lo grave con lo cómico:

Lo trágico y lo cómico mezclado,
y Terencio con Séneca, aunque sea
como otro minotauro de Pasifae,
harán grave una parte, otra ridícula. (p. 480)

A pesar de que se rompe con algunas de las características de la tragedia y comedia clásicas, no por ello se pierde del todo esta distinción. Ignacio Arellano clasifica la comedia en dos grandes campos: el de la comedia seria y el de la cómica. El primero incluye las tragedias, las obras serias, el auto y la loa sacramental, mientras que el segundo abarca a la comedia de capa y espada, la comedia de figurón, la palatina, la burlesca, el entremés y otros géneros breves cómicos. Cada uno de estos géneros tiene un código particular de convenciones dramáticas.¹⁹

Al hablar de la Comedia Nueva se alude no sólo a una gran cantidad de obras, sino de géneros, de autores y de estilos. Por ello, al acercarse al teatro barroco resulta necesario detenerse en su naturaleza espectacular, las convenciones propias de cada género, así como en el periodo al que pertenece una obra. La crítica ha dividido la producción dramática en dos grupos, nombrados a partir de los autores más importantes del Siglo de Oro: Lope y Calderón. Difícil y hasta arbitrario²⁰ resulta nombrar a estos dramaturgos; sin embargo, hacerlo resulta metodológicamente útil.

El ciclo de Lope se caracterizó por una manera más libre y espontánea de hacer comedia. La fórmula estaba consolidándose, por lo que las obras tienen una menor estructuración frente a las de la generación posterior. Esto se refleja, entre otras cosas, en un juego escénico menos complicado. Los autores más importantes del grupo son: Lope, Tirso, Vélez de Guevara, Mira de Amescua y Ruiz de Alarcón.

¹⁸ *Ibid.*, p. 7.

¹⁹ Véase Ignacio Arellano, *Historia... op. cit.*, pp. 138-139.

²⁰ Felipe Pedraza y Milagros Rodríguez, *op. cit.*, p. 101.

Por su parte, el ciclo de Calderón se caracterizó por una mayor unidad y estructuración, por la reelaboración de obras anteriores, por la auto referencia, el humor y un lenguaje más culterano. Los dramaturgos más importantes fueron Calderón, Moreto, Rojas Zorrilla, Cubillo de Aragón, Solís y Diamante. También forman parte de este grupo algunos de los autores nacidos en la segunda mitad del siglo XVII y que escriben hasta el XVIII. Estos son Bances Candamo, Zamora y Cañizares, pues se inscribieron en la misma tradición dramática y no en la de la poética neoclásica.

Dividir la comedia española en dos ciclos plantea varios problemas que deben de tomarse en cuenta. En primer lugar, hay que considerar que en un momento los autores de los dos grupos escribieron y representaron al mismo tiempo. Esto provocó la influencia de estilos entre ellos, lo que Francisco Ruiz Ramón define como un “zona de contagio.”²¹ En segundo lugar, gran parte de los dramaturgos barrocos no pueden ser considerados discípulos de alguno de los dos “maestros” en un estricto sentido, ya que no sólo no se vieron a sí mismos de esa forma, sino que en buen número de ocasiones su producción fue paralela a la de Lope de Vega o a la de Calderón de la Barca.

Debido a ello, resulta más claro entender la clasificación como una división estilística, una forma diferente de hacer la comedia. Con esto se deja de lado la confusión que genera pensar que existe una línea cronológica que divide de forma tajante a los dos grupos de autores o creer que el teatro del Siglo de Oro funcionó con un esquema de maestro-discípulo. En cuanto a cómo llamarlos, el término que mayores confusiones crea es el de “escuela;” hablar de “ciclo” o “generación” es un tanto más preciso.

I.2 SEGUNDA GENERACIÓN DE DRAMATURGOS ÁUREOS

Calderón de la Barca fue la figura central del panorama dramático de su época, de ahí que a los autores que escribieron al mismo tiempo se les considere como pertenecientes a su generación. Una razón por la cual resulta metodológicamente útil agrupar a estos dramaturgos es porque comparten rasgos en común. Ello “se debe más a la coincidencia en

²¹ Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro español I*, Madrid: Alianza, 1967, p. 164.

una misma línea de evolución que a la primicia de una gran figura sobre todos los contemporáneos. Hacia la mitad del siglo hubo, sin duda, influencias mutuas, y Calderón no pasaría de ser para los comediantes, el público y los poetas un *primus inter pares*.”²² Por esto varios críticos han dejado ver sus reservas sobre el grado en que Calderón influyó en los demás dramaturgos.²³

Calderón obtuvo grandes reconocimientos en su tiempo y escribió las piezas cortesanas para las fiestas más importantes de palacio. Además, fue quien compuso los autos sacramentales destinados para las festividades del Corpus en Madrid. Sin embargo, compartió el éxito con otros dramaturgos. Uno de los tantos ejemplos que tenemos es el de Rojas Zorrilla, que escribió la obra que se presentó en la inauguración del Teatro del Coliseo en 1640.²⁴ Esto se suele olvidar en la actualidad y se piensa que sólo unos pocos autores –que coinciden con los editados - gozaron del favor del público.

Los autores calderonianos escribieron en circunstancias distintas a las de los del ciclo de Lope, panorama que hay que tomar en cuenta para entender los rasgos estilísticos de sus obras dramáticas. El ciclo de Calderón comienza su producción en un momento en que la fórmula dramática creada por Lope está perfectamente constituida. Por otra parte, los teatros se encontraban abarrotados con un público ávido por ver novedades, lo que se reflejó en la paulatina profesionalización de las compañías de autores. Es notorio cómo a medida que avanza el siglo XVII hay actores especializados en ciertos papeles, conocidos y aclamados por el público. Un ejemplo es el del famosísimo Cosme Pérez, “Juan Rana,” experto en el papel de gracioso y protagonista de un gran número de entremeses. Su éxito era tan grande que muchas obras se escribían especialmente para él.

Algo que determinó a dicha generación fue el auge del teatro cortesano. Éste inicia con Felipe III, pero es con Felipe IV (1621-1665) con quien cobra todo su esplendor. El conde duque de Olivares, tuvo la intención de “convertir la corte en un foco de mecenazgo literario y artístico, de forma que Felipe IV se hiciera famoso como monarca glorioso en las

²² Milagros Rodríguez y Felipe Pedraza, *op. cit.*, p. 496.

²³ Véase Malveena McKendrick, *op. cit.*, p. 181. Edward Wilson y Ducan Moir, *Historia de la literatura española 3, Siglo de Oro, Teatro*, Barcelona: Ariel, 1974, p. 191.

²⁴ Malveena McKendrick, *op. cit.*, p. 182.

artes de la paz así como de la guerra, en las letras al igual que en las armas.”²⁵ Así, el teatro se convierte en un elemento central de la corte española, con lo que se construyen nuevos espacios para la representación.

Un aspecto típico del teatro cortesano es la preponderancia de lo espectacular, de forma que se crea una maquinaria de tramoyas y telones complejísima. Para eso se mandan traer escenógrafos italianos que revolucionan la forma de representar teatro en España. Los más importantes fueron Cosme Lotti y Baccio del Bianco. Los dramaturgos comienzan a escribir obras que permiten el lucimiento de todos estos implementos, generalmente obras de temas mitológicos. El despliegue de espectacularidad será impresionante: era posible la aparición de monstruos voladores o de batallas en alta mar. El único límite parece haber sido la imaginación de los autores.

Junto con estas obras de tramoya, se representan en palacio obras de capa y espada. Aunque los corrales continúan funcionando, muchas de las obras se montan antes en palacio. Esto provoca que las compañías de actores tengan que satisfacer los requerimientos de la corte antes que los de los teatros públicos.

Una característica de las piezas de los dramaturgos de la segunda generación es la forma en que los géneros evolucionaron. Un ejemplo claro es cómo a medida que avanza el siglo XVII, se da una estilización de la comedia de capa y espada, con lo que la perfección de los enredos se torna casi matemática. Para ello, entre otras cosas, se reduce el número de personajes y se hace que todos tengan una relación cercana entre sí. Un típico personaje de comedia de capa y espada de este periodo será el de un galán que es al mismo tiempo enamorado de una de las damas, hermano de la otra, primo de un galán y rival de otro, lo que hace necesario la elaboración de un diagrama para visualizar las relaciones de un personaje con los demás. Sobre todo si se toma en cuenta que las acciones se sostienen en los conflictos que se generan a través de tan enredados parentescos.

La generación calderoniana se caracterizó por un distanciamiento crítico ante lo hecho por el grupo anterior, ya que veían sus comedias como parte del “pasado.” Tenemos algunos testimonios poéticos que tratan sobre ello. Uno de estos es el de Álvaro Cubillo de

²⁵John H. Elliott, *España y su mundo 1500-1700*, Madrid: Alianza, 1990, p. 232.

Aragón quien, en *El enano de las musas*, habla de cómo se encuentra rodeado por los autores “consagrados:”

De libros de comedias rodeado
de Lope, Mescua, don Guillén, Luis Vélez,
Montalbán, Villazán, cuyos pinceles,
cuya clara memoria
de un siglo en otro le promete gloria.²⁶

A pesar de ver ya lejanos a los dramaturgos del ciclo de Lope, los calderonianos retomaron lo hecho por ellos. Cuando le preguntan al poeta por qué lee las comedias de estos autores, él contesta que lo hace para encontrar elementos que le sirvan para sus propias piezas:

Revolcarme en la poesía
destos grandes sujetos,
aplicar trazas y roer concetos.
Y ahora (no penséis que estoy holgando)
una comedia estoy desfigurando.²⁷

La relación de un grupo con el otro queda sintetizada en la gran cantidad de reelaboraciones de piezas que se hicieron. Se tomaron comedias y se adaptaron al “nuevo estilo,” es decir, se les dio una mayor unidad y estructuración. Prácticamente todos los autores de la segunda generación utilizaron este procedimiento, desde Calderón hasta los dramaturgos secundarios como Cubillo o Matos Fragoso.

Jerónimo de Cáncer, en un vejamen que hace para la academia que presidía, da cuenta -en el tono burlesco propio de tales composiciones- de la forma en que autores como Moreto realizaban dicha actividad.

En medio de este peligro reparé que don Agustín Moreto estaba sentado y revolviendo unos papeles, que, a mi parecer, eran comedias antiquísimas, de quien

²⁶ Citado por Ángel Valbuena Prat en Álvaro Cubillo de Aragón, *Las muñecas de Marcela, El señor de Noches Buenas*, Madrid: Nueva biblioteca de Autores Españoles, 1928, p. XXII.

²⁷ *Ibid.*, p. XXIII.

ya nadie se acordaba. Estaba diciendo entre sí: -Ésta no vale nada. De aquí se puede sacar algo, mudándole algo: este paso puede aprovechar.²⁸

La reelaboración de comedias fue un procedimiento habitual en el siglo XVII, en donde el concepto de originalidad y plagio era muy distinto al de nuestra época. Para el Barroco, el ingenio es uno de los valores centrales, de modo que recrear una obra con artificio era algo muy apreciado. Dicho procedimiento de composición fue tan importante que se puede decir que muchas de las grandes obras del segundo ciclo provienen de piezas del anterior. Ese es el caso de *El desdén con el desdén* de Moreto, que tiene su origen en tres comedias: *Los milagros del desprecio*, *La vengadora de las mujeres* y *La hermosa fea* de Lope. También, una obra consagrada como *El médico de su honra* de Calderón es una reelaboración de la comedia con el mismo título atribuida a Lope.

El distanciamiento crítico de estos autores no sólo provocó la reelaboración de obras, sino una mayor conciencia de los procedimientos literarios y la referencia a ellos en sus obras. Generalmente estos discursos metateatrales se burlan de las técnicas dramáticas de la Comedia Nueva. A través de dichos comentarios, se rompe la ficción y se establece un juego de perspectivas propio del Barroco.²⁹ Ignacio Arellano opina que: “cuando un gracioso, o más raramente otro personaje, pone al descubierto la debilidad de un efecto teatral repetido innumerables veces en la comedia, carente por tanto de originalidad, no sólo provoca la risa con su autocrítica burlona, sino que salva aquello que critica por medio del humor.”³⁰ Las referencias metateatrales se ven en los siguientes fragmentos de Agustín Moreto:

TARUGO ¿Agora la había de errar
 al la tercera jornada,
 para que a silbos me abriesen? (*No puede ser...*, III,
 p. 206)

²⁸Jerónimo de Cáncer citado por: María Luisa Lobato en Agustín Moreto, *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto*, vol. 1, Kassel: Reichenberger, 2003, p. 9.

²⁹Emilio Orozco Díaz, *Teatro y teatralidad del Barroco*, Barcelona: Planeta, 1969, p. 63.

³⁰Ignacio Arellano, *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid: Gredos, 1999, pp. 308-309.

MILLÁN Acabóse en tiquis miquis:
propio paso de comedia. (*Trampa*, III, p. 145)³¹

El humor será otra de las características de este grupo de autores, sobre todo en las piezas cómicas. Esto se observa en las comedias de capa y espada, las cuales toman cada vez más elementos de los entremeses. Por ello, los personajes pierden el decoro propio de su condición. Una obra que resume esto es *Amor al uso* de Antonio de Solís, en la que los personajes han dejado atrás una visión platónica del amor. Las damas y galanes de la obra de Solís rompen con el código del amor cortés y se adscriben a uno nuevo que titularán igual que la comedia. Otro ejemplo del humor en los dramaturgos calderonianos es la comedia de figurón, donde un galán cobra rasgos cómicos propios del mundo del gracioso.

La tendencia a lo cómico llega a su máxima expresión con las comedias burlescas. Estas piezas se representaron principalmente en el reinado de Felipe IV durante las fiestas carnavalescas.³² Tales comedias son composiciones paródicas sobre distintos temas en las que, en ocasiones, se parodiaban obras de teatro del Siglo de Oro. Un rasgo fundamental es la incoherencia cómica,³³ por lo que ocurren todo tipo de cosas absurdas que rompen de forma divertida con las convenciones teatrales. Ese es el caso de los muertos que reviven o de la alegría por situaciones terriblemente deshonrosas.

Al ser un poema dramático, el teatro se vio influido por lo que sucedía en la poesía de su tiempo. Así, no fue ajeno a la gran revolución que planteó la escritura de Góngora. Los dramaturgos calderonianos utilizaron en sus obras los recursos propios de la poesía gongorina. Se puede decir que la estilización no sólo ocurrió estructuralmente sino que se reflejó en la composición de los diálogos. Es frecuente encontrar comedias en las que se utiliza este estilo, sobre todo cuando un personaje narra algún suceso como introducción a la comedia. En *Mentir y mudarse a un tiempo* de Diego y José de Figueroa, don Diego describe su estancia en Flandes de la siguiente manera:

³¹ Agustín Moreto, "Trampa adelante," en *Comedias Escogidas de D. Agustín Moreto y Cabaña*, Madrid: Atlas-Biblioteca de Autores Españoles (no. 39), 1950.

³² Arellano Ignacio, Celsa García Valdés, Carlos Mata y M.^a Carmen Pinillos, "Introducción," en *Comedias Burlescas del Siglo de Oro*, Madrid: Espasa Calpe, 1999, p. 10.

³³ Ignacio Arellano, *Calderón y su escuela dramática*, Madrid: Ediciones del Laberinto, 2001, p. 118.

D. DIEGO Embarcado en un navío,
 monstruo de dos elementos
 que al aire rompe hacia fuera,
 y el agua corta hacia dentro,
 surqué del mar los cristales,
 y llegué a Flandes a tiempo
 que el rey de Francia en persona,
 abrasando y destruyendo
 el fértil país de Henzo [...]. (*Mentir y mudarse...*, I, p. 404)

En cuanto a la métrica, se da una simplificación frente a lo hecho por Lope y sus coetáneos: se usa principalmente el romance y se disminuye el uso de las formas italianizantes.³⁴ En general se puede decir que hay una preferencia por los metros no estróficos, con lo que se da un ritmo más fluido a los diálogos.³⁵

Un mecanismo de composición que distinguió a los dramaturgos de este grupo fue la escritura en colaboración. Es frecuente encontrar obras escritas por varios autores, generalmente cada jornada era escrita por un autor. Incluso hay dramaturgos del periodo, como Cáncer y Coello, que escribieron casi toda su obra en colaboración. El origen de este mecanismo se explica en parte por la incesante demanda de novedades.

Vale la pena ver de manera gráfica los años en que vivió cada uno de los dramaturgos estudiados para darse cuenta del periodo tan amplio que abarcaron y cómo fue imposible que funcionaran en un sistema de maestro y alumno. Cuando Calderón comienza a escribir –más o menos a los 25 años– muchos de los autores son sólo unos pocos años mayores que él y a otros todavía les falta un buen número de años para nacer. De modo que esta generación de dramaturgos ocupa casi cien años:³⁶

Álvaro Cubillo de Aragón (1596-1661)

Pedro Calderón de la Barca (1600- 1681)

Francisco de Rojas Zorrilla (1607-1648)

³⁴Ignacio Arellano, *Historia... op. cit.*, p. 198.

³⁵Leonor Fernández Guillermo, “La silva: forma métrica clave en la obra dramática de Calderón,” *Anuario Calderoniano*, I, 2008, pp. 105-126.
p. 108.

³⁶Las fechas se tomaron principalmente de Ignacio Arellano, *Calderón y su escuela... op. cit.*

Antonio Solís (1610-1660)
Agustín Moreto (1618-1669)
Sebastián de Villaviciosa (1618?-1672?)
Diego de Figueroa (1619-1673?)
Francisco de Avellaneda (1622-1675?)
Juan de la Hoz y Mota (1622-1717)
José de Figueroa (1625 ?-1678 ?)
Francisco de Leiva (1630-1676)
Antonio Zamora (1662?-1728)
José de Cañizares (1676-1750)

Debido a esto, Milagros Rodríguez y Felipe Pedraza proponen ubicar distintas generaciones en cada ciclo. En el caso del de Calderón lo dividen en dos, los dramaturgos nacidos después de 1600 y los nacidos después de la mitad del siglo.³⁷

³⁷ Felipe Pedraza y Milagros Rodríguez, *op. cit.*, p. 102.

II. EL PERSONAJE EN EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO Y EL GALÁN CÓMICO

II.1 EL PERSONAJE EN EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO

Al hablar de la Comedia Nueva, hay que tomar en cuenta que “la fórmula desarrollada por Lope, [...] era una especie de juego de piezas para armar cuyas características e ingredientes eran eficaces tanto para el dramaturgo como para el público.”³⁸ Una de las piezas centrales son los personajes que cuentan con características constantes, sin que ello los hiciera perder sus rasgos individuales. Dicha capacidad de la fórmula dramática para transitar de lo general a lo particular, es lo que permitió la riqueza de la producción teatral del Barroco.

Al pensar en personajes con características y funciones similares parece que se habla de entes esquemáticos y anónimos. Margit Frenk³⁹ ha puesto en duda esto y ha mostrado cómo muchos personajes áureos están marcados por un rasgo particular que los hace singulares. Esto ocurre con los galanes cómicos que se estudian, pues a pesar de ser convencionales, rompen de algún modo con lo que se espera de ellos y presentan una caracterización bastante compleja. En este sentido, se puede aplicar al personaje de la Comedia Nueva lo que algunos críticos han dicho sobre el teatro barroco en general. McKendrick ha señalado el peligro de entender el teatro áureo como un bloque de obras semejantes. La estudiosa llama la atención sobre la importancia de percibir y examinar las obras una por una, pues es la única forma en que se hace “perceptible su variedad y plurivalencia.”⁴⁰ Arellano advierte lo mismo al decir que uno de los grandes escollos metodológicos es el “considerar el fenómeno de la comedia española como un monolito sujeto a los mismos esquemas estructurales y obediente a unas convenciones inalterables e igualmente rígidas.”⁴¹

Algo que hace que se califique al personaje del barroco español de anónimo es que se busca que actúe según parámetros de otros teatros: se quiere encontrar Hamlets u Otelos

³⁸ Malveena McKendrick, *op. cit.*, p. 76.

³⁹ Margit Frenk, *op. cit.*, pp. 11-22.

⁴⁰ Malveena McKendrick, *op. cit.*, p. 82.

⁴¹ Ignacio Arellano, *Convención y recepción... op. cit.*, p. 7.

y eso implica descontextualizar el teatro del Siglo de Oro e ignorar su fórmula dramática. Los pocos personajes que se han “salvado” de ser considerados de esa forma son los trágicos, como Segismundo de *La vida es sueño*. Así, se hace patente el prestigio de los géneros serios frente a los cómicos y la lectura indiscriminada de las obras. Hay que recordar que las obras cómicas y las serias no siguen las mismas convenciones: un personaje serio será y actuará diferente a uno cómico.⁴²

El personaje del teatro del Siglo de Oro es funcional, es decir, dentro del sistema dramático desempeña un papel específico que responde a unas ciertas convenciones. Así, se parte de ciertos moldes preestablecidos y se crean relaciones entre los demás personajes (la relación entre enamorados, hermanos, padre e hijos, rivales de amores, etc.). Esto ofrece múltiples posibilidades dramáticas al momento de combinar las diversas funciones en una obra.

La estructura del sistema de personajes se hace a partir de la división sexual y de una organización jerarquizada que se divide en tres categorías sociodramáticas. Estos tres bloques son: figura de autoridad, criados y pareja de enamorados. “El padre, el ‘poderoso’ o rey, el gracioso o la criada, son personajes periféricos –relativamente al núcleo de la acción- que se elabora siempre en torno a la pareja dama-galán.”⁴³

En la comedia hay un número limitado de personajes: al menos una pareja de enamorados (en torno a la cual giran las acciones), una figura de autoridad y criados. Los personajes parten de características similares que los identifican: el galán es bien parecido, de buena sangre, valiente, con un estricto sentido del honor y enamorado fiel de la dama; ella es hermosa, de buen linaje, con una honra intachable y enamorada incondicional. El gracioso se presenta como contrafigura de los señores, por lo que mientras estos tienen una postura idealista de la existencia, él tiene una visión material y un sentido pragmático de la realidad. De modo que el gracioso es cobarde, glotón, codicioso, pero fiel a su amo. Además, suele parodiar la relación de su señor con la dama, al tener relaciones fugaces y cómodas con las criadas. Estas características son compartidas por los demás criados. La

⁴² *Ibid.*, p. 19.

⁴³ Christophe Couderc, *Galanes y damas en la Comedia Nueva*, Madrid: Iberoamericana – Vervuert, 2006, p. 28.

diferencia con ellos se encuentra en el grado de importancia que tiene el gracioso en las acciones y en la comicidad. El padre representa a la figura de autoridad y se encarga de proteger el honor de la dama; dicha función a veces es desempeñada por el hermano de la dama. Muchas veces la figura de autoridad es la que genera el conflicto, al comprometer a la dama en matrimonio con alguien que no ama o al intentar alejarla de su amado.

Tal clasificación resulta bastante simplificada si se toma en cuenta que se pueden “distinguir subtipos [en los personajes], modulaciones de la misma figura, según la funcionalidad del personaje.”⁴⁴ Por otro lado, no se puede olvidar que cada género tiene sus propias convenciones, así que los personajes serán diferentes de acuerdo con el tipo de obra del que se trate. El concepto de decoro es relativo al género: “El decoro dramático y moral a que están obligados los géneros serios se diferencia del que rige los burlescos, donde se constatan numerosas ‘rupturas’ del decoro que serían inaceptables en los primeros.”⁴⁵ Se puede decir que los personajes parten del mismo molde y que los cambios y particularidades sirven como matices. En los géneros serios las variaciones siguen los modelos de perfección y en los cómicos su parodia.⁴⁶

De acuerdo con la importancia del personaje y con la singularidad que se quiera darle, su construcción será más o menos compleja, incluso se puede decir que una mayor caracterización implica una mayor importancia. De nuevo hay que mencionar que una caracterización “cuidada” no es exclusiva de los géneros serios. Efectivamente, un personaje serio requiere transmitir un “riesgo trágico”⁴⁷ que generalmente surge de un conflicto entre su interior y sus circunstancias externas. Lo mismo sucede con un personaje cómico, con la diferencia de que lo que se intenta es divertir al público. Un ejemplo claro son las piezas estudiadas, en las que los personajes se construyen por medio de una caracterización muy detallada, lo que hace que aumente su comicidad.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 217.

⁴⁵ Ignacio Arellano, *Historia... op. cit.*, p. 125.

⁴⁶ Véase Cristophe Couderc, *op. cit.*, p. 38.

⁴⁷ “En la tragedia [...] el espectador compadece, siente la angustia; en la comedia hay una especie de anestesia afectiva, un distanciamiento. Los temores y peligros, por convención, no implican en la comedia de capa y espada riesgo trágico: no parecen, por tanto, ser aptos para provocar en el receptor que conoce la convención (salvo en los eruditos modernos) ninguna helada sonrisa de angustia.” Ignacio Arellano, *Historia... op. cit.*, p. 137.

Hay que decir que un personaje de teatro no se construye igual que uno perteneciente a géneros exclusivamente literarios. “La caracterización de los personajes que integran una obra de teatro implican una doble dificultad constructiva para el dramaturgo. Estas dificultades tienen su correspondencia u origen en la doble textualidad que implica la obra de teatro: texto dramático, por una parte, y texto espectacular o escénico, por otra. Es en estos dos ‘textos’ que el autor debe desarrollar sus personajes.”⁴⁸

II.2 EL GALÁN Y SUS FUNCIONES

Las características del galán “típico” del teatro barroco son: “valor, audacia, generosidad, constancia, capacidad de sufrimiento, idealismo, apostura y linaje.”⁴⁹ Es un personaje que se ciñe, en buena medida, al código caballeresco heredado del medioevo. Estos caballeros,

inspirados por los ideales del amor cortés, eran siervos de una dama a quien debían fidelidad amorosa y a quien dirigían sus pensamientos más generosos y el mérito de sus hazañas. De esta manera, el caballero debía poseer virtudes propias y virtudes distintivas. Las propias eran la castidad, la generosidad, el sacrificio, la caridad..., aquellas virtudes que conformaban su personalidad y su espíritu. Las virtudes distintivas se dividían en dos, las superiores, que eran aquellas debidas al monarca, al país y a la dama; y las inferiores, que eran sus obligaciones con los comerciantes, los niños, los ancianos, los pobres, las viudas, las mujeres...⁵⁰

Así, el galán es un personaje virtuoso ennoblecido por el amor a su dama. El teatro del Siglo de Oro está lleno de ejemplos de galanes que desfallecen de amor y cuya meta es lograr que su amada les corresponda:

CARLOS Sea amor o sentimiento,
 nieve, ardor, llama o ceniza
 yo me abraso, yo me rindo
 a esta furia vengativa
 de amor, contra la quietud

⁴⁸ Aurelio González, *op. cit.*, p. 11.

⁴⁹ Francisco Ruiz Ramón, *op. cit.*, p. 155.

⁵⁰ Axayácatl García Rojas, “La tradición caballeresca medieval,” en Aurelio González y Ma. Teresa Miaja (eds.), *Introducción a la cultura medieval*, México: UNAM, 2005, p. 55.

de mi libertad tranquila.⁵¹

La palabra “galán” tiene en sí misma una connotación positiva. En el *Diccionario de Autoridades* aparecen las siguientes definiciones: “El hombre de buena estatura, bien proporcionado de miembros, y airoso en el movimiento [...]. Se dice también del que está vestido de gala, con aseo y compostura [...], galantea, solicita o logra alguna mujer.”⁵² Las dos características principales de un galán son su buen aspecto (tanto en su físico como en su vestido) y servir a una dama. En la comedia española el galán es, por naturaleza, un enamorado y tiene gran importancia, pues “todo en la comedia se articula en torno a las relaciones complicadas y difíciles de los protagonistas.”⁵³

El personaje de la comedia siempre tiene una funcionalidad dramática y se ciñe a unas convenciones preestablecidas. Esto de ninguna manera implica que todos los galanes sean iguales, sino que los dramaturgos parten de un mismo molde para construir al personaje. El decoro dramático “impone una serie de limitaciones al comportamiento y al discurso del personaje, en función de su sexo, su edad, y su estado o posición social, pero dentro de unos límites difíciles de definir de una vez por todas.”⁵⁴ Los galanes desempeñan distintas funciones, que en buena medida vienen marcadas por la relación que tienen con los otros personajes. Así, tener una hermana, un rival amoroso o ser el novio oficial, determina el papel del personaje.

En su estudio sobre los galanes y las damas en las obras de dramaturgos de la generación de Lope,⁵⁵ Couderc dice que “los galanes asumen las funciones de héroe pusilánime y pasivo, afectado de una carencia inicial (A); de agresor (E); o de beneficiario marginal del movimiento dramático (C).”⁵⁶ Para este estudioso hay tres posibilidades claramente diferenciadas para el personaje. El galán secundario, llamado por Couderc “C” es el que sigue de forma más cercana el arquetipo de galán (bien parecido, valiente,

⁵¹ Agustín Moreto, *El desdén con el desdén*, ed. de Willard King, México: El Colegio de México, 1996, p. 49.

⁵² GALÁN, *Diccionario de Autoridades*, Madrid: Gredos, 2002.

⁵³ Felipe Pedraza y Milagros Rodríguez, *op. cit.*, p. 72.

⁵⁴ Cristophe Couderc, *op. cit.*, p. 37.

⁵⁵ En la conclusión a este trabajo se verá que las funciones de los galanes de la generación de dramaturgos poscalderonianos no se pueden clasificar de ese modo.

⁵⁶ Cristophe Couderc, *op. cit.*, p. 387.

generoso, fiel, etc.). Los otros tienen varias características que los alejan de una u otra manera de este molde, lo que deja ver que la definición tradicional simplifica al personaje. Dicho de otro modo, el galán virtuoso y enamorado aparece en el *corpus* teatral áureo, pero es sólo uno de los tipos de galán posible.

Como se verá a lo largo del trabajo, las funciones del galán en los autores calderonianos evolucionan. Un cambio fundamental es la ridiculización del galán pues, según rastrea Courdec,⁵⁷ no existe en la generación de Lope la intención de descalificar al personaje a través de la risa, aspecto que se ve con frecuencia en la comedia de capa y espada de la segunda mitad del XVII. Así, los galanes estudiados en la tesis rompen con el código caballeresco para tener una función cómica.

II.3 LA COMICIDAD ENTREMÉSIL EN LOS PERSONAJES DE LA SEGUNDA GENERACIÓN DE DRAMATURGOS ÁUREOS

Un rasgo característico del teatro de la generación de Calderón es el aumento de la comicidad, especialmente en las comedias de capa y espada. Arellano ha estudiado cómo esta comedia evolucionó a lo largo del tiempo y ha identificado tres fases: la primera se encuentra representada por las piezas iniciales de Lope y la fórmula no tiene rasgos definidos; la segunda está formada por el último Lope y Calderón, en la que el modelo queda establecido y se da una estilización estructural del enredo; la tercera es la fase final en la que se parodia la fórmula y se hacen obras muy cercanas al entremés.⁵⁸ Estas fases no se dan “en sectores cronológicos perfectamente delimitados. La segunda y la tercera [...] pueden coexistir en el tiempo.”⁵⁹ De esta manera, se puede afirmar que la comedia de capa y espada de los calderonianos tiene muchos puntos en contacto con el entremés y sus recursos dramáticos.

Una definición que se cita frecuentemente del entremés es la del *Diccionario de Autoridades*: una “representación breve, jocosa y burlesca, la cual se entremete de

⁵⁷ *Ibid.*, p. 248.

⁵⁸ Véase Ignacio Arellano, *Convención y recepción... op. cit.*, p. 106.

⁵⁹ *Ibidem.*

ordinario entre una jornada y otra de la comedia.”⁶⁰ La comicidad entremesil “exagera la incongruencia de la condición humana, despoja al amor de toda aureola emocional, rompe la armonía entre las palabras y las obras, convierte en chabacana la peripecia que pudo ser patética, en grotescos los problemas de pasión y honor.”⁶¹ Así, el mayor punto de contacto entre el género breve y las comedias de enredo es que se presentan las acciones a través de una “óptica entremesil.”

La comicidad en el entremés se basa en una inversión de valores en la que se da una trasgresión del decoro.⁶² Uno de los recursos normales del género breve es degradar a los personajes serios, al hacerlos romper con el código caballeresco, para que actúen de forma “baja.” La ridiculización de damas, galanes y barbas relaciona las comedias analizadas y el entremés. Se ha dicho que el gracioso es el personaje que más acerca a la comedia al género breve.⁶³ En las comedias de capa y espada de la segunda generación se ve que la relación entre géneros va mucho más allá del mero personaje del gracioso, pues otros de los personajes (especialmente el galán cómico) actúan según el código del entremés.

En las comedias analizadas se ve que si bien la comicidad es generalizada, el galán suele ser el personaje más ridiculizado. Al estudiar al figurón, Olga Fernández se percató de esta situación: “Los personajes graves que más frecuentemente traspasan la barrera de lo serio, reservándose el derecho de volver a su puesto cuando les parece, son los ‘galanes’.”⁶⁴

Asensio habla de cómo la comedia busca que, a través de sentimientos nobles, el espectador se identifique con el héroe, mientras que “el entremés da al espectador un sentimiento de superioridad sobre los personajes, [que son] vistos desde una lejanía propicia a la risa, más prójimos que próximos.”⁶⁵ En las comedias –especialmente en las de figurón– hay un distanciamiento con los galanes ridículos y el espectador los ve como inferiores.

³⁹ **ENTREMÉS**, *Diccionario de Aut... op. cit.*

⁶¹ Eugenio Asensio, *Itinerario del entremés*, Madrid: Gredos, 1965, p. 29.

⁶² Véase Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera, “Introducción biográfica y crítica,” en Pedro Calderón de la Barca, *Entremeses, Jácaras y Mojigangas*, Madrid: Castalia, 2001, p. 22.

⁶³ Eugenio Asensio, *op. cit.*, p. 36.

⁶⁴ Olga Fernández, *La comedia de figurón*, Tesis de doctorado, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2003.

⁶⁵ Eugenio Asensio, *op. cit.*, p. 39.

Otro punto de contacto entre el entremés y la comedia del ciclo calderoniano es la utilización de tipos cómicos propios del género breve. En éste aparecen personajes que el público identificaba de inmediato y que tenían gran eficacia cómica. En varias de las obras del *corpus* encontramos personajes del entremés como son: la embaucadora, el vejete, los doctores, la melindrosa, la dama culta, el alcahuete, etc. Los estudiosos también han identificado una estrecha relación estructural entre algunas comedias y el entremés, sobre todo entre el entremés de burlas y la comedia de figurón.⁶⁶

A pesar de la relación entre los géneros, la especificidad genérica se mantiene. Lo que en el entremés queda como una burla, en la comedia no, pues su extensión permite un desarrollo más complicado en el que se restaura el orden.⁶⁷ En la comedia no triunfa el caos, sino las reglas de los personajes “normales.” Así, los galanes cómicos tienen que dejar atrás sus defectos o quedarán excluidos.

II.4 CLASIFICACIÓN DE LOS GALANES CÓMICOS

Al leer las obras cómicas de los autores de la segunda generación del teatro barroco, se nota de inmediato la proliferación de elementos cómicos en las áreas en que los personajes suponen ser “serios.”⁶⁸ En la generación de Lope aparecía esporádicamente algún galán ridículo,⁶⁹ mientras que en la de Calderón se vuelve un recurso teatral fundamental para la comedia de capa y espada. En esa medida se integra a la fórmula áurea y, por lo tanto, sigue ciertas reglas.

La importancia de dicho recurso se ve en la cantidad y variedad de galanes cómicos en las comedias del segundo ciclo teatral: es un rasgo característico de la técnica dramática de los autores. Debido a las diferentes características y funciones de los galanes, para

⁶⁶ Véase Abraham Madroñal, “Figurones de comedia y figurones de entremés,” en *El figurón. Texto y puesta en escena*, Luciano García Lorenzo (ed.), Madrid: Fundamentos, 2007, p. 260-270.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 270.

⁶⁸ Quien más ha estudiado esto es Ignacio Arellano: él propone una clasificación de las damas y galanes ridiculizados en las comedias de capa y espada. En ella habla de tres tipos de personajes: los cómicos principalmente ingeniosos, los cómicos ingeniosos degradados y los personajes cómicos propiamente ridículos. Este trabajo se centra principalmente en los cómicos ridículos. Véase Ignacio Arellano, “La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada,” *Criticón*, 60, 1994, pp. 103-128.

⁶⁹ Véase Frédéric Serralta, “Sobre el ‘pre-figurón’ en tres comedias de Lope (*Los melindres de Belisa*, *Los hidalgos del aldea* y *El ausente en su lugar*),” *Criticón*, 87-88-89, 2003, pp. 827-836.

efectos de esta tesis se decidió agruparlos en: galanes con rasgos cómicos, amantes al uso y figurones. El tipo de defecto y el grado en que aparece es lo que determina a qué categoría pertenece cada personaje analizado.

La característica común de los galanes estudiados es que son cómicos por tener un defecto, lo que lleva a diferenciar entre la comicidad provocada por el ingenio frente a la que se da ante el ridículo. Otro elemento que comparten es que son excluidos de la estructura sociodramática. En algunas ocasiones la salida es temporal y luego se reincorporan -generalmente a través del matrimonio- al orden social; en otras ocasiones son excluidos sin más.

