

«SPERO LUCEM»

ACTAS DEL XI CONGRESO INTERNACIONAL
JÓVENES INVESTIGADORES SIGLO DE ORO
(JISO 2021)

Carlos Mata Induráin, Ariel Núñez Sepúlveda y Miren Usunáriz Iribertegui (eds.)



DE LA COMEDIA DE CAPA Y ESPADA
A LA COMEDIA DE FIGURÓN

Danielle Theodoro Olivieri
Universidade Federal do Rio de Janeiro

En este trabajo presento el estado actual de mi tesis doctoral, que pretende demostrar la importancia ejercida por Agustín Moreto en la formación y consolidación del subgénero *comedia de figurón* con la pieza *El lindo don Diego*. La *comedia de figurón* surge en España en la segunda mitad del siglo XVII y puede ser entendida como un tipo de comedia popular de carácter humorístico-satírico, cuya característica principal es el estar protagonizada por un personaje que llega a lo ridículo tanto en su aspecto físico como en el psicológico, posibilitando la crítica de comportamientos sociales y defectos/imperfecciones humanas que casi siempre llegan a lo grotesco¹.

A lo largo de los primeros semestres realicé la revisión bibliográfica con el objetivo de delinear el estado de la cuestión sobre el proceso formativo de tal subgénero. Comparo argumentos y razones de distintos especialistas que abordaron en los últimos años este tema² con el objetivo de llegar a una posición propia para posteriormente realizar el análisis dramaturgico de las características más representati-

¹ Fernández, 2003.

² Ver, por ejemplo, los trabajos de García Ruiz, 1993; Fernández, 2000; Serralta, 2003; Di Pinto, 2007; Garcés Molina, 2007; García Lorenzo, 2007, y Trambaioli, 2008, entre otros.

vas de las cuatro piezas que componen el corpus: *El lindo don Diego* (1662) de Moreto, *Guárdate del agua mansa* (1657) de Calderón de la Barca, *El mayorazgo figura* (1640) de Castillo Solórzano y *Entre bobos anda el juego* (1638) de Rojas Zorrilla.

En esta investigación encuentro básicamente tres teorías para el origen y formación de la comedia en estudio. Además, percibo que no hay entre la crítica especializada un consenso sobre este tema. La aparición del vocablo *figurón* es tardía, surgiendo en los diccionarios de la época después de 1620. Solamente en 1732 el *Diccionario de Autoridades* lo incluirá en su edición. Lo que existía antes de eso era el vocablo *figura* para designar personajes cómicos que adoptan determinadas manías o excentricidades³. Con eso, parte de la crítica vincula el origen de la *comedia de figurón* al entremés de figuras, un estilo de entremés a partir de cual ocurriría el salto a la forma mayor de la comedia⁴. Por otro lado, hay quienes la consideran una variante de la *comedia de capa y espada*, pero no encuentro por parte de los que defienden este punto de vista una explicación sobre el proceso por el cual una cosa pasa a la otra. Por fin, están los que apuntan la influencia de géneros no teatrales como la novela, por ejemplo, en su formación.

Inicialmente adopté la primera teoría: el entremés como origen de la *comedia de figurón*. Consideré, para eso, los análisis de Asensio⁵ y García Valdés⁶, entre otros estudiosos que se ocupan del tema. Para justificar esta hipótesis, los autores apuntan, conforme mencionamos antes, la tardía inclusión del vocablo *figurón* en los diccionarios de la época y el hecho de que las primeras *comedias de figurón* retoman distintos aspectos de entremeses de figuras publicados años antes. Para Julio⁷, la definición de *figurón* propuesta por el *Diccionario de Autoridades* no presentaba gran diferencia respecto del vocablo *figura*; la distinción entre ambos sería apenas una cuestión de grado, esto es, habría una acentuación de los caracteres usados en la definición de *figura*⁸.

³ Madroñal, 2007.

⁴ Asensio, 1971.

⁵ Asensio, 1971.

⁶ García Valdés, 1985.

⁷ Julio, 2007.

⁸ En el *Diccionario de Autoridades*, en su edición de 1732, *figura* significa: «hombre entonado, que afecta gravedad en sus acciones y palabras». El vocablo *figurón*, a su vez, surge con dos acepciones: 1) «aumentativo de figura», 2) todo aquel que «se

Solamente en torno a 1791 ambos vocablos ganan significados propios y el *figurón* pasa a designar un personaje de una comedia específica, presentando las mismas características por las cuales lo identificamos actualmente: «ridículo y extravagante»⁹.

