

# SOBRE LOS ORÍGENES DE LA COMEDIA DE FIGURÓN: *EL AUSENTE EN EL LUGAR*, DE LOPE DE VEGA (¿1606?)

FRÉDÉRIC SERRALTA  
*Université de Toulouse-Le Mirail*

Como bien saben los estudiosos, la denominación del subgénero teatral desde entonces designado como *comedia de figurón* es muy posterior a los primeros textos que lo ilustran, ya que sólo apareció en el siglo XVIII, cuando las comedias más tempranas y más merecidamente conocidas de las así llamadas son del siglo XVII. Además, se funda a todas luces en un malentendido histórico. Es probable que dicha denominación fuese de origen anónimo, impuesta por el uso, puesto que a ella se refieren como algo ya corriente tanto Cristóbal Romea y Tapia, en 1763, como Ignacio de Luzán en su *Poética* (al menos en la edición refundida de 1789), pero el caso es que ambos presentan como sinónimos *comedia de figurón* y *comedia de carácter* (probablemente movidos por el deseo militante de que también en España hubieran existido las obras *de carácter* tan propias del teatro francés de un Molière)<sup>1</sup>. Ahí está el malentendido, ya que hoy se admite comúnmente que el figurón no es un carácter, sino un tipo teatral, heterogéneo por más señas, con un tratamiento totalmente caricaturesco, y que verdaderas *comedias de carácter* no las hubo en la España aurisecular. Pero a raíz de estas y otras afirmaciones de los teóricos del XVIII ya quedaba determinada la denominación de un subgénero que ha proporcionado a la crítica posterior no pocos quebraderos de cabeza.

Los problemas que al respecto han tratado de resolver los críticos, y que no creo inútil recapitular antes de pasar al estudio de la comedia de Lope citada en mi título, se podrían centrar en tres interrogaciones diferentes: ¿Qué es un figurón? ¿Cuáles son, si existen, los rasgos que definen a la comedia de figurón? ¿Cuáles pueden ser los orígenes históricos de dicho subgénero? La de más fácil respuesta es sin lugar a dudas la primera de las tres.

---

<sup>1</sup>Cristóbal Romea y Tapia, en *El escritor sin título*, Madrid, 1763, p. 17 (citado por R. Andioc, *Sur la querelle du théâtre au temps de Leandro Fernández de Moratín*, Tarbes, Imprimerie Saint-Joseph, 1970, pp. 150-151), escribe: «Pues vea... por qué a las comedias de *Carácter* en España llaman de *Figurón*». Ignacio de Luzán, en *La Poética... corregida y aumentada por su mismo autor*, Madrid, Antonio de Sancha, 1789 [refundición de la primera edición de 1737], t. I, p. 35, evoca «las que propiamente son Comedias: esto es, las que llaman de *Figurón*, porque pintan y ridiculizan los vicios ó sandeces de alguna persona extravagante», y cita a continuación la de Cañizares *El Dómine Lucas* «y otras Comedias de carácter».

La trayectoria lingüística y teatral del vocablo «figura», antecedente inmediato de su aumentativo «figurón», está muy sugestivamente trazada en el conocido estudio de Eugenio Asensio que contiene su *Itinerario del entremés*<sup>2</sup>. Abundan las definiciones del figurón, desde las más primitivas, ya en el mismo siglo XVII, tanto en diversas obras en prosa como en entremeses o en el propio texto de las comedias<sup>3</sup>, hasta las más recientes, tanto las muy jerarquizadas y elaboradas que proponen mis colegas y amigos Marc Vitse y Jean-Raymond Lanot en su insoslayable estudio teórico de 1976<sup>4</sup>, como la muy pormenorizada y convincente que incluye Víctor García Ruiz en el mejor panorama histórico publicado hasta ahora sobre el tema<sup>5</sup>. Para resumirla, bastaría decir que se trata de un personaje extravagante y sobre todo ridículo, involuntariamente ridículo. Pero no basta por supuesto esta definición mínima para justificar la existencia del subgénero *comedia de figurón*, ya que de personajes ridículos estaba lleno el teatro, e incluso toda la literatura, de los siglos XVII y XVIII. Me parece imprescindible añadir<sup>6</sup> que, para ser un verdadero figurón, el personaje tiene que mantener sus características ridículas a lo largo de toda la obra, siendo sus inalterables e incorregibles defectos castigados por la exclusión definitiva, o sea negándole el dramaturgo esa especie de diploma de integración o reintegración socioteatral que representa el casamiento final. Sólo esta permanencia en el error caracteriza, en mi opinión, a los legítimos figurones, y sólo por no tener en cuenta, voluntaria o involuntariamente, este requisito se han podido incluir alguna que otra vez entre las comedias de figurón obras como *La dama boba*, de Lope, o *No hay mal que por bien no venga* (por otro título *Don Domingo de Don Blas*) de Juan Ruiz de Alarcón, que no me parecen en absoluto pertenecientes al subgénero estudiado.