Cada tipo de galán desempeña funciones distintas y tiene rasgos particulares que se identifican en su caracterización. La introducción de un galán ridículo implica una modificación en la fórmula dramática. El “nuevo elemento” se asimila rápidamente a la fórmula y se convierte en un recurso que se usa siguiendo ciertas convenciones.

A reserva de que en los capítulos posteriores se hará una descripción más completa de cada tipo de galán, se mencionarán aquí algunas de sus características principales. Existen dos clases de galanes con rasgos cómicos. El primero es un personaje con algún defecto que lo hace salir del paradigma del galán del teatro del Siglo de Oro. A diferencia de personajes por completo ridículos, como el figurón, estos galanes tienen aspectos positivos que compensan los negativos. A pesar de ello, reciben múltiples críticas de los demás y contrastan con los galanes con quienes comparten el escenario. El segundo tipo es aquel galán perfectamente normal que finge algo cómico para casarse con la dama que ama. El engaño del personaje más que hacerlo ver como ingenioso, lo ridiculiza.

El amante al uso es un galán que tiene una actitud frente al amor completamente distinta al típico galán del teatro del Siglo de Oro. Un galán normal ve el amor desde una visión idealista: está dispuesto a todo por su amada. Por el contrario, el amante al uso nunca se ha enamorado, es decir, no ha sufrido ni quiere sufrir ninguno de los achaques propios del amor y se dedica a enamorar a la que tiene enfrente sin comprometerse. Una forma de caracterizar al personaje es establecer un claro contraste con otros galanes “típicos” o, incluso, con criados que se enamoran de alguna criada de forma caballeresca.

Este enamorado “al uso” tiene un sentido del honor bastante laxo, lo que le hace ser más permisivo en sus amoríos y enamorar a criadas, viejas, feas, etc.

El figurón es un personaje que por sus defectos rompe de manera drástica con el paradigma de galán del teatro del Siglo de Oro. Es un ser sumamente ridículo y en él se centra la comicidad de la obra. En casi todas las comedias estudiadas, el figurón funciona como obstáculo en la relación de una pareja de enamorados, ya que una figura de autoridad -generalmente el padre- ha comprometido a una dama con él sin su consentimiento.

El figurón y el amante al uso constituyen un tipo teatral claramente identificable, mientras que el galán con rasgos cómicos muestra una serie de experimentos con el personaje del galán. Ello deja ver la vitalidad de una fórmula altamente convencional y flexible al mismo tiempo. Además, la aparición del galán cómico permite nuevas relaciones entre los personajes y renueva la comedia de capa y espada, para seguir siendo atractiva al público del momento. La riqueza del drama áureo no sólo se ve en las modulaciones y evolución de un personaje, sino en las diferentes funciones que desempeña en la comedia.

III. EL *CORPUS* DE TRABAJO Y EL ESTADO DE LA CUESTIÓN

III.1. CLASIFICACIÓN DEL *CORPUS*

La extensión del *corpus* dramático del Siglo de Oro y su variedad hace difícil una clasificación genérica. El problema surge con el propio nombre de “comedia,” ya que al perderse la distinción cómica y trágica se puede leer todo el *corpus* de la misma manera. El uso de la palabra “tragicomedia” para referirse a la producción teatral barroca tiene el mismo efecto, pues “a pesar de la terminología áurea la tragicomedia no es una verdadera mezcla. Género trágico y género cómico se diferencian globalmente de manera clara.”⁷⁰

Hay una clasificación asistemática del *corpus* áureo, ya que los textos se pueden agrupar de acuerdo con: el tema, el tipo de personajes, el espacio, el tratamiento que se da al asunto, los mecanismos constructivos que aparecen, el lugar de la representación, etc. La complejidad del *corpus* hace que una comedia pueda caber en varias de las casillas mencionadas, de forma que no es extraño encontrar una comedia de santos / villanesca / de enredo. A pesar de esto, es necesario ubicar lo mejor posible cada obra, pues si no se toma en cuenta la especificidad genérica, se pierden de vista las convenciones de cada tipo de comedia.

La clasificación hecha por Arellano⁷¹ es de las más claras: él divide las obras dramáticas en serias y cómicas. Estas últimas las clasifica en comedias de capa y espada - con sus variantes en la palatina y de figurón-, burlescas y piezas breves. El rasgo en común que comparten dichas piezas es la ausencia de riesgo trágico, lo que provoca un ambiente lúdico.

Debido a lo complicado que resulta clasificar el teatro áureo, se intentó ordenar el *corpus* de trabajo de la forma más clara y simple posible, de manera que se considerará que todas las comedias estudiadas en esta tesis son de capa y espada. Estudiosos como Olga Fernández⁷² han hecho notar que este tipo de comedia es un “macrogénero” que funciona como cajón de sastre, pues incluye obras de múltiples características. Si bien Fernández se

⁷⁰Ignacio Arellano, *Historia... op. cit.*, p. 136.

⁷¹*Ibid.*, p. 139.

⁷²Olga Fernández, *La comedia... op. cit.*, p. 35.

refiere a ello como algo negativo por su tendencia generalizadora, hay que decir que en casos como éste resulta muy útil, pues el empleo del galán ridículo involucra a las obras cómicas en general, no es exclusivo de la urbana, la palatina o la de figurón. Una comedia de capa y espada se entenderá como una pieza “de tema amoroso, ambiente coetáneo y urbano, con personajes particulares y basada fundamentalmente en el ingenio.”⁷³ Dicho de otra manera, es una obra cómica de enredo cuyo fin es lúdico.

La comedia de figurón resulta “una variante, con un personaje ridículo incluido, de la comedia de capa y espada.”⁷⁴ Este personaje es el centro de la comicidad de la obra y no puede modificar sus defectos. Algunas de las obras con figurón tienen elementos de comedia palatina, por lo que se sitúan en un lugar lejano y los personajes pertenecen a la nobleza.⁷⁵

III.2 ELECCIÓN DEL *CORPUS*

La elección del *corpus* se hizo con la finalidad de ver la importancia del galán cómico como un recurso teatral propio de la técnica dramática de los autores de la segunda mitad del XVII. Así, se pretende analizar los elementos en común que los dramaturgos utilizan para construir sus obras y que permiten hablar de un estilo. Los autores calderonianos parten de una fórmula establecida, por lo que al tratar de vislumbrar su técnica hay que ver la manera en que en sus manos se plasman las “reglas” de la llamada Comedia Nueva. Sin que se pierda una continuidad con las obras de los dramaturgos del ciclo anterior, hay cambios que se aprecian en la innovación de los recursos teatrales y en la sistematización de ellos.

Para la elección del *corpus* de trabajo se leyeron obras de la segunda generación. De ahí se eligieron las piezas donde el galán cómico tenía un papel predominante por sus rasgos ridículos. Se seleccionaron veinte obras de once autores distintos, con lo que se intentó formar un *corpus* representativo que incluyera obras de autores conocidos y de otros prácticamente olvidados por la crítica.

⁷³ Ignacio Arellano, *Convención y recepción... op. cit.*, p. 40.

⁷⁴ Frédéric Serralta, “Sobre el `pre-figurón’... op. cit.”, pp. 832.

⁷⁵ La única comedia que no es de figurón que puede ser considerada palatina es *El licenciado Vidriera*.

Una característica del *corpus* es que al estudiar el mismo recurso dramático en todas las obras, se pueden apreciar los puntos en común y la riqueza de las variantes. Asimismo, permite tener conciencia de la individualidad de los autores y de la forma en que cada uno de ellos implementó el uso del galán cómico en sus piezas. Ello resulta difícil al estudiar el teatro del Siglo de Oro, pues la cantidad de obras producidas hace que se vea como un bloque similar, con lo que se reduce su riqueza. El *corpus* de trabajo es una muestra patente de la flexibilidad y, sobre todo, de la vitalidad de la fórmula dramática áurea. El presente estudio trata de mostrar cómo se utilizó el galán cómico y la forma en que el teatro del Siglo de Oro se reinventó constantemente, uno de sus rasgos más sorprendentes.

Como ya se ha comentado, una característica del teatro barroco español es contar con personajes funcionales. Debido a ello, un aspecto central que se planteó al conformar el *corpus* fue que permitiera mostrar las diversas funciones que el galán cómico desempeña. Dichas funciones son las que dejan ver la relevancia y la innovación que implica modificar las características del galán. Por otra parte, al ser la comedia española un fenómeno comercial, la utilización de un recurso muestra el gusto de espectador.

Las obras que conforman el *corpus* y los galanes que se estudian son:⁷⁶

✓ Galán con rasgos cómicos

❖ *No puede ser...*, Agustín Moreto

⁷⁶ Las obras se tomaron de las ediciones que aparecen a continuación y en adelante se citará el nombre de la comedia abreviado, junto con el número de jornada y página. El único cambio que se hizo fue modernizar la acentuación. *El amor al uso* (*Amor al uso...*), *Un bobo hace ciento* (*Un bobo hace...*), *El señor de Noches Buenas* (*El señor de Noches...*), *El invisible príncipe del Baúl* (*El invisible príncipe...*), *Cuando no se aguarda y príncipe tonto* (*Cuando no se aguarda...*), *Mentir y mudarse a un tiempo, y mentiroso en la corte* (*Mentir y mudarse...*) y *Cuántas veo tantas quiero* (*Cuántas veo...*) se tomaron de: Ramón de Mesonero Romanos, *Dramáticos posteriores a Lope de Vega I*, Madrid: Atlas-Biblioteca de Autores Españoles (no. 47), 1951. *El castigo de la miseria* (*El castigo...*), *El hechizado por fuerza* (*El hechizado...*) y *El domine Lucas* (*El domine...*) se tomaron de: Ramón de Mesonero Romanos, *Dramáticos posteriores a Lope de Vega II*, Madrid: Atlas-Biblioteca de Autores Españoles (no. 49), 1951. *No puede ser...* (*No puede ser...*), *Trampa Adelante* (*Trampa...*), *Yo por vos y vos por otro* (*Yo por vos...*), *El parecido en la corte* (*El parecido...*) y *El licenciado Videriera* (*El licenciado...*) se tomaron de la edición de Luis Fernández-Guerra y Orbe, Madrid: Atlas-Biblioteca de Autores Españoles (no. 39), 1950. *Entre bobos anda el juego, don Lucas del Cigarral* (*Entre bobos...*) se tomó de: Ramón de Mesonero Romanos, *Comedias escogidas de don Francisco de Rojas Zorrilla*, Madrid: Atlas-Biblioteca de Autores Españoles (no. 54), 1952. De *No hay burlas con el amor* (*No hay burlas...*) se usó la edición de Ignacio Arellano: Pedro Calderón de la Barca, *Comedias*, Madrid: Castalia, 2001. De *Guárdate del agua mansa* (*Guárdate del agua...*) se tomó la edición del CD del TESO, *Teatro Español del Siglo de Oro*, Madrid: Fundación Chadwyck-Healey, 1998.

- ❖ *Trampa adelante*, Agustín Moreto
- ❖ *Yo por vos y vos por otro*, Agustín Moreto
- ❖ *El parecido en la corte*, Agustín Moreto
- ❖ *El licenciado Vidriera*, Agustín Moreto
- ✓ Amante al uso
 - ❖ *Mentir y mudarse a un tiempo y Mentiroso en la corte*, Diego y José de Figueroa
 - ❖ *Cuántas veo tantas quiero*, Sebastián de Villaviciosa y Francisco de Avellaneda
 - ❖ *El amor al uso*, Antonio de Solís
 - ❖ *No hay burlas con el amor*, Pedro Calderón de la Barca
 - ❖ *Guárdate del agua mansa*, Pedro Calderón de la Barca
- ✓ Figurón
 - ❖ *El lindo don Diego*, Agustín Moreto
 - ❖ *La fuerza del natural*, Agustín Moreto
 - ❖ *Entre bobos anda el juego, don Lucas del Cigarral*, Francisco de Rojas Zorrilla
 - ❖ *El invisible príncipe del baúl*, Cubillo de Aragón
 - ❖ *El castigo de la miseria*, Juan de la Hoz y Mota
 - ❖ *El hechizado por fuerza*, Antonio de Zamora
 - ❖ *El domine Lucas*, José de Cañizares
 - ❖ *Un bobo hace ciento*, Antonio de Solís
 - ❖ *El señor de las Noches Buenas*, Álvaro Cubillo de Aragón
 - ❖ *Cuando no se aguarda y príncipe tonto*, Francisco de Leiva
 - ❖ *Guárdate del agua mansa*, Pedro Calderón de la Barca

Muchas de las obras que se estudian son de Agustín Moreto, lo que permite comprobar que fue uno de los mayores genios cómicos de su generación. A él se deben algunos de los personajes mejor logrados. En el caso de los galanes, basta pensar en el figurón don Diego de *El lindo don Diego*, pero también tiene graciosos extraordinarios

como Tarugo de *No puede ser* o Polilla de *El desdén con el desdén*. Además, no se puede olvidar que fue uno de los mejores entremesistas de su tiempo.

A pesar de que la intención de este trabajo es centrarse en los dramaturgos de la generación calderoniana, se incluyeron dos obras de Calderón (*No hay burlas con el amor* y *Guárdate del agua mansa*). Esto para ver la manera en que los autores del periodo -tanto los conocidos como los desconocidos- utilizaron recursos similares y compartieron un estilo. Calderón se sumó así a la tendencia de hacer obras cercanas al mundo del entremés.

III.3 ESTADO DE LA CUESTIÓN

Es notable la cantidad de obras editadas y estudios sobre Calderón. Ese fenómeno contrasta con lo poco que se ha hecho con los autores de su generación. Incluso, llama la atención si se compara con lo mucho que la crítica ha dedicado a la generación de Lope. Ello responde a prejuicios que han estigmatizado a los calderonianos, tales como la falta de originalidad, culteranismo extremado o la ausencia de talento. Lo poco que se conoce son datos que se repiten de una historia de la literatura a otra, nada más que un panorama árido en el que este grupo parece no haber aportado mayor cosa al drama áureo.

Lo anterior no resulta de ningún modo una sorpresa, ya que el propio Calderón tuvo que esperar un buen número de años para ser revalorado. Lo común era considerarlo “como representante de una mentalidad ya caduca o de una España rígida.”⁷⁷ Será hasta el aniversario de su nacimiento (2000) y muerte (1981) en que se vuelva a leer y se le dé el lugar adecuado, no sólo como autor serio, sino como el gran genio cómico que fue.

III.3.1 ESTUDIOS SOBRE EL CICLO CALDERONIANO

Un punto de partida imprescindible para acercarse a la segunda generación dramática es la recopilación de las principales comedias de estos autores hecho por Mesonero Romanos: *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*. En la introducción, hace un recuento de sus principales características dramáticas y de sus datos biográficos. El crítico que sobresale por su aportación al estudio de dicho ciclo teatral es Ignacio Arellano. Un

⁷⁷ Ignacio Arellano, *Calderón y su escuela... op. cit.*, p. 188.

texto que sirve para ver las características principales de estos autores es *Calderón y su escuela dramática* (2001), en el que además de dar algunos de los rasgos más importantes de Calderón y de los autores de su ciclo, proporciona datos biográficos, bibliográficos y se detiene en las obras más importantes del periodo. Así, da cuenta de la interesante propuesta de muchos de los dramaturgos. Una parte útil para apreciar el panorama de los estudios actuales es el capítulo titulado “los caminos de la crítica,” en el que hace una revisión detallada de lo hecho en los últimos años con respecto a Calderón y a su escuela. En dicho capítulo se puede ver la poca atención que se ha prestado a los dramaturgos calderonianos, incluso a los considerados como importantes (Moreto y Rojas Zorrilla).

Ante este panorama crítico, no se puede prescindir de las historias del teatro, en las que si bien muchas veces se trata a la segunda generación teatral de manera general, existe la ventaja de que los estudiosos tienen que asumir una opinión sobre sus características estilísticas y sobre su aportación al teatro barroco. Hay autores que destacan por la manera en que abordan el tema, por ejemplo Malveena McKendrick en *El teatro en España* (1994). La autora se cuestiona hasta qué punto Calderón influyó en los demás autores y da varios argumentos que muestran que aunque la influencia existió, no se puede perder de vista que los dramaturgos siguieron la evolución propia de una tradición teatral. Una de las partes que llaman la atención es cuando habla del desarrollo del teatro cortesano y de sus implicaciones para la comedia española. Felipe Pedraza y Milagros Rodríguez (1981) muestran que la división en dos ciclos no es suficiente y proponen una subdivisión. Arellano en su *Historia del teatro español del siglo XVII* (2005) trata sobre el diferente contexto en el que escriben los autores de los dos ciclos y cómo eso determina su producción. Asimismo, propone pautas metodológicas para acercarse al teatro del XVII.

III.3.2 EDICIONES

Son muy pocas las comedias editadas con un aparato crítico aceptable. Las dos fuentes principales para acceder a los textos son: la edición de Mesonero Romanos y el CD ROM del TESO (Teatro español del Siglo de Oro). La primera carece de aparato crítico y algunas de las obras tienen problemas de autoría. La segunda cuenta con textos cuidados,

pero carece -igualmente- de aparato crítico. Además, no cuenta con todos los autores calderonianos. La *Biblioteca de Autores Españoles* publicó las principales piezas de Moreto (Fernández-Guerra y Orbe, 1950) y de Rojas Zorrilla (Mesonero Romanos, 1952). Del *corpus* de trabajo son pocas las comedias que cuentan con una edición adecuada. De hecho, las únicas que sí cuentan con ella son: *Entre bobos anda el juego* de Rojas Zorrilla (Profeti, 1984); *El lindo don Diego* de Moreto (Wardropper, 1970; Frank Casa y Bersilav Primorac, 1977; Profeti 1988); *El amor al uso* (Arellano y Serralta, 1995); y *El señor de Noches Buenas* de Cubillo (Valbuena, 1928).

El panorama es alentador si se toma en cuenta que se ha dado en los últimos años un interés creciente por los calderonianos y por los géneros dramáticos cómicos. Esto se refleja en ediciones de obras como los *Entremeses, jácaras y mojigangas* de Calderón (Rodríguez y Tordera, 2001), *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto* (Lobato, 2003) o los *Entremeses completos* de Quiñones de Benavente (Arellano, Escudero, Madroñal; 2001). Un género que ha sido revalorado es la comedia burlesca. Desde 1998, la editorial Iberoamericana Vervuert ha comenzado a reeditar este *corpus*. Actualmente cuenta con seis tomos que incluyen veintiún comedias (Mata Induráin, 1998; Arellano, 2001, 2002, 2004, 2007, Rodríguez, 2003). Ya que se menciona dicha editorial, hay que decir que en su colección *Biblioteca Áurea Hispánica* se da cabida a un buen número de ediciones y estudios fundamentales sobre el teatro áureo.

III.3.3. ESTUDIOS SOBRE LOS AUTORES

Moreto es el autor del segundo ciclo dramático cuya obra ha sido la más trabajada. En el estudio introductorio a la edición de sus obras, Fernández-Guerra y Orbe sitúa cronológicamente las comedias y da sus características generales. Lobato, al editar las piezas breves de Moreto (2003), dedicó un buen número de páginas a la obra del autor en general. Éste es un estudio que destaca por el conocimiento de la obra y de las técnicas teatrales del dramaturgo, tanto en sus comedias como en su teatro breve. Al día de hoy es el trabajo más completo y rico que existe sobre él.

En contraste con la calidad y agudeza crítica de Lobato está el de Mackenzie (1994), que pretende ser un análisis de los rasgos generales de Moreto y de Rojas Zorrilla. Su mayor defecto está en no tomar en cuenta enfoques metodológicos importantes para acercarse al *corpus* áureo, con lo que cae en un anacronismo crítico e ignora las convenciones genéricas.⁷⁸ A lo largo del texto hay una necesidad por buscar elementos originales y antitradicionales en las piezas de los autores. Por ejemplo, al hablar de los galanes cómicos de Agustín Moreto dice que implican una ruptura total con la fórmula áurea y, por ende, con los demás dramaturgos. La obsesión por hacer a los autores “excepcionales” la lleva a no ver qué hicieron los otros miembros de la segunda generación teatral. Además, hace una lectura “tragedizante” de obras cómicas. Basta citar un fragmento en el que la autora habla sobre el figurón para ver el tono y la postura crítica que sostiene: “Moreto pretendía llamar la atención seria y crítica de sus prójimos sobre los defectos humanos existentes en todas partes.”⁷⁹

Castañeda (1974) realizó un trabajo titulado *Agustín Moreto*, que más que un análisis es una compilación de datos biográficos y argumentos de comedias que sirve como un primer acercamiento al autor. En su obra, el crítico afirma que Moreto tiene más afinidad con el ciclo de Lope que con el de Calderón;⁸⁰ sin embargo, dicha opinión es arbitraria y de ninguna manera se sostiene, pues el estilo de Agustín Moreto es un ejemplo claro de la forma de hacer comedias en la segunda generación de dramaturgos. Por otra parte, la tesis doctoral de Lottmann (1958), *The comic elements in Moreto's comedias*, utiliza categorías forzadas y, según la autora, tradicionalmente aceptadas para estudiar los elementos cómicos del dramaturgo. Su trabajo se queda en intentar ceñir el análisis a unas categorías preestablecidas.

Rojas Zorrilla comparte con Moreto el estudio de Mackenzie que se comentó arriba. Julio (1996) publicó el libro *La recepción dramática: aplicación al teatro de Rojas Zorrilla* en el que, como su título anuncia, se hace una revisión sobre la recepción de dicho autor.

⁷⁸ De estos dos problemas ha hablado ampliamente Ignacio Arellano. Véase *Convención y recepción... op. cit.*, p. 9.

⁷⁹ Ann L. Mackenzie, *Francisco de Rojas Zorrilla y Agustín Moreto: análisis*, Liverpool: Liverpool University Press, 1994, p. 147.

⁸⁰ James Castañeda, *Agustín Moreto*, Twayne Publishers: New York, 1974, p. 30.

Mac Curdy (1958), en *Francisco de Rojas an the Tragedy*, representa la vertiente de la crítica que consideraba a Rojas el gran trágico. Esta postura se encuentra superada y en los últimos años se revalora su genio cómico. Actualmente se realizan dos proyectos de investigación que prometen aportar un número importante de nuevas ediciones e investigaciones sobre Moreto y Rojas Zorrilla. Dichos proyectos los llevan a cabo los grupos de investigación de la Universidad de Burgos (Moreto), liderado por María Luisa Lobato, y el de la Universidad de Castilla-La Mancha (Rojas-Zorrilla) en el que participan Felipe Pedraza, Elena Marcello y Raúl González Cañal.

Sobre los demás dramaturgos son contados los trabajos: Domínguez de la Paz publicó *La obra dramática de Juan de la Hoz y Mota*. En dicho libro, realiza una biografía completa y habla de las características generales de su producción teatral. Por su parte, Serralta es el mayor estudioso de Antonio de Solís. El libro que le dedica (1987) tiene el mérito de estudiar su técnica dramática y la evolución de la fórmula teatral, en particular la comedia de capa y espada. Algo muy interesante de este crítico es que en sus estudios siempre toma en cuenta los mecanismos internos y las necesidades constructivas de la comedia. De Cubillo de Aragón se puede mencionar el estudio introductorio que hace Valbuena en su edición de *Las muñecas de Marcela y El señor Noches Buenas* (1928). En éste habla de los rasgos particulares de Cubillo y, a la par, lo sitúa como parte de los calderonianos. Resulta interesante cuando ve la conciencia crítica del dramaturgo como una de las características de los autores del ciclo.

III.3.4 ESTUDIOS SOBRE LAS OBRAS DEL *CORPUS*

Una fuente invaluable de trabajos sobre los autores cuyas comedias conforman *corpus* son las actas de congresos y las revistas especializadas. En este apartado sólo se mencionarán las obras y los estudiosos que las han trabajado, con el fin de ver el panorama crítico en general, ya que a lo largo de la investigación se citan continuamente. Sin duda la obra que más atención ha despertado es *El lindo don Diego* (Van Beysterveldt, 1974; Casa, 1977; Leoni, 1998; Gómez Torres, 2000). Otras de las comedias estudiadas son: *Entre bobos anda el juego* (Brioso Santos, 2001; Julio, 2007), *El castigo de la miseria* (Báez

Ramos, 1989), *Un bobo hace ciento* (Hermenegildo, 1989; Serralta, 2007), *El amor al uso* (Serralta, 1978), *El invisible príncipe del baúl* y *El señor de Noches Buenas* (Marcello, 1997; Domínguez Matito, 1998, 2007; Gordigiani, 2001).

III.3.5 ESTUDIOS RELACIONADOS DIRECTAMENTE CON EL GALÁN CÓMICO

Un punto de partida para abordar el tema de los galanes cómicos es entender las convenciones de la comedia de capa y espada. Arellano es quien más ha trabajado esto, tanto en *Convenciones y rasgos genéricos de la comedia de capa y espada* (1988) como en *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro* (1999). En dichos estudios identifica los rasgos del género, da una definición del mismo y habla de sus etapas. Además, trata sobre la ruptura del decoro en la comedia de capa y espada y de la manera en que personajes serios desempeñan funciones cómicas. Serralta, en *El enredo y la comedia: deslinde preliminar* (1988), habla del problema para clasificar la comedia de capa y espada y del papel que desempeña el enredo en ella. Aborda la gran demanda de este género durante el reinado de Felipe IV y lo que hicieron los dramaturgos para que continuara en el gusto del público.

En cuanto al galán cómico, el trabajo más importante es *La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada* de Arellano (1994). En él ve cómo a medida que evoluciona la comedia de capa y espada los personajes “serios” adquieren características cómicas, con lo que el género se acerca cada vez más al entremés y a la comedia burlesca. Arellano clasifica a los nobles cómicos en tres: ingeniosos, ingeniosos degradados y personajes propiamente ridículos. La relevancia del estudio se encuentra en que permite ver que estos personajes son una convención dramática central en los autores de la segunda mitad del XVII. Otra publicación que vale la pena mencionar es *El tipo del galán suelto: del enredo al figurón* (1988), en la que Serralta ve la manera en que la comedia de capa y espada se renueva a partir del uso del galán suelto. Dicho galán es un comodín dramático y, a través de su ridiculización, pudo evolucionar en un figurón, lo que implica que al avanzar el siglo XVII se da una degradación del galán.

Las funciones del personaje dramático barroco no han merecido la suficiente atención. Ello se debe en buena medida a la idea de que todos los personajes áureos son “anónimos.” De José Prades publicó el texto *Teoría sobre los personajes de la Comedia nueva en cinco dramaturgos* (1963), en el que rastrea las características de los seis principales personajes de la comedia. A pesar de que no distingue entre las diferentes funciones que pueden desempeñar y en cómo son distintas de acuerdo con el género, es un estudio importante por su influencia posterior en la crítica. Couderc realizó un trabajo, *Galanes y damas en la comedia nueva* (2006), en el que analiza las principales funciones de galanes y damas en la generación de Lope, con lo que se puede apreciar la riqueza de la fórmula dramática de la Comedia Nueva. El crítico encuentra cinco funciones principales para damas y galanes: pasiva, audaz, héroe pusilánime y pasivo, agresor y galán arquetípico. Además, el autor habla de la manera en que dichas funciones evolucionan de un ciclo a otro.

García Lorenzo se ha dado a la tarea de editar cuatro volúmenes dedicados a distintos personajes de la comedia (el gracioso, 2005; el rey, 2006; el figurón, 2007 y la criada 2008). En dichos libros se muestra que los personajes del teatro barroco tienen una gran variedad y complejidad. Por mencionar sólo un ejemplo, en *La criada en el teatro español del Siglo de Oro* están los trabajos de Profeti y Julio que abordan las diferentes funciones y posibilidades dramáticas de dicho personaje. Estos libros muestran lo “descuidado” que la crítica tiene al personaje barroco y cómo, en general, se parte de definiciones simplificadoras, por lo que abre nuevos caminos para trabajos futuros.

El tipo de galán cómico más estudiado es el figurón. Uno de los críticos que se ha centrado en el tema es Lanot. En *Para una sociología del figurón* (1980), menciona algunos de los principales rasgos del tipo teatral. En “Sobre el ‘pre-figurón’ en tres comedias de Lope (*Los melindres de Belisa*, *Los hidalgos del aldea* y *El ausente en su lugar*),” Serralta (2003) ve en estas tres comedias las simientes del género, y muestra la manera en la que el origen del figurón se puede, en gran medida, rastrear dentro de la propia comedia. Por otra parte, permite observar la forma en que evoluciona la fórmula dramática áurea y logra sistematizar un recurso teatral.

Fernández Fernández (1999, 2007) define al figurón, habla de su origen, los límites cronológicos del género y su evolución. En cuanto a lo primero, su definición es bastante completa, y la autora encuentra que una característica importante es la crítica social y moral que se hace a través del figurón. Sin embargo, resulta complicado ver hasta qué punto el personaje es un reflejo de la realidad de su tiempo o una creación literaria que simplemente tenía una finalidad lúdica. Lo mismo ocurre cuando habla de sus orígenes, pues su postura de nuevo es “externa” y propone que el figurón surge como crítica a algún defecto social. En este aspecto es más atractiva la opinión de Serralta, que habla de un origen dentro de la propia estructura de la comedia, como una necesidad constructiva. Asimismo no se puede olvidar que el teatro áureo se nutrió de las tendencias y tópicos literarios de su tiempo, en donde aparecen frecuentemente galanes ridículos.

Como se mencionó, García Lorenzo (2007) publicó una recopilación de artículos sobre el figurón, *El figurón, texto y puesta en escena*, que dividió en tres grandes apartados: inicios, morfologías y pervivencias. Uno de los grandes méritos del volumen es que no sólo se abordan *Entre bobos anda el juego* o *El lindo don Diego*, sino múltiples obras del periodo. Algunos de los trabajos que destacan son los de Madroñal y Di Pinto. El primero, llamado “Figurones de comedia y de entremés,” establece que tanto los figurones de comedia como los de entremés tienen un origen común en la narrativa. El segundo, “Las hechuras del figurón (*Entre bobos anda el juego* de Rojas Zorrilla, *Un bobo hace ciento* de Solís y *Un loco hace ciento* de Marí Rosa Gálvez),” habla de dos criterios para reconocer al personaje: que lo presente alguien más y que se desplace el rol del gracioso. La parte más sugerente del artículo es cuando dice que el figurón es un tipo y no un género, por lo que propone que convendría hablar de “comedia con figurón.” Esta postura se suma a la de Serralta (2003), a la de Arellano (2005) y a la que se presenta en este trabajo, en el que se ve como una variante de la comedia de capa y espada.

III.3.6 MONTAJES

El hecho teatral necesita tanto del texto literario como de la representación. Así, un estado de la cuestión dramático requiere tomar en cuenta los estudios literarios así como las

puestas en escena de las comedias. Hay que decir que los montajes son reflejo del panorama descrito en cuanto a las ediciones y trabajos, por lo que los autores más representados del teatro del Siglo de Oro son Lope y Calderón. Al ver las puestas en escena de la compañía actual más importante de teatro barroco español, *La compañía nacional de teatro clásico*, en los últimos veinte años, se puede apreciar lo poco que se conocen los dramaturgos “menores.” De la generación de Calderón sólo se han montado obras de Moreto y Rojas Zorrilla, y siempre las más conocidas. Vale la pena enlistar los autores y comedias que esta compañía ha representado, para apreciar el panorama del teatro barroco en los escenarios actuales:

Lope de Vega

Los locos de Valencia (1986)

El perro del hortelano (1989)

La noche toledana (1990)

El caballero de Olmedo (1990)

Fuente Ovejuna (1993)

El acero de Madrid (1995)

El anzuelo de Fenisa (1997)

La Estrella de Sevilla (1998)

Peribáñez y el comendador de Ocaña (2002)

La dama boba (2002)

El caballero de Olmedo (2003)

El caballero de Olmedo (2004)

El Castigo sin venganza (2005)

Las bizarrías de Belisa (2007)

La Noche de San Juan (2008)

Guillén de Castro

Los mal casados de Valencia (1994)

El curioso impertinente (2007)

Juan Ruiz de Alarcón

La verdad sospechosa (1991)

Luis Vélez de Guevara

La serrana de la Vera (2004)

Tirso de Molina

El burlador de Sevilla (y convidado de piedra) (1988)

El vergonzoso en palacio (1989)

Don Gil de las calzas verdes (1994)

La venganza de Tamar (1997)

El burlador de Sevilla (2003)

La celosa de sí misma (2003)

Don Gil de las calzas verdes (2006)

Calderón de la Barca

El médico de su honra (1986)

Antes que todo es mi dama (1987)

El alcalde de Zalamea (1988)

La dama duende (1990)

El jardín de Falerina (1991)

El médico de su honra (1994)

La vida es sueño (1996)

No hay burlas con el amor (1998)

La dama duende (2000)

El alcalde de Zalamea (2000)

La vida es sueño (2000)

Amar después de la muerte (2005)

Las manos blancas no ofenden (2008)

El pintor de su deshonra (2008)

Francisco de Rojas Zorrilla

Entre bobos anda el juego (1999)

Del rey abajo, ninguno (2007)

Agustín Moreto

No puede ser... el guardar a una mujer (1987)

El desdén, con el desdén (1991)

IV. EL GALÁN CON RASGOS CÓMICOS

IV.1 CARACTERIZACIÓN

El galán con rasgos cómicos modifica el paradigma de galán del teatro del Siglo de Oro: él tiene, junto con sus defectos ridículos, características positivas que hacen que la ruptura no sea tan grave, de manera que presenta rasgos cómicos sin llegar a ser por completo ridículo como el figurón. En las obras estudiadas se pueden identificar dos grupos: el primero es el de los galanes con algún defecto que los vuelve ridículos: la necedad de don Pedro en *No puede ser* o la mezquindad de don Diego en *Trampa adelante*; el segundo es el de los galanes perfectamente normales que deciden fingir alguna condición ridícula para casarse con la dama que quieren.

Esto ciertamente muestra ingenio, pero lo que deciden fingir y cómo lo hacen no es un simple cambio de identidad, sino que asumen una condición extrema y ridícula que los degrada. Tal es el caso de la amnesia de don Fernando en *El parecido en la corte*, los celos de don Iñigo y lo liviano de don Enrique en *Yo por vos y vos por otro* o la locura de Carlos en *El licenciado Vidriera*. La función de estos galanes es aportar comicidad a las obras y - al cambiar las características del galán como personaje tipo- permitir nuevas situaciones y relaciones entre los personajes. De algún modo, estos galanes “dinamizan” la comedia de capa y espada.

En un teatro como el del XVII, donde hay personajes con rasgos previamente establecidos, el espectador los identifica en escena y sabe qué funciones pueden desempeñar. Ahora bien, la riqueza de la fórmula dramática barroca permite que las posibilidades de cada personaje sean amplias. Mientras más se aleja un personaje de la norma -como en este caso el galán cómico- y se le quiere individualizar, se requiere una caracterización más detallada.

La caracterización de estos galanes se hace en la primera jornada. En el caso de los galanes que tienen algún defecto cómico, son los criados los encargados de presentarlos. Dicho mecanismo recuerda a la comedia de figurón, en la que el protagonista cómico siempre es introducido por alguien más que hace una lista de sus defectos. Cuando los

galanes fingen algo, se dan primero todos los antecedentes que los llevan a pretender y luego se caracteriza su condición.

Don Pedro, el galán ridículo de *No puede ser*, es presentado por el gracioso Tarugo cuando aparece en el tablado:

TARUGO Con ella viene don Pedro
 Pacheco, nuestro vecino,
 que es un celoso extremeño
 en guardar a su hermana. (*No puede ser*, I, p. 188)

En la escena siguiente a la descripción de don Pedro, él mismo muestra que es un “celoso extremeño:” los personajes se encuentran en una reunión literaria en casa de doña Ana, cada uno de los participantes tiene que dar muestras de su ingenio en distintos temas que se plantean. El tema que se discute es si se puede guardar el honor de una mujer aunque ella no esté dispuesta. Todos opinan que es imposible, mientras que don Pedro se aferra a lo contrario:

D. PEDRO Porque del hombre el desvelo
 puede asegurar su honor,
 y con cautela y esfuerzo
 vencer puede este peligro;
 que las mujeres que vemos
 livianas, no es por su industria,
 sino descuido del dueño. (*No puede ser*, I, p. 189)

A pesar de que los demás intentan disuadir a don Pedro con argumentos sólidos, él se encapricha más con su postura. Así, rompe con el protocolo de la academia y se enfurece, lo que lo hace retar a todos los presentes a vencer la guardia que montará sobre el honor de su hermana:

D. PEDRO Yo no soy
 casado, ni en Madrid tengo
 más que una hermana y del sol
 a defenderla me atrevo (*No puede ser*, I, p. 190)

El tono que don Pedro utiliza es arrogante y transmite una excesiva seguridad en sí mismo, algo que se nota fácilmente cuando llega al extremo de decir que la protegerá del sol. Tal confianza desmedida en sí mismo resulta risible, y esto aumentará a medida que se vea que todos sus intentos por “guardar” a la dama fracasan.

En las primeras escenas, los defectos de don Pedro quedan claramente caracterizados por las acciones y por lo que los personajes comentan sobre él. En varias ocasiones dicen que la postura del galán es necia. Esto sirve para hacer énfasis en que los otros rechazan la actitud de don Pedro, pues la encuentran ridícula. Los distintos adjetivos que utilizan los personajes para hablar de don Pedro son: “pesado,” “necio,” “bestia” o loco.

