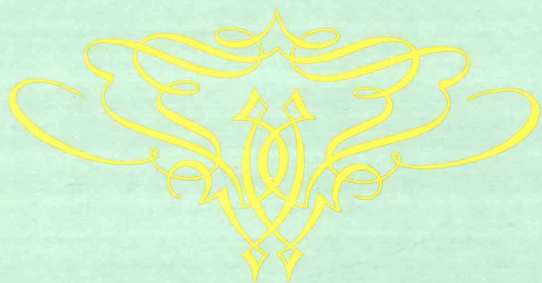


Frank P. Casa
Luciano García Lorenzo
Germán Vega García-Luengos
[Directores]

Diccionario de la comedia del Siglo de Oro



EDITORIAL  CASTALIA

Copyright © Editorial Castalia, S.A., 2002
Zurbano, 39 - 28010 Madrid - Tel. 91 319 58 57 - Fax 91 310 24 42
Página web: <http://www.castalia.es>

Impreso en España - Printed in Spain

I.S.B.N.: 84-9740-033-X
Depósito Legal: M.-41.345-2002

ESTA OBRA HA SIDO PUBLICADA CON LA AYUDA DE LA DIRECCIÓN
GENERAL DEL LIBRO, ARCHIVOS Y BIBLIOTECAS DEL MINISTERIO DE
EDUCACIÓN Y CULTURA

Queda prohibida la reproducción total o parcial de este libro, su inclusión en un sistema informático, su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, por fotocopia, registro u otros medios, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del Copyright.

rica escenografía, vestuario y música es elemento básico de la fiesta sacramental, pero no puede olvidarse la articulación de lo cómico y lo serio (del auto al entremés y mojiganga, tarasca, algunas danzas, gigantes...), la integración de los distintos sentidos (aroma de flores e incienso, expansiones gastronómicas...), la espectacularidad de la procesión, la aparatosa liturgia... Todo ello hace que la sacramental sea, en cierto modo, la fiesta de las fiestas.

Como es obvio, pero hay que tenerlo presente, no podía ser igual la celebración del Corpus en las grandes ciudades como Madrid (presencia del rey, autos de Calderón, grandes gastos municipales...) que en pueblos, aldeas, lugares..., pero el hecho importante es que en todas partes, y a la altura de las posibilidades, el Corpus se celebraba como fiesta de fiestas, y así se explica la cantidad y variedad de formas celebrativas folklóricas que han llegado a nuestros días.

Bibliografía: Díez Borque [1994].

José María Díez Borque
Universidad Complutense, Madrid

Figurón

El figurón es un tipo, no un género. Su presencia no engendra una fórmula genérica, comedia de figurón, diversa de la comedia de capa y espada. Sencillamente se integra en ella. Por tanto, es mejor hablar de comedias (o novelas) con figurón y no comedias de figurón. El figurón podría caracterizarse así: personaje fundamentalmente ridículo marcado por ciertas peculiaridades que le separan de los demás y lo convierten inconscientemente en objeto de risa. Este defecto no tiene por qué ser exclu-

sivamente la manía nobiliaria, sino los distintos vicios morales, manifestados en su conducta y en su lengua: la presunción de la posición social o del atractivo físico, la necesidad, la tacañería, la pedantería culta, la mala educación, la torpeza del lenguaje amoroso o comunicativo, la cobardía, la credulidad, el desgraciado aspecto del físico o la indumentaria. Sobre estos principios, y con gradaciones que llegan a lo grotesco inverosímil, se levanta la estirpe de los figurones. Suele señalarse que el figurón de la comedia es una ampliación del protagonista de los «entremeses de figura». Creo, sin embargo, que para la historia del figurón tiene un peso decisivo la publicación de la segunda parte del *Quijote* y la parodia de Lope de Vega en su comedia *Los hidalgos del aldea* (anterior a 1618), cuyo protagonista, don Blas, absorbe tempranamente ese embrión cómico procedente del género narrativo —don Quijote—, lo convierte en tipo figuronesco, tanto por aspecto como por lenguaje y conducta, y lo integra en la perspectiva grotesca propia del figurón, frente a la perspectiva satírica pero menos ridícula con que Lope contempla a los hidalgos don Claros y Celedón. Antonio Hurtado de Mendoza compuso el primer entremés «de figuras» —el de Miser Palomo—, el primero «de figura» —el de Getafe (h. 1621)— y la comedia *Cada loco con su tema o el montañés indiano* (h. 1619), en que aparece la modalidad de figurón que mayor fortuna va a obtener: el montañés pobre y orgulloso de su linaje que llega a la corte para casarse. Poco después, en *El narciso en su opinión* (1625), de Guillén de Castro, la manía del protagonista, don Gutierre, de creer que su belleza enamora a todas las mujeres provoca situaciones ridículas. Pero a Castro le falta talento para crear un personaje que raye en lo grotesco, y el desenlace confirma que el autor se ha propuesto darle un