Sobre la anterioridad del entremés con relación a las *comedias de figurón*, los estudiosos retoman el caso del *Entremés de Getafe*, de Hurtado de Mendoza, y la comedia *Entre bobos anda el juego*, de Rojas Zorrilla. El entremés fue publicado en 1621 y la comedia en 1638, es decir, 17 años separan las obras. Sin embargo, hay una aproximación, en varios aspectos, entre la pieza breve y la comedia. De este modo, Asensio¹⁰ señala al entremés como la posible fuente primaria de la *comedia de figurón*. El paso de uno al otro habría ocurrido con el devenir del tiempo a través de un proceso de amplificación. En palabras del crítico: «momentos hubo que el entremés influyó sobre la pieza principal a la que transformó en comedia de figurón»¹¹.

Durante algunos meses esa perspectiva me pareció suficiente para explicar el origen de la comedia en estudio, pero, al progresar la investigación, encontré otras propuestas de análisis. Algunas preguntas surgieron también y me hicieron repensar si mantendría la posición inicial o no: siendo el Siglo de Oro español tan rico en géneros teatrales y no teatrales, ¿sería el entremés la única fuente que explica el origen del subgénero *comedia de figurón*? ¿Cómo se daría la inclusión del *figurón* en la comedia áurea? ¿Un proceso de amplificación, como mencionan los autores anteriormente citados, sería la respuesta?

La segunda teoría que encontramos indica la posibilidad de la influencia de géneros no teatrales como la novela, por ejemplo, en la formación de la comedia estudiada. Así, García Ruiz¹² apunta la publicación de la segunda parte del *Quijote* como elemento precursor del género. Un ejemplo que ilustra esa posibilidad, de acuerdo con Fernández¹³, es la obra *El marqués de Cigarral*, de Castillo Solórzano. En esa pieza tenemos un protagonista, don Cosme, que se caracteriza por ser un hombre loco con manías de grandeza. La presencia de

hace reparable por la afectación que usa de nobleza o riqueza, siendo en la realidad todo lo contrario».

⁹ Julio, 2007, p. 152.

¹⁰ Asensio, 1971

¹¹ Asensio, 1971, p. 15.

¹² García Ruiz, 2002.

¹³ Fernández, 2003.

personajes locos en escena era frecuente en las representaciones dramáticas del Siglo de Oro, sobre todo en el entremés. No obstante, la obra de Solórzano retomaría la famosa novela de Miguel de Cervantes, pues habría «en ambos casos una parodia continua del ideal caballeresco y gente de “buen humor” que siguen la corriente a los caballeros y urden bromas para divertirse a su costa». La diferencia entre ellas estaría en el «carácter caballeresco, que en don Quijote se pone al servicio de un noble propósito, y en el caso de don Cosme es la consecuencia de su deseo de elevación social»¹⁴.

Edwin Place¹⁵ también apuntó la influencia de géneros no teatrales en el proceso de formación de la *comedia de figurón*. Sin embargo, a diferencia de los otros autores, sostiene una relación no con la novela de Cervantes, sino con la picaresca y, para tornar más claro su punto de vista, recurre también a una obra de Solórzano, *El mayorazgo figura* (1640), cuyo personaje principal, Mariano, se hace pasar por *mayorazgo* para conquistar a una noble. Aunque sea un farsante, pues miente sobre su condición social, a diferencia de lo que comúnmente ocurre con los figurones de la comedia, Mariano posee dos rasgos comunes a todos ellos: es extravagante y ridículo. Para Place, las actitudes de Mariano remiten al *pícaro* habitual de la novela picaresca, cuya principal característica es hacerse pasar por noble para tener éxito en alguna trapaza¹⁶.

Aunque los críticos que adoptan esa vertiente presenten diferentes datos para justificar su posición, no creo que el origen de un subgénero de comedia pueda venir de un género no dramático. La comedia áurea presenta un esquema estructural bastante complejo y sería muy difícil que géneros como la novela en general o la picaresca en particular, ajenos a la dramaturgia aurisecular, interviniesen tan fuertemente en un género teatral a punto de originar un nuevo tipo de comedia. En otras palabras, la literatura no dramática puede abastecer a la comedia de personajes ridículos y grotescos, pero sus reglas constructivas son muy distintas de las del teatro áureo¹⁷. Por más semejanzas que podamos encontrar entre novela y comedia, ambas están muy distantes para que adoptemos la posibilidad de que un género no

¹⁴ Fernández, 2003, p. 48.