DÑA. ANA	Cierto que ha estado pesado .
D. FÉLIX	No pensé que era tan necio . (<i>No puede ser...</i> , I, p. 190)
DÑA. ANA	¿Habéis visto tal locura ?
D. FÉLIX	A mí me provoca risa . (<i>No puede ser...</i> , II, p. 195)
TARUGO	(<i>Ap.</i>) El hermano es una bestia . (<i>No puede ser...</i> , II, p. 199)

Cuando en la comedia de capa y espada de la segunda generación de dramaturgos un hermano es el encargado de vigilar la honra de su hermana, la forma en la que lo puede hacer es tan exagerada que es risible. Arellano dice que los hermanos “suelen ser más enérgicos que los viejos, y por ende más ridículos, ya que en ellos el rigor excesivo resulta más arcaico y anacrónico que en los padres, sin contar que sus mismas conductas en tanto galanes pueden dejar mucho que desear. La obsesión conectada a la ausencia de riesgo trágico convierte su defensa del código del honor en una parodia de la que todos se burlan, empezando por las hermanas amenazadas.”⁸¹

Algo similar ocurre con don Diego de *Trampa adelante*. La primera descripción del galán la hace una criada y en ella dice que es miserable y celoso. Al referirse a los defectos

⁸¹Ignacio Arellano, “La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada,” *Criticón*, 60, 1994, p. 123.

del personaje lo hace en un tono hiperbólico y utiliza frases como “la misma quintaesencia de los celos” o “es fábula de Madrid su mezquindad:”

CASILDA Porque vive con su hermano
que es la misma quinta esencia
de la miseria y los celos,
siendo tanta su riqueza,
que tiene, aunque miserable,
más dinero que miseria;
es fábula de Madrid
su mezquindad. (*Trampa...*, I, p. 146)

En la primera aparición del personaje se hacen patentes sus defectos: él recibe la visita de don García y rompe el código caballeresco, pues en lugar de mostrarse cortés tiene una actitud hostil ante su invitado. Su principal temor es que venga a pedirle dinero:

D. DIEGO Decid [a don García] lo que mandáis.
(*Ap.*) Temblando he estado
de que me vengas a pedir prestado. (*Trampa...*, I, p. 147)

Este comportamiento da un indicio claro de cómo será el personaje, ya que los galanes del teatro barroco español no suelen preocuparse por lo material, eso le toca a los criados. Poco después de que don Diego recibe de mala gana a don García, se relaja al descubrir que su vecino viene a proponerle que se case con su hermana. Puesto que la preocupación económica es vital para el personaje, lo primero que hará es ajustar la dote de su futura esposa.

D. DIEGO ¿Vos no habéis de dotar a vuestra hermana?
D. GARCÍA No; porque a un mayorazgo vinculados
tiene de renta cuatro mil ducados.
D. DIEGO ¿En juros?
D. GARCÍA No, Señor; tierras y casas.
D. DIEGO Linda hacienda; y las casas ¿en qué parte?
D. GARCÍA En la calle Mayor.
D. DIEGO Famoso asiento;
y ¿son libres de huésped de aposento? (*Trampa...*, I, p. 147)

No sólo don Diego muestra preocupación por saber si la hermana de don García recibirá una buena dote, sino que llega a preguntar todo tipo de detalles. El colmo será cuando averigua si las casas que tiene se encuentran ocupadas. Don Diego se comporta como si estuviera haciendo un negocio y no arreglando un casamiento. Sobre todo si se piensa en la forma normal en que actúa un galán del teatro del Siglo de Oro ante el matrimonio, para quien es un asunto de amor o, en el peor de los casos, de honor, nunca de dinero. El interés económico de don Diego lo acerca al figurón don Lucas de la obra de Rojas Zorrilla *Entre bobos anda el juego* que, al mandar a recoger a la dama con la que se piensa casar, envía un recibo de compra - venta.

Presentar un galán miserable es un recurso cómico efectivo, por ello se hace hincapié en el defecto a través de las opiniones de los demás. A lo largo de la comedia, los comentarios de otros personajes ayudan a caracterizar y a hacer énfasis en el defecto de don Diego. El gracioso Millán dice que hasta el físico del galán deja ver que es un miserable. Algunos de los galanes ridículos, especialmente los figurones, muestran en su físico sus defectos.

MILLÁN Y el don Diego aun de traza es miserable. (*Trampa...*, I, p. 147)

A pesar de lo notorio del defecto de don Diego, los únicos que lo comentan son los criados. Esto se debe a que la comicidad de la obra se centra en los problemas en los que se mete el gracioso y no en el galán.

En el caso de los galanes que fingen alguna condición cómica hay una doble caracterización. Primero se habla de las circunstancias que hicieron que fingieran y luego se caracteriza dicha condición. En *El parecido en la corte*, don Fernando fingirá ser don Lope, un caballero que se fue catorce años atrás a las Indias. Él pretende que regresó y que ha olvidado todo. Antes de que empiece el enredo, el criado Tacón da los antecedentes del galán:

TACÓN Cuantas prendas u dineros
traía el desventurado,
hasta Madrid ha gastado;

con que llegamos en cueros. (*El parecido...*, I, p.311)

Así, la primera cosa que hay que considerar es que el galán ha perdido su dinero. De modo que cuando uno de los personajes lo toma por don Lope decide seguirle el juego:

D. DIEGO Al cabo de catorce años,
que os juzgué en las Indias muerto,
sin haber a vuestro padre
dado aviso en tanto tiempo;
habiendo agora venido,
¿Con tan ingrato silencio
os queréis disimular? (*El parecido...*, I, p. 313)

Don Fernando se cuestiona a sí mismo si debe de continuar con el engaño, pues no sabe cómo justificar que no se acuerde de nada. El gracioso le propone una solución por de más ingeniosa: fingir que perdió la memoria. La forma en que lo hace es muy divertida, pues exagera al extremo de decir que no recuerda ni su propio nombre.

TACÓN Mas la memoria voló,
tanto, que fue fuerza luego
enseñarle a escribir, leer,
y hasta el mismo Padre Nuestro,
y su nombre, que también
se le olvidó. (*El parecido...*, I, p. 314)

Algo que lo hace seguir con el engaño es que la dama de la que se enamoró es la hija de don Pedro, por lo que el enredo le permitirá estar cerca de ella. Así, en las primeras escenas, se deja claro que existen dos razones para mentir: la pobreza y el amor. La nueva identidad del personaje es bastante ridícula, pues finge que olvida todo. Los personajes hacen diversos comentarios que sirven para confirmar que don Fernando ha logrado engañarlos. Por ejemplo, don Pedro habla de lo orgulloso que está de que el galán y él sean muy parecidos.

DON PEDRO (Ap.) Él es mi mismo retrato. (*El parecido...*, I, p. 316)

En *Yo por vos y vos por otro*, don Íñigo presenta la situación en que se encuentran él y su amigo don Enrique. Los galanes están comprometidos con unas damas, las cuales les enviaron sus retratos y ellos los suyos. El problema es que hubo una confusión con los retratos de los galanes y ellas se enamoraron del que no las quería. Después de diversos intentos que hacen los galanes para ser correspondidos por la dama que aman, deciden que es momento de fingir un enredo:

D. ÍÑIGO

Ya vos sabéis
cuán celosa es Margarita;
y Isabel es al contrario,
muy bizarra y esparcida,
en la esfera del recato.
Pues ha de ser la malicia
fingir que haberlas querido
al contrario sólo estriba
en que es nuestra condición
contraria a la suya misma.
Y al quererla averiguar,
contra el genio a que se inclinan
las hemos de proponer
tan extrañas demasías
en nuestras descondiciones,
que ellas mismas no permitan
que nos casemos con ellas. (*Yo por vos...*, I, p. 375)

Para lograr que las damas desistan del casamiento, don Enrique finge ser liviano y don Íñigo celoso. Los galanes llevan el enredo al extremo de lo ridículo. Así, se ven forzados a fingir como un recurso desesperado para enamorar a las damas. Ellas creen por completo el engaño de los personajes y se muestran felices de que las ame el que quieren, por lo que, de forma muy ingenua, afirman que pueden soportar las condiciones de sus amados:

DÑA. ISABEL

Diréis que en mi encerramiento
aun no he de tener visitas;
¿llegará a más el extremo
que quitarme las criadas?

También lo doy por supuesto.
[...]
DÑA. MARG. Pues como él a mí me quiera,
¿qué importa el divertimento,
si ese es genio y no elección? (*Yo por vos...*, I, p. 378)

En *El licenciado Vidriera*, se caracterizan las razones que llevan a Carlos a fingir ser un loco a lo largo de dos jornadas. Esto es mucho más de lo que se utiliza en las obras anteriores, pues no se pasa de la primera jornada para hacerlo. La “tardanza” responde a que se quiere hacer énfasis en las injusticias que sufre el personaje, ya que la obra tiene un tono más aleccionador que las otras. Casi al principio de la obra, el criado Gerundio habla de la terrible fortuna de su amo:

GERUNDIO ¿Tu estrella a ti ha de premiarte?
Si premios lloviera aquí,
no se viniera uno a ti,
sino es a descalabrarte.
¿No sabes tu mala suerte
y tus ciegas esperanzas,
pues cuantos bienes alcanzas
en sapos te los convierte? (*El licenciado...*, I, p. 249)

Durante dos jornadas, Carlos realiza todo tipo de acciones heroicas, tanto en las letras (logra que el duque herede el reino) como en las armas (atrapa a los principales enemigos del duque). A pesar de ello, termina en la miseria absoluta, gravemente herido y - para colmo- con su mejor amigo a punto de casarse con su dama. Esta situación tan desesperada lo lleva a fingir ser de vidrio para dar una lección a los demás. El enredo lo hará convertirse en un bufón que va de fiesta en fiesta.

CARLOS A ajarme voy por vengarme,
para que los hombres sepan
quién es el mundo y cuál son
los que la fortuna premia. (*El licenciado...*, II, p. 262)

Una estrategia para hacer que los personajes creen más fácilmente el enredo es engañar antes que nada a su criado Gerundio:

CARLOS (Ap.) Ya el criado lo ha creído;
aquí mi venganza empieza. (*El licenciado...*, II, p. 262)

Esta obra de Moreto retoma pocos elementos de la novela ejemplar de Cervantes, principalmente el título y la locura del personaje. A pesar de que la locura de los protagonistas es la misma, hay una diferencia sustancial: la de Carlos es fingida mientras que la de Tomás es real. Al fingir ser de vidrio, Carlos hace algunas cosas semejantes a las del protagonista de la obra cervantina: finge que se va a romper o pide que lo transporten en una vasera. Por lo demás las obras son diferentes, basta ver el final: Carlos es reconocido y logra casarse con Laura; Tomás no tiene tal suerte, sana y trata de hacer su vida en la corte, pero no obtiene dinero y sigue una carrera militar.

IV.2 SITUACIONES EN QUE SE MUESTRA EL DEFECTO CÓMICO DEL GALÁN

La caracterización de los defectos cómicos ocurre en las primeras escenas de las obras y se hace en un tono hiperbólico cuyo fin es destacar la comicidad de los personajes. Una vez que se dejan claros los rasgos de los galanes, las acciones siguientes sirven para enfatizarlos. La importancia de estos personajes se encuentra en que sus defectos provocan el conflicto dramático y permiten darle un tono más lúdico a las obras. El dramaturgo “explota” al máximo las características de los galanes por medio de situaciones que permiten mostrar sus excentricidades. A continuación se mencionan algunos ejemplos en los que se aprecia la forma en que Moreto utiliza al personaje como un útil recurso dramático.

En *No puede ser*, don Pedro se aferra neciamente a que un hombre puede guardar el honor de una mujer y, a medida que avanzan las escenas, le resulta cada vez más difícil sostener su postura. Lo primero que hace es poner vigilantes en cada puerta y ventana:

D. PEDRO Esto ha de ser: no ha de quedar abierta

ventana en casa, ni ha de verse puerta
sin guarda en ella. Veamos si es posible
guardar una mujer. (*No puede ser...*, I, p. 191)

Esto resulta contraproducente, pues la hermana de don Pedro -al darse cuenta de la obsesión de su hermano- comienza a sentir la necesidad de romper la guardia que él ha montado:

DÑA. INÉS Yo, que en mi recato he sido
una torre, una ciudad
cerrada del alto muro
de mi altivez principal,
no he conocido en mi vida
deseo en mi voluntad;
y desde que esto he escuchado
estoy resistiendo ya. (*No puede ser...*, I, p. 192)

La postura de don Pedro resulta doblemente necia: primero, por lo que trata de defender y, segundo, porque ha hecho que su hermana desee lo prohibido. Don Pedro sospecha constantemente que el honor de su hermana está en peligro y, ante el menor indicio, actúa de forma histérica. Eso ocurre cuando encuentra el retrato de un hombre en el cuarto de la dama:

ALBERTO Pues ¿qué hombre habéis hallado?
D. PEDRO ¡Buen concierto!
Si no le hallé, que pude hallarle es cierto,
pues venir pudo, y sombra es de su nombre:
por donde entró un retrato entrará un hombre. (*No puede ser...*, II,
p. 196)

Para hacer énfasis en la consternación de don Pedro, el dramaturgo no sólo se vale del diálogo, sino que utiliza los recursos expresivos de la métrica. Los versos de la escena anterior a la citada son un romance y, cuando el galán descubre el retrato, se cambia a endecasílabos sueltos, con lo que se le da gravedad al diálogo. El galán siente un gran enojo y amenaza a su hermana con un puñal.

D. PEDRO

Calla, aleve hermana.
Dé este puñal a tu traición liviana
el debido castigo. (*No puede ser...*, II, p. 196)

Al no existir un riesgo trágico en la comedia de capa y espada, las escenas “graves” resultan lúdicas. Ello se deja ver en la respuesta de doña Inés, en la que se ríe abiertamente de la postura del hermano al llamarlo “necio” y “loco.” Dicho diálogo está en quintillas, lo que quita la seriedad y enfatiza la postura burlona de la dama.

Don Félix, uno de los participantes de la academia, y doña Ana, la prometida de don Pedro, deciden mostrarle al galán su error por medio de un enredo. Éste consiste en que el gracioso Tarugo se disfrace del indiano don Crisanto y haga que don Pedro lo hospede. Así, el incauto galán aloja al alcahuete que, para colmo, introduce al enamorado de la hermana en su casa. Hay dos escenas en que se muestra hasta dónde llega la ingenuidad de don Pedro. La primera es cuando el galán descubre a don Félix en su propia casa y Tarugo lo convence de que es su invitado. La segunda ocurre cuando don Félix le dice a don Pedro su opinión sobre la hermana de don Crisanto, su supuesta prometida, y el público sabe que se refiere a doña Inés. Además, en estos comentarios don Félix hace explícito el hecho de que ha estado escondido varios días en el cuarto de la dama:

D. FÉLIX

Absorto en ver su hermosura
todas las noches me paso,
y crece tanto mi amor
con esta dicha que alcanzo,
que presumo que lo escucha,
y está durmiendo a mi lado. (*No puede ser...*, III, p. 203)

Don Pedro escucha los comentarios sin sospechar nada y actúa como un buen anfitrión al ofrecerle chocolate. La segunda escena que muestra lo absurdo de la postura del galán es cuando su hermana huye de su casa con don Félix, pues él los escolta sin imaginar lo que sucede. Al llegar a casa de la prometida de don Pedro, ella le pregunta si sigue pensando lo mismo y él lo afirma con toda seguridad:

DÑA. ANA Don Pedro, yo he deseado
vuestra opinión vencer
una ceguedad tan loca,
pues confesar no queréis
que no se puede guardar,
si ella quiere, a una mujer.

D. PEDRO Y ahora es cuando más lo niego;
pues hasta aquí lo negué
por discurso, más agora
por experiencia lo sé. (*No puede ser...*, III, p. 208)

El engaño central de la obra se planea específicamente para mostrarle a don Pedro su error. También sirve para exhibirlo, pues las diversas situaciones que enfrenta hacen que destaque aún más lo insostenible de su postura. El propio don Pedro mencionará en “apartes” lo cansado que es cuidar a su hermana. Esto lo vuelve más ridículo aún: aunque sabe que se encuentra equivocado, su orgullo no le permite aceptarlo frente a los demás. Será hasta el final de la obra, cuando queda por completo burlado, que acepte su error.

En *Trampa adelante*, el enredo de la obra lo hace el gracioso Millán y consiste en hacer creer a doña Ana que don Juan la ama, para así obtener dinero. Una de las víctimas del gracioso será el hermano de doña Ana, don Diego, pues a él le cobrará Millán los vales que le da la dama para socorrer al galán. Esto hace que se den varias escenas en donde don Diego muestre su miseria al no pagarle al gracioso. Una de los momentos más cómicos sucede cuando Millán llega a buscarlo y don Diego le responde de una forma grosera e inadecuada para un caballero:

D. DIEGO ¿No vendréis siquiera un día,
cuando no me halléis en casa?
Porque, aunque os digan que no,
siempre en ella me encontráis. (*Trampa...*, II, p. 150)

El defecto del galán se exhibe por completo cuando se niega a pagarle al gracioso y Millán tiene que inventar algo que lo orille a darle el dinero. Debido a ello, no le queda más que decir que apostó con alguien a que no pagaba:

MILLÁN De un mercader, a quien debo,
viene conmigo el mancebo,
y ha apostado el hablador
un doblón a ocho conmigo
a que no me pagáis hoy. (*Trampa...*, II, p. 152)

Paradójicamente, don Diego se preocupa de que se hable mal de él y, a regañadientes, acepta pagarle a Millán. Ello deja ver la manera en que funcionan estos galanes, pues -a pesar de sus rasgos ridículos- no pierden la noción del “deber ser” como ocurre con el figurón. De modo que don Diego sabe que no puede dejar que se divulgue su defecto.

A lo largo de la comedia, hay otras escenas en las que también muestra su defecto. Una de ellas ocurre al hacer cuentas con su criado, pues don Diego se queja de los gastos y lo acusa de robarle.

D. DIEGO Más por Dios, que es ladronico:
¿Diez libras de carne? El tino
pierdo; pues ¿tratáis con bobos,
o somos en casa lobos? (*Trampa...*, II, p. 151)

En *El parecido en la corte*, don Fernando tiene que actuar de modo que los demás crean que no recuerda nada, para lo cual finge a cada momento pequeños olvidos.

D. FERNANDO Vamos a comer, si es hora.
D. PEDRO Pues ¿no hemos comido agora?
D. FERNANDO Es verdad, no me acordaba. (*El parecido...*, I, p. 318)

Don Fernando exagera su condición cuando se trata de “aprovechar” para enamorar a doña Inés, su supuesta hermana:

DÑA. INÉS ¿Qué me quieres?
D. FERNANDO Entrar adentro contigo
y que vuelvas a abrazarme. (*El parecido...*, I, p. 317)

Gracias a la condición que finge, puede actuar como enamorado enfrente del padre de la dama sin mayores consecuencias. Esto es muy cómico: el público sabe la verdad y se vuelve “cómplice” del galán. En el momento en que se anuncia que la dama se va a casar, don Fernando se vale de su engaño para postergar la boda: finge creer que él es el prometido:

D. FERNANDO ¿Cómo su esposo, señor?
 Pues de mí ¿que hacer intentas?
D. PEDRO Pues ¿qué he de hacer yo de ti?
D. FERNANDO ¿Yo no me caso con ella?
D. PEDRO ¿Con tu hermana has de casarte?
CEROTE ¿No se lo acuerdas? (*El parecido...*, II, p. 321)

Don Íñigo y don Enrique, en *Yo por vos y vos por otro*, tienen que propiciar que se den escenas en las que hagan despliegue de sus supuestas condiciones y así consigan que las damas se nieguen a casarse con su prometido. La ayuda del gracioso Motril será fundamental para conseguir el objetivo de los galanes. Un ejemplo de ello es cuando Motril finge que se le cayó un papel frente a doña Margarita. En tal carta, una dama acusa al galán de enamorar a otras siete, lo que provoca que doña Margarita sienta unos celos furiosos. Cuando llega don Enrique, ella le reclama su liviandad y él acepta cínicamente las acusaciones. Esto provoca que la dama decida no casarse con él.

D. ENRIQUE Si tú, señora, lo has visto
 ¿De qué servirá negarlo?
 ¿No es en mí menos delito,
 y más agravio tuyo
 ser divertimento mío? (*Yo por vos...*, II, p. 380)

Motril también ayuda a don Íñigo a fingir que está celoso. El gracioso contrata a unos músicos para que toquen fuera del cuarto de la dama y llamen a su reja, lo que provoca que el galán la acuse amargamente de permitir que la enamoren:

D. ÍÑIGO ¡Hay de mí! Isabel ¿qué dices?

¿Tiene licencia cualquiera
para cantar en la calle
y dar aviso a tu reja? (*Yo por vos...*, II, p. 383)

Así, el galán decide que no puede confiar en nadie y, sin ninguna razón, corre a las criadas de su prometida:

D. ÍÑIGO No; eso cuando a mí me toque
yo no lo he de fiar de ellas,
porque yo tendré en mi casa,
para vivir sin sospecha,
criadas de mi elección. (*Yo por vos...*, II, p. 383)

Doña Isabel no soporta más su actitud y le dice que de ninguna manera se casará con él. El objetivo de don Enrique y don Íñigo es propiciar situaciones que les permitan actuar de manera extrema para ahuyentar a las damas, con lo que recuerdan a livianos y celosos de entremés.

Las diversas acciones en que participa Carlos, de *El licenciado vidriera*, muestran el éxito y aceptación que tiene con su locura. A cada momento llegan distintos personajes para llevarlo como bufón a sus fiestas. Esto sirve para que sin necesidad de ver múltiples escenas en que Carlos actúe como loco, su condición quede caracterizada con lo que los demás piensan de ella: todos han creído el engaño del personaje y lo encuentran sumamente simpático. El propio duque lo llama de forma insistente para que lo vaya a divertir:

CRIADO 1º El duque: que hoy os espera,
que llevéis a Vidriera,
y que no vais tan despacio,
porque a Casandra entretiene,
y ayer muy tarde llegó. (*El licenciado...*, III, p. 263)

Siempre que el galán se encuentra frente a alguien actúa como si fuera de vidrio, por lo que constantemente habla de su temor a que lo rompan:

CARLOS Quítate allá, que me quiebras. (*El licenciado...*, II, p. 262)

CARLOS Veme llevando delante;
Más, ay infeliz, ¡qué miro!
¡Que me quiebran, que me quiebran!
Traidor, ¿a qué me has traído? (*El licenciado...*, III, p. 265)

La locura de Carlos hace que personajes a los que antes les resultaba incómoda su presencia, porque se habían portado ingratos con él, lo vean como una fuente inofensiva de diversión. Las diferentes situaciones en que participa tienen el objetivo mostrar que todos los que lo rechazaban cuerdo, lo aceptan y buscan desde que está loco.

IV.3 LA COMICIDAD

En las obras estudiadas, los galanes son parte importante para generar comicidad; en varios casos aparecen otros elementos cómicos. En *No puede ser...*, la postura necia de don Pedro es en sí misma muy cómica, pues resulta extrema e insostenible. Don Pedro empieza a sospechar a cada momento de su hermana; sin embargo, a pesar de ello, se niega a aceptar su error frente a los demás. La forma en que se empeña con que se puede guardar el honor de una mujer resulta cada vez más ridícula.

El engaño de la obra tiene la función de que el galán acepte su error y exhibir lo ridículo del personaje. Para empezar, es muy cómico cómo cree en el embuste del gracioso, al grado de hospedarlo: de nada sirven todos sus cuidados si el alcahuete vive en su propia casa.

Tarugo es el personaje más cómico de la obra, de modo que la comicidad se reparte entre el gracioso y el galán con rasgos ridículos.⁸² Lo cómico se va a presentar de distinta manera en estos personajes: en el gracioso lo va a hacer a través del ingenio, mientras que en el galán por medio del ridículo. La diferencia es que “nos reímos *con* el ingenioso [y] nos reímos del ridiculizado.”⁸³

⁸² Véase Adriana Ontiveros, *El engaño del gracioso como eje de las acciones dramáticas en las comedias de Agustín Moreto*, tesis de maestría, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, pp. 65-68.

⁸³ Elder Olson, *Teoría de la comedia*, Barcelona: Ariel, 1978, p. 36.

Una de las facetas más cómicas de Tarugo es cuando finge ser el indiano don Crisanto, pues actúa de forma extravagante e inadecuada para un caballero y deja ver a cada momento su verdadera condición. Uno de tantos ejemplos de ello es cuando don Pedro encuentra la foto de don Félix en el cuarto de su hermana y Tarugo decide recuperarla con una estrategia de lo más ingeniosa: le dice a don Pedro que se le cayó la foto del prometido de su hermana. Ingenuamente don Pedro le cree y hasta le devuelve el retrato. Esto en sí es cómico, pero se vuelve más ridículo, al ver la reacción del gracioso: ofrece pagarle a don Pedro con una cadena, actitud que en el teatro del Siglo de Oro es válida con los criados: un caballero no necesita pago por una acción noble.

TARUGO ¿Hay dicha como ésta?
 Dos mil ducados de hallazgo,
 si los tomarais, os diera;
 más hallazgo os he de dar.
DON PEDRO ¿Qué decís?
TARUGO Una cadena,
 que pesa catorce libras
 de filigrana. (*No puede ser...*, II, p. 198)

Don Pedro se sorprende del ofrecimiento tan fuera de lugar de su invitado, pero sólo lo considera una excentricidad. Otro momento en que Tarugo se comporta de manera “inadecuada” es al comer. No sólo se dedica a pedir todo el tiempo alimentos, sino que sus modales son por completo alejados a los de un caballero. Muestra de ello es cuando el supuesto galán bebe chocolate en cantidades exageradas:

D. PEDRO (*Ap.*) Mucho toma el d. Crisanto.
TARUGO Yo lo bebo y no lo sorbo. (*No puede ser...*, III, p. 203)

A pesar de todos los indicios que da don Crisanto de no ser un caballero, don Pedro cree que el personaje es quien dice ser. En defensa de don Pedro hay que decir que, como parte del engaño, Tarugo llevó una carta falsificada del marqués de Villena, amigo del galán, en la que se advertía que el personaje era sumamente raro:

DON PEDRO

“La extrañeza de su
condición, que casi toca en locura.” (*No puede ser...*, II, p. 197)

Las escenas más cómicas de toda la obra ocurren en el momento en que don Pedro está a punto de descubrir a don Félix en su casa y Tarugo tiene que inventar algo para salvar a su señor. Don Pedro escucha ruidos y, al salir a buscar si hay un hombre en su casa, encuentra que a Tarugo le dio un “mal de corazón” por haber visto mujeres de noche. Esto hace que el ingenio de Tarugo se muestre en todo su esplendor.

Otros momentos cómicos se dan cuando Tarugo le dice a don Pedro cosas que tienen un doble sentido. El público se vuelve cómplice del gracioso, pues sabe a lo que se está refiriendo y disfruta la burla al galán. Así, don Félix y Tarugo hablan supuestamente de su hermana y en verdad se refieren a la hermana de don Pedro. Este tipo de comentarios con un doble sentido aparecen en múltiples ocasiones y sirven para dejar en ridículo a don Pedro. También resulta divertido cuando se descubre la verdadera identidad del gracioso y el galán se da cuenta que fue burlado.

En *Trampa adelante* hay varias escenas donde se muestra lo ridículo de don Diego: al acordar el casamiento con doña Leonor y negociar de forma grosera la dote, al hacer las cuentas con su criado o al no pagarle al gracioso. Ser miserable va en contra de las características típicas del galán del teatro barroco: dicha ruptura con lo que se espera del galán es divertida para el público. Aunado a esto, resulta cómico que Millán estafa justamente al personaje más miserable.

La comicidad de la obra recae en el gracioso Millán, ya que, debido al enredo, se mete en un sin número de problemas. Esto se anuncia desde el título, pues “trampa adelante” es una “expresión con la que se expresa la actitud o situación de los que van saliendo de sus apuros contrayendo nuevos compromisos o deudas.”⁸⁴ Tal es la actitud del personaje, puesto apenas resuelve una dificultad, crea nuevas:

MILLÁN

(Ap.) ¡Gran ingenio es menester
para salir de este empeño!
Mas de todo, Dios mediante,

⁸⁴ *DRAE*, Madrid: Espasa Calpe-Real Academia Española, 2001.

salir lindamente espero:
cobre yo agora el dinero,
y después *trampa adelante*. (*Trampa...*, II, p. 152)

A pesar del impresionante despliegue de ingenio, el gracioso no puede huir de las complicaciones. A medida que se le acumulan los problemas a Millán, la situación se vuelve más cómica y se crea suspenso por ver cómo podrá resolver lo que parece no tener solución. El gracioso sabe que no podrá mantener por más tiempo el enredo y exclama comentarios como el siguiente:

MILLÁN (Ap.) Señores, ¿qué haré? que ya
va tan delante la trampa,
que atrás quisiera volverla. (*Trampa...*, III, p. 163)

Al final tiene que aceptar toda su culpa y confesar el engaño. Resulta cómico ver el momento en que todos los personajes descubren el enredo de Millán. En la obra hay una escena que no tiene mayor relación con el resto de la historia y que parece un pequeño entremés añadido. Su función es simplemente hacer reír antes de que empiecen las complicaciones para el gracioso. Ésta ocurre entre Millán y un cargador que le llevó unas cajas de comida. Los dos personajes pelean porque el gracioso no quiere pagarle lo que pide; en la discusión, el esportillero mezcla español con gallego, lo que hace que sea muy divertido el diálogo:

ESPORTILLERO Levara o demo a venida;
a espalda traigo molida. (*Trampa...*, II, p. 133)

Las escenas más cómicas en *El parecido en la corte*, por su parte, ocurren cuando don Fernando finge no recordar nada. Resulta muy divertido ver al galán enamorar a su supuesta hermana frente a todos e impedir su boda. Otro personaje cómico es el gracioso Tacón, el es encargado de crear el engaño al inventar la historia de cómo su señor perdió la memoria. Los comentarios de Tacón sobre ello son divertidos por el tono hiperbólico:

TACÓN A él le dio una perlesía,
 y della resultó luego
 un mal, que manía se llama,
 de quien refiere Galeno
 que quita la voluntad,
 memoria y entendimiento. (*El parecido...*, I, p. 314)

Continuamente Tacón ayuda a su señor a que los demás crean el enredo e interviene en las situaciones complicadas. Así, cuando el padre de la dama le dice a don Fernando que la va a casar, el galán se pone como loco de celos y acusa a la dama de ingrata. Para evitar cualquier sospecha, Tacón inventa que durante la luna nueva de febrero la enfermedad su señor empeora:

TACÓN Hace años que en ella
 le dio el mal; y esta luna
 le entra con tanta violencia,
 que hace en ella mil locuras. (*El parecido...*, II, p. 321)

Tacón es un personaje muy cómico por el ingenio para hablar y actuar. Otra de las situaciones risibles en las que participa sucede al llegar el verdadero hijo de don Pedro, pues empieza a lamentarse de que ya no tendrá qué comer. Desde el principio de la obra el gracioso tiene una visión material, lo que crea un contraste con la postura de su señor. Muestra de ello es cómo al estar a punto de ser descubiertos, don Fernando se encuentra preocupado por su honra y por el amor a doña Inés, mientras que el gracioso piensa en la comida:

TACÓN (*Ap.*) Ya esto se acabó;
 no hay que hacer
 enredos ya ni mentir;
 mañana habré de pedir
 limosna para comer. (*El parecido...*, III, p. 324)

En *Yo por vos y vos por otro*, la comicidad se concentra en las condiciones que fingen don Enrique y don Íñigo para casarse con la dama que quieren. Don Enrique finge ser liviano y acepta frente a la dama que enamora a otras al mismo tiempo. La exageración

y el cinismo del personaje son muy cómicos. Ella no puede creer que don Enrique actúe de esa manera y ni siquiera le pueda pedir una disculpa:

DÑA. MARG. ¡Yo he de perder el sentido!
 Hombre, ¿no sabrás negallo? (*Yo por vos...*, II, p. 381)

En el caso de don Íñigo ocurre una escena similar: él le dice a doña Isabel que está celoso de todo. Como se vio antes, le pide que corra a sus criadas sin tener ningún motivo y, al escuchar a unos músicos en la calle, empieza a actuar como un loco. Al igual que doña Margarita, doña Isabel enfurece y decide cancelar el casamiento:

DÑA. ISABEL Esto es ya desesperarme,
 y el sufrimiento me afrenta.
 Señor don Íñigo, en vos,
 para usar esas violencia,
 del dominio de mi esposo
 la posesión aun no llega.
 Si os la ha dado mi palabra,
 ya os la quito y salgo de ella. (*Yo por vos...*, II, p. 384)

Después de fingir estas condiciones extremas, los galanes parecen haber logrado su objetivo. El propio gracioso festeja su ingenio y el de sus amos en múltiples ocasiones, y todo parece indicar que el enredo fue exitoso:

MOTRIL Salto y brinco de contento.
 ¡Jesús, qué cura tan diestra!
 Si se sabe, un millón de oro
 me ha de valer la receta. (*Yo por vos...*, II, p. 385)

El éxito será aparente, pues las damas descubrirán el engaño. Esto provoca uno de los momentos más cómicos de la obra: las damas deciden engañarlos a ellos y aceptar casarse con los galanes a pesar de su condición: los burladores quedan burlados:

D. ENRIQUE El corazón se me abrasa.
MOTRIL (Ap.) Jesús, señores, que se cae la casa.

D. ÍÑIGO Yo estoy sin alma. (*Yo por vos...*, III, p. 390)

Don Íñigo confiesa todo y los galanes dicen que se casarán con las damas. Sin embargo, las damas descubren también su engaño y deciden casarse con el que las ama. En la obra hay un par de escenas cómicas que no tienen relación con las acciones en las que participan los criados Motril y Marcelo: él se burla de la cobardía de Motril y lo reta, aunque al final el cobarde será el propio Marcelo. Éstas son escenas muy divertidas que parecen pequeños entremeses añadidos a la obra.

En *El licenciado Vidriera*, la comicidad se divide entre Carlos y el gracioso Gerundio. El gracioso es el encargado de comentar, a lo largo de toda la obra, la mala suerte de su señor. La forma en la que lo hace es muy divertida por el tono exagerado:

GERUNDIO Salimos de casa, y luego
tropezaste en un talego
que te quebrantó una pierna.
Llegó a tu voz lastimada
un hombre, el talego alzó
y el dinero se llevó,
y tú la pierna quebrada. (*El licenciado...*, I, p. 249)

Durante las dos primeras jornadas, Carlos no es un personaje cómico, más bien se le podría considerar casi trágico por la suerte tan funesta que tiene. A partir del tercer acto, empieza a fingir que es de vidrio y se vuelve muy cómico. Su locura lo lleva a estar todo el tiempo preocupado por romperse. Carlos es solicitado por los otros personajes y resulta muy simpático ver a Gerundio organizar las visitas de su señor y pedir que se dirijan a él como “don Gerundio.”

GERUNDIO ¿Gerundio a un rico llamáis?
CRIADO 3º Pues ¿cómo ahora os llamáis?
GERUNDIO Don Gerundio, y monseñor. (*El licenciado...*, III, p. 263)

Como se puede observar en *El licenciado Vidriera*, la comicidad funciona distinta a las demás obras estudiadas. En las otras piezas lo cómico está “repartido” en las tres

jornadas, con lo que se da un ambiente lúdico “global,” mientras que en *El licenciado Vidriera* los momentos cómicos se concentran prácticamente en la tercera jornada. Esto tiene que ver con que la comedia utiliza un tono moralizante del que carecen las otras.

En los casos en que el galán finge algo ridículo (*El parecido en la corte, Yo por vos y vos por otro* y *El licenciado vidriera*), parte de la comicidad surge de que el público sabe que el personaje está fingiendo. “Es innegable que uno se ríe de la observación de una distancia respecto a un modelo previsible de comportamiento, y que el placer que entraña esta risa es mayor cuando se le añade la conciencia de participar como cómplice en un engaño.”⁸⁵

En las comedias en que aparece un galán con rasgos cómicos, no se desplaza el rol del gracioso como fuente de comicidad. Lo que ocurre es que se reparte la comicidad entre estos dos personajes. Cuando el galán con rasgos cómicos tiene un defecto, se puede identificar un esquema burlador (gracioso)- burlado (galán). Lo anterior hace que los personajes sean cómicos por diversas razones: el gracioso como urdidor ingenioso del engaño y galán por caer en él. Cuando los galanes fingen una condición, los graciosos también muestran ingenio al ayudar a urdir el enredo.⁸⁶ Así, la comicidad del mundo de los graciosos “contagia” al de los señores.

IV. 4 TRANSFORMACIÓN DEL GALÁN CON RASGOS CÓMICOS Y REINSERCIÓN SOCIAL

El matrimonio es el medio a través del cual un personaje se reintegra a la estructura social de la comedia. Salvo el caso de don Diego de *Trampa adelante*, los galanes estudiados se casan con la dama a la que quieren, por lo tanto se puede decir que son “premiados.” En todas las obras los defectos son modificados o pasan a segundo plano, de forma que los personajes se vuelven galanes “normales.”