escarmiento en el que lo cómico tiene poca cabida. Para la historia del figurón, importa enfatizar la importancia de Alonso del Castillo Solórzano: sus novelas picarescas y cortesanías acusan mecanización y tendencia a reducir los personajes a un único rasgo de carácter. Esta falta de profundidad lo convierte en el primer autor consciente de este tipo de personajes, tanto en novela como en teatro. En *El marqués del cigarral* (h. 1630) Castillo crea una verdadera comedia con figurón, cuyo protagonista, don Cosme de Armenia, hace reír en todo momento con sus grotescas intervenciones. Su otra comedia con figurón, *El mayorazgo figura*, presenta un figurón fingido, instrumento para castigar la codicia de una dama, reiteración del esquema de su novelita *El conde de las legumbres*. En su entremés *El comisario de figuras* (1631) se expresa algo que estaba latente en los anteriores textos: que gran parte de la esencia de la figura o el figurón consiste en que él ignora que con su manía, la que sea, provoca risa en lugar del asombro que pretende. Hacia 1630 parece consolidado el tipo del figurón como el del personaje víctima de una manía que le enajena y le lleva al error entre su intención, deslumbrar, y el resultado, hacer reír. Las tres comedias que canónicamente se citan como «de figurón» son reelaboración de textos anteriores: *Entre bobos anda el juego*, de Rojas Zorrilla, rehace el entremés de Getafe; *Guárdate del agua mansa*, de Calderón, retoma *Cada loco con su tema*, y *El lindo don Diego*, de Moreto, *El narciso en su opinión*, de Guillén de Castro.

Don Lucas del Cigarral (*Entre bobos anda el juego*, h. 1638) es un dudoso ejemplar de figurón. La citadísima etopeya del criado Cabellera produce unas expectativas de comicidad que no se cumplen: don Lucas resulta odioso por su mezquindad pero en absoluto risible. La palabra «figura» y sus derivados no aparece en esta obra, que difí-

cilmente puede ser calificada de cómica. Además, el autorretrato que don Lucas hace de sí mismo en el acto III no resulta ridículo y contrapesa la versión de Cabellera. *Guárdate del agua mansa* (h. 1644-1649), la ridícula historia de don Toribio Cuadradiellos, hidalgo montañés que viene a la corte para casarse, es probablemente la mejor comedia con figurón y la que más fortuna tuvo. En *El lindo don Diego* (h. 1658), Moreto ofrece un acabado ejemplo de figurón, obseso no por la nobleza sino por su atractivo físico. Su fatuidad no sólo no advierte el ridículo en que cae sino que es capaz de transformar las vejaciones —incluida la acusación de incapacidad sexual— en nuevos motivos de superioridad. Otras comedias desarrollan el tipo diversificando sus manías: *El licenciado Vidriera* de Moreto; el rústico hilarante confundido por hijo de duque, en *La fuerza del natural*, de Cáncer y Moreto; el ridículo montañés burlado, don Suero de Llanos, en *El sordo y el montañés*, de Fernández de León; o el hiperbólico Marcos Gil de Almodóvar, hidalgo tan avarento que inventó aguar el agua, en *El castigo de la miseria*, de Hoz y Mota.