¹⁵ Place, 1939.

¹⁶ Fernández, 2003, p. 49.

¹⁷ Fernández, 2003.

dramático influyese en el surgimiento de un nuevo subgénero de comedia.

Lo mismo acontece con el entremés. Los rasgos grotescos del *figurón* pueden venir del entremés, pero los argumentos y la estructura de las *comedias de figurón* seguramente provienen de fuera del género breve, ya que este no posee extensión y profundidad para eso. Las figuras presentes en el entremés poseen, según Fernández¹⁸, breve y simplificada vida que les permite moverse por poco tiempo, siendo prácticamente imposible que se transformen en protagonistas de una pieza mayor como la comedia¹⁹. Ante eso, y considerando los estudios de Serralta²⁰, creemos que el subgénero *comedia de figurón* solo puede ser explicado dentro de la propia comedia, especialmente a partir de la *comedia de capa y espada* (o *de enredo*).

La *comedia de capa y espada*, según Arellano, puede ser entendida como

una comedia de tema amoroso, que pone en escena los amores de damas y caballeros particulares, es decir, que tiene personajes de clase media, no grandes príncipes, como la tragedia, ni tampoco plebeyos, como el entremés; personajes de la misma época que el dramaturgo y el público, que visten las ropas del tiempo y que viven unas aventuras bastante enredadas, llenas de engaños, errores de personajes, persecuciones de padres enfadados, desafíos y duelos de honor, etcétera²¹.

Pastor Comín²² añade que el foco de las *comedias de capa y espada* está en la complicación de la trama amorosa, del enredo. Respecto a la estructura, tenemos básicamente una obra cuadrangular, es decir, compuesta por cuatro personajes centrales, dos galanes y dos damas acompañados de sus criados. Serralta²³ observa que surge, como un proceso de innovación mecánica, un quinto personaje, un nuevo galán, que actuará en la función de novio o hermano de las damas, complicando el enredo y la relación entre los demás personajes. De acuerdo con Serralta²⁴, el nuevo personaje es una especie de *galán*

¹⁸ Fernández, 2003.

¹⁹ Fernández, 2003, p. 52.

²⁰ Serralta, 1988.

²¹ Arellano, 1999, p. 8.

²² Pastor Comín, 1999.

²³ Serralta, 1988.

²⁴ Serralta, 1988.

suelto y su presencia en ese tipo de comedia es el medio que posibilita la inclusión del *figurón* en el teatro aurisecular a través de la elevación a lo grotesco de sus rasgos cómicos.

Sin dejar de considerar los estudios que apuntan a los entremeses, la novela y la picaresca como posibles fuentes para la *comedia de figurón*, me acerco más a la propuesta de Serralta. Sin embargo, a diferencia de lo que autor propone, no creo que el surgimiento del quinto personaje sea fruto de una innovación mecánica, sino de un proceso más complejo. El enredo y el tema amoroso permanecen en las *comedias de figurón*, así como las damas y los galanes; pero ya no es la complicación de la trama amorosa el foco de la comedia, sino la sátira de determinado comportamiento humano o social que recae sobre un personaje que pasa a ser el centro de la pieza, rompiendo con el esquema estructural de las *comedias de capa y espada*²⁵.

Arellano²⁶ llama la atención sobre un interesante fenómeno que comienza a ocurrir en las *comedias de capa y espada* en la segunda mitad del siglo XVII: la tendencia a la generalización de los agentes cómicos. Tal generalización está motivada, según apunta el estudioso, por una ruptura con el decoro, en su sentido de adecuación de conducta, discurso y apariencia con el personaje. Los casos menos relevantes inciden sobre los criados, que pasan a expresar sus preocupaciones de amor y honra, reservadas por el decoro a sus señores/amos. Más significativa e importante es la distorsión del decoro que afecta a los personajes nobles. Surgen, como consecuencia de ello, señores/galanes poco inclinados al amor, sin elevados sentimientos, sin idealismos, ni cortesía; están, en contrapartida, frecuentemente están impregnados de variados vicios cómicos: la mentira, la presunción, la vanidad ridícula, etc.²⁷

Personajes nobles que desempeñan papeles ridículos en las *comedias de capa y espada* no eran raros, esto es, su presencia no era esporádica en esas obras. Para Arellano²⁸, pueden ser, incluso, abordados desde la perspectiva de las *figuras* (cuyo extremo nos conduce al *figurón*). Dicho de otro modo, todos los personajes de la *comedia de capa y espada* pueden ejercer en determinados casos la función cómica juntamente

²⁵ Fernández, 2003.