Como se ve, ya nos hemos pasado insensiblemente a la segunda pregunta básica de las tres formuladas hace poco: ¿qué es -y qué no es- una comedia de figurón? Ha avanzado no poco en este aspecto la crítica reciente merced a las juiciosas advertencias de Víctor García Ruiz, por ejemplo cuando afirma:

<sup>2</sup>Eugenio Asensio, *Itinerario del entremés desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid, Gredos, 1971, pp. 77-86.

<sup>3</sup>Por ejemplo en *Un bobo hace ciento*, de Antonio de Solís: «Siendo este hombre tan raro, / tan ridículo y tan necio...» (B.A.E., t. 47, p. 25a), o en *El lindo don Diego*, de Agustín Moreto: «¿Qué hombre, cielos, es aqueste / tan torpe, exquisito y necio?» (Madrid, Taurus, 1983, ed. María Grazia Profeti, versos 833-834).

<sup>4</sup>Jean-Raymond Lanot y Marc Vitse, «Éléments pour une théorie du figuron», en *C.M.H.L.B (Caravelle)*, n° 27, Toulouse, Institut d'Études Hispaniques et Hispano-Américaines, 1976, pp. 189-213.

<sup>5</sup>Sin aspirar a una definición absoluta, el figurón podría caracterizarse como personaje fundamentalmente ridículo marcado por ciertas peculiaridades que le separan de los demás y lo convierten *inconscientemente* en objeto de risa. Este defecto no ha de ser exclusivamente 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 necedad; la tacañería; la pedantería culta; la mala educación; la torpeza del lenguaje amoroso o comunicativo; la cobardía; la credulidad; el desgraciado aspecto físico o indumentario. Sobre estos principios, y con gradaciones que llegan a lo grotesco inverosímil, se levanta la estirpe de los figurones», en «Calderón y la comedia de figurón», apéndice a la «Introducción» de la edición de *El agua mansa / Guárdate del agua mansa*, de Calderón, que publicó con Ignacio Arellano, Kassel, Ed. Reichenberger / Universidad de Murcia, 1989, pp. 42-51 (véase p. 42). Véase también la útil presentación sintética de Alice Hernández «La risa grotesca: la comedia de figurón», en *Del horror a la risa: los géneros dramáticos clásicos (Homenaje a Christiane Fahu-Lacourt)*, Kassel, Ed. Reichenberger, 1994, pp. 191-200.

<sup>6</sup>Como ya lo sugerí en «El lindo don Diego, de Agustín Moreto, en escena: entre figurín y figurón», *Cuadernos de Teatro Clásico*, n° 8 («La puesta en escena del teatro clásico»), Madrid, Ministerio de Cultura, 1995, pp. 141-155. Véase p. 142.

A nuestro juicio 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 en ella. De ahí que quizás sea mejor hablar de comedias con figurón y no de comedias de figurón<sup>7</sup>.

Es indiscutible, en efecto, que el figurón no tiene influencia significativa en las estructuras básicas de la comedia de capa y espada, en las que únicamente se integra sin modificarlas (por lo menos desde un punto de vista cualitativo), y esta afirmación es muy útil para confirmar una diferencia esencial, por ejemplo, entre comedia de figurón y comedia burlesca, que todavía no captaba muy bien algún crítico reciente<sup>8</sup>. Debido a lo cual tampoco a mí me parece, retrospectivamente, ni muy necesaria ni muy acertada la puntualización taxonómica difundida por los teóricos del siglo XVIII. Pero el caso es que ahí la tenemos, y no estoy seguro de que la nueva denominación propuesta, comedia con figurón, tenga más ventajas que inconvenientes. Veamos ahora el porqué de esta duda.