En el caso de *No puede ser...*, por ejemplo, la prometida del galán ridículo no está dispuesta a casarse con él hasta que deje atrás una postura tan necia. Ella es la encargada de

⁸⁵ Cristophe Couderc, *op. cit.*, p. 40.

⁸⁶ En *El licenciado vidriera* el criado es también víctima del engaño.

orquestrar el enredo para mostrarle su error. De esta manera el engaño en la obra tiene un fin aleccionador:

DÑA. ANA Para hacerle mi marido
 quisiera verle más cuerdo;
 y para desengañarle
 de tan loco pensamiento,
 su hermana es rica y hermosa;
 si vos... (*No puede ser...*, I, p. 190)

Al final, la dama pregunta al galán si cree que una mujer puede guardarse. Don Pedro contesta con toda seguridad que sí y ella le descubre el enredo: un hombre ha estado escondido en el cuarto de su hermana sin que él note nada. Ante la evidencia, al galán no le queda más que aceptar públicamente su error.

DÑA. ANA Viendo esto, ¿qué diréis?
 ¿Puede a una mujer guardarse?
D. PEDRO Digo que no puede ser,
 y que miente el que lo piensa. (*No puede ser...*, III, p. 268)

Don Pedro deja atrás su defecto y se casa con la dama que quiere. El galán suelto será un personaje secundario, con quien don Pedro pretendía casar a su hermana: el galán sin defectos queda solo y el que los tiene se casa.

Trampa adelante es la única obra en que el galán con defectos cómicos no se casa; sin embargo, al final no permanece ridiculizado. En la tercera jornada, don Diego empieza a sospechar que el honor de su hermana está en peligro. En esos momentos el personaje sufre una transformación: deja atrás las preocupaciones por el dinero y empieza a concentrarse en su honor. Incluso, él mismo dice explícitamente que el dinero queda en segundo lugar al estar en juego el honor:

D. DIEGO Porque en llegando al honor
 no hay hacienda que tener. (*Trampa...*, III, p. 160)

Don Diego comienza a actuar como cualquier galán del teatro de Siglo de Oro que tiene una hermana. Al final de la obra, reta a duelo a quien cree que la deshonró y no descansa hasta que ella se casa. Una de las damas explica a los personajes el enredo que hizo Millán. Gracias a ello, las dos damas se casan y todos quedan conformes.

Así, durante la tercera jornada don Diego se comporta como un galán común y corriente de comedia de capa y espada. Al final, lo único que hace al público recordar el defecto ridículo del personaje es que don Diego se pone furioso al ver que el gracioso lo estafó.

DON DIEGO Pues ¿dineros a mi me estafa?
Vive Dios, que he de matarle. (*Trampa...*, III, p. 165)

Esta amenaza no tiene mayores consecuencias y simplemente resulta un elemento cómico, pues muestra la forma en la que el gracioso burló a todos.

En *El parecido en la corte*, el enredo llega al final cuando aparece el verdadero don Lope de Luján. Don Fernando descubre la llegada del galán al que suplantó y que es el mismo que deshonró a su hermana. En ese momento, don Fernando deja atrás el fingimiento y decide defender el honor de la dama. Las últimas escenas de la comedia resultan muy cómicas, pues aunque ningún personaje entiende por qué don Fernando se quiere batir en duelo con don Lope, todo lo que hace es justificado por los demás como parte de la pérdida de memoria. Don Pedro, a pesar de las evidencias, no reconoce a su propio hijo:

DON PEDRO ¿Quién eres?
DON LOPE ¿Que soy don Lope no infieres?
DON PEDRO ¿Qué dices, hombre? ¿Estás loco?
 ¿Eso me dices a mi,
 cuando mi hijo está en casa? (*El parecido...*, III, p. 325)

No sólo resulta cómico que se crea al embustero, sino que el público tiene más información que los demás personajes y disfruta ver cómo todos se encuentran confundidos

por el enredo. Don Lope empezará a desesperarse cada vez más, pues a pesar de todas las pruebas, don Pedro no cree que sea su hijo.

D. PEDRO ¡Hay tal delirio!
 Hombre yo no soy tu padre.
D. LOPE Señores, caso como este
 ¿habrá a otro hombre sucedido?
 Viven los cielos sagrados,
 que perdiendo estoy el juicio. (*El parecido...*, III, p. 329)

Don Pedro es un ejemplo de cómo los personajes del teatro del Siglo de Oro funcionan de diferente manera de acuerdo con el género en que se encuentren. El “barba” suele ser considerado un personaje serio y rígido; sin embargo, en las comedias de capa y espada adquiere rasgos cómicos que se suman al ambiente lúdico generalizado.⁸⁷

Al final, don Fernando confiesa la verdad y se restaura la honra de las damas por medio del matrimonio. Hacer un engaño de este tipo es más propio de los graciosos, es decir, de los personajes considerados “bajos.” El galán lo sabe y justifica sus acciones al decir que fingió tanto por tener qué comer y dónde dormir, como por amor:

D. FERNANDO Lo que aceté desvalido,
 lo proseguí por amante.
 Obligome vuestro amor
 a lo que sin causas tales
 fuera, señora, indecente
 en un hombre de mi sangre. (*El parecido...*, III, p. 327)

Don Fernando consigue su objetivo y se casa con doña Inés. De este modo termina “premiado” y regresa a ser un galán normal.

En *Yo por vos y vos por otro*, todo parece indicar que, a pesar de su enredo, los galanes no se saldrán con la suya. Como se vio antes, las damas descubren que las condiciones extremas de los galanes eran fingidas y aceptan casarse con ellos sin importar

⁸⁷ Véase Ignacio Arellano, “La generalización... *op. cit.*,” pp. 103-128.

sus defectos. Al parecer, los burladores quedarán burlados y tendrán que casarse con la dama que no quieren, lo cual los lleva a confesar todo frente a ellas:

D. ÍÑIGO Conociendo en vuestro pecho
 contrario afecto nosotros,
 por carear vuestro amor
 al nuestro, en útil de todos,
 fingimos condiciones,
 que nos hicieron odiosos. (*Yo por vos...*, III, p. 390)

Al aceptar casarse, empiezan de nuevo a actuar como galanes normales que respetan su palabra de matrimonio. Sin embargo, las damas prefieren casarse con el que las ama:

DÑA. MARG. Mejor está a las mujeres,
 por lustre de su decoro,
 ser queridas; que en los hombres
 está el amor más airoso. (*Yo por vos...*, III, p. 390)

El final de esta comedia es muy divertido, pues tiene un desenlace sorpresivo: primero parece que son los galanes los que se van a salir con la suya, luego las damas y al final todos ganan. Así, la condición cómica que fingieron los galanes muestra a las damas lo mucho que ellos las quieren y hasta dónde están dispuestos a llegar por ellas. Don Enrique y don Íñigo son “recompensados” y consiguen lo que desean.

En *El licenciado Vidriera*, Carlos logra su objetivo gracias a la locura fingida. Al final muestra a todos los personajes cómo lo despreciaron cuerdo y loco lo favorecieron:

CARLOS Pues el mundo es tal
 y los que tienen su aplauso,
 que dan el favor a un loco
 que niegan a un hombre honrado. (*El licenciado...*, III, p. 268)

Ante evidencia tan clara, los personajes aceptan su error y el duque decide premiar sus servicios: le da la mano de su amada y decide castigar al traidor Lisardo, quien en buena medida fue culpable de las miserias de Carlos.

DUQUE Y pues por mi cuenta corren
 las conveniencias de Carlos,
 yo le haré tantas, que quede
 el yerro desempeñado. (*El licenciado...*, III, p. 268)

Como se puede observar, el tono del final de la comedia es distinto a las anteriores. Si bien Carlos consigue la mano de la dama con su engaño, también logra dar una lección a los demás.⁸⁸ A diferencia de las otras piezas en donde el final era más lúdico, la obra intenta transmitir una moraleja.

IV. 5 FUNCIONES DEL GALÁN CON RASGOS CÓMICOS

En las piezas estudiadas, el galán con rasgos cómicos puede funcionar como protagonista o como galán secundario. En las obras en las que el galán finge algo cómico (*Yo por vos y vos por otro*, *El parecido en la corte* y *El licenciado Vidriera*), es el protagonista, pues la condición que finge cumple con la función de ser el elemento central del enredo de la obra. Por su parte, en las obras en que tiene algún defecto cómico (*No puede ser...* y *Trampa adelante*) su función es ser uno de los galanes secundarios. A pesar de no ser el protagonista, desempeña un papel bastante importante. En el caso de *No puede ser...*, don Pedro, con su postura necia, es quien provoca que se haga el enredo y en *Trampa adelante*, el engaño se hace porque el gracioso ve la posibilidad de obtener dinero de don Diego. Los defectos de los galanes son los que provocan el desarrollo de las acciones: son un motor dramático.

El galán con rasgos cómicos presenta una característica en común: un sentido del honor como el de cualquier galán de teatro barroco español. Esto tiene la función de determinar su trato con los otros personajes. El galán siempre sostiene una relación en la que el honor de una dama depende de él, ya sea por tener una hermana o una enamorada (en algunos casos se presentan las dos). Así, sin importar su defecto cómico (real o falso)

⁸⁸ En *No puede ser...* se intenta aleccionar a don Pedro para que cambie de opinión, pero siempre en un tono mucho más ligero y lúdico.

el personaje funciona en lo esencial como un galán típico. Debido a ello, muchas veces enfrenta algún problema de honor con los demás galanes.

A pesar de sus defectos, el personaje es reintegrado a la “normalidad” por medio del matrimonio. El único caso en el que el galán permanece soltero es *Trampa adelante*; sin embargo, el personaje queda conforme. El matrimonio funciona como un remedio para la condición cómica, pues los personajes corrigen el defecto o simplemente dejan de fingir: nunca son ridiculizados al final.

El galán con rasgos cómicos es fuente importante de la comicidad de la obra y, en algunos casos, centro de ésta. El añadir a la fórmula de la comedia de capa y espada un galán de este tipo cumple la función de hacer obras especialmente cómicas, pues el defecto risible de estos personajes los lleva a actuar de forma sorpresiva ante las diversas situaciones que se les presentan. Además, se crea en el espectador la duda de si el personaje podrá reintegrarse a la estructura de la comedia o terminará excluido. En las obras se observa que, por su parte, los graciosos cumplen con su tradicional función cómica y, junto con ella, muestran un mayor ingenio como constructores de los enredos.

V. EL AMANTE AL USO

V.1 CARACTERIZACIÓN

El amante al uso es un galán que deja atrás el amor idealista y tiene una postura mucho más relajada en las relaciones. Aspectos normales como sufrir por una dama o luchar contra las adversidades a su amor, quedan atrás y dan paso a un galán que sólo intenta divertirse. “Este concepto de amor está, obviamente, muy lejano del que suelen dar por demostrado muchos críticos en los galanes de la Comedia Nueva. Frente a la constancia y la fidelidad, la volubilidad y la diversión; frente al dolor amoroso, la despreocupación; frente al platonismo idealizante, la vulgaridad.”⁸⁹

El amor al uso se burla del amor idealista de los galanes del teatro barroco, en el que todo está subordinado a los sentimientos. Debemos recordar que, de acuerdo a la visión del amor cortés, el amor ennoblece. “La mujer se concibe como un ser superior a quien el enamorado sirve para ser correspondido. [...] Si la ‘dueña’ que mueve el sentimiento masculino es excelsa y el concepto del amor goza de mucho prestigio, entonces amarla y servirla conllevan -bajo el influjo neoplatónico- el ennoblecimiento y la superación del enamorado.”⁹⁰

Por el contrario, el amante al uso parece inscribirse en la tradición ovidiana que “implica la consecución del gozo sexual con base en los propios deseos, sin que exista la sublimación del sentimiento o la profundidad emocional que caracterizan al sistema de pensamiento amoroso de mayor éxito en la literatura de la baja Edad Media: el amor cortés.”⁹¹ Tal forma de entender el amor quedó plasmada en España en textos como *El libro del buen amor* del Arcipreste de Hita. Muchos de los consejos que le dan don Amor y doña Venus al Arcipreste parecen consejos para los amantes al uso: promete a la mujer aunque no pretendas cumplir, insiste hasta que ceda, miente para conseguir vencerla.

De tus joyas hermosas cada que dar podieres;
quando dar no quesieres o quando no tovieres,

⁸⁹ Ignacio Arellano, “La generalización... *op. cit.*, p. 120.

⁹⁰ Lilian von der Walde Moheno, “El amor,” en Aurelio González y Ma. Teresa Miaja (eds.), *op. cit.*, p. 73.

⁹¹ *Ibid.*, p. 73.

promete e manda mucho maguer non gelo dieres:
luego estará afuziada, far[á] lo que quisieres.⁹²

Al romper de manera drástica con el código del caballero cortés, los dramaturgos tuvieron que caracterizar a este “nuevo” galán con detenimiento. La mayor parte de la construcción del galán se da en la primera jornada. En todas las obras del *corpus* que tienen un amante al uso, el personaje aparece al inicio de las acciones, de modo que el espectador no sabe nada sobre él. Todo parece indicar que se trata de un galán normal, pues su apariencia no refleja ninguna particularidad. Esto resulta fundamental para lograr el efecto cómico, pues el receptor espera que el personaje cumpla con cierto molde y queda sorprendido al encontrar características diferentes.

La impresión de “normalidad” se rompe casi de inmediato, debido a que el galán muestra su defecto⁹³ en las primeras escenas. Muchas veces él mismo es el encargado de describir su condición. Llama la atención lo concientes que son estos galanes de ella y los múltiples detalles que dan. Por ejemplo, en *El amor al uso*, don Gaspar habla de la siguiente manera sobre sí mismo:

D. GASPAR ¿No sabes mi humor? ¿No sabes
que me quiero, que me adoro,
y no gusto de matarme?
¿Yo he de sentir a mis solas
de amor los necios achaques?
La hermosura sólo es buena
para cuando está delante.” (*El amor...*, I, p. 2)

En este diálogo se mencionan dos aspectos fundamentales para definir al galán: no está dispuesto a sufrir y sólo ama a la que tiene enfrente. A eso justamente se refiere el título de la comedia *Cuántas veo tantas quiero*, el cual alude a un refrán⁹⁴ que resume la

⁹² Arcipreste de Hita, *Libro del buen amor*, ed. de Alberto Blecua, Madrid: Cátedra, 2001, copla 451.

⁹³ Ser un amante al uso se tomará como defecto cómico dentro del universo dramático del teatro de Siglo de Oro, pues el personaje carece de lo que se espera de él como galán.

⁹⁴ AMOR, “*Cuántas veo tantas quiero*, refr. que habla contra los que de cualquiera cosa se mudan, y a todo hacen rostro.” *Diccionario de Aut... op. cit.*

condición de los galanes. Don Pedro, el protagonista de esta comedia, dice que lo que pretende es entretenerse sin ningún riesgo.

D. PEDRO El ser amigo de todas,
sin buscar más circunstancias
que entretenerme, he tenido
por costumbre; que el que ama
y rendido se sujeta
a lo que quiere la dama,
merece que le castiguen
con el rigor que ellas pagan
las mal servidas finezas. (*Cuántas veo...*, I, p. 444)

El ser “amigo” en el sentido que lo usa don Pedro va más allá de la mera amistad y retoma un sentido peyorativo y sexual de la palabra.⁹⁵ Las implicaciones de referirse al amante como amigo (en el tono que se hace) y no como vasallo o sirviente de la dama son claras, y el propio don Pedro las menciona. Un enamorado se rinde o sujeta al sentimiento. Dicho de otro modo, se somete a la voluntad de su amada, mientras que el amante al uso sólo se entretiene. Esto permite que no se ponga en riesgo la libertad del galán.

Una constante en los galanes es dudar de la fidelidad y constancia de las damas. Además de hablar del rigor con que pagan las finezas, personajes como don Félix de *Guárdate del agua mansa*, mencionan la ingratitud y olvido de las mujeres de Madrid. Esto pretende mostrar que la actitud de los galanes responde al comportamiento de las damas, es decir, se justifica su postura al plantearla como una consecuencia derivada de los defectos de ellas.

D. FÉLIX Que en Madrid, cosa es notoria,
que en las Damas la memoria
vive a espaldas del olvido. (*Guárdate...*, j. I)

En el caso de *Mentir y mudarse a un tiempo*, el criado Moscón es el encargado de presentar los defectos del amante al uso. Moscón se burla de la forma en la que el galán se enamora de todas las mujeres que ve, sin importarles la edad, belleza o condición. El

⁹⁵ Véase **AMIGO**, *Ibid.*

gracioso califica a su amo de “antojadizo,” lo cual implica “que se deja llevar fácil e inconstantemente de su gusto y apetece con levedad ya éstas, ya aquellas cosas aunque tal vez sean opuestas.”⁹⁶

MOSCÓN Naciste tan divertido,
tan **antojadizo** y tierno
que cuantas ves tantas quieres,
sin reparar tus deseos
en edad, talle, ni cara,
tanto, que te vi muy tierno
enamorar una zurda,
y otra vez (aun más fue esto)
a cierta dueña pasante
de sesenta, punto menos
que castigó tu mal gusto
pidiéndote en casamiento. (*Mentir y mudarse...*, I, p. 405)

Don Diego contesta a su criado que el único requisito para enamorar una mujer es que sea cómodo. La comodidad será la norma de acción de estos amantes. Paradójicamente, como se verá mientras se desarrollan las acciones, el tipo de conflictos en los que se ven inmiscuidos no tienen nada de placenteros. Incluso, parece que al final los esfuerzos por no sufrir y vivir en la comodidad perpetua fueron en balde. A pesar de ello, resulta cómico que sin importar los problemas, siempre hablan de su comodidad, pues lo que dicen no coincide con sus acciones.

Constantemente los amantes al uso se refieren al amor de forma negativa. Un ejemplo es cuando don Diego dice que el amor ejerce una “tiranía” al dominar la voluntad del otro de forma rigurosa y hacerlo sufrir:

D. DIEGO Pues burlando los extremos
de amor y su tiranía
doy a mi cuidado un medio
donde la comodidad
nunca aventura al sosiego. (*Mentir y mudarse...*, I, p. 405)

⁹⁶ ANTOJADIZO, *Ibid.*

En las comedias estudiadas se caracteriza la condición de los amantes al uso de forma extrema, no sólo son un poco livianos, sino que enamoran a todas las que pasan frente a ellos. Los criados se burlan y se escandalizan de que los galanes no reparan en nada:

MOSCÓN Sin reparar tus deseos
en edad, talle, ni cara. (*Mentir y mudarse...*, I, p. 405)

COLETO Yo le he visto enamorar
una gorda tan pesada
que hacía sudar las mulas
de un coche solo al tirarla. (*Cuántas veo...*, I, p. 444)

En las obras los personajes se refieren al amor al uso de diversas maneras; dicen que es una condición, humor o, incluso, maña. Cada una de estas formas de referirse a él muestra una postura: será muy distinto cómo vea al galán alguien que piensa que su forma de amar es parte de su naturaleza o el que crea que es un defecto temporal.

D. PEDRO Yo tengo esa **condición** (*Cuántas veo...*, I, p. 444)

D. GASPAR ¿No sabes tú mi **humor**? (*El amor...*, I, p. 1)

COLETO Las mismas **mañas** que antes (*Cuántas veo...*, I, p. 444)

En los dos primeros casos citados se alude al genio de los personajes, dicho de otro modo, a “la natural inclinación [...] interior para alguna cosa.”⁹⁷ Desde la óptica de los propios galanes, ser un amante al uso no es una característica superficial que se pueda modificar con facilidad, pues está en su propia naturaleza. En el último ejemplo citado, Coletto utiliza la palabra “maña” para referirse a una “mala costumbre.”⁹⁸ Calificar de tal forma la actitud de su amo deja ver la postura del criado, quien lo ve como un defecto superficial que se puede cambiar. En las obras se ve el amor al uso como una condición,

⁹⁷ GENIO, *Ibid.*

⁹⁸ MAÑA, *Ibid.*

una mala costumbre y también se presenta como una moda. Varios de los personajes hablan de ello, sobre todo en *El amor al uso*:

DÑA. CLARA Yo no quiero
a ninguno; que eso, amiga
es ya cosa de otro tiempo. (*El amor...*, I, p. 5)

El amor idealista se ve como pasado de moda. Doña Clara en *El amor al uso* dice de modo irónico que uno de sus pretendientes le da miedo porque parece de otro siglo.

DÑA. CLARA Pero es hombre tan de veras,
tan finísimo y atento,
que parece de otro siglo
y en vez de amor, pone miedo. (*El amor...*, I, p. 5)

El amor al uso en estas comedias es propio de los jóvenes, por lo que los padres y los galanes que mantienen una visión idealista de las relaciones lo califican como algo deshonoroso. Otro aspecto característico de los amantes al uso es ver el amor de forma lúdica, razón por la cual mencionan continuamente la palabra “burla.” A diferencia de los galanes típicos de la comedia áurea, los amantes al uso no toman nada en serio el amor y sus consecuencias. En la obra *No hay burlas con el amor*, Moscatel se refiere de la siguiente manera:

MOSCATEL Como tú nunca has sabido
qué es estar enamorado,
como siempre has estimado
la libertad que has tenido,
tanto que en los dulces nombres
de amor fueron tus placeres
burlarte de las mujeres
y reírte de los hombres. (*No hay burlas...*, I, p. 242)

Para los amantes al uso, burlarse de las mujeres pierde la connotación moral que encontramos en obras serias como *El burlador de Sevilla*, donde el burlador es un criminal. Esto se debe a que el tono de las comedias estudiadas es completamente lúdico. Como es

propio de los géneros cómicos, el honor se ve desde una perspectiva completamente relajada: lo que en las obras serias tendría una consecuencia grave, en las cómicas no la tiene. Prácticamente en todas las obras se menciona en algún momento la palabra “burla” para referirse a las acciones de los amantes al uso:

- D. DIEGO Mas **burlando** este cuidado,
vive ufano mi sosiego. (*Mentir y mudarse...*, II, p. 408)
- D. PEDRO No hay **burlas** con el amor (*Cuántas veo...*, III, p. 458)
- DÑA. CLARA Volvedle a ver y no hagáis
veras lo que **burlas** son. (*Amor al uso...*, III, p. 19)

Se puede decir que, durante las acciones, los amantes al uso muestran las diferentes formas en que intentan burlar al amor. A pesar de ello, al final se comprueba lo que el título de la comedia de Calderón anuncia: *No hay burlas con el amor*.

En la caracterización de los galanes se pone especial énfasis en su condición de amantes al uso; pero también hay otros aspectos que se utilizan para construir a los personajes, como la valentía o la amistad. Un ejemplo es don Diego de *Mentir y mudarse a un tiempo*, quien ha regresado victorioso de la guerra o don Félix de *Guárdate del agua mansa*, quien es un magnífico amigo al que recurren los demás personajes. Esto tiene la función de dejar claro al espectador que, salvo en su forma de enamorar, dichos galanes son normales.

Don Diego de *Mentir y mudarse a un tiempo* es el único de los galanes estudiados que además de los defectos propios de su condición tiene otro: ser un mentiroso empedernido. Es tal su manía por mentir que recuerda a don García de *La verdad sospechosa*.

- MOSCÓN Y dime ¿has de salvarme
(perdona, si reprehendo
tus descuidos) la faltilla
de mentir con tal exceso
que una verdad de tu boca,
siquiera de cumplimiento,
jamás escucho? [...] (*Mentir y mudarse...*, I, p. 405)

Las mentiras del personaje lo introducen en otro tipo de enredos que a los demás galanes estudiados. También hay que tomar en cuenta que la obra se centra más en este defecto que en que el de ser un amante al uso, lo cual no es ninguna casualidad, pues la obra de Diego y José de Figueroa es una reelaboración de la comedia alarconiana.⁹⁹

En resumen, las características de un amante al uso son: enamorarse de la que tienen enfrente, cambiar de dama sin el menor problema, negarse a sufrir, buscar la comodidad en sus relaciones, tener un punto de vista relajado y lúdico frente al amor. Los títulos de las obras estudiadas dan un indicio claro de ello: *Mentir y mudarse a un tiempo*, *Cuántas veo tantas quiero*, *El amor al uso*, *No hay burlas con el amor*.

V.2 CARACTERIZACIÓN POR MEDIO DEL CONTRASTE

V.2.1 EL AMANTE AL USO Y EL GALÁN ENAMORADO

Un recurso que utilizan los autores de estas comedias para caracterizar a los amantes al uso es establecer un contraste con otro personaje. Así, en todas las obras aparecen galanes típicos que sufren por el amor. Los diálogos entre el amante al uso y el tradicional hacen destacar aún más su condición extrema.

D. JUAN	Sólo siento que seáis tan fácil en querer bien, que os parezcan todas bien.
D. PEDRO	Vos, como tan firme amáis, claro está, mis disparates serán en vuestra memoria una fingida oratoria. (<i>Cuántas veo...</i> , I, p. 445)

Dos de las obras (*El amor al uso* y *No hay burlas con el amor*) recurren a una estrategia muy efectiva para establecer un contraste aún mayor: no sólo el amante al uso enamora a todas las damas, sino también a las criadas. Mientras tanto, el criado corteja a una de las criadas como si fuera un galán. Esto crea escenas muy cómicas al establecer un

⁹⁹ Véase Adriana Ontiveros, “*La verdad sospechosa* y *Mentir y mudarse a un tiempo*: la evolución de la comedia de capa y espada,” en prensa.

contraste total entre los personajes por medio de una inversión de papeles. Además, deja ver cómo los galanes han perdido el decoro propio de su condición. Es impensable en el teatro del Siglo de Oro que un galán se enamore de una criada: los casos en los que ocurre son cuando la criada realmente era una noble encubierta por alguna circunstancia o en comedias de tipo burlescas.

A diferencia de los galanes típicos, los amantes al uso se fijan en los atributos físicos de las criadas de la misma manera que lo hacen en los de las damas. Como ejemplo está don Alonso de *No hay burlas con el amor*, que alaba el físico de la criada Juana. Ello preocupa al criado, pues tiene una relación con ella y sabe que su señor no reparará en enamorarla.

D. ALONSO No tiene, a fe,
 mala cara la mozuela.
MOSCATEL [Ap.] Viola; no daré un ochavo
 por mi honra toda entera. (*No hay burlas...*, II, p. 264)

Esto es excepcional, pues los galanes sólo recurren a las criadas como mensajeras entre ellos y sus damas o como alcahuetas que dejan un cerrojo o un balcón abierto. En la estructura sociodramática ellas no son una opción femenina más.

En varias de las comedias estudiadas, los criados son quienes aman de forma idealista y tienen sentimientos que normalmente, en el teatro barroco, se les atribuyen a los señores: melancolía, honor, celos, etc. Ortuño, el criado de don Gaspar en *El amor al uso*, es tajante al hablar a su señor sobre los celos que siente cuando enamora a la criada:

ORTUÑO Vive Cristo,
 que si en ti no he de vengarme,
 porque no es fácil, Señor,
 en ella sí, por que es fácil.
D. GASPAR Pues ¿quién es ésta?
ORTUÑO Es mi moza
D. GASPAR ¿Qué dices?
ORTUÑO Lo que escuchaste.
D. GASPAR Pues esto ¿qué importa?
ORTUÑO ¿Cómo?
 No hagamos de esto donaire,

que aunque es tuyo mi respeto,
mi respeto no es de nadie. (*El amor...*, I, p. 3)

Es de llamar la atención el tono de Ortuño, así como las palabras que utiliza. En particular cuando dice “mi respeto no es de nadie,” ya que denota una gran dignidad y determinación en defender su honor. El recurso de hacer que el criado sea el enamorado resulta cómico para el público habituado a la convención teatral opuesta: el señor que muere de amor y el criado que mantiene relaciones circunstanciales, generalmente reflejo de las de su amo. Es decir, el contraste en una comedia típica entre señor y criado se establece de forma inversa. En *No hay burlas con el amor*, Moscatel hace patente dicho guiño metateatral:

MOSCATEL Que se ha trocado la suerte
 al paso, pues siempre dio
 el teatro enamorado
 el amo, libre el criado.
 No tengo la culpa yo
 desta mudanza, y así
 deja hoy que el mundo vea
 esta novedad y sea
 yo el galán, tú el libre. (*No hay burlas...*, I, p. 242)

Un elemento importante del diálogo es cuando Moscatel califica de “novedad” el cambio de papeles teatrales. Esto deja ver cómo el dramaturgo quiere hacer conciente al espectador de las nuevas funciones que desempeñan los personajes en la comedia.

El contraste se da por medio del intercambio de papeles entre amo y criado y con las características del propio gracioso. Tal es el caso del nombre “Moscatel,” así “llaman al hombre que fastidia por su falta de noticias e ignorancia.”¹⁰⁰ De entrada resulta cómico que alguien con ese nombre muestre sentimientos tan nobles, sobre todo si se piensa que para el público el nombre es una forma clara de reconocer a un personaje. Al escuchar “Moscatel,” el espectador espera que se trate de un gracioso típico, no de un criado con sentimientos nobles.

¹⁰⁰ MOSCATEL, *Diccionario de Aut... op. cit.*

El gracioso es un criado que normalmente se presenta como contrafigura del señor,¹⁰¹ por lo que mientras éste tiene una visión idealista de la existencia, el criado tiene una visión material y un sentido pragmático de la realidad. Dentro del carácter trágico-cómico de la Comedia Nueva, el señor y la dama son quienes representan el aspecto serio, mientras que el gracioso lo risible.¹⁰²

Basta pensar en graciosos típicos para ver la forma en que en las obras con amante al uso se intercambian los papeles con los señores. Un claro ejemplo de la relación típica señor-criado está en don Juan y Millán, personajes de *Trampa adelante* de Moreto. Don Juan sólo piensa en el amor y descuida todos los temas prácticos de la vida, de manera que cuando el señor habla de la dama amada, su criado le recuerda de forma irónica la importancia de comer:

D. JUAN	Gran gusto son unos celos, si un dulce fin los concierto.
MILLÁN	Y principalmente cuando la hora de comer se llega, y sólo ese plato dulce hay que poner en la mesa. (<i>Trampa...</i> , I, p. 145)

En las comedias con amante al uso, el galán adquiere una visión pragmática propia del mundo de los criados, mientras que a ellos les ocurre lo contrario. Este mundo de valores invertidos, en donde se degrada a los personajes serios, recuerda más al entremés o a la comedia burlesca. El contraste y la inversión de valores se establecen de tal forma que el amante al uso no puede tolerar ni siquiera que su criado enamore a alguien. Cuando el criado de don Alonso en *No hay burlas con el amor* habla de que se ha enamorado, su señor decide correrlo y le dice que ha cometido un error imperdonable.

D. ALONSO	Es un pícaro que ha hecho la mayor bellaquería, bajeza y alevosía
-----------	---

¹⁰¹ Véase María del Carmen Bobes Naves, *Semiótica de la escena*, Madrid: Arco -Libros, 2001, p. 444. Fernando Lázaro Carreter, "La figura del gracioso," en Francisco Rico (dir.), *Historia y crítica de la literatura española. Siglos de Oro: Barroco 3/1*, Barcelona: Crítica, 1992, p. 163.

¹⁰²*Ibid.*, p. 160. Milagros Rodríguez y Felipe Pedraza, *op. cit.* pp. 66-67.

que cupo en humano pecho,
la más enorme traición
que haber pudo imaginado,
D. JUAN ¿Qué ha sido?
D. ALONSO ¡Hase enamorado! (*No hay burlas...*, I, p. 242)

Resulta muy cómico que don Alonso hable de esa manera del amor, pues los galanes del teatro del Siglo de Oro lo consideran un sentimiento que enaltece. Por el contrario, el amante al uso se refiere a él de forma a complemento negativa como “la mayor bellaquería” o “la más enorme traición.”

Lope de Vega recomienda en *El arte nuevo de hacer comedias* que los personajes hablen y actúen según corresponde a su papel, es decir, que se ciñan al decoro dramático. En las comedias con amante al uso se ve cómo señores y criados rompen con lo que les corresponde como personajes. Dicho cambio en los papeles muestra la riqueza y flexibilidad de la fórmula dramática áurea, en la que se les pueden dar nuevas posibilidades a los personajes.

V.2.2 EL AMANTE AL USO Y LA DAMA DESAMORADA

En *No hay burlas con el amor*, *El amor al uso*, *Cuántas veo tantas quiero* y *Guárdate del agua mansa* aparecen damas desamoradas. Ellas son la contraparte de los amantes al uso, pues mientras ellos enamoran a cuanta mujer tienen enfrente, las desamoradas se dedican a despreciar a todos los hombres que intentan entablar una relación con ellas. La característica común de estos personajes es el rechazo frente al amor.

Un recurso usado en las obras es hacer que un amante al uso y una dama desamorada se enamoren. Esto resulta sumamente atractivo, pues desde que inicia la obra se crea tensión dramática por saber si los personajes pueden cambiar y enamorarse. Como se vio antes, los amantes al uso son caracterizados con detenimiento en la primera jornada, y lo mismo sucederá con las damas desamoradas. De dicha caracterización depende la efectividad de los diversos conflictos en las comedias. Desde el inicio, las damas describen su condición y dejan clara su postura frente a los hombres:

DÑA. CLARA Como ha poco que me sirves
se te hará intratable y nuevo
el modo con que yo trato
este animal imperfecto
del hombre, cuyos engaños,
dobleces y fingimientos,
estoy por decir que son aun
mayores que los nuestros. (*El amor...*, I, p. 4)

Al igual que el amante al uso, ellas justifican su actitud con los defectos del sexo opuesto: los engaños y fingimientos de los galanes las han orillado a despreciarlos. Damas como doña Elena se refieren a su actitud de la siguiente manera:

DÑA. ELENA Yo, que he sido,
en no amar a nadie, fénix,
o ya sea por estrella,
o ya por razón que tiene
oculta el alma. (*Cuántas veo...*, I, p. 446)

Algo que comparten estas damas con los amantes al uso es la seguridad y aplomo con los que hablan de su condición. Dan la impresión de que nada les puede hacer cambiar de opinión. Doña Clara, de *El amor al uso*, deja claro que ser desamorada es el amor al uso femenino. Al igual que los galanes que tienen esta actitud, las damas buscan la comodidad al no enamorarse:

DÑA. CLARA No afligir el corazón,
gastar la respiración
en suspiros para el viento.
Perezca el gemir confuso,
falte el suspirar perplejo,
muera el amor a lo viejo
y viva el amor al uso. (*El amor...*, II, p. 11)

El amor al uso femenino no sigue las mismas “reglas” que el masculino, pues si bien en ambos se ve un rechazo hacia el amor, las damas tienen que mantener un mayor recato. Se dejan enamorar pero en ningún momento su honor resulta seriamente afectado. Las damas desamoradas de estas comedias son más relajadas en cómo enfrentan el cortejo

de los galanes; sin embargo, el desprecio por amor evita que actúen de forma liviana. Ellas consideran a los amantes que sufren y se toman muy en serio el honor como pasados de moda:

DÑA. EUGENIA Don. Escrúpulo de honor,
fue un pesadísimo hidalgo,
cuyos privilegios ya
no se leen de puro rancios. (*Guárdate...*, I)

Algunas de estas damas son caracterizadas como extremadamente cultas, como el caso de doña Eugenia de *Guárdate del agua mansa* y de doña Beatriz de *No hay burlas con el amor*: las dos gustan de la lectura y de hacer versos. La dueña Marínúño de *Guárdate del agua mansa* describe de la siguiente manera a su ama:

MARINUÑO Es muy soberbia, y altiva,
tiene a los libros humanos
inclinación, hace versos;
y si la verdad te hablo,
de recibir un soneto
y dar otro, no hace caso (*Guárdate...*, I)

Estas damas recuerdan a uno de los personajes femeninos mejor logrados del teatro áureo: Diana de *El desdén con el desdén* de Moreto. Ella se ha dedicado a leer y estudiar lo inútil de enamorarse:

CARLOS Con las luces de su ingenio,
le dio a la filosofía.
Deste estudio, y la lición
de las fábulas antiguas,
resultó un común desprecio
de los hombres. (*El desdén...*¹⁰³, I, pp. 42-43)

¹⁰³ Agustín Moreto, *El desdén...* op. cit.

El personaje que lleva al extremo esto es doña Beatriz de *No hay burlas con el amor*, que destaca no sólo por su desdén hacia los hombres, sino por que es tan culta que no se le puede entender.

D. JUAN Es doña Beatriz tan vana
de su persona, que creo
que jamás a ningún hombre
miró la cara, teniendo
por cierto que allí no hay más
de verle ella y caerse muerto.
De su ingenio es tan amante
que por galantear su ingenio,
estudió latinidad
y hizo castellanos versos. (*No hay burlas...*, I, pp. 245-246)

Desde el punto de vista del universo dramático de las obras, sale sobrando tanta cultura y se valoran más las actividades “femeninas:”

D. DIEGO Sepa una mujer hilar,
coser y echar un remiendo,
que no ha menester saber
gramática ni hacer versos. (*No hay burlas...*, I, p.
249)

Los personajes “normales” de las comedias comentan que tanto los amantes al uso como las damas desamoradas son extraños, por ello tratan de hacerlos cambiar. Tal situación provoca que los personajes se aferren más a su postura. Por otra parte, resulta paradójico que estas damas se vean a sí mismas tan distintas a la típica dama enamorada, ya que en ningún momento dejan de ser depositarias de la honra masculina, de modo que su libertad llega hasta donde la figura de autoridad considera adecuado para una dama, con lo que no resulta extraño que sean comprometidas en matrimonio sin tomar en cuenta su opinión.