²⁶ Arellano, 1999.

²⁷ Arellano, 1999, pp. 25-26.

²⁸ Arellano, 1994.

con los personajes *graciosos*, siendo normal la mezcla entre burladores y burlados. No obstante, lo que se observa en la segunda mitad del siglo XVII es la formación de una variedad de comedia en la cual la comicidad ridícula adquiere predominio absoluto, estando protagonizada por personajes dotados de deformaciones grotescas y que pertenecen frecuentemente al estamento señorial.

Todo el proceso de formación de esta nueva variedad de comedia está condicionado, según Arellano²⁹, por el desprestigio ideológico de ciertos valores que pasan a ser considerados arcaicos como, por ejemplo, la guarda excesiva del código de honra por parte de personajes que desempeñan función de padres y hermanos (señores / galanes) de los personajes femeninos (damas), que son excesivamente vigiladas para que no lleguen a perder su honra y pongan en riesgo el honor de su familia. Podemos percibir más fácilmente tal hecho cuando consideramos el personaje Inés en *No puede ser el guardar una mujer*, de Agustín Moreto. Doña Inés es hermana de don Pedro, que representa muy bien la comicidad ridícula construida sobre los que actúan como *guardianes del honor*. El aprecio excesivo por la honra produce justamente el efecto contrario al pretendido por él: ocultar y vigilar la hermana solamente ha despertado el interés en ella por parte de su mejor amigo, don Félix. Doña Inés, a su vez, buscará medios para huir de la mirada sofocante de su hermano. De acuerdo con Arellano³⁰, Moreto pone en evidencia la inoperancia de un defensor y guardián de la honra que, así como comúnmente hacen los personajes *graciosos*, se dirige al público para ponderar su capacidad vigilante³¹:

Mire si decía yo bien
que era imposible mi agravio
guardando tanto mi honor (vv. 2324-2326).

Señores, no hay que dudarlo:
el que guardare su honor
hallará lo que yo hallo (vv. 2331-2333).

La exagerada guardia que monta alrededor de doña Inés lo hace, en realidad, ciego para el hecho de que su amigo, don Félix, no solo

²⁹ Arellano, 1994.

³⁰ Arellano, 1994.

³¹ Arellano, 1994, p. 123.

consigue acceso a todas las dependencias de su casa sino también al hecho de que lleva varios días cortejando a Inés. Arellano³² resalta que hermanos como don Pedro no agotan, sin embargo, su vertiente cómica en el fracaso como guardianes de la honra, toda vez que son simultáneamente galanes de otras damas que acaban solteros al fin de la obra³³. Son los *galanes sueltos* que apuntaba Serralta³⁴ en su estudio sobre el posible origen del *figurón*.

Ante esto, creo que existe, de hecho, una fuerte vinculación entre las *comedias de capa y espada* y las *comedias de figurón*. Pero, a diferencia de lo que apuntaba Serralta³⁵, el salto de una a otra modalidad no ocurre simplemente por una necesidad de innovación del género *de capa y espada* con la inclusión de un quinto personaje dotado de caracteres grotescos, sino de un proceso quizás un poco más complejo, conforme intentamos demostrar. Posiblemente la exageración de lo cómico es una vía que permite entender el surgimiento de un nuevo tipo de comedia y del personaje que lleva su nombre. En ese aspecto, comparto la opinión de Fernández³⁶ cuando afirma:

El grado de ridículo, la moderación de éste, son importantísimos para la evolución del género del figurón, que llegará a disolverse precisamente cuando se abandonan los excesos; tendremos, por tanto, en esta característica una de las claves para el reconocimiento de la comedia de figurón³⁷.

No obstante, no basta con que aparezca en la obra un personaje considerado cómico, abiertamente ridículo, para que lo consideremos un figurón. Es necesario, antes de todo, que desempeñe una función que supere la del *gracioso*, que no desaparece en la *comedia de figurón*, pero que tiene su papel subordinado al protagonista de la comedia, funcionando como un complemento suyo. La comicidad básica de la obra, aunque haya otros personajes humorísticos, recae sobre el *figurón*, según argumenta Fernández³⁸. Además, conforme ya menciona-

³² Arellano, 1994.