Oponiendo un reparo a la presentación por quien firma estas líneas, en un trabajo anterior<sup>9</sup>, de su papel obstaculizante como característica obligada del figurón, escribe Víctor García Ruiz:

Caben comedias con figurón en las que éste no desempeñe el papel de obstáculo a amores que se cumplirían antes de su sazón, que es la escena final<sup>10</sup>.

Reconozcamos que sí que *caben*, desde luego, en el sentido de que son posibles -aunque uno de momento no es capaz de citar muchos ejemplos-, pero en tal caso ¿se podría hablar de figurón, con todas las características de omnipresencia e invariabilidad que en mi opinión le son consustanciales, o no se trataría sólo de uno de tantos personajes ridículos que, según idénticos criterios, no merecen tal calificación? E incluso si la merecieran, el hecho de que esa hipotética obra teatral tuviera efectivamente que llamarse comedia con figurón no excluye en absoluto la existencia de comedias de figurón. De la misma manera que, si bien todas las comedias son obras con enredo, no todas se pueden llamar comedias de enredo<sup>11</sup>, propongo que en adelante se aplique -o, simplemente, se siga aplicando- la denominación «comedias de figurón» a aquellas -desde luego variantes de la de capa y espada- en las cuales el figurón es el personaje central, por su presentación hipertrofiada como tipo ridículo y también por su primerísima importancia como motor funcional de la acción. Quedan desde luego por puntualizar, sobre todo en cuanto a la dosificación interna

<sup>7</sup>Víctor García Ruiz, «Calderón y la comedia de figurón», p. 42.

<sup>8</sup>Véase por ejemplo P. Mérinée, *L'art dramatique en Espagne dans la première moitié du XVIIIe siècle*, Toulouse, France-Ibérie Recherche, 1983, p. 150.

<sup>9</sup>F. Serralta, «El tipo del galán suelto: del enredo al figurón», *Cuadernos de Teatro Clásico*, n° 1, («La comedia de capa y espada»), Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico-Ministerio de Cultura, 1988, pp. 83-93.

<sup>10</sup>Víctor García Ruiz, «Cervantes, *Lazarillo* y Lope: en torno al origen literario del «figurón»», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro* (Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro), vol. I, p. 426.

<sup>11</sup>Véase al respecto F. Serralta, «El enredo y la Comedia: deslinde preliminar», *Criticón*, n° 42, Toulouse, France-Ibérie Recherche, 1988, pp. 125-137.

de ambas peculiaridades, los cambios que no dejarían de intervenir desde la aparición del subgénero, en los albores del siglo XVII, hasta las obras dieciochescas de un Josef de Cañizares, pero como aproximación general creo que podría constituir esta escueta definición un punto de partida relativamente aceptable.

Acabo de evocar de paso la aparición del subgénero, y así enlazamos directamente con la tercera pregunta anteriormente enunciada: ¿cuáles fueron los orígenes de la comedia de figurón? Quizás sea éste el aspecto que más ha profundizado la crítica de los últimos veinticinco años, cifrándose más particularmente al estudio, ya que no del subgénero, por lo menos del tipo mismo del figurón, que constituye por supuesto su componente esencial. Tanto el trasfondo socio-teatral del tipo, con vistas a la elaboración de una teoría generalizante, como sus raíces propiamente sociales, o al contrario exclusivamente literarias, han dado lugar a sendos y fecundos trabajos de Marc Vitse, Jean-Raymond Lanot y Víctor García Ruiz<sup>12</sup>. En cuanto a cuál pudo ser la primera comedia de figurón, o por lo menos la primera aparición del figurón en la Comedia, se han ido citando, con mayor o menor pertinencia, obras como *La dama boba* (Lope de Vega), de 1613, *Los hidalgos del aldea* (también de Lope), no posterior a 1618, fuera de las ya más conocidas o reconocidas *Cada loco con su tema* (Antonio Hurtado de Mendoza), fechable hacia 1619, *El Narciso en su opinión*, de Guillén de Castro (antes de 1625), etc. Nadie sin embargo se ha fijado desde esta perspectiva, por lo menos que yo sepa, en otra comedia de Lope, sin fecha indiscutible pero que Morley y Bruerton sitúan entre 1604 y 1612 (probablemente, añaden, en 1606)<sup>13</sup>: se trata pues de *El ausente en el lugar*.