V.3 CARACTERIZACIÓN POR MEDIO DE LAS ACCIONES

Una forma de caracterizar al amante al uso es por medio de sus acciones, pues en ellas se comprueba lo que se ha dicho sobre él. A lo largo de las escenas, se dan toda clase de situaciones en las que el galán muestra su visión sobre el amor. Por ejemplo, en una de las primeras escenas de *Cuántas veo cuántas quiero*, Coletto, el criado de don Pedro, le anuncia a su señor que ha recibido ese día cinco cartas de diversas damas y, de forma un tanto burlona, le dice que “no es nada:”

COLETO Que, con éste, ha recibido
cinco papeles; no es nada (*Cuántas veo...*, I, p. 444)

Don Pedro empieza a leer las cartas y todas son de damas despechadas. El amante al uso oír con indiferencia cada uno de los reclamos y le ordenará a Coletto que no vuelva recibir papeles de las quejasas:

D. PEDRO Pon Coletto “por dejada”
y otro papel no recibas
jamás desta. (*Cuántas veo...*, I, p. 445)

Es notoria la sangre fría con la que manejan situaciones que normalmente ocasionarían la mayor de las pesadumbres en los galanes típicos de la comedia española. Un caso parecido sucede en *El amor al uso*: don Gaspar recibe un papel de una de las damas que enamora y se da cuenta de que es igual a otro que ha recibido su amigo. El galán lo toma con la mayor naturalidad y el criado no puede creer que no sienta celos:

ORTUÑO Ven acá; ¿para qué finges
que no sientes los pesares,
si entre aquel esfuerzo mismo
con que escondes el coraje
se reconoce que son
los celos rabiosos canes,
que te están mordiendo el pecho
y te halagan el semblante? (*El amor...*, I, p. 2)

Don Gaspar es inmune a todo sufrimiento de amor, de modo que le responde a su criado que él nunca ha sentido ni sentirá celos. Una de las acciones que mejor caracteriza al amante al uso es cuando corteja a una dama y muestra que su única regla es enamorar a la que tiene enfrente. Una escena típica ocurre en *Mentir y mudarse a un tiempo*: don Diego enamora a una mujer tapada con un manto y alaba su hermosura:

D. DIEGO De lo enigma, que el nublado
 de ese manto ha oscurecido,
 para hechizo del sentido,
 para riesgo del cuidado,
 en vano habéis ocultado
 lo que en mi fe asegura;
 que, como el alma es tan pura
 y al veros me dejó en calma,
 ya por los ojos del alma
 contemplo vuestra hermosura. (*Mentir y mudarse...*, I, p. 405)

La dama pone en duda el que la pueda amar sin siquiera haberla visto, pero él insistirá con todo tipo de argumentos. El criado se dirige al público para comentar las acciones de su amo y cómo ante cada dama que encuentre hará lo mismo:

MOSCÓN Señores,
 atención; que aquesto mesmo
 hará mi amo con todas
 las que aquí fueren viniendo (*Mentir y mudarse...*, I, p. 405)

Don Diego alaba la hermosura de una tapada y después enamora a la misma dama sin manto pensando que es alguien más. Ella quedará sorprendida y se dará cuenta del defecto del personaje:

DÑA. ISABEL [Ap.] ¡Bueno es decirme tapada
 lo mismo que descubierta! (*Mentir y mudarse...*, I, p. 407)

Algo similar le sucede a don Gaspar de *El amor al uso*: habla con una tapada creyendo que es Juana, la criada que enamora, y empieza a criticar a doña Clara:

D. GASPAR ¿No es cansada por aquello
de la presunción? No mata
aquel desvanecimiento? (*El amor...*, I, p. 7)

Doña Clara descubre su identidad y don Gaspar tiene que fingir todo tipo de pretextos para justificar lo que ha dicho, incluso dice que lo hizo por celos. Los amantes al uso son especialistas en meterse en diversas complicaciones, lo que resulta una consecuencia lógica de sus acciones.

Una situación recurrente en la que se ven envueltos estos galanes es que dos o más de las damas a las que enamoran los citan al mismo tiempo o, peor aún, que de pronto se encuentran las “rivales” y él no sabe qué hacer. Algo más que crea enredos es que el honor de las damas siempre se encuentra en juego, pues hay una figura de autoridad -representada por el hermano o el padre- que está dispuesta a llegar hasta las últimas consecuencias con tal de defenderlo. Así, hay varias escenas en que el amante al uso tiene que esconderse o arriesgar su integridad física al saltar por un balcón para no ser descubierto.

V.4 TRANSFORMACIÓN EN AMANTE “TRADICIONAL”

Hay un momento en que el galán se empieza a transformar en un amante normal. Este proceso es paulatino y puede empezar en la segunda jornada (*Mentir y mudarse a un tiempo* y *Cuántas veo cuántas quiero*) o hasta la tercera (*Amor al uso* y *No hay burlas con el amor*). La transformación de los personajes genera tensión dramática, ya que el público siente curiosidad por saber si el galán -que tiene una postura tan firme- cambiará realmente.

En las comedias en que aparece una dama desamorada, la transformación inicia en el momento en que el galán decide enamorarla. Todo empieza como una competencia para ver quién “cae” y para demostrar que se es inmune al amor:

D. PEDRO ¿Véis esta dama? Pues yo,
si la llevo a pretender,
la he de enseñar a querer. (*Mentir y mudarse...*, I, p. 445)

En el caso de *No hay burlas con el amor*, don Alonso enamora a doña Beatriz para hacerle un favor a un amigo, por lo que ni siquiera lo siente como un reto. El criado le advierte el peligro que corre al hacerlo y su señor se enfurece, puesto que tiene la seguridad de que él nunca se enamorará:

MOSCATEL Quiera amor no pare en llanto.
D. ALONSO ¿Qué llanto, necio, si miras
que todo es burla?, pues sólo
mi libertad solicita
hacer buen tercio a don Juan,
vengar a Leonor divina,
burlar a Beatriz hermosa
y retozar a Inesilla. (*No hay burlas...*, II, p. 276)

Las advertencias de los criados sirven para crear suspenso, ya que el público se da cuenta de que existe la posibilidad de que el galán cambie de postura o de que, al menos, se encuentre en “peligro.” En el caso del *El amor al uso*, Ortuño también advierte a don Gaspar que está jugando con fuego:

ORTUÑO Señor, advierte que mientes
con mucha fuerza: pasito
que hay muchos que se han quebrado,
siendo enteros con ahínco. (*El amor...*, II, p. 13)

El criado será, en la mayoría de los casos, el primero que sospecha que su señor tiene una nueva actitud y que ha comenzado a sufrir los padecimientos propios de los amantes. A pesar de que Moscatel, en *No hay burlas con el amor*, ha sido quien le ha advertido a don Alonso los peligros de tomar a juego el amor y se muestra francamente sorprendido de la transformación de su señor:

MOSCATEL Señor, ¿qué tienes? ¿Qué es eso?
¿En qué piensas? ¿En qué tratas?
¿En qué discurre? ¿En qué
imaginas? Di, ¿En qué andas?
¿Tú melancólico? ¿Tú

divertido? ¿Qué mudanza
es aquésta? (*No hay burlas...*, III, p. 289)

Aunque los amantes al uso dan claras muestras de enamoramiento, hay momentos en que parece que van a regresar a su actitud anterior. Muestra de ello es don Diego en *Mentir y mudarse a un tiempo*, ya que a pesar de que admite adorar a doña Isabel, acepta acudir a una cita con doña Juana, una de las damas a las que enamoraba:

MOSCÓN Pues, don Diego,
 ¿Cómo empeñas tu cuidado
 en tantas partes?
D. DIEGO Moscón
 ya en esta ocasión no hallo
 como excusarme, y en ella
 a doña Isabel no agravio,
 pues sin intención la ofendo. (*Mentir y mudarse...*, III, pp. 418-
 419)

Poco a poco el galán modifica su actitud, hasta que llega el momento en que su transformación es total. Casi al final, todos los galanes admiten que están perdidamente enamorados de la dama y se declaran abiertamente:

GASPAR Aguardad, no os habéis de ir;
 que ya que en tan grande aprieto
 es fuerza que me declare
 o lo pierda todo, quiero
 que tú, Isabel, me perdones,
 y tú, Clara, mis afectos
 admitas, porque desde hoy
 eres mi absoluto dueño. (*El amor...*, III, p. 21)

D. Diego Amor, pues doña Isabel
 es el dueño que idolatro,
 perdóneme la tapada
 y doña Juana; hoy consagro
 a tu piedad este empeño. (*Mentir y mudarse...*, III, p. 417)

Al momento de declararse con la que aman, todas las damas que enamoraban se encuentran presentes y tienen que pedir perdón a las “rechazadas” y hacer una promesa implícita de que serán fieles a la dama que eligieron. El cambio de los galanes se deja ver en sus discursos: comienzan a usar términos propios del amor cortés (“dueño,” “idolatro,” “consagro”).

El caso más patente de transformación se da en *Cuántas veo tantas quiero*: Don Pedro cree que se ha enamorado de la criada Inés (que en realidad es doña Elena) y está dispuesto a rechazar públicamente a una dama con tal de casarse con la criada.

D. PEDRO Atended a mis palabras:
la mocedad y el amor
siempre en la elección se engañan;
y aunque en humildes sujetos
se empeñen, siguen la causa
o la estrella que les mueve.
Yo vi a Inés, vuestra criada,
y me enamoré; que amor
de la voluntad se paga. (*Cuántas veo...*, III, p. 461)

Poco después se descubre que la criada es realmente doña Elena, que se disfrazó para probar a don Pedro. Por otra parte, las damas desamoradas también “pierden” la batalla contra el amor. El mismo tipo de transformación ocurre en ellas: de pronto se dan cuenta de que están irremediabilmente enamoradas y lo tienen que aceptar abiertamente:

DÑA. ELENA Válgate Dios, por don Pedro,
lo que amagas de ruinas;
pero, si has sido mudable,
decirte mi amor podría
que has de ser firme conmigo,
u yo he de perder la vida. (*Cuántas veo...*, II, p. 456)

En todos los casos los amantes al uso y las damas desamoradas se transforman en enamorados incondicionales, con lo que empiezan a funcionar como galanes y damas típicos del teatro del Siglo de Oro.

V.5 MATRIMONIO

Al final, los amantes al uso se enamoran y casan con la que quieren, así que, desde la óptica de la comedia, el personaje es premiado. Esto es muy distinto a lo que le pasa al figurón, cuyos defectos provocan que no se case y quede excluido de la sociedad.

El tipo de final que se ve en estas obras tiene que ver con que pertenecen a la comedia de capa y espada, en la cual no existe un riesgo trágico y el honor se toma de una forma bastante ligera. Como se mencionó, las consecuencias de ser un “burlador” serán increíblemente más graves en los géneros serios, en donde se aplica un castigo ejemplar, que en muchos casos puede terminar con la muerte del personaje.

En estas obras, por el contrario, los defectos de los galanes están justificados porque son capaces de reformarse y casarse. El matrimonio es un modo de tranquilizar a los jóvenes y de reintegrarlos en la estructura sociodramática. Por ello, personajes como don Pedro, padre del amante al uso en *Mentir y mudarse a un tiempo*, confía en los efectos curativos del matrimonio:

D. PEDRO En fin, con su esposa bella
 se sosegará este mozo.
 El bueno a mis ojos venga:
 que las mudanzas de estado
 todas las costumbre truecan. (*Mentir y mudarse...*, II, p. 409)

A diferencia de lo que pensaban los amantes al uso al principio de las obras, su defectos no son una condición, sino más bien una moda pasajera o una travesura de juventud cuyo remedio es el matrimonio. Los amantes al uso dejan atrás su postura “extrema” para convertirse en amantes “tradicionales.” Al final, quienes pretendían burlarse del amor quedan atrapados en sus redes:

MOSACATEL En fin, el hombre más libre,
 de las burlas de amor sale
 herido, cojo y casado,
 que es el mayor de sus males.
INÉS En fin, mujer más loca,
 más vana y más arrogante,
 de las burlas de amor

contra gusto suyo sale
enamorada y rendida,
que es peor. (*No hay burlas...*, III, p. 307)

De este modo los personajes vuelven a actuar de forma normal, incluso los criados dejan atrás sus pretensiones de galanes y -al igual que en una comedia típica- se casan con la criada de la nueva esposa de su señor o simplemente dicen el último parlamento con el que cierran de forma ingeniosa la pieza dramática.

ORTUÑO Yo me caso con Juana
 porque se acabe con esto
 el amor al uso, pues
 el casarse es a lo viejo. (*El amor...*, III, p. 21)

El final de las obras sigue tal cual la fórmula de las comedias de capa y espada, por lo que antes de los casamientos hay un último momento de tensión. Los personajes que funcionan como figura de autoridad exigen que se restituya el honor de las damas. En todas las piezas estudiadas aparecen dos damas y tres o más galanes. Forzosamente las dos damas tendrán que casarse¹⁰⁴ y uno o más de los galanes quedarán solos. El problema es que todos los personajes deberán quedar conformes. Un típico diálogo final es el siguiente:

D. LUIS No digas más; ya hallé medio
 para quedar bien los dos.
D. JUAN Pues ¿cómo es posible?
D. LUIS Siendo
 yo esposo de vuestra hermana;
 que, pues yo estoy satisfecho,
 vos también podéis estarlo. (*Mentir y mudarse...*, III, p. 422)

Como se ve, casi siempre la segunda pareja resulta bastante circunstancial: se establece sin una relación previa para restaurar la honra de una dama. La consolidación de tal pareja “aparece a este respecto como innecesaria, y presenta un carácter artificial que lo

¹⁰⁴ Véase Christophe Couderc, *op. cit.*, p. 59.

distingue claramente del otro, el de la pareja principal.”¹⁰⁵ De esta manera las piezas terminan como típicas comedias de capa y espada, en donde el casamiento es el medio a través del cual los personajes encuentran de nuevo un equilibrio roto por los diversos enredos.

V.6 LOS AMANTES AL USO Y LA COMICIDAD EN LAS OBRAS

Gran parte de la comicidad de las obras estudiadas se da al romper con las características usuales del galán como personaje tipo, ya que el amante al uso tiene atributos que sorprenden al espectador. Además, su postura resulta cómica en sí misma, pues es una posición extrema y ridícula. Un recurso para provocar la risa es exagerar un rasgo de algo o alguien y esto es lo que se hace en las obras: se lleva al límite el rechazo por parte de los galanes hacia el amor. Resulta divertido el contraste establecido entre los personajes que tienen una postura tradicional y los amantes al uso, una especie de choque cómico de valores entre las dos partes que permite enfatizar los defectos de los amantes al uso.

Al romper con las características normales del personaje y sostener una posición tan “extravagante,” el público siente la necesidad de saber si el galán mantendrá una postura tan extrema: ello genera buena parte de la tensión dramática en las comedias. Esta transformación de los personajes es cómica: por una parte los amantes al uso no saben cómo reaccionar frente a los nuevos sentimientos y, por otra, siempre es divertido ver la forma en que alguien cambia de manera tan drástica de forma de pensar.

La postura de los amantes al uso los acerca a los criados, pues normalmente son ellos los que tienen un punto de vista pragmático ante el amor. La inversión de papeles es muy cómica, sobre todo en los casos en que el señor llega al extremo de enamorar a las criadas, situación que -como se mencionó antes- es del todo inusual en el teatro del Siglo de Oro. Esta inversión de valores en realidad acerca las obras al mundo del entremés.

Arellano, al estudiar la comicidad de *No hay burlas con el amor*, habla de que “el proceso mediante el cual estos personajes ceden al poder del amor es la línea fundamental

¹⁰⁵*Ibid.*, p. 238.

de la obra y elemento esencial [de su] sentido cómico.”¹⁰⁶ Esto se puede aplicar a todas las piezas analizadas, puesto que la transformación del amante al uso en galán “normal” es el elemento cómico central. Estas obras “responden a una fórmula cómica de alcance universal que se puede denominar del ‘resultado opuesto al perseguido:’ el burlador resulta burlado, el enemigo del amor enamorado, las burlas se hacen veras.”¹⁰⁷

Un elemento central para la comicidad son las diversas situaciones en que los galanes se involucran a causa de su “defecto.” Resulta paradójico que a pesar de tener una actitud centrada en la comodidad, lo único que tienen son problemas. Algunos de los enredos típicos se dan cuando se encuentran al mismo tiempo varias de las damas a quienes enamoran o cuando las confunden entre sí.

Además de la comicidad provocada por los defectos del amante al uso, las situaciones en las que se ve envuelto y el proceso de transformación, hay otros elementos cómicos. Esto se debe a que en la comedia de capa y espada de la segunda generación de dramaturgos hay “un ambiente cómico global que proviene en buena parte de la generalización de los agentes risibles, que llega a establecer a veces notables coincidencias con los géneros de comicidad predominantemente baja y ridícula como el entremés.”¹⁰⁸

Algunas veces los graciosos son lo que participan en escenas muy divertidas. Tal es el caso de Moscón de *Mentir y mudarse a un tiempo*: él finge ser un galán para quitarle a la criada el dinero que ha recibido por su alcahuetería. A la criada le cambia una bolsa de dinero por monedas sin valor. Al poco tiempo llega el verdadero galán y el gracioso finge ser la criada, con lo que gana también una cadena. Para justificar que él no la pueda ver dice que no está vestida:

MOSCÓN	Porque soy doncella, y vengo en paños menores.
D. JUAN	Pues toma esta cadena. (<i>Mentir y mudarse...</i> , III, p. 416)

¹⁰⁶ Ignacio Arellano, “Estudio de *No hay burlas con el amor*,” en Pedro Calderón de la Barca, *No hay burlas con el amor*, Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 1981, p. 66.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 87.

¹⁰⁸ Ignacio Arellano, “La generalización... *op. cit.*, p. 124.

Otro momento cómico en el que participa un criado sucede cuando Coletto, de *Cuántas veo tantas quiero*, cree que doña Elena se ha enamorado de él. En realidad se trata de la criada Inés que ha intercambiado papeles con su señora. Lo anterior lleva al criado a preocuparse por actuar a la altura de las circunstancias y empieza a preocuparse por su ropa y sus modales.

COLETO No desmayes, toma aliento,
 pues te quiere esta mujer
 pon más severo el semblante,
 y ande vestido decente,
 el sombrero de poniente
 y el bigote de levante. (*Cuántas veo...*, II, p. 454)

Así, el gracioso comienza a actuar de forma presuntuosa y dice que merece que la dama se haya enamorado de él:

COLETO ¿De qué se enamoraría?
 Claro está, si se repara;
 ¿Hay cara como la mía? (*Cuántas veo...*, II, pp.
 454- 455)

La actitud de Coletto es doblemente ridícula, pues es absurda no sólo su actuación como galán sino también la creencia de que una señora lo ama.

Uno de los personajes más cómicos que acompañan a los amantes al uso es el de doña Beatriz de *No hay burlas con el amor*. Como se vio en el apartado de las damas desamoradas, la dama se caracteriza por ser extremadamente culta y despreciar a cuanto hombre la enamora. Su lenguaje es tan oscuro que casi no se le entiende. Además, introduce en su discurso una gran cantidad de palabras en latín y de arcaísmos que lo vuelven todavía más ridículo:

DÑA. BEATRIZ Obscura, idiota y lega
 ¿no te medra cada día
 la concomitancia mía? (*No hay burlas...*, I, p. 252)

DÑA. BEATRIZ Y así, aqeste retiro
donde la luz del sol apenas miro,
lúgubre será esquiva
en que burlando lo que muero viva. (*No hay burlas...*, II, p. 277)

Una de las escenas más divertidas se da con la criada, pues doña Beatriz le pide que le jale la manga cada vez que no se le entienda. El defecto de la dama es tan grave que incluso cuando hace dicha petición habla de manera rebuscada y risible. En las escenas siguientes la criada le tirará la manga prácticamente cada vez que habla.

DÑA. BEATRIZ Y si tú me oyeres
frase negada a bárbaras mujeres,
por ver si en esto topa,
tírame de la manga de la ropa.
INÉS La concesión aceto
y ser fiscal de tu voz prometo. (*No hay burlas...*, II, p. 277)

En todas las obras el amante al uso es uno de los elementos cómicos centrales (muchas veces el más importante) y está acompañado por otros personajes con características cómicas que permiten un reparto de la comicidad entre los integrantes de las piezas.

V.7 FUNCIONES DEL AMANTE AL USO

La función del amante al uso en las comedias es ser el galán principal y formar al final la pareja protagonista. A lo largo de las acciones, su función es enamorar a todas las damas, lo que provoca rivalidades y celos entre ellas. El amante al uso mantiene una relación de amistad con algunos de los galanes; a pesar de ello, su actitud hace que se den problemas de honor. Antes del casamiento final y de la restauración de la honra de las damas, hay varios momentos en que está a punto de batirse en duelo con los otros galanes.

Él suele ser el motivo de desequilibrio en las comedias, pues normalmente las damas a las que enamora se encuentran ya comprometidas y él rompe con el orden. Algo que da libertad al personaje es que, al no tener una hermana, no tiene que cuidar la honra de

ninguna dama, mientras que los galanes en las comedias de capa y espada casi siempre tienen una hermana o prometida.

Otra de las funciones de los amantes al uso es ser un elemento cómico central, muchas veces están acompañados por otros personajes ridículos, lo que crea un ambiente lúdico. Esto se refleja en el final, cuando se ve que las acciones de los galanes no tuvieron mayores consecuencias, pues todos se enamoran y se casan felizmente. Por otra parte, el gracioso funciona de manera particular: prácticamente en todos los casos se da un intercambio con los señores en cuanto a la postura que sostienen sobre el amor. Esta inversión de valores tiene una finalidad cómica.

Incluir en una pieza un amante al uso crea nuevos lances de honor en las comedias de capa y espada. Si se piensa que el tema de las comedias es amoroso, crear nuevas posibilidades para las relaciones entre los personajes dota de vitalidad al género y añade nuevas variantes a la fórmula de la comedia de capa y espada: distintas características al galán, pero también a la dama y al gracioso; nuevos problemas de honor y de celos y, en general, un tono más cómico.

VI. EL FIGURÓN

VI.1 DEFINICIÓN Y ORÍGENES DEL FIGURÓN

El figurón es el galán cómico más estudiado, por lo que se hará un breve repaso de lo que los críticos han dicho sobre él. Ignacio Arellano y Frédéric Serralta definen al figurón como el protagonista de las acciones y centro de la comicidad de la obra.¹⁰⁹. Además, Serralta apunta que es “total e inalterablemente ridículo.”¹¹⁰ Esto marca una diferencia fundamental con los otros dos tipos de galanes cómicos, pues el amante al uso se reforma y el galán con rasgos cómicos deja su condición -fingida o no- atrás. En el estudio más reciente y completo sobre el figurón, *El figurón, texto y puesta en escena*, Luciano García Lorenzo propone que la definición que da Olga Fernández es la más completa y sintetiza la opinión de los demás críticos:

La comedia de figurón es un tipo de comedia popular humorístico-satírica que se desarrolla durante los siglos XVII y XVIII y que tiene como principales características el estar protagonizada por un personaje ridículo, tanto por su aspecto como por su psicología, mediante el cual se critican defectos humanos, más o menos graves, y comportamientos sociales negativos, casi siempre llegando a lo grotesco. Dicho personaje es el soporte fundamental de la comicidad de la obra y supera la importancia del gracioso en la comedia áurea.¹¹¹

Existen varias opiniones sobre si se debe ver la comedia de figurón como un género independiente de la comedia de capa y espada o no. Olga Fernández dice que la comedia de figurón es un género aparte. Ella sostiene que la aparición del personaje ridículo como protagonista de las acciones hace que se modifique el esquema funcional de la comedia de capa y espada, con lo que se dejan en un segundo término los enredos propios de tales comedias.¹¹² Algunos críticos (Arellano, Serralta y De Pinto)¹¹³ sostienen lo contrario: la

¹⁰⁹ Véase Ignacio Arellano, *Historia... op. cit.*, p. 139. Frederic Serralta, “Sobre el `pre-figurón´... *op. cit.*, p. 836.

¹¹⁰ Frédéric Serralta, “Sobre el `pre-figurón´... *op. cit.*, p. 836.

¹¹¹ Olga Fernández citada por García Lorenzo, Luciano (ed.), *El figurón... op. cit.*, p. 12. Esta definición (con algunos cambios insignificantes) también aparece en otro trabajo de la autora: *La comedia... op. cit.*, p. 40.

¹¹² Olga Fernández, *La comedia... op. cit.*, p. 37.

comedia de figurón es en realidad una variante de la comedia de capa y espada. Elena di Pinto da una justificación bastante convincente de ello al decir que: “el figurón, *tipo* más que *género per se* en la comedia de los siglos XVII y XVIII, tiene su razón de ser en cuanto figura cómica que encarna la caricatura de todos los defectos sociales que se le quieran achacar en un momento u otro. Que sea un *tipo* y por tanto hablemos de comedia CON figurón y no de un género, por lo que huelga perpetuar la errónea -y vacilante-nomenclatura de comedia DE figurón.”¹¹⁴ Por su parte, Arellano y García Ruiz opinan lo siguiente: “El figurón es un tipo, no un género. Su presencia no engendra una especie dramática diversa de la comedia de capa y espada. Sencillamente se integra a ella. De ahí que quizá sea mejor hablar de comedias con figurón y no de comedias de figurón.”¹¹⁵

En este trabajo se sigue tal opinión: la comedia de figurón es una variante de la de capa y espada.¹¹⁶ Las obras que pertenecen a dicho género son de enredo, lúdicas, de acción amorosa y con rasgos coetáneos al espectador.¹¹⁷ La comedia de figurón se basa en tal fórmula pero añade a un personaje protagónico ridículo. Efectivamente, esto provoca una reestructuración en las funciones que desempeñan los personajes, pero siempre dentro de las posibilidades y límites del propio género. Si se tomara la comedia de figurón como un género independiente, habría que hablar de la comedia de amante al uso o de galán con rasgos cómicos, ya que la inserción de un galán cómico en un papel central reestructura la organización interna.¹¹⁸

¹¹³ Véase Ignacio Arellano, *Historia... op. cit.*, p. 139; Frédéric Serralta, “Sobre el `pre-figurón´... *op. cit.*, p. 836. Elena di Pinto, “Las hechuras del figurón: (*Entre bobos anda el juego*, de Rojas Zorrilla, *Un bobo hace ciento*, de Solís y *Un loco hace ciento*, de María Rosa Gálvez) en Luciano García Lorenzo (ed.), *El figurón... op. cit.*, pp. 221-248.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 221.

¹¹⁵ Ignacio Arellano y Víctor García Ruiz citados por Elena di Pinto, *Ibid.*, p. 221.

¹¹⁶ La excepción son las comedias que funcionan con un entorno de comedia palatina, como es el caso de *Cuando no se aguarda y príncipe tonto* y *El invisible príncipe del baúl*. Sin embargo, el argumento se mantiene, pues como ha estudiado Ignacio Arellano, la comedia palatina funciona de manera muy parecida a la de capa y espada, la única diferencia es la ubicación espacial y que los personajes pertenecen a la alta nobleza. Véase Ignacio Arellano, *Historia... op. cit.*, p. 139.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 138

¹¹⁸ Una vez hecha la aclaración sobre lo que se entiende por “comedia de figurón” resulta más fácil y evita confusiones utilizar el término tradicional para referirse a ella.

El origen de la comedia de figurón se puede rastrear en el entremés de figuras, así como en otros géneros literarios, principalmente los satíricos.¹¹⁹ Abraham Madroñal¹²⁰ ha visto la semejanza estructural entre la burla de los entremeses de figurón y la de la comedia de figurón. Los múltiples orígenes del figurón muestran que la ridiculización de un personaje “serio,” como el galán, era muy gustada por el público de la época.

Se puede hablar de que el figurón tuvo su origen al interior de la propia comedia, como parte de las necesidades de la construcción de la intriga. Serralta explica que el figurón surgió a partir de las características del galán suelto. Si bien el autor comparte la idea de que el contexto social y literario pudo influir, él le da mayor peso a los requerimientos de la propia construcción dramática.¹²¹ Esta postura deja ver la flexibilidad y riqueza de la fórmula dramática áurea, que permitió “jugar” con los mismos ingredientes de muy distintas formas.

Por su parte, Alfredo Hermenegildo, en su trabajo sobre el origen carnavalesco del gracioso, dice que el figurón es un galán con rasgos de gracioso: “la comedia de figurón supone un cambio de las coordenadas estructurantes de la dramatización. [...] La rectificación más notable es la que hace encarnarse al loco carnavalesco en el personaje del señor, más bien que en el del criado. Consecuentemente, produciéndose el efecto de las fichas de dominó, ha habido un reajuste general de las funciones actorales de los distintos roles.”¹²² Independientemente de que el figurón haya surgido a partir del galán suelto o del gracioso (bien pudo ser una mezcla de ambos, es decir, la ridiculización del galán suelto al añadirle rasgos de gracioso), resulta muy interesante ver cómo el figurón altera las funciones de todos los personajes y permite nuevos caminos para la comedia de capa y espada.

En cuanto a los límites cronológicos, hay que decir que la comedia de figurón nace en el siglo XVII con *El marqués de Cigarral* de Castillo Solórzano, y a medida que avanza

¹¹⁹ Véase Olga Fernández, “Pervivencia y evolución de tipos y formas: de los figurones ‘especiales’ de Cañizares al figurón ‘inexistente’ de Iriarte,” en Luciano García Lorenzo, *El figurón... op. cit.*, p. 339.

¹²⁰ Abraham Madroñal, *op. cit.*

¹²¹ Frédéric Serralta, “El tipo del galán suelto: del enredo al figurón,” *Cuadernos de teatro clásico*, 1, 1988, p. 92.

¹²² Alfredo Hermenegildo, *Juegos dramáticos de la locura festiva. Pastores, simples, locos y graciosos del teatro clásico español*, José J. de Olañeta: Palma de Mallorca, p. 266.

el siglo XVIII se combina con otros géneros hasta desaparecer.¹²³ En *El figurón, texto y puesta en escena*, muchos de los críticos tratan de establecer cuáles son las obras que pueden ser tomadas como antecedente a estas comedias y, aunque no hay un consenso, la mayoría coinciden en que una de las primeras donde aparece este personaje es la de Castillo Solórzano. Sin embargo, será hasta mediados del XVII cuando el figurón cuente con sus rasgos característicos.

VI.2 PRESENTACIÓN DEL FIGURÓN

Uno de los momentos más importantes para caracterizar al figurón tiene lugar al ser presentado en la primera escena. Ésta es una particularidad de la comedia de figurón frente a las de amante al uso o de galán con rasgos cómicos, pues ahí ellos mismos aparecen en la primera escena y se presentan.¹²⁴ El personaje encargado de presentarlo es casi siempre alguno de los criados, pero hay obras en las que lo hace alguno de los personajes “serios.” A través de una enumeración, que suele ser bastante larga, se mencionan sus defectos. Así se “prepara” al público para que desde el inicio se concentre en los defectos del personaje.

La presentación del figurón tiene rasgos similares en todas las obras, por ello, a manera de ejemplo, se analizará detenidamente cómo aparece en *El lindo don Diego* y, después, se mencionarán algunos fragmentos de las demás comedias. En *El lindo don Diego* el gracioso Mosquito, en más de setenta versos, hace acopio de todo su ingenio para describir las características ridículas del personaje. Lo primero que menciona es que don Diego es un lindo, es decir, un “hombre afeminado, presumido de su hermosura y demasiado cuidadoso de su compostura.”¹²⁵

MOSQUITO Que es lindo el don Diego, y tiene
 más que de Diego, de lindo. (*El lindo...*, I, p. 352)

¹²³ Véase Olga Fernández, “Pervivencia y evolución... *op. cit.*, p. 339.

¹²⁴ La excepción es *Trampa adelante* y *No puede ser*, pues en estas comedias un criado introduce al galán con rasgos cómicos; sin embargo, la presentación no es tan extensa ni tan cómica como las de la comedia de figurón.

¹²⁵ **LINDO**, *Diccionario de Aut... op. cit.*

El gracioso hace énfasis en el afeminamiento de don Diego, no sólo al llamarlo “lindo,” sino al decir después: “tiene más que de Diego, de lindo.” El verso deja ver que en el personaje gana lo afeminado (tener más de lindo), frente a la hombría (tener más que de Diego).¹²⁶ Ésta será la característica principal de don Diego y alrededor de ella se construye el enredo. Después, menciona que don Diego es como una “figura” de capricho en una mojiganga. Ello lo inserta en el mundo de lo ridículo, pues una mojiganga es “una especie de mascarada grotesca [...] que consiste en danzas descompuestas y movimientos ridículos, disfraces de animales, con instrumentos igualmente ridículos.”¹²⁷

MOSQUITO Él es tan rara persona
que como anda vestido,
puede en una mojiganga
ser figura de capricho. (*El lindo...*, I, p. 352)

Además, en el fragmento citado se menciona otra de las características centrales del personaje: su rareza. Don Diego representa en la obra lo anormal, lo “otro,” por ello es rechazado y excluido. Mosquito deja claro que tiene una apariencia grotesca y que es bastante tonto, lo que se hará patente en el discurso del galán:

MOSQUITO En el discurso parece
ateísta, y lo colijo
en que, según él discurre
no espera el día del juicio. (*El lindo...*, I, p. 352)

El gracioso describe con detalle una mañana con el figurón en la que el galán se tarda un tiempo desmesurado en arreglarse: dos horas en peinarse y dos en vestirse. El exceso de vanidad va en contra del código caballeresco de los galanes áureos, incluso es raro encontrar en una comedia a una dama tan preocupada por su apariencia.

MOSQUITO Salió a vestirse a las cinco;

¹²⁶ Véase Adriana Ontiveros, *El engaño... op. cit.*, p. 57.

¹²⁷ Ignacio Arellano, *Historia... op. cit.*, pp. 676-677.

y en ajustarse las ligas
llegó a las ocho de un giro
tomó el peine y el espejo
y en memorias de Narciso
le dio las once en la luna. (*El lindo...*, I, p. 353)

Mosquito hace la detallada descripción del personaje a doña Inés para disuadirla del matrimonio y concluye de la siguiente manera:

MOSQUITO Este novio, Señora,
que de Burgos te ha venido,
tal, que primero que al novio
esperara yo un novillo. (*El lindo...*, I, p. 353)

Decir que don Diego es un “novillo” va más allá de compararlo con un animal, ya que la palabra tiene varias acepciones a las que puede aludir el gracioso.¹²⁸ Una de ellas se refiere a una res joven que no está domada, lo que se relaciona con lo “silvestre” y poco educado del figurón. Otro significado de “novillo” es el de toro castrado, lo que alude a lo afeminado de don Diego. La palabra también sirve para hablar del hombre al que la mujer le es infiel, situación que ocurre desde un principio en *El lindo don Diego*, pues doña Inés y don Juan tienen una relación clandestina.

En prácticamente todas las obras con figurón que se estudian aparece una presentación similar. A continuación se muestran algunos ejemplos para que se vea lo parecidas que son al fragmento analizado:

CABELLERA Es un caballero flaco,
desvalido, macilento,
muy cortísimo de talle,
y larguísimo de cuerpo,
los pies un poquillo luengos,
muy bajos de empeine y anchos. (*Entre bobos...*, I, p. 18)

D. ALONSO Él vive en un desvancillo,
que, aunque aposento le nombra,
el nicho de San Alejos

¹²⁸ Véase **NOVILLO** en el *DRAE*, *op. cit.* y en el *Diccionario de Aut... op. cit.*

es con él una sala espaciosa;
su comida es tan escasa,
que si se pesa por onzas,
ni a un anacoreta fuera
colación escrupulosa. (*El castigo...*, I, p. 197)

D. ENRIQUE Es tan necio como vano
y en el uso de las letras
incapaz, pues ha seis años
que estudiando se desvela,
y ni aun gramática sabe. (*El domine...*, I, p. 506)

MARTÍN Y que es recién trasplantado
vizcaíno, hombre en efecto
de los de duelo en mano
y la razón en el pie. (*Un bobo...*, I, p. 23)

Como se puede observar, todos los diálogos tienen características en común: el despliegue de ingenio, el punto de vista materialista del gracioso, la descripción de varios defectos del personaje, y su ridiculización. Se puede decir que la presentación es un rasgo propio de las comedias de figurón. Elena di Pinto establece que este discurso es un claro parámetro para poder reconocer al figurón antes de su aparición en escena.¹²⁹ “Nunca abre el figurón la comedia directamente (en cambio el gracioso sí lo hace y no necesita ninguna presentación), siempre se ha de preparar su aparición en escena con una ‘prefiguración.’”¹³⁰

Dicha “prefiguración” tiene la función de preparar al público antes de la salida del figurón, con lo que el espectador se encuentra a la espera de un personaje ridículo. Aunado a ello, se despierta el interés por ver si, efectivamente, el personaje será tan excéntrico como ha sido descrito. Desde el principio se dota a la obra de un tono cómico y se deja claro que el figurón será rechazado por los demás.