³³ Arellano, 1994, pp. 123-124.

³⁴ Serralta, 1988.

³⁵ Serralta, 1988.

³⁶ Fernández, 2003

³⁷ Fernández, 2003, p. 39.

³⁸ Fernández, 2003.

mos, la *comedia de capa y espada* está basada en la complicación del enredo, sin que tenga un propósito satírico, social o moral tan fuerte y evidente como sucede en el nuevo subgénero. La *comedia de figurón*, por lo tanto, se diferenciaría de las *de capa y espada* también por su carácter crítico.

Concluyo, así, en esta fase de la tesis doctoral, la investigación sobre el origen de la comedia estudiada. No había adoptado hasta este momento un posicionamiento sobre el tema, toda vez que la crítica especializada en la dramaturgia áurea tampoco presenta una visión uniforme. Fue necesario analizar, comparar los diferentes puntos de vista y también recurrir a comedias y entremeses para formar un parecer que me permitiese realizar posteriormente el análisis dramático de las obras que componen el *corpus* y, a partir de eso, descubrir el tipo de crítica social que cada autor transmite con la sátira de su figura, además de verificar la contribución de Agustín Moreto a la consolidación del subgénero, asuntos en los que pretendo profundizar en la próxima fase de mi investigación.

BIBLIOGRAFÍA

- ASENSIO, Eugenio, *Itinerario del entremés: desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid, Gredos, 1971.
- ARELLANO, Ignacio, «La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada», *Críticon*, 60, 1994, pp. 103-128.
- ARELLANO, Ignacio, «La comedia de capa y espada. El género y su interpretación», en Francisco de Rojas Zorrilla, *Obligados y ofendidos*, Madrid, RESAD / Fundamentos, 1999, pp. 11-36.
- DI PINTO, Elena, «Galería de retratos: figura, figurilla y figurón», en Germán Vega García-Luengos y Rafael González Cañal (eds.), *Actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, pp. 99-110.
- Diccionario de Autoridades*, Madrid, Real Academia Española, 1732.
- FERNÁNDEZ, Olga, «Las estructuras funcionales de la comedia de figurón: la función del figurón en *Entre bobos anda el juego*», en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello (eds.), *Actas de las XXII Jornadas de Teatro Clásico*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, pp. 133-149.
- FERNÁNDEZ, Olga, *La comedia de figurón de los siglos XVII y XVIII*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2003.

- GARCÉS MOLINA, María Elena, «Del figurón del XVII al figurón del XVIII en una refundición», en Germán Vega García-Luengos y Rafael González Cañal (eds.), *Actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, pp. 167-179.
- GARCÍA LORENZO, Luciano, *El figurón. Texto y puesta en escena*, Madrid, Fundamentos, 2007.
- GARCÍA RUIZ, Víctor, «Cervantes, Lazarillo y Lope: en torno al origen literario del figurón», en Manuel García Martín, Ignacio Arellano, J. Blasco y Marc Vitse (eds.), *Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993, pp. 425-434.
- GARCÍA RUIZ, Víctor, «Figurón», en Frank P. Casa, Luciano García Lorenzo y Germán Vega García-Luengos (eds.), *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2002, pp. 146-148.
- GARCÍA VALDÉS, Celsa Carmen, *Antología del entremés barroco*, Barcelona, Plaza y Janés, 1985.
- 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, pp. 149-163.
- MADROÑAL, Abraham, «Obras “menores” de Rojas Zorrilla», *Revista de Literatura*, 137, 2007, pp. 333-369.
- PASTOR COMÍN, Juan José, «La comedia de enredo: *Abrir el ojo* de Francisco de Rojas y *El amor al uso*, de Antonio de Solís. Análisis comparativo», *Epos. Revista de filología*, 15, 1999, pp. 149-174.
- SERRALTA, Frédéric, «El enredo y la comedia: deslinde preliminar», *Criticón*, 42, 1988, pp. 125-137.
- SERRALTA, Frédéric, «Sobre el pre-figurón en tres comedias de Lope (*Los melindres de Belisa*, *Los hidalgos de la aldea* y *El ausente en el lugar*)», *Criticón*, 87-89, 2003, pp. 827-836.
- TRAMBAIOLI, Marcella, «El galán suelto y el figurón en *Los Ponces de Barcelona*, de Lope de Vega», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 56.2, 2008, pp. 489-504.