Lo más curioso es que una divertida definición de la «figura» (procedente inmediato del figurón) que consta en dicha comedia de Lope, sí que se cita con relativa frecuencia, y el propio Eugenio Asensio la reproduce en su *Itinerario* afirmando que es un trozo muy conocido<sup>14</sup>. Esta importante definición ha sido explotada por los entendidos del tema, entre ellos Jean-Raymond Lanot<sup>15</sup>, para completar su estudio del amplio campo semántico que abarca la palabra «figura», pero más importante todavía me parece el contenido mismo de la comedia, y particularmente las características tipológicas y funcionales atribuidas a uno de sus personajes. Se presenta efectivamente esta obra lopesca como lo que bien pudiera ser, ya que no el *eslabón perdido* entre comedia de capa y espada y comedia de figurón (pues no creo que sea lícito asimilar a una cadena continua cualquier clase de evolución genérica o, más generalmente, literaria), por lo menos el marco de tal vez el primer esbozo (uno de los primeros), en una típica comedia de capa y espada, de lo que no mucho más

<sup>12</sup>A los ya citados estudios de Jean-Raymond Lanot y Marc Vitse, «Éléments pour une théorie du figuron» y Víctor García Ruiz, «Cervantes, *Lazarillo* y Lope: en torno al origen literario del figurón» hay que añadir, de Jean-Raymond Lanot, «Para una sociología del figurón», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, Paris, Éditions du CNRS, 1980, pp. 131-148.

<sup>13</sup>S. G. Morley y C. Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968, pp. 287-288.

<sup>14</sup>E. Asensio, *op. cit.*, p. 80. El texto de Lope es el siguiente: «Todo hombre cuya persona / tiene alguna garatusa, / o cara que no se usa, / o habla que no se entona; / todo hombre cuyo vestido / es flojo o amahecado, / todo espetado o mirlado, / todo efetero o fruncido; / todo mal cuello o cintura, / todo criminal bigote, / todo bestia que anda al trote / es en la Corte figura».

<sup>15</sup>Para una sociología...», p. 132.

tarde pasará a ser el figurón teatral. Una especie, por decirlo así, de *pre-figurón* temprano. A tratar de demostrarlo se van a dedicar las reflexiones que siguen<sup>16</sup>.

La estructura inicial de la comedia es bastante sencilla y carente de originalidad. Una dama y un galán muy enamorados, pero él (¡los *peros* de siempre!), aunque de reconocida nobleza, es pobre, y el padre de la dama, también de nobleza notoria y de corta hacienda, no se decide a casarlos. A raíz de circunstancias particulares, el padre pretende imponer a su hija el casamiento con otro joven, el cual tiene la riqueza que le falta al anterior; la hija decide primero, con todo el dolor de su alma, obedecer a su padre; el rechazado galán anuncia que se marcha para Flandes... Sobre esta base anecdótica, la acción posterior se enredará merced a las vacilaciones del galán pobre (que siempre está a punto de irse pero nunca se va, de ahí el título de la obra, *El ausente en el lugar*), a la evolución afectiva de la dama, en la cual poco a poco las iniciativas amorosas sustituyen a la inicial proclamación de obediencia, a los fingimientos de otra dama, que así pretende vengarse de haber sido abandonada por el galán rico, y sobre todo merced a lo que es y lo que hace este último, que es el *pre-figurón* más arriba aludido.