Estas descripciones muestran cuáles son los defectos predominantes de cada figurón. Así se puede apreciar la gran variedad de ellos: vanidad, envidia, necesidad, presunción, simpleza, etc. Dichos defectos marcarán la pauta del comportamiento futuro de

¹²⁹ Elena di Pinto, *op. cit.*, p. 223.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 246.

los personajes y dejan ver que cada figurón tiene características singulares. Si bien los figurones estudiados tienen en común ser ridículos, cada uno tiene rasgos particulares que los individualizan.

VI.3 PRIMERA APARICIÓN

En la primera aparición en escena, se confirma que lo dicho sobre el figurón no fue ninguna exageración y se ve que su relación con los demás personajes estará marcada por el rechazo y la burla. También se anuncia cómo actuará el resto de la obra. Los figurones no sufren ninguna transformación a lo largo de las acciones: sus defectos se mantienen de principio a fin. Esto hace necesario que el personaje quede bastante bien construido después de su primera aparición. Debido a ello, vale la pena revisar cómo se hace en cada una de las obras.

La primera vez que sale a escena el figurón de *Entre bobos anda el juego* muestra su ridiculez: aparece batiéndose en duelo con un criado. Esta actitud es impensable en los galanes del teatro barroco, dado que no pueden pelear con personajes de distinto rango, ya sea inferior o superior. Para colmo, antes de ello el figurón ha enviado dos cartas: una es para doña Isabel y en ella le dice -de manera grosera- que la espera para realizar el casamiento. “Si no bastara la presentación que hace Cabellera de este figurón, él mismo se ‘PRE-figura’ con la carta que envía a doña Isabel. La carta de don Lucas es un catálogo de lo que no es un caballero y resplandece en toda su vanidad, su prepotencia, sus miedos y enfermizos celos, su tacañería, su estupidez.”¹³¹

DÑA. ISABEL “Hermana: Yo tengo seis mil y cuarenta y dos ducados de renta de mayorazgo, y me hereda mi primo si no tengo hijos; hanme dicho que vos y yo podemos tener los que quisiéremos; veníos esta noche a tratar del uno, que tiempo nos queda para los otros.” (*Entre bobos...*, I. p. 19)

¹³¹*Ibid.*, p. 234.

Resulta descortés que la primera información sobre sí mismo sea cuánto dinero tiene, y muestra la desmedida importancia que el personaje le da. La otra carta que envía es para el padre de la dama y contiene un recibo de compra-venta por su hija, como si don Lucas estuviera comprando un caballo:

D. ANTONIO “Recibí de don Antonio de Salazar una mujer, para que sea mía, con sus tachas buenas o malas, alta de cuerpo, pelimorena y doncella de facciones.” (*Entre bobos...*, I. p. 20)

La primera escena en que aparece don Lucas sirve para confirmar lo anunciado por las cartas: su necesidad. Una particularidad de *Entre bobos anda el juego* es que los personajes salen de Madrid camino a Toledo: “ello confiere una estructura particular a la comedia que la distingue de las restantes comedias de figurón, pues, si en éstas el provinciano sale de su lugar de origen para allegarse a la corte, aquí partimos de la corte para situarnos en la periferia y poder disfrutar del accidentado viaje de esa *troupe* de figuras, que, en masa, se desplaza de venta en venta y protagoniza los más insólitos enredos.”¹³²

Por su parte, don Diego, de *El lindo don Diego*, aparece en el escenario arreglándose frente al espejo y su primo le pide que se apure. Don Diego contesta que necesita el tiempo suficiente para alistarse. A través de este diálogo, se muestra que el mayor defecto del personaje será su vanidad desmedida, pues -como había anunciado el gracioso- es un lindo:

D. DIEGO Mas si veis la perfección
que Dios me dio sin tramoya,
¿Queréis que trate esta joya
con menos estimación?
¿Veis este cuidado vos?
Pues es virtud más que aseo,
porque siempre que me veo
me admiro y alabo a Dios. (*El lindo...*, I, p. 354)

¹³²María Teresa Julio, “*Ridendo castigat mores*: figurón y figuras en *Entre bobos anda el juego*,” en Luciano García Lorenzo, *El figurón... op. cit.*, p. 158.

Resulta cómica la forma en que don Diego habla de sí mismo, presumiendo de una supuesta perfección. Lo más absurdo de este diálogo es que el galán dice que su vanidad desmedida es una virtud y lo menos que puede hacer es adorar la “joya” otorgada por Dios. El figurón deja ver su excesiva vanidad y una completa necesidad.

En *El invisible príncipe del baúl*, el figurón habla con su hermano, que acaba de regresar exitosamente de Flandes, y, por envidia y pereza, le pide que no le cuente lo ocurrido. Esto no sigue las costumbres de los caballeros, que disfrutaban de oír hazañas valientes. Es una convención de la Comedia Nueva que cuando alguien viene de fuera - sobre todo de la guerra- narre en un largo romance lo vivido. El figurón se niega a escucharlo y le dice que seguramente pronunciará un romanzón, es decir, un romance “muy largo y pesado:”¹³³

PRÍNCIPE Ya te entiendo,
por referir el caso estás muriendo;
estaba por oírte, más me aflijo
considerando el romanzón prolijo. (*El invisible príncipe...*, I, p.
180)

El figurón de *Cuando no se aguarda y príncipe tonto* está de camino al lugar donde vive su prometida. En vez de mostrar emoción, se queja con su hermano de la incomodidad del trayecto y de lo lejos que está. El príncipe deja ver que es flojo y que su principal preocupación es la comodidad. Su hermano tratará de hacerle ver lo afortunado que es al estar a punto de casarse.

PRÍNCIPE Válgate el diablo el lugar;
si supiera que tan lejos
estaba, jurado a Dios
que dejara el casamiento. (*Cuando no se aguarda...*, I, p. 339)

¹³³ *Diccionario de Aut... op. cit.*

El galán áureo sigue las normas del amor cortés, en que servir a una dama implica sacrificio. Todo se hace por ella con gusto y nada resulta excesivo. El príncipe actúa al contrario de este código, y lo único que le importa es no sufrir ninguna molestia.

Don Marcos, de *El castigo de la miseria*, mostrará desde el principio su defecto principal: ser miserable. Este defecto lo lleva a conductas tan ridículas como lamentarse con un amigo de que el criado le ha cobrado de más por barrer. El amigo le dice que la suma que le robó el criado es mínima, por lo que el figurón hace la cuenta de a cuánto equivaldría al final del año y se escandaliza de manera risible. En el teatro del Siglo de Oro preocuparse por el dinero es propio de los criados. “El galán cortesano -en general falto de dineros por ser ‘necio el rico’ como dice el refrán- nunca habla de su riqueza: el dinero es un valor material vil al que se ha de despreciar y compensar con la generosidad y la riqueza del alma.”¹³⁴

D. MARCOS ¿Un ochavo del barrido?
A fe que es cuenta boba.
¿Oís? Pues, por vida mía,
que un ochavo cada día
son dos ducados al año. (*El castigo...*, I, p. 198)

Algo similar ocurre en *El hechizado por fuerza* de Zamora, pues en su primera aparición en escena, el figurón don Claudio discute airadamente con el criado sobre las cuentas de la comida y se escandaliza por los gastos. Después de revisar una y otra vez una cuenta, termina acusando -sin motivo alguno- al criado de robarle.

D. CLAUDIO Pues está la cuenta errada,
volvamos a ella.[...]
Ya le he dicho
que es un sisón, y me cansa
ver que, hecho tierra, se emplee
en sisarme las entrañas. (*El hechizado...*, I, p. 437)

¹³⁴ Jean-Raymond Lanot, “Para una sociología del figurón,” en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, Paris: CNRS, 1980, p. 136.

Las quejas del galán son inadecuadas y hablan de un excesivo interés económico. La importancia que el figurón da al dinero se ve en el tono y las expresiones utilizadas, ya que exclama que el criado le ha sisado las entrañas. No sólo resulta cómica la evidente exageración, sino que deja ver que el dinero es tan importante para él que quitárselo es como robarle una parte de sí mismo.

En *El dómine Lucas*, el figurón deja ver desde el principio sus dos mayores defectos: ser extremadamente celoso y presumido de su linaje. En su primera aparición descubre que el carruaje de su prometida se volcó y que un hombre la ayudó a salir. En lugar de mostrarse agradecido o al menos preocupado por la dama, su reacción es absurda: se pone celoso.

D. LUCAS ¡Habrá mayor vergüenza!
 Mujer que para mi esposa
 es infusión de sí misma
 estuvo en la primer mente
 del padre que la engendra.
 ¿Anda en estos arremucos? (*El dómine...*, I, p. 508)

La necedad de don Lucas es evidente: no se da cuenta ni siquiera de que la dama estuvo en peligro. Los galanes típicos de la Comedia Nueva pecan de lo contrario: demuestran su amor a través de una excesiva preocupación por la amada. El figurón sólo piensa en sí mismo y su egoísmo es exagerado. Lo más grosero de su actitud será decirle a la dama que le da a otro hombre muestras de cariño (“arremucos”), puesto que duda abiertamente de su honra.

El figurón de *La fuerza del natural* discute con su hermano debido a que éste gastó dinero en comprar libros en lugar de comida. Además de mostrar un interés desmedido por la comida (propio de los criados), deja ver su completa ignorancia al cambiar de forma burda el nombre a los libros. La rusticidad del personaje será una de sus características centrales.

GILA Pues ¿qué libros fue a comprar?
JULIO Qué sé yo; uno muy grande:
 Envidio, *De arte mamandis*,

para hartarse de mamar. (*La fuerza...*, I, p. 209)

En *Guárdate del agua mansa*, don Toribio da señales de su simpleza y de lo poco que entiende sobre la manera de tratar a una dama, ya que cuando llega a la corte se presenta de forma poco galante:

D. TORIBIO Vive aquí un señor tío,
que yo en esta corte tengo,
con dos hijas, por mas señas,
con quien a casarme vengo,
de dos la una, como apuesta? (*Guárdate...*, I)

Por su parte, don Cosme, de *Un bobo hace ciento*, es un valentón bastante necio. Esto se hace patente desde la primera vez que sale en escena, al interrumpir de forma grosera y altanera la plática de dos galanes y amenazarlos de la nada con que los va a matar. Para colmo, a cada paso revela que en realidad es un cobarde: su valentía es sólo de palabra.

D. COSME Señor don Luis, ¿qué secretos
son estos que estáis hablando
con don Diego? [...]
¿Cómo qué? Sabré mataros (Un bobo..., I, p. 25-26)

En el teatro del Siglo de Oro, el duelo es el medio predilecto por los galanes para arreglar lances de honor. Un personaje no puede amenazar a otro y pensar que no va a haber consecuencias inmediatas. La actitud de don Cosme es necia, pues infringe estos códigos. Una situación que ayuda a ridiculizarlo todavía más es que los galanes a los que amenaza lo ven como un personaje simple e inofensivo: en lugar de sacar la espada y batirse a duelo, se ríen de él.

En *El señor de las Noches Buenas*, el figurón deja en claro cuál es la actitud que mantendrá a lo largo de la obra: es envidioso y necio. Él aparece reclamándole de forma absurda a su hermano que le haya ganado en un juego. Su envidia es tanta que le dice que preferiría que estuviera muerto.

MARQUÉS Tu arrogante proceder
me tiene cansado.

ENRIQUE Advierte
que el ganar no es ofenderte
ni en ti es agravio perder. [...]

ENRIQUE Deja el pesar.

MARQUÉS ¿Cómo, si tú no estás muerto? (*El señor de Noches...*, I, p. 146)

En todos los casos se ve la ridiculez de los figurones y cómo sus participaciones están fuera de lugar. Una constante en ellos es que llevan algún defecto al extremo de lo risible (la miseria, la vanidad, la simpleza, la grosería, etc.). Por otra parte, hay que pensar que

el personaje, para ser efectivamente dramático, no puede limitar su vitalidad al texto literario, sino que tiene que poder desarrollarse en el texto espectacular que implica el montaje de la obra y, por tanto, debe de tener la capacidad de ser representado en el escenario, habitualmente por un actor, el cual portará elementos de vestuario o de utilería que subrayan o hacen explícita la caracterización planteada en el texto literario.¹³⁵

Esto será particularmente importante en el caso del figurón: se necesita un actor con muy buenas dotes cómicas para darle la efectividad deseada al papel. Basta imaginar los gestos y el tono necesarios para decir parlamentos como los anteriores. Así, don Diego, de *El lindo don Diego*, habla de forma afectada acerca de su “hermosura.” Lo mismo sucede con don Claudio de *El hechizado por fuerza*, que debe mostrar un *rictus* de dolor exagerado al decirle al criado que le ha sisado las entrañas.

Muchos de los figurones dejan ver en su vestuario su excentricidad. En algunas obras se hace una acotación específica sobre el atuendo del personaje:

“Salen don Claudio, en cuerpo de jubón, con un rosario en la mano [...]” (*El hechizado...*, I, p. 436)

“Salen don Marcos, de figurón, con golilla y muy colérico [...]” (*El castigo...*, I, p. 198)

¹³⁵ Aurelio González, *op. cit.*, p. 12.

“Salen el príncipe, con calzas y gorra, muy de figura [...]” (*El invisible príncipe...*, I, p. 180)

Los últimos dos ejemplos mencionan “de figurón” o “de figura,” lo que habla de que probablemente existían una serie de convenciones para el vestuario de los figurones, cuyos elementos permitían ubicar al personaje de inmediato.

En otras obras, las didascalias no son explícitas, pero por los comentarios de los demás personajes se puede deducir que el figurón aparece vestido de forma ridícula. Sumado a esto, en varias de las piezas se dice que el personaje tiene un físico extraño o que es feo.

VI.4 CARACTERIZACIÓN DEL FIGURÓN POR MEDIO DEL CONTRASTE CON OTRO GALÁN

Una manera de caracterizar al figurón es por medio del contraste con los otros galanes de una comedia. Él figurón de por sí provoca risa por sus propias características, pero la comicidad aumenta si se le inserta en un mundo de ficción en el que se le compara con los demás.

En estas comedias no sólo se ve que los otros galanes son muy distintos al figurón, sino que los personajes comentan a menudo que les parece extraño y ridículo. Tal tipo de opiniones ayudan a hacer énfasis en los defectos del personaje, en que lo rechazan y en que se burlan de él. En todas las obras hay múltiples comentarios que hacen alusión a esto. Se ha elegido de cada pieza un pequeño fragmento para observar cómo se hace:

D. ANTONIO ¡Qué necedad!

D. LUIS ¡Qué grosería! (*Entre bobos...*, I, p. 22)

DÑA. LEONOR (Ap.) ¡Hay más loco majadero! (*El lindo...*, I, p. 360)

MATILDE (Ap.) Por su talle y por su trato
 es enfadoso dos veces. (*El invisible príncipe...*, I, p. 183)

INFANTE ¡Hay mayor ignorante! (*Cuando no se aguarda...*, I, p. 340)

- D. ALONSO (Ap.) ¡Un hombre tan miserable y deslucido! (*El castigo...*, II, p. 207)
- PINCHAUVAS Que es un miserable (*El hechizado...*, I, p. 437)
- D. ANTONIO (Ap.) D. Lucas es gran bestia. (*El domine...*, I, p. 509)
- AURORA (Ap.) En toda mi vida no vi tan torpe fiereza. (*La fuerza...*, I, p. 215)
- DÑA. EUGENIA ¡Jesús, qué rara figura! (*Guárdate del agua...*, I)
- D. LUIS (Ap.) ¿Hay más raros desatinos? (*Un bobo...*, I, p. 26)
- MARCELO No es el Marqués muy discreto (*El señor de Noches...*, III, p. 157)

En dichos ejemplos se ve que existe un rechazo generalizado por parte de todos los personajes. Buen número de los comentarios están entre signos de admiración, pues quien los enuncia se encuentra sorprendido y no puede creer que exista un galán así. Esto establece un pacto con el espectador, pues generalmente se identifica con el punto de vista de los “normales” y, junto con ellos, se burla del “otro.” También se observa que varias de las opiniones son enunciadas en un “aparte,” lo que implica que muchas veces se dicen frente al figurón para comentar algo que hizo. Esto es muy divertido y hace énfasis en los defectos del personaje.

En varias de las comedias estudiadas (*Entre bobos anda el juego*, *El lindo don Diego*, *El invisible príncipe del baúl*, *Cuando no se aguarda*, *La fuerza del natural*, *El señor de Noches Buenas*) este contraste se marca aún más al hacerse una comparación explícita con un pariente.¹³⁶ En algunos casos son hermanos y en otros primos, pero sea cual sea el parentesco, siempre se habla de los defectos del figurón y de las virtudes del otro galán. Un ejemplo es el de *Cuando no se aguarda*: en el momento en que la princesa presenta al figurón, habla también de su hermano:

¹³⁶ La relación entre el argumento de las comedias de Álvaro Cubillo de Aragón *El señor de Noches Buenas* y *El invisible príncipe del baúl*, basado en el fuerte contraste entre dos hermanos, se explica porque *El invisible...* es una reelaboración de *El señor de Noches...* Véase Elena Marcello, “Una reelaboración dramática: de *El señor de Noches buenas* a *El invisible príncipe del baúl*,” en Felipe Pedraza y Rafael González (eds.), *La década de oro en la comedia española: 1630-1640. Actas de las XIX Jornadas de teatro clásico Almagro*, Almagro: Universidad de Castilla-la Mancha, 1997.

PRINCESA Pues le hizo el cielo tan necio,
 le crió tan ignorante,
 que no sabe ni aun aquello
 que un rudo villano sabe.
 Es, al contrario, Fadrique
 de ingenio tan admirable
 de tan noble condición,
 de natural tan amable. (*Cuando no se aguarda...*, I, p. 338)

La princesa utiliza el adverbio “tan” para marcar lo exagerado de las características de ambos personajes. En el caso del figurón será en un sentido negativo, mientras que en el del hermano, positivo. Cuando habla del figurón se va más allá: no basta con decir “tan ignorante,” sino que aclara que sabe menos que un “rudo villano.” Frente a la necedad e ignorancia superlativas del personaje está el “ingenio tan admirable” de Fadrique.

En dichas comedias, la oposición entre los personajes se convierte en parte central del conflicto dramático. Desde las primeras escenas se establece el contraste y, junto con él, se ve que serán rivales de amor.¹³⁷ En la “competencia” por la dama, lo único que tiene el figurón a su favor es ser el novio oficial y, a veces, dinero. Esto se mencionará a lo largo de las comedias:

COPETE ¡Ah vanas leyes del mundo!
 El discreto había de estar
 puesto en primero lugar,
 aunque naciera segundo;
 que por sólo haber nacido
 mi amo una hora después,
 su hermano es rico y marqués,
 y él pobre. (*El señor de Noches...*, I, p. 145)

Constantemente los personajes se enfrentan a las mismas situaciones, lo que resulta muy cómico, pues mientras que el figurón actúa de forma ridícula, el otro galán lo hace de

¹³⁷ El único caso de las comedias estudiadas en que los personajes no son rivales es *El lindo don Diego*, pues cada uno de los primos está comprometido con una hermana. Así, el rival es otro de los galanes: don Juan. Independientemente de esto se establece un contraste entre los primos, sobre todo cuando la prometida del figurón se lamenta de que le haya tocado un necio y no un galán discreto como el primo.

manera noble. En varias ocasiones este galán intenta que el figurón se comporte de acuerdo con lo que se espera de él e incluso llega a tratar de “educarlo,” lo que siempre será inútil:

INFANTE Hermano, lo que te advierto
 es que procures hablar
 afable, grave y modesto. (*Cuando no se aguarda...*, I, p. 340)

Una de las funciones de establecer un contraste entre los dos personajes es crear suspenso por ver quién se casará con la dama. Asimismo la comparación permite que se haga más evidente lo ridículo del personaje.

VI.5 CARACTERIZACIÓN POR MEDIO DEL CONTRASTE CON LA OPINIÓN DEL FIGURÓN SOBRE SÍ MISMO

Una característica que comparten todos los figurones es que se ven a sí mismos como individuos llenos de virtudes. Esto de ninguna manera coincide con la realidad, ya que la visión de los figurones se opone la visión que todos los demás (incluido el espectador) perciben. Así se logra un contraste muy cómico, pues si de por sí resulta risible ver el abanico de defectos de los personajes, esto aumenta cuando se observa la idea tan errada que tienen sobre sí mismos. Por otra parte, esta actitud los vuelve antipáticos y provoca, aún más, el rechazo de los demás. También hace que sea más difícil modificar sus defectos, puesto que ni siquiera logran verlos.

Como se mencionó antes, un personaje dramático se caracteriza por lo que hace, por lo que los demás piensan de él y por lo que él piensa sobre sí. “En el caso de ser coincidentes dan lugar frecuentemente a personajes unitarios sin mayor tensión dramática. En el caso contrario, el contraste de visiones puede generar personajes mucho más complejos, con mayor profundidad psicológica y, desde luego, cargados de mayor tensión dramática.”¹³⁸ El figurón se construye a partir del choque de puntos de vista, lo cual, más que dar una profundidad psicológica (propia de los géneros serios), aumenta su efectividad cómica.

¹³⁸ Aurelio González, *op. cit.*, p. 12.

A lo largo de las obras, los figurones enuncian múltiples comentarios en que hablan sobre sí mismos y sus virtudes. Eso hace el del figurón de *El Lindo don Diego*, que durante toda la obra se dedica a alabar su físico de forma totalmente ridícula:

D. DIEGO Al mirarme todo entero,
 tan bien labrado y pulido,
 mil veces he presumido
 que era mi padre tornero.
 La dama bizarra y bella
 que rinde el que más regala,
 la arrastro yo con mi gala, (*El lindo...*, I, p. 352)

El colmo será cuando se queje amargamente de que toda su hermosura se va a desperdiciar al casarse con su prima. Estos diálogos de don Diego son un ejemplo claro del contraste que se genera a partir de la visión del figurón sobre sí mismo. Resulta bastante absurda la forma en que alaba su físico o sus quejas sobre el casamiento, pero se vuelve más cómico cuando se ve la manera en que ello se opone a la realidad: es feo y su prima no quiere casarse con él.

D. DIEGO Que venga toda esta gala
 a parar en una prima. (*El lindo...*, I, p. 353)

Muchos figurones se sienten desmedidamente orgullosos de su nobleza y presumen en numerosas ocasiones de su sangre. Algunos creen que su ejecutoria sirve como arma en un duelo, por lo que en ocasiones en lugar de espada sacan dicho papel. Ello resulta absurdo cuando se ve que, a pesar de sus títulos, tienen todo tipo de defectos.

D. LUCAS El caso es, que mi nobleza,
 tan antigua, que a diez millas
 huele a lo rancio que apesta. (*El dómine...*, I, p. 509)

D. TORIBIO Si vierais mi ejecutoria,
 primas mías, os prometo
 que se os quitaran mil canas;
 vestida de terciopelo
 carmesí, y allí pintados
 mis padres, y mis abuelos,

como unos Santicos de Oras. (*Guárdate...*, j. I)

Cualquier pretexto sirve para que un figurón comience a hablar de sí mismo. Es tan obvio que lo que dicen no coincide con la realidad, que los comentarios se convierten en fuente importante de la comicidad. Uno de los personajes que destaca por la manera de distorsionar la visión sobre sí mismo es don Lucas de *Entre bobos anda el juego*, que en pocos versos menciona que es inteligente, culto, valiente, ingenioso, guapo y rico.

D. LUCAS Conozco bien de pinturas,
 hago comedias a pasto,
 y como todos también
 llamo a los versos trabajos (*Entre bobos...*, p. 30)

VI.6 EL ENREDO Y EL FIGURÓN

En casi todas las obras, el figurón se pretende casar con una dama que no quiere hacerlo: el personaje le resulta repugnante y está enamorada de otro. Ella se encuentra obligada por el padre, quien puede tener un interés económico o simplemente quiere mejorar su linaje al emparentar con un galán de sangre noble. En dos comedias (*El hechizado por fuerza* y *El castigo de la miseria*) se presenta una variante a esta situación: la dama es la que quiere casarse con el figurón y él se niega de manera grosera.

Cuando la dama está comprometida con el figurón, el único remedio posible para evitar el matrimonio es por medio de un enredo. En las piezas en que la dama sí quiere casarse, el enredo irá encaminado a forzar al galán ridículo al enlace. A grandes rasgos se puede decir que hay dos tipos de enredos: los que son creados de forma inconsciente por el propio figurón y los creados en su totalidad por otros personajes.

En *El dómine Lucas*, *Entre bobos anda el juego*, *El invisible príncipe del baúl* y *La fuerza del natural*, el enredo es provocado por el propio figurón al pedirle a alguien más que enamore a su dama, ya sea para probarla o porque le gusta sentir celos. La situación resulta paradójica, pues el galán encargado de hacerlo y la dama terminan enamorados (si

no es que ya lo estaban). De cualquier forma, la idea del figurón hace que en su propia cara y con su autorización se desarrolle la relación.

D. LUCAS Desde aquesta
 mismísima hora, usted
 la ha de galantear. (*El dómine...*, I, p. 509)

En algún momento don Enrique le pregunta desconcertado al figurón para qué quiere probar a la dama y la respuesta será tan absurda como la petición: él quiere ver si la dama está a la altura de su sangre:

D. LUCAS Saber, señor mío,
 de la pata que cojea.
 Si ella al continuo combate
 se tiene tiesa que tiesa,
 merece en mí un montañés
 con todas las incidencias
 de ejecutoria y de sangre. (*El dómine...*, I, p. 509)

La manera en que habla de su prometida es poco adecuada para un caballero, especialmente por el uso de términos vulgares. Referirse a una prueba de honor como “de la pata que cojea” o a que la dama se mantenga fiel como “tiesa que tiesa” es grosero, sobre todo cuando después de decir esto ensalza su propia sangre.

El ejemplo más ridículo aparece en *El invisible príncipe del baúl*: el figurón pide a su hermano que corteje a la dama, porque la única forma en que puede enamorarse es si siente celos de otro. A pesar de que su hermano le advierte lo inadecuado de ello, el príncipe insiste de forma necia:

PRÍNCIPE Lo que yo quiero deberte
 es que me lo dificultes,
 que pretendas, que requiebres,
 que enamores, que porfíes,
 y que con celos ardientes
 haciendo mayor la empresa
 a desearla me enseñes. (*El invisible príncipe...*, I, p. 184)

Hay algunas obras (*Guárdate del agua mansa*, *Un bobo hace ciento* y *La fuerza del natural*) en las que los propios defectos del figurón provocan que éste sea burlado, es decir, ellos trazan su propia derrota. Tal es el caso de *La fuerza del natural*, pues el duque se da cuenta de que su hijo, el figurón de la obra, es tan necio que no debe de heredar su reino. “El figurón siempre es traicionado por su auténtica naturaleza que constantemente arruina sus esfuerzos y desmiente sus pretensiones.”¹³⁹

En *El hechizado por fuerza*, *El lindo don Diego*, *El castigo de la miseria* y *Cuando no se aguarda*, el enredo es creado por otro personaje y consiste en que el figurón crea algo que no es verdad. Don Claudio, de *El hechizado...*, supone que si no se casa va a morir; don Diego, de *El lindo...*, cree que una condesa viuda y rica quiere casarse con él; don Marcos, de *El castigo...*, imagina que se va a casar con una viuda rica; y el príncipe de *Cuando no se aguarda* piensa que el fantasma del abuelo de la dama se le ha aparecido y le ha pedido que espere para casarse un año. En estas comedias el enredo funciona gracias a los defectos de los personajes. Eso le ocurre a don Diego, a quien su vanidad no lo deja dudar de que una condesa -que da claras muestras de no serlo- quiera casarse con él. Por su parte, a don Marcos, ser tan miserable y ambicioso lo lleva a acordar el matrimonio con una supuesta viuda rica, mientras que a don Claudio y al príncipe su simpleza les hace creer que las cosas sobrenaturales que les suceden son verdad.

En muchos de los enredos, la participación y ayuda de los criados es fundamental, especialmente cuando se necesita a alguien disfrazado. Como ejemplo está el de Lucía (*El hechizado por fuerza*) que finge ser una hechicera, de Triguero (*Cuando no se aguarda*) que se disfraza de fantasma y de Beatriz (*El lindo don Diego*) que pretende ser una viuda rica.

VI.7 LA COMICIDAD Y EL FIGURÓN

VI.7.1 SITUACIONES CÓMICAS Y EL FIGURÓN

¹³⁹Jean-Raymond Lanot, *op. cit.*, p. 140.

La comicidad de las obras se centra en el figurón y sus defectos. Las piezas estudiadas están llenas de situaciones cómicas en las que él participa, incluso se puede decir que cada vez que aparece hay una escena divertida que deja ver sus defectos. Los momentos más cómicos ocurren cuando el figurón es víctima del enredo que planearon los demás personajes. En tales situaciones, no sólo resulta cómico ver cómo cae en la burla, sino que ésta permite mostrar sus defectos de forma exagerada.

En *El lindo don Diego*, una de las escenas más divertidas se desarrolla cuando la criada finge ser una condesa. El engaño de Mosquito se encuentra marcado por la teatralidad, pues el gracioso monta una pequeña representación en la que la criada es la actriz principal. Mosquito funciona como “director de escena” y da instrucciones precisas a Beatriz sobre la manera de hablar y actuar.

MOSQUITO Mira, Beatriz: si quieres acertallo
cuando hablares sea oscuro y sea confuso.
Habla crítico ahora, 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, en viéndole ajustado
a hablar claro, aunque sea con conceto,
al instante le pierden el respeto. (*El lindo...*, II, p. 361)

La forma en que se desarrolla el engaño se sostiene en los defectos de don Diego, por lo que la actuación de Beatriz toma en cuenta la manera de pensar de los “tontos.” Beatriz sigue al pie de la letra todas las indicaciones de Mosquito, sobre todo en lo referente a hablar “oscuro” durante la representación. Ello pone de manifiesto la simpleza de don Diego, pues es absurdo creer que alguien, y más una condesa, pueda hablar de ese modo. Beatriz utiliza un lenguaje sumamente afectado, de modo que para referirse a su alta categoría dice “a mis coturnos” o para indicarle a don Diego que se acerque, “apropincuad.”¹⁴⁰

¹⁴⁰ COTURNOS, “De categoría elevada.” APROPINCUAD, “Acercarse.” *DRAE, op. cit.*

BEATRIZ ¿Qué intento os lleva natural
a mis coturnos cortés? [...]
En fin ¿venís rutilante
a mi esplendor fugitivo,
para ver si yo os esquivo
a mi consorcio anhelante? [...]
Pues apropincuad asiento. (*El lindo...*, II, p. 361)

La reacción de don Diego es todavía más cómica. Para empezar, decide hablar también de forma “elevada.” Además, don Diego piensa que todas las frases “oscuras” y sin sentido de Beatriz son alabanzas a su galanura.

D. DIEGO (*Ap.*) -Ahora me alabó la pierna.-
Pues si vieras mi cintura
por su dentro, os admirara
su medida tamañita. (*El lindo...*, I, p. 361)

Gracias a la gran importancia de Beatriz en la construcción del engaño, puede considerarse -según el término utilizado por Profeti y Pedraza-¹⁴¹ como una graciosa. “Según la comedia áurea va desarrollándose a través del siglo XVII, a la graciosa se le otorgarán funciones cada vez más amplias: el personaje llegará así a desempeñar un papel central no sólo en el plano burlesco, sino también en el tejido del enredo y la sátira literaria.”¹⁴² Por su parte, María Teresa Julio¹⁴³ habla de que a partir de las funciones de la criada se le puede clasificar de varias maneras: criada sirvienta, criada confidente, criada activa y criada parentética. Beatriz es un ejemplo claro de la criada activa, puesto que sin

¹⁴¹ María Grazia Profeti, “Funciones teatrales y literarias de la graciosa,” en Luciano García Lorenzo (ed.), *La criada en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid: Fundamentos, 2008, pp. 57-72. Felipe Pedraza, “Las graciosas de Rojas Zorrilla,” en Luciano García Lorenzo (ed.), *La criada... op. cit.*, pp. 124-140.

¹⁴² María Grazia Profeti, *op. cit.*, p. 58.

¹⁴³ María Teresa Julio, “Lo que son las criadas: hacía una taxonomía del tipo cómico en Rojas Zorrilla,” en Luciano García Lorenzo (ed.), *La criada... op. cit.*, p. 143.

su ayuda no se puede desarrollar el enredo. Asimismo, las escenas entre ella y el figurón son las más cómicas de toda la obra.

Al igual que Beatriz, la criada Lucía de *El hechizado por fuerza* es fundamental en el desarrollo del enredo y hace que ocurran situaciones divertidas. Ella finge ser una hechicera que ha embrujado al figurón para obligarlo a casarse con su señora. Lucía es una “criada activa” que permite que se burle al galán ridículo. Su “actuación” incluye varias escenas cómicas, desde amenazar de muerte a don Claudio hasta hacer bailes y ensalmos como parte del supuesto hechizo:

LUCÍA Y ved don Claudio, que os
 hablo de parte de Dios.
 Vuestra vida (si porfía
 vuestro genio contra toda
 la atención de un noble estilo)
 está pendiente de un hilo.
 Amigo, o morir, o boda. (*El hechizado...*, I, p. 438)

Esta escena es cómica por varias razones: por lo que se dice, por cómo se dice y por la reacción del figurón. Hay que imaginar la serie de gestos y de modulaciones en la voz que permite el diálogo a una actriz, especialmente al decir que su vida se encuentra “pendiente de un hilo” o al concluir con la sentencia “o morir, o boda.” Aunado a ello, en su amenaza Lucía resume el principal problema del figurón: ir en contra de un “noble estilo.” De ese modo, don Claudio recibirá un castigo si no se atiene a las reglas del código caballeresco.

En *El castigo de la miseria*, don Marcos acepta casarse con la viuda rica y cree que está haciendo un gran negocio. En la misma boda llegan a quitarle a la supuesta viuda todo lo que le prestaron para fingir: cubiertos de plata, muebles y hasta la ropa.

HOMBRE Señora, la orden tengo
 de llevarla [la plata] al instante,
 pues vos la pedisteis, creo,

para dos días, y ha más
de cinco que está sirviendo. (*El castigo...*, II, p. 209)

Don Marcos no puede creer lo que sucede y, poco a poco, descubre el engaño. El extremo de su miseria se deja ver cuando prefiere que los embaucadores se queden sin ropa a tener que pagarle a quien se las ha rentado. Así, al final de la boda todos quedan comiendo con las manos, en el piso y sin ropa.

D. MARCOS En el suelo
 desnudaos, luego, al instante,
 ropa fuera. (*El castigo...*, II, p. 210)

En *Guárdate del agua mansa*, don Toribio muestra su bobería y su rusticidad al no entender los usos de la corte. Todos los personajes se sorprenden de que no sepa leer, de sus celos porque haya gente en la calle o de que no quiera dejar salir a sus primas ni siquiera a misa. Una escena que permite apreciar esto ocurre al acusar a su prometida de tener una escalera escondida debajo de la cama para subir por su ventana a un hombre. El personaje se escandaliza y, al llegar con su futuro suegro, no puede ni hablar. Entre aspavientos y frases trucas muestra la causa de su deshonra.

D. TORIBIO Fáltame el aliento,
 la voz duda, el labio teme,
 porque como no dexamos
 nada por ver diligentes,
 detrás de la cama (ay triste!)
 de Eugenia. (*Guárdate...*, III)

Don Alonso, el padre de las damas, descubre que la supuesta escalera es un guardainfante, es decir, una prenda hecha “de alambres con cintas, que se ponían las mujeres en la cintura.”¹⁴⁴ Don Alonso se encuentra sorprendido de que su sobrino sea tan ignorante y no sepa cómo se viste una dama en la corte.

¹⁴⁴ *DRAE, op. cit.*

D. ALONSO Vive Dios,
que no sé como consiente
mi cólera no deciros
mil pesares, porque ese
es guardainfante, no escala. (*Guárdate...*, III)

VI.7.2 LOS TIPOS CÓMICOS Y EL FIGURÓN

Los tipos cómicos en el Siglo de Oro son propios de la literatura jocosa. En el caso del teatro, aparecen principalmente en los géneros breves y en la comedia burlesca.¹⁴⁵ Al haber un ambiente lúdico general en las comedias de capa y espada, y en particular en las de figurón, los galanes ridículos aparecen acompañados por otros tipos cómicos. Algunos de los que se encuentran en las obras estudiadas son: el padre interesado en el dinero o en el linaje, el vejete enamorado, el doctor, la dama melindrosa, la dama boba, el casamentero, el doctor y la dueña. Tales tipos cómicos y el figurón tienen una relación estrecha, lo que permite escenas muy divertidas entre ellos: muchas cuentan con el sello característico del entremés.

EL PADRE INTERESADO. En las comedias de figurón es muy normal encontrar que las damas son obligadas por sus padres a casarse. Esto se vuelve cómico en las ocasiones en que el padre acepta que lo hace por un interés económico. El ejemplo más evidente es el de *Entre bobos anda el juego*, en donde el figurón envía al padre de la dama, don Antonio, un recibo de compra-venta por la dama. Don Antonio, además de aceptar el recibo, dice que la riqueza de don Lucas justifica su necesidad:

D. ANTONIO ¿Mas si don Lucas es rico,
que importa que sea necio? (*Entre bobos...*, I, p. 20)

Es frecuente encontrar figurones pobres que van a casarse con una dama que tiene dinero. Es normal que el padre de la dama la comprometa con un pariente de un mejor linaje al suyo, obviando todos los defectos del galán con tal de lograr el matrimonio.