En los últimos decenios del XVII se produce un «afiguronamiento» general, manifestación literaria de la decadencia española y despedida sin nostalgia de la comedia áurea. Significativa a este respecto es la fecha de 1697, en que aparece la obra de Antonio de Zamora *El hechizado por fuerza*, nuevo ejemplar de figurón, tan crédulo como avaro.

José de Cañizares, activo hasta 1750 tras las huellas de Calderón, cultivará y transformará la comedia con figurón. En primer lugar, colocándolo en el centro y no en los márgenes de la comedia *El domine Lucas* (1716), acompañado, además, por una figurona, doña Melchora. Otras comedias de Cañizares corroboran esta tendencia: el ri-

dículo Barón del Pinel en *Abogar por su ofensor* o el fantasmal Policarpo Porras, hijo de mesonera tenido por hijo de Corregidor, en *La más ilustre fregona*. La segunda de las transformaciones limita el alcance cómico del tipo literario porque consiste en la evolución hacia un sentido positivo del figurón como portador de las virtudes tradicionales y del sentido común frente a modas y artificios sociales. Es ejemplar en este sentido *Yo me entiendo y Dios me entiende* y su protagonista, el peculiar Cosme Ansués. Su estrambótico carácter y aspecto, inicialmente risibles, están sin embargo muy bien fundados y acaban por ganar el respeto y la admiración de todos, especialmente en lo relativo a su sagacidad y prudencia política. En *El honor da entendimiento y el más bobo sabe más*, el mentecato don Lorenzo de Maqueda termina por dar ciento y raya en inteligencia y buen sentido a quienes se empeñaban en oscurecer el honor de su esposa. Ya no estamos, pues, ante el figurón de la comedia nueva —personaje cómico que forma parte subsidiaria de una estructura que apunta a más fines— sino ante un tipo literario distinto, bien porque ya no es fundamentalmente cómico, bien porque monopoliza los propósitos artísticos de una estructura dramática que, por otra parte, tampoco es ya la áurea.

Bibliografía: García Ruiz [1990] [1993a] [1993b]; Lanot [1980]; Serralta [1988].

Víctor García Ruiz
Universidad de Navarra

Fortuna

Entre Virués y Bances Candamo raro fue el dramaturgo que no tratara, desde una u otra perspectiva, el tema de la Fortuna. Sim-

plificando ahora otras variantes secundarias, pueden distinguirse tres tratamientos de la Fortuna o de aquellos conceptos equivalentes bajo los cuales reaparece: hado, dicha, ventura, suerte y acaso. En numerosas comedias son estos vocablos un disfraz de la casualidad, manejada arbitrariamente por los ingenios en beneficio de situaciones dramáticas casi siempre intrascendentes. Hay muchísimas comedias de capa y espada donde los temas de honor, amor y celos se entremezclan, inseparablemente, con la Fortuna, intensificando no sólo el desarrollo de la pieza, sino particularmente su desenlace. Muchas veces en los títulos de las comedias se emplean, intencionadamente, los sinónimos de la Fortuna para despertar una mayor curiosidad. Más de cien títulos del teatro áureo confirman este uso.

Al otro extremo se encuentra un grupo selecto de autos sacramentales en los que la Fortuna es sólo un punto de partida, como si fuera una concesión a su popularidad, para desenmascararla y destruirla, insistiendo en la realidad auténtica, Dios o su Providencia. *No hay más Fortuna que Dios* y *Las mesas de la Fortuna* son los ejemplos señeros. Pero a Bances y a Calderón les habían precedido Lope, Mira y Tirso en autos muy significativos para el estudio del tema.

Hay, además, otras comedias en que la Fortuna sirve para dramatizar los sucesos buenos y malos que acaecen a los protagonistas, su prosperidad y adversidad. En este tratamiento los dramaturgos adoptan fórmulas semejantes, como *Las mudanzas de Fortuna*, *La rueda de la Fortuna*, *Saber del mal y del bien* o *No hay dicha ni desdicha hasta la muerte*. Otros ingenios, al presentar esa doble experiencia del protagonista en dos comedias paralelas, coinciden en titular la primera *Próspera Fortuna de...* y la segunda *Adversa Fortuna de...* Estas piezas han sido clasificadas como «bilogías de la Fortuna». Recuer-