¹⁴⁵ Véase el apartado dedicado a la comedia burlesca y los géneros breves en: Ignacio Arellano, *Historia... op. cit.*, pp. 641-677.

Cuando la dama le reclama al padre la simpleza de su futuro esposo, él dice que el prometido mejorará:

D. ALONSO Ya os entiendo:
os habrá el estilo, y traje
desagradado; pues esto
es lo más, y lo mejor
que tenéis, veréis cuan presto
le mejoran Corte, y trato:
los mas vienen así, y luego
son los más agudos.(*Guárdate...*, I)

Don Tello, el padre de la dama en *El lindo don Diego*, también piensa que su sobrino va a corregirse; sin embargo, al poco tiempo, se da cuenta de que es falso. A pesar de ello, su obsesión con la nobleza del personaje lo hace desear que su hija se case cuanto antes:

D. TELLO ¿Qué importa que él se alabe
de galán, para que Inés
desprecie el noble interés
que por su sangre le cabe? (*El lindo...*, II, p. 358)

Lo que don Tello considera un “noble interés” se convierte en motivo de mofa para los demás personajes. Los valores de los viejos resultan arcaicos y provocan el ridículo.

EL VEJETE ENAMORADO. Normalmente los padres funcionan como figuras de autoridad que se dedican a defender el honor de sus hijas, son personajes que no se interesan por ninguna mujer. Debe recordarse que en el teatro barroco no aparecen “madres,” las únicas mujeres de las que se podrían enamorar son las damas, por lo que sería marcada la diferencia de edad. De modo que si en una comedia de capa y espada un barba se enamora de una dama, se le critica de vejete enamorado y se hace burla de él. Eso le ocurre a don Pedro en *El dómine Lucas*, quien se enamora de Florela, que tiene la edad de su hija, y la acosa a lo largo de varias escenas. Él sabe que sus sentimientos no son adecuados para su edad y lo expresa de la siguiente manera:

D. PEDRO Mas ¿qué fuera que Cupido,
no obstante mi edad, tratara
de hacer entre mis afectos
tan semiplena probanza
de inclinación [...]? (*El dómine...*, I, p. 509)

Otro ejemplo de este tipo de personajes es el de don Alonso de *El castigo de la miseria*. Él corteja a una supuesta indiana viuda que ha llegado a vivir a Madrid. Al igual que don Pedro, el personaje tiene una hija de la edad de la indiana, lo que provoca comentarios muy similares en que alude a sus canas y a lo impropio de sus sentimientos:

D. ALONSO (Ap.) Pero, congojas,
a espacio; que ligerezas
son a estas canas impropias. (*El castigo...*, I, p. 198)

Al darse cuenta don Alonso de que la indiana tiene otros pretendientes, comienza a sentir celos. En otros momentos se muestra emocionado ante la posibilidad de que la dama lo elija.

D. ALONSO (Ap.) Si la viuda... pero ¡ah ciega
pasión!) téplense estas canas. (*El castigo...*, I, p. 201)

Los padres suelen mostrar sus sentimientos sólo en los temas relacionados con el honor, por lo que expresar su pasión amorosa rompe con el paradigma del barba. Don Alonso llega al extremo de recurrir a los servicios del casamentero, actitud por completo inusual en una figura de autoridad.

En las comedias de figurón los padres son bastante cómicos, ya sea por su interés económico o por la búsqueda de mejorar su sangre, y llegan a justificar al figurón a pesar de todos los defectos. Más que cumplir con las características del barba como personaje tipo, parecen padres de entremés.

DOCTOR. En la literatura barroca abundan las sátiras a los médicos como “mata sanos,” otro aspecto del que se hace burla es del latín macarrónico que utilizan. Quevedo es uno de los poetas que más ferozmente los atacó. A continuación se cita uno de sus sonetos

(“Mató un médico su candil estudiando, por despabilarle, y reconoce el candil justa aquella pena por su culpa”) que recoge dichas críticas:

Si alumbro yo porque matar aprenda,
¿de qué me espanto yo de que me apague?
Pues en mí “Quien tal hace tal pague”
justifica el doctor se comprenda.

Despabila al que cura y a su hacienda;
cura al que despabila, aunque le halague;
hasta para matar que sólo amague:
de calaveras es su estudio tienda .

Por ser matar el hambre comer, come;
hasta su mula mata de repente;
ninguno escapa que a su cargo tome.

Es mataloshablando eternamente;
sepa el mundo al revés siempre que asome,
pues el amanecer vuelve Occidente.¹⁴⁶

En *El hechizado por fuerza* aparecen varios doctores que ayudan a que el figurón don Claudio crea que va a morir víctima de un hechizo de la criada Lucía. Hay una escena en que el grupo de doctores discute sobre la supuesta enfermedad del figurón:

PRACTICANTE Tengo por muy principal
que por exceso sepamos
los accesorios, pues *jam*
difficile est adhibere
medicamenta, si stat
occulta agritudo.
MÉDICO 1º ¿Tose?
DOCTOR Y es el esputo mordaz,
sangionoso y coagulado. (*El hechizado...*, III, p. 451)

La plática de los médicos se prolonga a lo largo de varios versos y está llena de frases sin sentido, siempre acompañadas con uno que otro término en latín. La escena de

¹⁴⁶ Francisco de Quevedo, *Obra poética*, vol. 2 parte I, ed. de José Manuel Blecua, Madrid: Castalia, 2001, pp. 23-24.

los doctores parece un entremés en donde nadie entiende lo que dice el otro. En medio de tal plática, hasta el propio figurón pierde la paciencia y le pide al médico principal que ya no hable en latín:

D. CLAUDIO Si habla más en latín, temo
que le he de descalabrar. (*El hechizado...*, III, p. 451)

Otra escena cómica en la que participa uno de los doctores ocurre al ir a espiar a la dama que enamora y disfrazarse de mujer. Esto es ridículo en sí mismo; la comicidad aumenta cuando el figurón se encuentra con el doctor disfrazado y comienza a golpearlo, pues cree que es la hechicera que se transformó en el doctor:

D. CLAUDIO Hechicera,
ya te entiendo, que has mudado
el rostro; pues aunque fueras
todo el Proto-Medicato,
te he de matar. (*El hechizado...*, III, p. 455)

La ridiculización del doctor es importante en *El hechizado por fuerza*, por lo que aparece en múltiples escenas y, de hecho, al final tiene un papel central. Una vez que se dice quién se casará con quién, todos los personajes se unen para echar al doctor a golpes del escenario. Esta forma de terminar la pieza recuerda a la del entremés, en que se suele acabar con un baile o con palos.¹⁴⁷ Esta participación del tipo cómico del doctor deja ver el gran contacto que se da entre géneros teatrales tanto en los personajes, como en el tipo de burlas y hasta en los finales.

LA DAMA MELINDROSA. La melindrosa es aquella que utiliza una delicadeza afectada en todas sus acciones.¹⁴⁸ De este tipo de mujeres hay varios ejemplos en el teatro español del Siglo de Oro. Una de las obras más importantes donde aparece el personaje es *Las bizarrías de Belisa* de Lope de Vega. En el *corpus* estudiado se encuentra a doña

¹⁴⁷Véase la estructura del entremés de burlas en María Luisa Lobato, “Estudio preliminar,” en Agustín Moreto, *Loas, entremeses... op. cit.*, pp. 44-57.

¹⁴⁸MELINDROSO SA, *Diccionario de Aut.. op. cit.*

Alfonsa de *Entre bobos anda el juego*. La primera vez que se habla de ella se anuncia con claridad cuál será su defecto:

CABELLERA Que puede ser melindrosa
 entre monjas y os prometo
 que se espanta de una araña,
 aunque esté cerca del techo. (*Entre bobos...*, I, p. 49)

En la segunda jornada, la dama finge un desmayo para escuchar a la pareja de enamorados hablar sobre su amor. A la mitad de la plática, la dama melindrosa “despierta” y comienza a reclamarle al galán que enamore a otra.

CABELLERA (Ap.) El desmayo era fingido
 todo el infierno anda suelto. (*Entre bobos...*, II, p. 29)

Al final, la dama melindrosa termina casándose con un lindo. El propio figurón se burla de la singular pareja y dice que hacen un “lindo par.”

DAMA BOBA. En *El dómine Lucas* aparece una dama boba, doña Melchora, hermana de la dama principal. La boba será un personaje cómico importante, entre otras cosas, por mantener una relación clandestina con el figurón. Desde el inicio, uno de los galanes describe a las dos hermanas y tras alabar a una, critica los defectos de la otra.

D. ENRIQUE Doña Melchora, con quien
 escasa naturaleza
 en cuanto al entendimiento. (*El dómine...*, I, p. 506)

El inicio de la obra recuerda a *La dama boba* de Lope, en donde hay dos hermanas: una discreta y otra boba. La principal diferencia entre las dos obras es que la dama de la comedia de Lope se vuelve discreta gracias al amor; la estudiada en este trabajo, por su parte, termina igual. La primera descripción de Finea y la semejanza con la de doña Melchora deja ver que las damas son caracterizadas de forma parecida.

ESTUDIANTE Finea un roble sin alma

de discurso y de razón. (*La dama boba*, I)¹⁴⁹

En *El domine Lucas* hay varias escenas cómicas con el figurón: don Lucas le regala unas gallinas y ella las esconde bajo su ropa. Dar ese regalo a una dama es inadecuado, pero la acción se vuelve más ridícula por la manera en que reacciona la dama. Vale la pena transcribir el diálogo entre las damas para ver hasta dónde llega la bobería de doña Melchora:

DÑA. LEONOR ¿Qué bulto, Melchora, es ese
que te hace las espaldas?
DÑA. MEL. Me ha salido una corcova.
(Ap.) Callen las descomulgadas.
DÑA. LEONOR Pues las corcovas no gruñen.
DÑA. MEL. ¿No hay quien por música canta?
Pues ¿por qué no puede yo
por brazos o por garganta
gruñir lo que yo quisiere? (*El domine...*, I, p. 510)

Otro momento que permite ver las características de doña Melchora se desarrolla cuando don Lucas la enamora, pues más que dama y galán parecen una pareja de criados. El lenguaje caracteriza a un personaje y en el teatro barroco español hay una diferencia notoria entre el que utilizan los criados frente al de los señores. El discurso de la pareja cómica no refleja su nobleza, sino que pertenece al registro de los personajes bajos. Así, para hablar del amor usan términos escatológicos:

DÑA. MEL. ¿Yo quedarme solterica
y mi hermana ser señora?
No, señor, esa zanguanga
allá a la Marica la tonta.
D. LUCAS Melchora, yo, sí, que, cuando...
DÑA. MEL. Don Lucas, ¿de qué te ahogas?
D. LUCAS De un flato de amor.
DÑA. MEL. Regüelda. (*El domine...*, III, p. 520)

¹⁴⁹ Lope de Vega, *La dama boba*, TESO, *op. cit.*

En lugar de que don Lucas y doña Melchora utilicen metáforas amorosas para referirse a sus sentimientos, usan palabras que no sólo son completamente inadecuadas para hablar del amor, sino que un galán y una dama no las usarían en ningún momento. Oír en boca de estos personajes “flato” y “regüeldo” debía tener un efecto cómico inmediato. Aunado a ello, la boba se casa al final con el figurón.

LA DAMA INTERESADA. El interés central de las damas en una comedia es el amor y muchas veces se enamoran de galanes pobres sin importarles el dinero. Así, encontrar una dama que busca casarse con alguien por lo que tiene, rompe con las características del personaje. En la literatura satírica de la época ocupa un lugar importante la dama interesada que pide sin cansancio regalos. Quevedo -con su genio para satirizar- le dedicó varios poemas. Un fragmento de la siguiente letrilla burlesca deja ver la forma que actúan estas damas:

GALÁN	Como un oro, no hay dudar, eres, niña, y yo te adoro.
DAMA	<i>Niño, pues soy como un oro, con premio me he de trocar.</i>
GALÁN	De otro tus cabellos son, rica ocupación del viento.
DAMA	Pues a sesenta por ciento daré cada repelón. ¹⁵⁰

Como se vio antes, en *El castigo de la miseria* aparece una dama interesada dispuesta a engañar a un hombre para casarse con él. El enredo de la embaucadora consiste en fingir ser una indiana viuda y rica:

DÑA. ISIDORA	En él hemos de fingir que soy una señora viuda de un gobernador de indias, que a un pleito y otras pretensiones ha venido. (<i>El castigo...</i> , I, p. 196)
--------------	--

¹⁵⁰ Francisco de Quevedo, *op. cit.*, p. 186.

La dama planea todo con sumo cuidado y monta una especie de representación. Para hacerlo, consigue vestidos rentados, muebles, cubiertos y platos prestados. Doña Isidora toma en cuenta los disfraces, la escenografía y da instrucciones claras de cómo tiene que comportarse cada uno. Ella misma describe que actuará como viuda melindrosa para lograr su cometido:

DÑA. ISIDORA Que yo con mis medias tocas,
el recato en esas rejas.
El melindre a todas horas,
el ¡hay de mí! de viuda,
con el chiste de criolla,
serán redes en que caigan
incautas aves ociosas. (*El castigo...*, I, p. 196)

Desde que doña Isidora llega a Madrid se ve que obtendrá los resultados deseados, pues múltiples galanes la empiezan a cortejar. Después de comparar a sus pretendientes, decide que el más conveniente es el figurón don Marcos, un galán rico pero miserable en extremo. Las escenas más cómicas de la obra ocurren durante la boda, cuando llegan a quitarle a la dama todas las cosas con las que fingió y doña Isidora da todo tipo de pretextos al figurón:

DÑA. ISIDORA No os alteréis por aquesto;
que para adornar el cuarto
se los alquilé, queriendo
ver si encontraba adelante
alhajas de mayor precio. (*El castigo...*, I, p. 209)

Al poco tiempo, la dama embaucadora se ha quedado sin muebles y sin ropa, de modo que tiene que confesar al figurón el engaño. Además le dice que no hay marcha atrás, puesto que están casados. La reacción de don Marcos muestra su avaricia, pues se lamenta al darse cuenta de que ahora tendrá que mantener a su mujer.

Otra característica que hace que doña Isidora rompa con lo que se espera de su personaje es que no cumple con las leyes del honor propias de una dama: además de embaucadora es bastante liviana con los hombres. En las primeras escenas llega con su

enamorado, un estudiante con el que ha vivido en Salamanca. Como el dinero se le ha acabado la dama dice que lo mejor será casarse con alguien que la mantenga. Para una dama normal esto resulta impensable: estaría totalmente deshonrada. Sin embargo, doña Isidora parece seguir en todas sus actuaciones el código del entremés.

CASAMENTERO. En *El castigo de la miseria* aparece el tipo cómico del casamentero. Este personaje suele actuar como alcahuete que engaña a los demás. El casamentero de la obra se llama don Agapito, nombre que ya deja ver que será un personaje cómico. A pesar de que uno de los galanes de la obra lo presenta como una persona cuyo oficio es el mentir, todo mundo recurre a él:

D. LUIS Escucharle y verle es vicio;
 ¡Qué ande un hombre por oficio
 engañando al mundo entero! (*El castigo...*, I, p. 198)

Lo que hace don Agapito al salir a escena es leer una lista de las mujeres casaderas de Madrid, lista más bien ridícula dado que todas las damas de las que habla tienen algún defecto. Don Agapito participa de forma importante en el enredo, ya que el figurón utiliza sus servicios para concertar el matrimonio con la supuesta indiana. Al casamentero sólo le interesa obtener un pago a cambio de su trabajo, por lo que cuando el figurón le pregunta si está seguro de que la dama con la que se va a casar es rica, él dice que sí:

D. MARCOS ¿Y sabéis de cierto, cierto
 su caudal?
D. AGAPITO Bien, por mi vida. (*El castigo...*, II, p. 204)

Don Agapito asegura que ha comprobado que la dama tiene lo que dice; sin embargo, a pesar de todas sus precauciones, al final resultará engañado. El casamentero participa en otras escenas risibles, como cuando el figurón lo encuentra escondido en el arca donde tiene su dinero y lo acusa de robo.

VI.7.3 LOS CRIADOS Y EL FIGURÓN

Normalmente se considera que en el teatro del Siglo de Oro los criados, en particular el gracioso, son la fuente principal de comicidad. Así, mientras los señores se concentran en los aspectos serios de la vida (amor y honor), los criados piensan en los bajos (comida, dinero y comodidad). Es cierto que los criados son los encargados de hacer chistes, burlarse de los demás, satisfacer sus necesidades inmediatas, buscar dinero fácil, etc. En sí mismos resultan cómicos y esto se incrementa al darse un choque con la postura idealista de los señores. Sin embargo, como se ha observado, en las comedias de capa y espada de la segunda generación, tal división no es tan clara y aparecen muchos personajes serios con características cómicas. Esto se lleva al extremo en las obras de figurón, pues el personaje más cómico es un galán, y los criados no tienen la función de ser la fuente central de diversión. A pesar de ello, hay momentos en que son muy cómicos, especialmente en las ocasiones en que tienen una participación activa en el enredo y ayudan a los demás personajes a burlarse del figurón.

Las situaciones más divertidas se dan cuando los criados se disfrazan. Triguero, en *Cuando no se aguarda*, decide fingir ser el abuelo muerto de la dama, con el fin de convencer al príncipe de que espere un año para casarse. Al hacerlo parece que va a montar una representación, pues el gracioso toma todos los detalles en cuenta.

TRIGUERO Pues con pedirle unas barbas
 a un amigo comediante,
 un manto de un caballero
 y después enharinarme
 la cara, está hecho. (*Cuando no se aguarda...*, II, pp. 347-348)

La teatralidad del engaño del gracioso es notoria, incluso parte de su disfraz se lo pide a un comediante. Una vez que se coloca el vestuario propio del papel que va a representar, empieza su actuación. En ella aparece como un fantasma salido del infierno para advertir al figurón sobre lo que le espera si no cumple sus designios. En su discurso dice todo tipo de cosas absurdas, como que dejó la comodidad del sufrimiento o que intercedió por él para que no lo convirtieran en polvos de amasar.

TRIGUERO Que me has obligado a que

deje la comodidad
de las penas en que estoy. [...]
Estuvieras hecho ya
harina de salvadera
o polvos para amasar. (*Cuando no se aguarda...*, II, p. 351)

La aparición del gracioso da más risa que miedo, basta imaginar al personaje en escena todo lleno de harina y diciendo cosas sin sentido. La reacción del figurón es aún más cómica: cree por completo el engaño y a pesar de ello sigue necio en su postura de casarse cuanto antes.

Algo similar ocurre en *El hechizado por fuerza*: la criada Lucía monta una representación con el fin de que el figurón crea que se encuentra hechizado. En ésta, se invoca a las fuerzas del mal para que maten a don Claudio si no se casa con la dama. La criada planea todo con cuidado, de modo que piensa tanto en la escenografía como en los disfraces. Las indicaciones aparecen en las acotaciones de la siguiente manera:

Salen Lucía, Isabel y Juana y otras mujeres, van colgando algunas pinturas de mascarones, sierpes y otras cosas ridículas, y ponen en medio un velador, y en él una lamparilla encendida. [...] Salen Isabel, Juana y otra mujer en el mismo traje, con velos y hachas negras, y sacan una estatua que imite a don Claudio. (*El hechizado...*, II, pp. 446-447)

El montaje resulta cómico: salen todas las mujeres disfrazadas y Lucía canta un maleficio. Mientras tanto, golpean la estatua de don Claudio y hacen como si lo mataran. A continuación se citará un pequeño fragmento del maleficio:

LUCÍA Ea, pues, chisgarabís
 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. (*El hechizado...*, II, p. 447)

que el otro Pero-Grullo fue un menguado. (*El invisible príncipe...*, I, p. 180)

Las verdades de los graciosos suelen ayudar a los personajes a modificar su actitud, es decir, sirven como la voz de la conciencia. Sin embargo, en las comedias de figurón, el galán persiste y no acepta sus defectos, lo cual resulta muy divertido. En ocasiones el gracioso comunica su opinión por medio de frases con doble sentido. Así, todos los personajes -menos el figurón- entienden que el gracioso se está burlando de él. Mosquito, en *El lindo don Diego*, le dice que la dama saltará antes de que la toque siquiera:

MOSQUITO	Yo pienso que la prima saltará antes de que la toques.
D. DIEGO	¿Cómo saltar?
MOSQUITO	Es galante, y baila famosamente. (<i>El lindo...</i> , I, p. 354)

Las piezas estudiadas están llenas de comentarios ingeniosos de los criados en los que se burlan del figurón. A veces de forma directa y otras veces no tanto, le muestran al personaje su desprecio

VI.7.4 LA COMEDIA DE FIGURÓN Y EL ENTREMÉS

Si bien todas las comedias con galanes cómicos utilizan la comicidad entremesil, las obras de figurón son las que guardan una relación más estrecha con el entremés. Abraham Madroñal ha llamado la atención sobre la gran importancia que tiene “el estudio del figurón de comedia a la luz de su hermano pequeño en el entremés”¹⁵² y ha encontrado estrechas semejanzas ente ambos.

Al leer las comedias de figurón que forman parte del *corpus* de trabajo y ver la relación que guardan con entremeses de autores como Quiñones de Benavente, Calderón y Moreto, se puede observar la gran semejanza entre ellos. Algunos de los puntos de contacto entre los dos géneros son los defectos de los figurones, la forma en que se le degrada al

¹⁵² Abraham Madroñal, *op. cit.*, p. 249.

figurón con fines cómicos, las características de los demás personajes, algunas escenas similares y la utilización de los espacios.

Un defecto de muchos de los figurones analizados es su excesiva vanidad. Los más vanidosos son don Lucas (*Entre bobos anda el juego*), don Diego (*El lindo don Diego*) y el Marqués (*El invisible príncipe del baúl*). Algunas de las características que comparten son: alabarse a sí mismos de forma exagerada, creer que todas las mujeres se enamoran de ellos y sentir que ninguna mujer los merece. Esto contrasta con la realidad, pues en múltiples ocasiones se comenta que no sólo son feos y ridículos en su vestido, sino que las damas los desprecian. Comentarios como los que se citan abajo aparecen en varios momentos y tienen una fuerte carga cómica:

- D. LUCAS Pues mi talle no es muy lerdo,
 soy delgado sin ser flaco,
 soy muy ancho de cintura
 y de hombros también soy ancho. (*Entre bobos...*, III, p. 30)
- D. DIEGO ¡El pelo va hecho una palma!
 Guárdese toda mujer:
 yo apostaré que al volver
 en cada hebra tengo un alma. (*El lindo...*, I, p. 353)
- MARQUÉS Así ¿vengo muy galán?
 ¿Está bueno este vestido? (*El señor de Noches...*, II, p. 153)

En el entremés hay varios ejemplos de estos “lindos” y se recurre a los mismos elementos para ridiculizarlos. En “Don Pegote,” de Calderón, el protagonista habla de su físico como un “prodigio” y asegura que todas las mujeres están enamoradas de él:

- D. PEGOTE Celos serán, sí, pene y calle,
 que gloria es el penar por este talle.
 Es prodigio no visto, es cosa rara
 ver las que mueren por aquesta cara.
 Alabo su buen gusto: yo me gozo
 de que todos me digan: ¡Qué buen mozo!¹⁵³

¹⁵³ “Don Pegote,” en Pedro Calderón de la Barca, *Entremeses... op. cit.*, vv. 3-7.

Algo similar ocurre en “El marqués de Fuenlabrada” de Quiñones de Benavente, en donde el Marqués es un lindo que todo el tiempo presume sobre sí mismo:

MARQUÉS (Ap.) Yo vengo bien vestido y bien calzado,
necísima será si no le agrado.¹⁵⁴

Además, en este entremés aparece una acotación sobre el vestuario del actor que permite imaginar cuál era la apariencia de los “lindos” en el entremés y en la comedia. Hay que pensar que el vestuario de estos personajes sirve para mostrar sus defectos, para caracterizarlos y diferenciarlos de los galanes “normales.” La acotación es la siguiente:

(Sale el MARQUÉS con peto postizo y cabellera y pantorrillas postizas y un cuello, el más espeso que pueda, almidonado con polvos morados.)¹⁵⁵

Otro defecto común en los figurones de comedia es la cobardía. Algunos de los más cobardes son: el marqués (*El señor de Noches Buenas*), el príncipe (*El invisible príncipe del baúl*), don Lucas (*El dómine Lucas*) y don Cosme (*Un bobo hace ciento*). Una constante de dichos galanes ridículos es no seguir las reglas del honor caballeresco, por ello huyen de los duelos y, si pelean, lo hacen de forma cómica. Por mencionar algunos ejemplos está el del príncipe en *El invisible príncipe del baúl*, quien se indigna de que su hermano lo rete a duelo antes del amanecer, pues ante todo prefiere dormir:

PRÍNCIPE Dos horas, dice, dos horas
antes que amanezca: ¡oh torpe!
¿A matarme me convidas
y quieres que me trasnoche?
A cosas de mucho gusto
no madrugo yo, ni corren
la cortina mis sirvientes
hasta después de las doce. (*El invisible...*, III, p. 191)

¹⁵⁴ Luis Quiñones de Benavente, “El Marqués de Fuenlabrada,” ed. de Abraham Madroñal, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (www.cervantesvirtual.com), vv. 123-124.

¹⁵⁵ *Ibid.*

También es representativo don Cosme de *Un bobo hace ciento* que, a lo largo de la obra, ha presumido su extremada valentía y cuando debe mostrarla pone algún pretexto. Hay un momento en que está a punto de pelear con otro galán y, en lugar de hacerlo, se pone a ensayar de manera cómica el duelo:

DON COSME ¿Hame demudado ya?
 ¿Mas que un color se me va
 tras otro que se me viene [...].
 Haz de cuenta que viene allí
 Don Diego, yo me mesuro;
 él disimula perjuro,
 yo se lo entiendo entre mí,
 llego en ademán valiente,
 mírole con rostro fiero [...] (*Un bobo...*, III, p. 35)

Al igual que este figurón, Alcolea, el protagonista en el entremés del mismo título de Moreto, es el típico valentón que siempre presume de su valentía; sin embargo, cuando debe de actuar se comporta como un cobarde y no hace nada.

Dichas actitudes también recuerdan al entremés de Calderón, “El desafío de Juan Rana,” en el que la esposa del protagonista lo manda a pelear con un hombre y, por cobardía, Cosme hace lo que puede para evitarlo. Así, envía un papel en el que, además de retarlo, le cuenta sobre los problemas de salud de su mujer y se pone a su servicio:

COSME “Por aquesta sabréis de buena mano
 que soy vuestro enemigo más que hermano;
 y aunque vos procuréis hacerme tiros,
 de cualquier modo estoy para serviros.
 Si bien Gila, mi esposa,
 se ha sentido estos días achacosa. [...]
 Y así sabréis por éste, amigo mío,
 como plenariamente os desafío.”¹⁵⁶

Después de todo tipo de pretextos ridículos, no le queda más que aceptar que lo que tiene es miedo.

¹⁵⁶ “El desafío de Juan Rana,” en Pedro Calderón de la Barca, *Entremeses... op. cit.*, vv. 89-99.

COSME Por Dios, que esto va de veras
no hay que dudar: esto es hecho.
¡Yo reñir, yo desafío!
De sólo pensarlo tiemblo.¹⁵⁷

La avaricia es otro defecto que comparten algunos figurones de comedia y entremés. El ejemplo más notable de los personajes estudiados es el de don Marcos de *El castigo de la miseria*, que llega a los extremos más ridículos con tal de no gastar en nada. En la primera descripción que se hace de él, se habla de que vive en la miseria total, casi sin comer y que roba cera para alumbrarse.

D. ALONSO Luz, en la noche de luna
no gasta, y en esotras
con pedazos de encerado
(del que en los coches despoja)
se alumbra mientras se acuesta. (*El castigo...*, I, p. 197)

Cuando don Marcos decide enamorar a una dama, mantiene su régimen de ahorro y espera recibir beneficios económicos de su relación. Dicho figurón recuerda a don Pegote del entremés con el mismo título. Hay que decir que el nombre del personaje anuncia ya su defecto, pues “pegote” “se llama al que impertinente no se aparta de otro: y particularmente en las horas y ocasiones que hay que comer.”¹⁵⁸ En los dos casos, los personajes ahorran y buscan cualquier oportunidad para que otro gaste por ellos. Don Pegote tiene la misma actitud que don Marcos con las mujeres que corteja y dice que está de moda no gastar en ellas.

D. PEGOTE Antes todo, pues guardo mis dineros,
que así se usan ya los caballeros.¹⁵⁹

Además del figurón, hay otros personajes que aparecen en las obras estudiadas que tienen como referencia clara el género breve. Una muestra de ello es doña Isidora, la viuda

¹⁵⁷ *Ibid.*, vv. 144-147.

¹⁵⁸ PEGOTE, *Diccionario de Aut... op. cit.*

¹⁵⁹ “Don Pegote,” en Pedro Calderón de la Barca, *Entremeses... op. cit.*, vv. 114-115.

melindrosa que aparece en *El castigo de la miseria*. Como se vio, una embaucadora decide fingir ser una viuda rica y dice que, a consecuencia del duelo, nada le importa. Esto es falso y lo que intenta es que los hombres se interesen en ella. La actitud de esta dama es muy parecida a la de la protagonista de “El pésame de la viuda” de Calderón, pues al comienzo deja ver que está desconsolada por la pérdida de su esposo y anuncia que nunca más volverá a permitirse un gusto:

MARÍA PRADO Verdad es, pero repara,
amiga, que muchas veces
se derrienga con la carga,
y más cuando es tan terrible,
tan cruel, tan inhumana
como haber perdido esposo
en un día (¡ay desdichada!),
amante, padre y amigo
en mi buen Juan de buen alma;
y pues con él acabaron
mis vanidades, mis galas,
mis aliños, mis consuelos,
y todas mis esperanzas.¹⁶⁰

La comicidad de la pieza se basa en que, después de dicha lamentación, la viuda empieza a aceptar todo lo que le ofrecen, con lo que se muestra que su sufrimiento era aparente:

MARÍA PRADO Anda, Isabelilla,
chocolate no me traigas
ni por pienso, que es regalo,
y a mí no me hacen falta.
Unos huevos y torreznos
haz que para una cuitada,
triste, mísera viuda,
huevos y torreznos bastan.¹⁶¹

Otro personaje que se encuentra tanto en las comedias analizadas como en algunos entremeses es el de las mujeres que hablan tan culto que nadie les entiende. A lo largo de la

¹⁶⁰*Ibid.*, vv. 8-20.

¹⁶¹*Ibid.*, vv. 62-70.

tesis se ha mencionado en múltiples ocasiones el caso de Beatriz de *El lindo don Diego* y de doña Beatriz de *No hay burlas con el amor*. En el entremés “Los vocablos” de Quiñones de Benavente, Estefanía deja claro que la moda es hablar oscuro. El ejemplo que da es muy divertido: un galán requiebra a una dama y ninguno de los dos comprende lo que le dijo el otro.

ESTEFANÍA Pues hay para el ingenio más cosquillas
que escuchar a un galán cuarto requiebros,
que a penas él ni yo nos entendemos,
como si entrara ahora y me dijera
“Vengo a ostentar mi tosca superficie
a la deidad de aqueste Polo intruso,”
que esto es hablar, Quiteria, bien y al uso.¹⁶²

Los vejete enamorados que aparecen en comedias como *El domine Lucas* o *El castigo de la miseria* son personajes típicos de entremés. La comicidad se construye a partir de lo inadecuado de sus sentimientos, estos no sólo son ridículos para los demás sino para ellos mismos. Un recurso cómico muy utilizado cuando aparece un vejete es que él se queje de haberse enamorado a su edad. Las expresiones que utilizan dichos personajes son muy parecidas a las que se utilizan en el entremés “Guárdame las espaldas” de Calderón:

VEJETE Ceguezuelo rapaz que me desvelas.
¿A la vejez viruelas?
Agora que el corazón me has traspasado
y me tienes de Inés enamorado.¹⁶³

Hay algunas escenas en las comedias analizadas que parecen extraídas del género breve. Algo que llama la atención es que éstas se insertan perfectamente en las tramas y no parecen “pegadas” a las comedias. En *El hechizado por fuerza* y *El castigo de la miseria*, por ejemplo, el figurón hace cuentas con un criado y muestra una desmedida preocupación por el dinero. En las dos escenas el galán acusa al criado de robarle.

¹⁶² Luis Quiñones de Benavente, “Los vocablos,” *op. cit.*, vv. 105-111.

¹⁶³ “Guárdame las espaldas,” en Pedro Calderón de la Barca, *Entremeses... op. cit.*, vv. 1-4.

D. CLAUDIO Pues está la cuenta errada,
 volvamos a ella.
 PINCHAUVAS ¿Por un
 cuarto vuelves a tomarla?
 D. CLAUDIO Pues digo, ¿es moco de pavo
 un cuarto cada mañana? (*El hechizado...*, I, p. 436)

Estos diálogos recuerdan a los del “Entremés de los ladrones y el reloj” de Quiñones de Benavente, en el que un vejete hace cuentas con una moza y se queja de todos los gastos que hizo:

VEJETE ¡Bien lo enmiendas
 venle aquí cómo se hundan las haciendas!
 ¿Cuánto aceite comprastes?
 MOZA Un ochavo
 VEJETE Gastar a troche y moche
 ¿Un ochavo gastáis en una noche?
 ¿Y en qué?¹⁶⁴

Uno de los momentos más divertidos de *El castigo de la miseria* sucede cuando se descubre el engaño de la embaucadora. De igual manera, en “La rabia,” una mujer aparenta que no debe nada y al poco tiempo comienza el “desfile” de cobradores:

HERMENEGILDA ¿Hay pena como deber,
 Aldonza?
 ALDONZA Yo, al cielo gracias,
 nada a estas horas, amiga,
 debo [a la dueña]: mira quién llama]
 ALGUACIL La señora Aldonza
 Equivalente, ¿está en casa?
 DUEÑA En casa está.
 ALGUACIL Con licencia
 de usted.
 ALDONZA ¿Qué es esto? ¡Con vara
 hasta el gabinete!
 ALDONZA Es fuerza,
 que ahí fuera la parte aguarda.
 ALDONZA ¿Qué parte?
 ALGUACIL El casero, que
 a usted ejecutar me encarga

¹⁶⁴ Luis Quiñones de Benavente, “Entremés de los ladrones y el reloj,” *op. cit.*, vv. 18-23.

por dos años de alquileres.¹⁶⁵

El tema de las apariencias sociales era muy socorrido. Doña Isidora (*El castigo de la miseria*) y doña Aldonza Equivalente (“La rabia”) son “un trasunto del hidalgo pretencioso que con tanta insistencia habitó las páginas de la literatura del seiscientos.”¹⁶⁶ El despojo de una a una de las cosas que supuestamente les pertenecían y la forma en que quedan en evidencia son el eje cómico de dichas escenas.

Algunos de los figurones son burlados por otros personajes, como en *El lindo don Diego*, en el que la criada se hace pasar por una condesa para que el figurón decida no casarse con la dama principal. Algo parecido sucede en *El aguador* de Moreto: un aguador finge ser el mariscal Bimbón para casarse con doña Estafa. La ingenuidad y necedad de esta mujer y la de don Diego son semejantes, pues a pesar de las evidencias claras de que son víctimas de un engaño, la ambición por tener un título los hace creer el engaño.

MOSQUITO Y muy fiado de sí,
 dijo: “Si ella me ve a mí,
 yo me veré señoría.”
 Yo prometí llevar
 donde ella verle pudiera,
 Y él dijo: “De esa manera,
 condeso de para en par.” (*El lindo...*, II, p. 358)

DÑA. ESTAFA Del susto, de la esperanza,
 se me salta el corazón.
 Cien misas mando cantadas
 a las ánimas benditas
 y a San Antonio otras tantas
 si mariscal me hacen.¹⁶⁷

María Teresa Julio ha llamado la atención¹⁶⁸ sobre el espacio donde se desarrolla la comedia *Entre bobos anda el juego*. Esta obra tiene la particularidad de ubicarse en una venta, lo que de inmediato remite a los múltiples entremeses que se sitúan ahí. Las ventas

¹⁶⁵“La rabia,” en Pedro Calderón de la Barca, *Entremeses... op. cit.*, vv. 157-169.

¹⁶⁶ Nota en *Ibid.*, p. 312.

¹⁶⁷ Agustín Moreto, “El aguador,” en *Loas, entremeses... op. cit.*, vv. 136-141.

¹⁶⁸ María Teresa Julio, “*Ridendo castigat... op. cit.*,” p. 158.

son satirizadas por el mal trato que se recibe en ellas, los rufianes y personajes extraños que se hospedan, la mala calidad de alimentos y bebidas, y las burlas y atracos que se sufren. En *Entre bobos anda el juego*, se toma a la venta como el lugar de encuentro entre figuras ridículas (don Lucas, doña Melchora, don Luis) y propia para enredos (el que todos los personajes duerman en el mismo lugar permite equívocos absurdos de cuartos, visitas de media noche, etc.).

Al ver la comedia, el espectador tendría presentes los entremeses que critican a las ventas, lo que da un tono más lúdico a la obra. Como ejemplo está el del “Entremés del reloj y genios de la venta” en el que se habla de terrible calidad de la comida:

JUANA Te diré puntualmente
 lo que en la venta se gasta.
 Aquí, Perico, el conejo
 en los tejados se caza
 y puesto en el asador
 a los ratones espanta.
 Si se muere algún rocín
 en toda aquesta comarca,
 como él muera abintestado,
 llega el ventero, y lo embarga.
 El pan es membrillo cocho,
 hijo de negro y mulata,
 el agua es muy detenida
 y la sal muy arrojada.¹⁶⁹

En el “Entremés de lo que pasa en una venta,” de Quiñones de Benavente, se resume lo anterior en una canción que entona uno de los personajes:

TERESA Aprended, asnos, de mí,
 lo que va de ayer a hoy,
 que ayer desechado fui
 y hoy apetecido soy.¹⁷⁰

Después de ver los ejemplos anteriores, se ve que existe una clara relación entre los géneros. La comedia de capa y espada de la segunda generación toma recursos propios del

¹⁶⁹“Entremés del reloj y genios de la venta,” en Pedro Calderón de la Barca, *Entremeses... op. cit.*, vv. 41-54.

¹⁷⁰ Luis Quiñones de Benavente, “Entremés de lo que pasa en una venta,” *op. cit.*, vv. 43-46.

entremés para aumentar la comicidad. Dichos elementos son cómicos en sí mismos, pero eran aún más efectivos para el público barroco que identificaba las convenciones teatrales.

VI.8 DESENLACE Y FRACASO DEL FIGURÓN

En todos los casos, el punto de vista que resulta “ganador” al final, es el de los personajes “normales.” Así se cumple con el esquema típico de la comedia española: “estado de calma y armonía -introducción del desorden- restablecimiento del equilibrio y el orden”.¹⁷¹ El elemento perturbador es el figurón y hay dos posibilidades para la forma en que se restaura el orden: en las ocasiones en que una dama quiere casarse con él, al final lo consigue. Mientras que si el galán se interpone entre la pareja de enamorados es excluido y queda soltero.

Hay unas cuantas obras en las que el figurón se casa (cuatro de las trece comedias estudiadas). En dos de ellas, *El castigo de la miseria* y *El hechizado por fuerza*, el matrimonio se debe a que una dama lo engañó; en *El invisible príncipe del baúl*, se casa -por una confusión- con la dama que él no quiere. Cuando el figurón se casa lo hace inconforme, por lo que en lugar de que el enlace funcione como un premio, es un castigo. El figurón de *El domine Lucas* parece ser el único conforme: se casará con la boba doña Melchora en lugar de hacerlo con doña Leonor. A pesar de lo que él piense, desde el punto de vista de los demás, el personaje sale perdiendo al elegir a la boba.

En las obras en que el figurón queda soltero, hay veces en las que se da cuenta de que ha sido burlado. Esto le ocurre a don Diego en *El lindo don Diego* al rechazar a su prima y creer que se ha comprometido con una condesa viuda y rica. Una vez casados, el gracioso le descubre toda la verdad: la supuesta condesa era en realidad una criada. Ante la indignación de don Diego, el gracioso deja claro que se han castigado sus defectos al gusto del público:

MOSQUITO Y castigando este necio
a gusto de los oyentes. (*El lindo...*, III, p. 372)

¹⁷¹ Felipe Pedraza y Milagros Rodríguez, *op. cit.*, p. 95.

Algunos críticos han dicho que hay que sentir simpatía por don Diego y cierta inquietud porque los engañadores no reciben castigo.¹⁷² Tales interpretaciones morales hacen que se pierda de vista lo que es la comedia de figurón. En este sentido, resulta atinada la opinión de Mónica Leoni, quien afirma que “as accepted members of the elite crowd, we can applaud the actions of the cunning *gracioso*, since our association through laughter with him ironically grants us a central position of acceptance and, to a certain degree of power.”¹⁷³

En otras comedias el desenlace es un poco distinto, pues aunque desde el punto de vista de los demás el personaje queda burlado, él cree que se ha vengado de ellos. Incluso en situaciones extremas el figurón distorsiona la realidad. Eso le ocurre a don Lucas en *Entre bobos anda el juego* pues cree que se ha salido con la suya:

D. LUCAS Pues dadla la mano al punto,
que en esto me he de vengar;
ella es muy pobre, vos pobre,
no tendréis hora de paz,
el amor se acaba luego,
nunca la necesidad. (*Entre bobos...*, III, p. 37)

Don Lucas muestra de nuevo que en su jerarquía de valores el dinero ocupa el primer lugar y confirma que valió la pena burlarlo. Por otra parte, revela su incapacidad de ver las cosas como son.

Un caso similar es el de don Toribio en *Guárdate del agua mansa*, ya que al final la dama con la que estaba comprometido acepta casarse con él. A pesar de ello, el personaje se encuentra tan harto de los usos de la corte que prefiere regresar soltero a la montaña. Esto hace que resalte su necedad, puesto que no se da cuenta de lo que pierde al rechazar a la dama:

D. TORIBIO ¿A la Montaña? eso no,

¹⁷² Véase Mónica Leoni, “Court culture and Moreto’s *El lindo don Diego*: are you in, or are you out?,” *Bulletin of the Comediantes*, 50, 1998, pp. 399-400.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 401.

porque allá llevar no quiero,
ni filis, ni guardainfantes:
y así, con mi alforja al cuello,
donde está mi ejecutoria,
habéis de ver, que me vuelvo
sin casar. (*Guárdate...*, III)

Los figurones que terminan totalmente excluidos son los de *Cuando no se aguarda* y *La fuerza del natural*, debido a que se descubre que su nobleza era falsa. En las dos piezas, los supuestos nobles son hijos de criadas. En *La fuerza del natural*, el figurón se casa con una criada y él lo acepta sin reclamar:

DUQUE A Gila y dos mil ducados.
JULIO Con eso acabado está. (*La fuerza...*, III, p. 228)

Con respecto a los finales de las comedias de figurón, Lanot dice que:

A la hora del desenlace quedarán excluidos del mundo en el que intentaron introducirse: unos se eliminan por sí solos, otros se contentan más o menos con una solución poco ventajosa compensada por el desprecio soberbio que manifiestan entonces. Todos se encuentran relegados a un mundo ignorante, anticuado o loco, siguiendo con sus ilusiones y fabulaciones; el equilibrio y el orden de la sociedad o de un estamento por unos momentos en peligro se restablece y conforta.¹⁷⁴

La burla al figurón no tiene connotaciones morales: hay un pacto con el espectador en el que el galán ridículo debe de ser castigado. En última instancia, las víctimas de las obras son todos aquellos que soportaron la necesidad del personaje. Como se menciona en *El lindo don Diego*, las piezas acaban al gusto del público.

VI.9 FUNCIONES DEL FIGURÓN

Incluir en una obra dramática del Siglo de Oro un figurón tiene la función de romper de forma drástica con el paradigma del personaje del galán y crear piezas cómicas. Debido a sus múltiples defectos ridículos, se convierte en un “antigalán,” ya que en lugar

¹⁷⁴Jean-Raymond Lanot, *op. cit.*, p. 141.

de cumplir las reglas del código caballeresco sigue las de los personajes bajos. Tanto las damas como los galanes -especialmente la pareja de enamorados- lo rechazan. Cuando el figurón se quiere casar con una dama, ella siempre prefiere a otro galán; sin embargo, éste se encuentra en franca desventaja, pues el figurón es el pretendiente oficial. Hay ocasiones en que la rivalidad por la dama se da con un hermano o un primo, lo que crea un contraste mayor entre los personajes.

En casi todas las piezas, el figurón no tiene una hermana a la que cuidar. De hecho, sólo hay tres comedias del *corpus* en que tiene la función de ser hermano (*Entre bobos anda el juego*, *El hechizado por fuerza* y *Un bobo hace ciento*); sin embargo, en estos casos no actúa como un hermano típico del teatro Siglo de Oro, ya que en las dos primeras comedias parece tenerle sin cuidado el honor de su hermana, mientras que en el tercer ejemplo resulta extremada y absurda la forma en que quiere batirse a duelo con cualquiera. Los únicos que aceptan al figurón son los padres de las damas que, por mejorar el linaje o por dinero, quieren casar a toda costa a sus hijas. Así, se oponen los intereses de los jóvenes con los de los viejos.

Varios de los personajes se unen para burlarse del figurón y lo más común es hacer que al final desista del casamiento con su prometida.¹⁷⁵ Esto hace que se lleve al límite el tema del matrimonio obligado: no sólo hay un enlace forzado con otro galán (típico de las comedias de capa y espada), sino que éste será con un personaje ridículo y despreciable. La manera en que se trata el tema es una de las particularidades de estas comedias. Además, añade tensión dramática a las piezas, puesto que se espera que la dama no acabe con alguien tan indigno. Don Juan, el galán enamorado en *El lindo don Diego*, se lamenta amargamente sobre las características de su oponente:

D. JUAN (Ap.) ¡Cielos! Mienten los que dicen
 que puede ser consuelo
 el competidor indigno;
 que antes es de más tormento,
 pues el uso de las dichas

¹⁷⁵ Las dos excepciones son *El castigo de la miseria* y *El hechizado por fuerza*, pues en estas obras las damas intentan obligar al figurón a casarse con ellas.

se aseguran en el necio. (*El lindo...*, I, p. 356)

Los enredos que se llevan a cabo son cómicos y sirven para que el figurón haga un despliegue de toda su necesidad. Sin embargo, éste siempre es vencido, por lo que el punto de vista de los “normales” resulta el triunfador. Tanto el desarrollo del enredo como su desenlace, tienen una finalidad lúdica. Al igual que con los personajes del entremés, el figurón es degradado a través del ridículo, con lo que los otros personajes y el público se sienten superiores a él. El galán con rasgos cómicos y el amante al uso permiten nuevas situaciones y relaciones al interior de la comedia. La función del figurón va más allá de ser un motor que desencadena las acciones: es el centro cómico de las mismas.

Así, el figurón tiene una función cómica que se ve en la presentación, el desarrollo y el desenlace de las acciones. Las obras se estructuran de modo que se explotan al máximo las características cómicas del personaje. En cuanto a los graciosos, se vuelven más ingeniosos para ayudar a burlar al personaje. Debido a ello, la estructura sociodramática se organiza de manera que en cada momento el figurón destaque como “el otro.”

En las comedias se utilizan recursos similares para ridiculizar al figurón. Cuando aparece en escena y lo presentan, al público -que conoce las convenciones de la Comedia Nueva- no le queda duda de que es un figurón y que lo más probable es que terminará “castigado.” A pesar de que el espectador sabe lo que va a ocurrir, ¿cómo logra un dramaturgo que el personaje cumpla exitosamente con su función cómica? Esto se consigue gracias a que cada figurón es diferente: tiene defectos individuales que lo llevan a comportarse de distinta manera. La comedia de figurón requiere de una continua renovación para hacer reír, por lo que se da una “variación en la continuidad.” Otro aspecto que permite que el figurón cumpla con su finalidad cómica es que los dramaturgos utilizaron recursos del entremés para crear un ambiente más lúdico.

CONCLUSIONES

A partir del análisis del *corpus* de trabajo, se puede afirmar que el aumento en la comicidad de la comedia de capa y espada, a través de la ridiculización de los personajes serios, es un rasgo característico en la técnica dramática de la segunda generación de dramaturgos áureos. Además, se ve que si bien los personajes del teatro barroco español comparten características similares, son flexibles y evolucionan a lo largo del tiempo para dar nueva vida a la fórmula dramática y ser del gusto del público. En la generación de Lope, el uso del galán cómico es esporádico, no un recurso teatral frecuente. Los galanes cómicos calderonianos, por su parte, parecen seguir el código de los personajes bajos.

Estudiar a un personaje -como es el galán- en la comedia de capa y espada permite ver lo importante que resulta tomar en cuenta las convenciones propias de cada género y su evolución. Esto se hace evidente al observar un ingrediente de la fórmula dramática, pues no sólo es muy distinto si aparece en una obra cómica o en una seria, sino que también se modifica de acuerdo al periodo al que pertenece. Ello habla de que lo que se conoce como Comedia Nueva es un fenómeno literario de una gran riqueza y complejidad, no un bloque de obras similares.

La caracterización del galán ridículo es fundamental para lograr el efecto cómico deseado y para mostrar al público los nuevos rasgos del personaje. En ésta, suele darse un choque de puntos de vista entre la opinión del personaje sobre sí mismo, sus acciones y la opinión de los otros. La detallada caracterización de los galanes ridículos hace reflexionar si realmente el personaje barroco debe de ser pensado como esquemático y anónimo, pues los galanes estudiados tienen un defecto que los hace singulares.¹⁷⁶ A pesar de ello, los únicos personajes que la crítica suele destacar del teatro áureo por su individualidad son los de obras serias como Segismundo de *La vida es sueño* o don Gutierre de *El médico de su honra*. Tal actitud tiene que ver con la tradición y el prestigio académico del estudio de los géneros serios frente a los cómicos.¹⁷⁷

¹⁷⁶Véase Margit Frenk, *op. cit.*, pp. 11-22.

¹⁷⁷ Ignacio Arellano, *Calderón y su escuela... op. cit.*, p. 35.

Si se entiende el teatro como la relación de un texto literario con uno espectacular, hay que decir que el texto literario de las piezas analizadas “exige” al espectacular un actor con muy buenas dotes cómicas para lograr el efecto deseado en el espectador. Aunado a la actuación, en ciertas obras hay indicaciones de aspectos del vestuario que deben mostrar la excentricidad del personaje.

Todos los galanes estudiados tienen en común ser ridículos, lo que hace que rompan con las características típicas del galán áureo. El grado y clase de su defecto los coloca en alguna de las tres categorías: galán con rasgos cómicos, amante al uso o figurón. La clasificación responde a un orden ascendente en que el galán con rasgos cómicos es el más cercano al molde del personaje, el amante al uso es un poco más lejano y el figurón rompe de manera drástica con éste. También, dicha clasificación se relaciona con la fijación de un tipo teatral. Se parte del galán con rasgos cómicos para experimentar con el personaje y se llega al figurón, un tipo dramático claramente identificable.

Es importante mencionar que, al final, siempre gana el punto de vista de los personajes “normales.” En algunos casos los galanes cómicos se reintegran al universo sociodramático y en otros no. Una constante en los personajes analizados es que mientras más grave es su defecto, mayores posibilidades tienen de quedar excluidos. Los amantes al uso y los galanes con rasgos cómicos se reintegran por medio del matrimonio, al dejar atrás sus defectos y volverse galanes prototípicos. Por el contrario, los figurones no pueden cambiar, son castigados y quedan burlados. Casi siempre permanecen solteros, la excepción se da cuando una dama se quiere casar con el figurón y, a pesar de que él se niega, al final ella lo consigue. En las obras estudiadas, los finales son lúdicos, no morales, por lo que se ve que los defectos de los galanes no tuvieron mayores consecuencias. Esto es propio de las obras cómicas, en las que las diversas transgresiones a los códigos impuestos, en especial al del honor, no implican un riesgo trágico. Así, todas las piezas terminan como comedias típicas de capa y espada, en donde se restaura el honor de las damas a través del matrimonio.

Una de las funciones principales de estos galanes es aportar comicidad a una obra. Algunos elementos que los hacen risibles son: la forma en que modifican las características

del personaje, el contraste con los galanes “normales” con los que comparten el escenario, las situaciones en las que se ven envueltos debido a sus defectos, la tensión dramática que se crea por ver si cambiarán, y la inversión de valores en la que los galanes dejan atrás el código caballeresco.

Aunado a estos elementos en común, cada tipo de galán tiene aspectos cómicos derivados de su defecto. En el caso del amante al uso es muy divertida su postura extrema y la forma en que se da el proceso de transformación en un amante “normal,” ya que al final, el burlador del amor queda burlado. Resulta muy atractivo cuando junto con el amante al uso aparece una dama desamorada, pues se ve a los dos caer en las redes del amor. Por su parte, cuando los galanes con rasgos cómicos fingen una condición ridícula es divertido ver los extremos a los que llegan, pues rayan en la locura. Cuando estos galanes tienen algún defecto, se ven envueltos en situaciones que hacen que éste destaque más. En cuanto a los figurones, hay que decir que son los personajes cómicos por excelencia, entre otras cosas por sus incorregibles defectos, porque el enredo de las obras se basa en ellos y por quedar completamente burlados al final.

La inversión de valores es un elemento cómico fundamental en estas obras. El mundo al revés las acerca al universo del entremés, en el que se da una ruptura total de los códigos establecidos. El entremés se basa en la degradación de los personajes serios (damas, galanes y “barbas”) y en la aparición de diversos tipos cómicos. Esto lo encontramos también en las piezas estudiadas, de forma que se ve una estrecha relación entre los dos géneros. Especialistas en el género breve, como Eugenio Asensio,¹⁷⁸ consideran que el punto de contacto entre el entremés y la comedia es el gracioso; sin embargo, a partir de la lectura del *corpus* elegido, se ve que la relación es mayor y que involucra a muchos de los personajes. La gran diferencia entre el entremés y la comedia de capa y espada de la segunda generación de dramaturgos áureos se encuentra en dos aspectos centrales: en primer lugar, la comedia mantiene su unidad argumental; en segundo, al final se restaura el caos.

¹⁷⁸ Eugenio Asensio, *op. cit.*, p. 36.

Hay que pensar que la producción teatral del Siglo de Oro abarca casi cien años, lo cual implicó que los dramaturgos renovaran los géneros, en particular la comedia de capa y espada, una de las más representadas de la época. Una manera de revitalizar la comedia de enredo es darle una nueva función a un personaje. Esto es justamente lo que ocurre con los galanes cómicos de la generación calderoniana, pues los autores experimentan diversas posibilidades para el personaje del galán. Cuando un personaje asume un nuevo rol “se reorganiza toda la red de relaciones que constituyen el tejido dramático de la comedia.”¹⁷⁹ El mayor cambio se encuentra en que estos galanes asumen una función cómica que normalmente la desempeñan los criados. Los galanes ridículos rompen con el código caballeresco, y ello permite todo tipo de nuevos lances de honor. Cada clase de galán tiene funciones particulares que los identifican: el amante al uso enamora a todas las mujeres de la obra; el galán con rasgos cómicos es víctima de un engaño de los demás o rompe con el decoro con el fin de engañar a los otros y casarse con la que ama; el figurón suele ser obstáculo en una relación y es rechazado por los personajes, al final siempre queda burlado.

Todos los galanes analizados tienen algún rasgo de gracioso;¹⁸⁰ mientras más defectos tienen, la semejanza se vuelve aún mayor. Debido a ello, el figurón es quien más se parece al gracioso. De ningún modo se puede decir que se haga un intercambio de papeles, lo que ocurre es que el galán es más ridículo. Hay obras en que los graciosos se vuelven más ingeniosos o que tienen actitudes que normalmente se encuentran en los señores. Eso sucede en las comedias en donde hay un amante al uso y el gracioso muestra una actitud idealista ante el amor.

Los galanes cómicos estudiados tienen gran importancia en las obras, incluso se puede decir que las acciones se construyen a partir de sus defectos. Las distintas situaciones a las que se enfrentan son un medio para mostrarlos, por lo que la estructura de las obras se encuentra organizada alrededor del personaje. En la primera jornada se caracteriza con detenimiento sus defectos cómicos; en la segunda, se ven envueltos en todo

¹⁷⁹ Alfredo Hermenegildo, “El gracioso y la mutación del rol dramático: Un bobo hace ciento, de Antonio de Solís,” en Javier Huerta Calvo, Harm der Boer, Fermín Sierra Martínez (eds.), *El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II, Volumen II, Dramaturgos y géneros de las postrimerías*, Amsterdam / Atlanta: Rodopi, 1989, p. 525.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 503-526.

tipo de situaciones derivadas de su condición; en la tercera, algunos se transforman en galanes normales, mientras que otros persisten con sus defectos y quedan burlados.

El estudio de los galanes cómicos en la segunda generación de dramaturgos áureos permite vislumbrar la propuesta dramática de estos autores y la calidad de sus obras. Se puede destacar como un aspecto en común la maestría para los géneros cómicos, de manera que si bien retoman lo hecho por la generación anterior, al hacerlo dotan a la fórmula dramática de nueva vida. Esto se contrapone a las críticas que normalmente se les hacen (la falta de originalidad o ausencia de talento) y se ve que tales opiniones son meros prejuicios que no se sustentan en la lectura de las obras.

Es mucho lo que falta por trabajar a los autores calderonianos. Se requieren ediciones críticas y estudios sobre su producción dramática para conocer las características de cada uno de ellos y los rasgos que comparten con los otros. Esto con el fin de resucitar a las comedias por medio de un montaje, pues el lugar de una buena pieza teatral se encuentra en las tablas. Por último hay que decir que no se puede apreciar el teatro español del Siglo de Oro sin tomar en cuenta a todos sus autores, no sólo a los importantes, ya que se corre el riesgo de simplificar su riqueza.

BIBLIOGRAFÍA

Aguilar Piñal, Francisco, "Las refundiciones en el siglo XVIII," *Cuadernos de Teatro Clásico*, 5, 1990, pp. 33-41.

Albrecht, Jane, "The Golden Age playgoing public: from the highest to the lowest?," *Bulletin of the Comediantes*, 49, 1997, pp. 89- 95.

Arellano, Ignacio, "Estudio de *No hay burlas con el amor*," en Pedro Calderón de la Barca, *No hay burlas con el amor*, Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 1981, pp. 9-116.

_____, "El sentido cómico de *No hay burlas con el amor*, en *Calderón*," Luciano García Lorenzo (ed.), *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid: CSIC, Anejos de *Segismundo*, 6, 1983, pp. 365-380.

_____, "Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada," *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1, 1988, pp. 27-50.

_____, "La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada," *Criticón*, 60, 1994, pp. 103-128.

_____, Celsa García Valdés, Carlos Mata y M.^a Carmen Pinillos, "Introducción," en *Comedias Burlescas del Siglo de Oro*, Madrid: Espasa Calpe, 1999, pp. 9-36.

_____, *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid: Gredos, 1999.

_____, *Calderón y su escuela dramática*, Madrid: Ediciones del Laberinto, 2001.

_____, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid: Cátedra, 2005.

_____, “Las máscaras de Demócrito: en torno a la risa en el Siglo de Oro,” en Ignacio Arellano (ed.), *Demócrito áureo. Los códigos de la risa en el Siglo de Oro*, Sevilla: Renacimiento, 2006, pp. 329-359.

Arcipreste de Hita, *Libro del buen amor*, ed. de Alberto Blecua, Madrid: Castalia, 2001.

Aristóteles, *Poética*, ed. de Juan David García Bacca, México, UNAM, 2000.

Asensio, Eugenio, *Itinerario del entremés*, Madrid: Gredos, 1965.

Bennassar, Bartolomé, *La España del Siglo de Oro*, Barcelona: Crítica, 1990.

Bobes, Ma. del Carmen, *Semiología de la obra dramática*, Madrid: Taurus, 1987.

_____, *Semiótica de la escena*, Madrid: Arco / Libros, 2001.

Brioso Santos, Héctor, “Rasgos entremesiles de la comedia de figurón: Rojas Zorrilla y Matos Fragoso,” en *Philologia Hispalensis*, 15, 2001, pp.23-31.

Calderón de la Barca, Pedro, *Comedias*, ed. de Antonio Rey Hazas, Madrid: Castalia, 2001.

_____, *Entremeses, jácaras y mojigangas*, ed. de Antonio Tordera y Evangelina Rodríguez, Madrid: Castalia, 2001.

Cannavaggio, Jean (ed.), *La Comedia*, Madrid: Casa de Velásquez, 1995.

Caro Baroja, Julio, *Teatro popular y magia*, Madrid: Revista de Occidente, 1974.

Carreño, Antonio, “Hacia una poética del final de la comedia: de Lope a Calderón,” en Ysla Cambell (ed.), *El escritor y la escena II*, Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1994, pp. 175-199.

Castañeda, James, *Agustín Moreto*, Twayne: New York, 1974.

Couderc, Christophe, *Galanes y damas en la Comedia Nueva*, Madrid: Iberoamericana – Vervuert, 2006.

Cubillo de Aragón, Álvaro, *Las muñecas de Marcela, El señor de Noches Buenas*, ed. de Ángel Valbuena Prat, Madrid: Nueva Biblioteca de Autores Españoles (no. 3), 1928.

Díez Borque, José María, “Aproximación semiológica a la `escena´ del teatro del Siglo de Oro, en José María Díez Borque y Luciano García Lorenzo (eds.), *Semiología del teatro*, Barcelona: Planeta, 1976.

_____, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona: Antoni Bosh, 1978.

_____ y Andrés Amorós (coords.), *Historia de los espectáculos en España*, Madrid: Castalia, 1999.

Diccionario de la Lengua Española (DRAE), Madrid: Espasa Calpe-Real Academia Española, 2001.

Diccionario de Autoridades, 3 vols., Madrid: Gredos, 2002.

Domínguez de Paz, Elisa María, *La obra dramática de Juan de la Hoz y Mota*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 1986.

Domínguez Matito, Francisco, “Vis cómica y crítica social en *El invisible príncipe del Baúl*, de Álvaro Cubillo de Aragón,” en Felipe Pedraza y Rafael González Cañal (eds.), *La comedia de enredo*, Almagro: Universidad de Castilla- La Mancha – Festival de Almagro, 1998, pp. 173-199.

Elliott, John H., *España y su mundo 1500-1700*, Madrid: Alianza, 1990.

Fernández Fernández, Olga, *La comedia de figurón*, tesis de doctorado, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1999.

_____, “Pervivencia y evolución de tipos y formas: de los figurones ‘especiales’ de Cañizares al figurón ‘inexistente’ de Iriarte,” en Luciano García Lorenzo (ed.), *El figurón: texto y puesta en escena*, Madrid: Fundamentos, 2007.

Fernández Guillermo, Leonor, *El arte de la versificación en el teatro de Lope de Vega*, Tesis doctoral, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.

_____, “La silva: forma métrica clave en la obra dramática de Calderón,” *Anuario Calderoniano*, I, 2008, pp. 105-126.

Frenk, Margit, *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*, México: FCE, 2005.

_____, *Del Siglo de Oro español*, México: El Colegio de México, 2007.

García Lorenzo, Luciano, (ed.), *La construcción de un personaje, el gracioso*, Madrid: Fundamentos, 2005.

_____*El figurón: texto y puesta en escena*, Madrid: Fundamentos, 2007.

_____*La criada en el teatro español del Siglo de oro*, Madrid: Fundamentos, 2008.

García Rojas, Axayácatl, “La tradición caballeresca medieval,” en Aurelio González y Ma. Teresa Miaja (eds.), *Introducción a la cultura medieval*, México: UNAM, 2005, pp. 51-65.

Gómez Torres, David, “De caricaturas y figurones: *El lindo don Diego* de Moreto,” *Bulletin of the Comediantes*, 52, 2000, pp. 67-83.

González, Aurelio, “Caracterización de personajes en el teatro cervantino,” en Aurelio González (ed.), *Texto y representación en el teatro del Siglo de Oro*, México: El Colegio de México, 1997, pp. 11-21.

_____, “Introducción,” en Aurelio González (ed.) *Texto, espacio y movimiento en el teatro del Siglo de Oro*, México: El Colegio de México, 2000, pp. 9-15.

_____ y María Teresa Miaja (eds.), *Introducción a la cultura medieval*, México: UNAM, 2005.

Gordigiani, Luisa, “*El señor de Noches Buenas*: ‘una comedia de figurón,’” en Antonella Gallo (ed.), *Per ridere. Il comico nei Secoli d’Oro*, Firenze: Alinea, 2001, pp. 143-164.

Hermenegildo, Alfredo, “El gracioso y la mutación del rol dramático: Un bobo hace ciento, de Antonio de Solís,” en Javier Huerta Calvo, Harm der Boer, Fermín Sierra Martínez (eds.), *El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II, Volumen II, Dramaturgos y géneros de las postrimerías*, Amsterdam / Atlanta: Rodopi, 1989, p. 503-526.

_____, *Juegos dramáticos de la locura festiva. Pastores, simples, locos y graciosos del teatro clásico español*, José J. de Olañeta: Palma de Mallorca, 1995.

Hesse, Everett, *La comedia y sus intérpretes*, Madrid: Castalia, 1973.

Hatzfeld, Helmut, *Estudios sobre el Barroco*, Madrid: Gredos, 1973.

Jammes, Robert, “La risa y su función social en el Siglo de Oro,” en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, Paris: CNRS, 1980, pp. 3-11.

José Prades, Juana de, *Teoría sobre los personajes de la Comedia Nueva en cinco dramaturgos*, Madrid: CSIC, 1963.

Julio, María Teresa, “*Ridendo castigat mores*: figurón y figuras en *Entre bobos anda el juego*,” en Luciano García Lorenzo (ed.), *El figurón. Texto y puesta en escena*, Madrid: Fundamentos, 2007, p. 149-163.

_____, “Lo que son las criadas: hacía una taxonomía del tipo cómico en Rojas Zorrilla,” en Luciano García Lorenzo (ed.), *La criada en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid: Fundamentos, 2008, pp. 141-165.

Lanot, Jean-Raymond, "Para una sociología del figurón," en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, Paris: CNRS, 1980, pp. 131-148.

Lázaro Carreter, Fernando, "La figura del gracioso," en Francisco Rico (dir.), *Historia y crítica de la literatura española. Siglos de Oro: Barroco*, 3 vols., Barcelona: Crítica, 1992, pp. 159-165.

_____, "Sobre la dificultad conceptista," en *Estilo barroco y personalidad creadora*, Madrid: Cátedra, 1992, pp. 13-43.

Leoni, Mónica, "Court culture and Moreto's *El lindo don Diego*: are you in, or are you out?," *Bulletin of the Comediantes*, 50, 1998, pp. 387-404.

Lobato, María Luisa, "El teatro español a fines del siglo XVII (artículo-reseña)," *Criticón*, 50, 1990, pp. 145-155.

Lottmann, Anna Marie, *The comic elements in Moreto's comedias*, tesis de doctorado, Boulder: University of Colorado, 1958.

Mackenzie, Ann L., *Francisco de Rojas Zorilla y Agustín Moreto: análisis*, Liverpool: Liverpool University Press, 1994.

Madroñal, Abraham, "Figurones de comedia y figurones de entremés," en *El figurón. Texto y puesta en escena*, Luciano García Lorenzo (ed.), Madrid: Fundamentos, 2007, p. 260-270.

Maravall, José Antonio, *La cultura del Barroco*, Barcelona: Ariel, 1983.

Marcello, Elena, “Una reelaboración dramática: de *El señor de Noches buenas* a *El invisible príncipe del baúl*,” en Felipe Pedraza y Rafael González (eds.), *La década de oro en la comedia española: 1630-1640*, Almagro: Universidad de Castilla-la Mancha, 1997, pp. 249-262.

McKendrick, Malveena, *El teatro en España*, Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 1994.

Mesonero Romanos, Ramón, *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, 2 vols., Madrid: Atlas-Biblioteca de Autores Españoles (no. 47 y 49), 1951.

Moreto, Agustín, *Comedias escogidas de D. Agustín Moreto y Cabaña*, ed. de Luis Fernández-Guerra y Orbe, Madrid: Atlas-Biblioteca de Autores Españoles (no. 39), 1950.

_____, *El lindo don Diego*, ed. de Frank Casa y Berislav Primorac, Madrid: Cátedra, 1977.

_____, *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto*, 2 vols., ed. de María Luisa Lobato, Kassel: Reichenberger, 2003.

Oehrlein, Josef, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid: Castalia, 1993.

Oleza, Joan, “La propuesta teatral del primer Lope de Vega,” en José Luis Canet (ed.), *Teatro y prácticas escénicas, II: La comedia*, London: Tamesis, 1986, pp. 251-308

Olson, Elder (ed.), *Teoría de la comedia*, Barcelona: Ariel, 1978.

Ontiveros, Adriana, *El engaño del gracioso como eje de las acciones dramáticas en las comedias de Agustín Moreto*, tesis de maestría, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.

_____, “La verdad sospechosa y Mentir y mudarse a un tiempo: la evolución de la comedia de capa y espada,” en prensa.

Orozco Díaz, Emilio, *Teatro y teatralidad del Barroco*, Barcelona: Planeta, 1969.

Parker, Alexander, *La filosofía del amor en la literatura española 1480-1680*, Madrid: Cátedra, 1986.

Pedraza, Felipe y Milagros Rodríguez, *Manual de literatura española IV. Barroco: Teatro*, Pamplona: CÉNLIT, 1981.

Pedraza, Felipe, “El enredo y la comedia española,” en Felipe Pedraza y Rafael González Cañal (eds.), *La comedia de enredo*, Almagro: Universidad de Castilla- La Mancha – Festival de Almagro, 1998, pp. 7-11.

_____, *Humor y comicidad en Rojas Zorrilla: de la caricatura al esperpento*, en Ignacio Arellano y Victoriano Roncero (eds.), *Demócrito áureo, los códigos de la risa en el Siglo de Oro*, Sevilla: Renacimiento, 2006, pp. 179-212.

_____, “Las graciosas de Rojas Zorrilla,” en Luciano García Lorenzo (ed.), *La criada en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid: Fundamentos, 2008, pp. 124-140.

Pinto, Elena di, “Las hechuras del figurón: (*Entre bobos anda el juego*, de Rojas Zorrilla, *Un bobo hace ciento*, de Solís y *Un loco hace ciento*, de María Rosa Gálvez) en Luciano García Lorenzo (ed.), *El figurón. Texto y puesta en escena*, Luciano García Lorenzo (ed.), Madrid: Fundamentos, 2007, pp. 221-248.

Profeti, Maria Grazia, “El último Lope,” en Felipe Pedraza y Rafael González (eds.), *La década de oro en la comedia española: 1630-1640*, Almagro: Universidad de Castilla-la Mancha, 1997.

_____, “Código ideológico social, medios y modos de la risa en la comedia del siglo XVII,” en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, Paris: CNRS, 1980, pp. 13-23.

_____, “Funciones teatrales y literarias de la graciosa,” en Luciano García Lorenzo (ed.), *La criada en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid: Fundamentos, 2008, pp. 57-72.

Quevedo, Francisco de., *Obra Poética*, 3 vols., ed. de José Manuel Blecua, Madrid: Castalia, 2001.

Quiñones de Benavente, Luis, *Entremeses*, ed. de Abraham Madroñal, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (www.cervantesvirtual.com).

Rodríguez, Evangelina, “Los epígonos del teatro barroco en Valencia: la coherencia con una tradición,” en José Luis Canet (ed.), *Teatro y prácticas escénicas, II: La comedia*, Londres: Tamesis, 1986.

Rojas, Fernando de, *La Celestina*, ed. de Dorothy Severin, Madrid: Cátedra, 2000.

Rojas Zorrilla, Francisco de, *Comedias escogidas de don Francisco de Rojas Zorrilla*, ed. de Ramón de Mesonero Romanos, Madrid: Atlas-Biblioteca de Autores Españoles (no. 54), 1952.

_____, *Del rey abajo ninguno*, ed. de Jean Testas, Madrid: Castalia, 2001.

Romanos, Melchora, "Sobre la semántica de *figura* y su tratamiento en las obras satíricas de Quevedo," en Giuseppe Bellini (ed.), *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Roma: Bulzoni, 1982, pp. 903-911.

Ruiz Ramón, Francisco, *Historia del teatro español*, 2 vols., Madrid: Alianza, 1967.

_____, *Calderón nuestro contemporáneo*, Madrid: Castalia, 2000.

Sánchez Escribano, Federico y Alberto Porqueras, *Preceptiva dramática española, del Renacimiento al Barroco*, Madrid: Gredos, 1972.

Serralta, Frédéric, "Amor al uso y protagonismo femenino," en *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII*, Toulouse: France Ibérie Recherche-Université de Toulouse-Le Mirail, 1979, pp. 97-109.

_____, "El enredo y la comedia: deslinde preliminar," *Criticón*, 42, 1988, pp. 126-137.

_____, "El tipo del galán suelto: del enredo al figurón," *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1, 1988, pp. 83-93.

_____, "Sobre el 'pre-figurón' en tres comedias de Lope (*Los melindres de Belisa*, *Los hidalgos de la aldea* y *El ausente en su lugar*), *Criticón*, 87-88-89, 2003, pp. 827-836.

Teatro Español del Siglo de Oro (TESO), Madrid: Fundación Chadwyck-Healey, 1998.

Ubersfeld, Anne, *Semiótica teatral*, Madrid: Cátedra - Universidad de Murcia, 1989.

Valbuena Prat, Ángel, *Literatura dramática española*, Barcelona: Labor, 1930.

_____, *Historia de la literatura española*, 6 vols., Barcelona: Gustavo Gili, 1968.

Van Beysterveldt, Anthony, “La inversión del amor cortés en Moreto,” *Cuadernos Hispanoamericanos*, 283, 1974, pp. 88-114.

Varey, John E., “Cosmovisión y niveles de acción,” en José Luis Canet (ed.), *Teatro y prácticas escénicas, II: La comedia*, Londres: Tamesis, 1986, pp. 50-65.

Vega, Lope de, “El arte nuevo de hacer comedias,” en *Varia*, México: CONACULTA, 1989, pp. 475-486.

Walde Moheno, Lilian von der, “El amor,” en Aurelio González y Ma. Teresa Miaja (eds.), *op. cit.*, p. 67-78.

Wilson, Edgard y Ducan Moir, *Historia de la literatura española. Siglo de Oro: Teatro*, Barcelona: Ariel, 1974.