Feliciano -pues tal es el nombre, objetivamente irónico, de dicho personaje- se nos presenta en el primer acto, por boca de su rival Carlos pero sobre todo del criado de este último, Esteban, con unas características que (incluso teniendo en cuenta la exageración atribuible a los que forzosamente no pueden verle con buenos ojos) ya me parecen muy significativas. Así lo definen ambos:

ESTEBAN	Es este mozo un hidaigo (¡perdóneme Dios si miento!) compuesto de nada y viento; agora sabrás si es algo: díole ejecutoria el oro de galán, de cuatro abuelos y de ingenio, que los cielos dan por divino tesoro [...]. Las cadenas han perdido invención y esmalte en él, y, de noche, no hay vergel como su galán vestido [...]. No hay almendro por hebrero que no se rinda a sus plumas; invidia el mar con espumas la margen de su sombrero. Y sobre todo, le viste el alma tanta arrogancia, que no hay mujer de importancia que no pretenda y conquiste [...].
---------	--

---

<sup>16</sup>En adelante se estudiará y se citará la obra por el tomo XI de la nueva edición de las *Obras* de Lope publicadas por la Real Academia Española, Madrid, Imprenta de Gato Sáez, 1929, pp. 398-438.

- CARLOS           ¿Quién duda que esa fantasma,  
                          compuesta como quimera,  
                          a mi Elisa adore y quiera?
- ESTEBAN       Aquí se alfenica y pasma,  
                          aquí pica y aquí tiende  
                          la discreta arquitectura  
                          de su endiosada figura.<sup>17</sup>

Espero se me perdone la extensión de la cita, pero es que en mi opinión no tiene desperdicio, ya que en ella aparecen rasgos como la dudosa hidalguía, el excesivo esmero y afectación en el vestir, el donjuanismo y el «endiosamiento» general de su figura (advírtase también el empleo de esta última palabra) que establecen ya muchos puntos de contacto entre este personaje y el futuro tipo del figurón. Lo único que parece que desentona es su riqueza, pero pronto se verá que su relación con el dinero y los bienes de fortuna es en realidad idéntica a la de no pocos figurones que pretenden enriquecerse en Madrid mediante una operación matrimonial a la cual ha dado al argot de nuestro siglo XX un nombre muy feo pero muy sugestivo. Y su actuación posterior confirmará los más peculiares de estos rasgos que se podrían pues llamar *pre-figuronescos*. No voy a afirmar, por supuesto, que todo su comportamiento en la obra sea el de un verdadero figurón: su modo de hablar es el corriente entre los galanes de la comedia de capa y espada, sin afectaciones ni extravagancias verbales, sus iniciativas no son incoherentes sino que corresponden a la lógica del personaje, incluso se le llegan a atribuir, en ocasiones, sinceros arrebatos de amor y de celos... Pero, en última instancia, sus decisiones finales coinciden con las que se podrían esperar de sus, a mi juicio, evidentes sucesores. Veamos algunos ejemplos.

Sorprendido por el padre de la dama en el aposento de esta última, a raíz de un subterfugio galante que él mismo ha utilizado, este Feliciano se ve pues abocado a la obligación de casarse con ella para restaurar su honor; pero es una obligación únicamente moral, en la medida en que el sesudo padre insiste en dejarle libre de decidir y en no ejercer ninguna presión sobre él. Feliciano decide casarse, y muy poco después se firman los conciertos y escrituras legales. Hasta aquí, nada que diferencie su actuación de la de un perfecto *caballero de comedia*. Pero los últimos versos de la jornada primera -un diálogo con su criado Fisberto- ya revelan una actitud, e incluso un lenguaje, muy poco caballerescos:

- FISBERTO       El dote es poco.  
FELICIANO       Y muy poco.  
                          Si algo más al dote añade,  
                          yo soy marido de Elisa.
- FISBERTO       ¡Qué linda traza de amante!  
                          ¿Amas, y pides dineros?
- FELICIANO       ¿Sabes tú lo que es casarse?
- FISBERTO       Sé que es carga.

<sup>17</sup>*El ausente...*, ed. cit., p. 402a-b.

FELICIANO        Pues si es carga,  
                          dineros y bestia, y ande.<sup>18</sup>

A partir de este momento, el interés por el dinero se manifiesta en boca de Feliciano de una manera verdaderamente obsesiva. Alegando lo injusto de la obligación de casamiento impuesta por haberle hallado en el aposento de la dama (lo que muy a las claras aparece como un pretexto, ya que, como se lo recuerda su propio criado, nadie le obligó a tomar la decisión<sup>19</sup>), el personaje inicia un largo regateo, primero en un diálogo aparte con su criado Fisberto, del que cito a continuación las frases más significativas:

FELICIANO        Pocos son seis mil ducados [...] ;Vive Dios, que he sospechado que, codiciando mi hacienda, me han hecho comprar la prenda al primer precio que he dado! [.....] Aunque se ofendan, digo que es poco interés [...]. ;Seis mil ducados a mí, que con más renta nací que este dote que me han dado!<sup>20</sup>

Esta exacerbada conciencia de su interés material, tan poco compatible con la generosidad ideal de un galán arquetípico, conduce lógicamente al personaje a pedir a su futuro suegro, y ello después y a pesar de las escrituras anteriormente firmadas, cuatro mil ducados más. A los primeros reparos que le opone su criado Fisberto<sup>21</sup>, contesta con desenvoltura que «la firma, el prometimiento, / son como nubes o espumas, / porque palabras y plumas / dicen que las lleva el viento»<sup>22</sup>, provocando una reacción del mismo Fisberto que sin lugar a dudas refleja la ideología aristocrática imperante en la Comedia, luego la reprobación que Lope pretende despertar en el público ante una actitud tan poco caballeresca:

FISBERTO        [...] Pero que habiendo firmado una escritura algún hombre, en infamia de su nombre lo niegue, no es hecho honrado, demás de que le podrán por justicia convencer.<sup>23</sup>

<sup>18</sup>Íd., p. 412a.

<sup>19</sup>«Feliciano. ... A lo que ves me esfuerza / querer casarme por fuerza, / que es muy mal hecho. Fisberto. No es, / pues dejaron el concierto / en tus manos, aunque viste / que hallado en su casa fuiste». *El ausente...*, ed. cit., p. 426a.

<sup>20</sup>Íd., pp. 416a-417b.

<sup>21</sup>«¿En efeto le pediste / cuatro mil ducados más? / ¿Pues cómo volviste atrás / la palabra que le diste?» Íd., p. 425a.

<sup>22</sup>Íd., p. 425b.

<sup>23</sup>Íd., p. 425b.

Y no se limita a esto la presentación sumamente crítica del personaje. Mientras cree Feliciano que su futuro y ahora dudoso suegro no le va a conceder los cuatro mil ducados suplementarios, vuelve a jurar amor eterno a la segunda dama de la comedia, a quien había abandonado por interés, pero al enterarse, en la misma escena de aparente reconciliación, de que el viejo caballero sí que le concede la totalidad de la suma solicitada, cambia vergonzosamente de actitud y abandona de nuevo a su primera amante. Lo peor de todo es que lo hace con una total desfachatez, negando que le mueva el interés y alegando las exigencias de la honra y el respeto que un hidalgo debe a su palabra<sup>24</sup>, o sea todo lo que explícita y cínicamente había despreciado en el diálogo anterior con su criado Fisberto.

Este muy poco aristocrático Feliciano no tarda por supuesto en recibir su merecido<sup>25</sup>. En el trascurso de la escena final, cuando ya parece que va a realizarse el casamiento tan vilmente regateado, la dama pretendida, que poco antes ha fingido aceptarlo, rompe su compromiso con la expresiva declaración siguiente:

Pues digo que no le quiero:  
que hombre que en dinero mira  
y que se vendió por precio,  
más parece bestia que hombre;  
y bestia, ¿para qué es bueno?<sup>26</sup>

A raíz de ello, como era de esperar, interviene el doble casamiento final entre todos los personajes «normales», casamiento del cual, tratándole de la misma manera que a los figurones posteriores, se excluye por supuesto a Feliciano, sin quedarle más remedio que formular las variables pero repetitivas e irrisorias palabras de consuelo de todos los *galanes sueltos* de la Comedia («Ahora bien: seré padrino, / ya que otra cosa no llevo»<sup>27</sup>).

Definido pues por las declaraciones iniciales de los demás personajes como un hombre de nobleza sospechosa (sospecha confirmada más adelante cuando se dice de él «que tiene de villano / algo que por la corte se murmura»<sup>28</sup>), como un hombre engreído, mujeriego y con características de *lindo*; todavía más claramente definido por sus propias palabras y acciones como embustero, hipócrita y amigo del dinero, sin ningún respeto de su palabra y de su firma, este personaje, si bien no es desde luego un verdadero figurón con toda la hiperbólica caracterización propia de la madurez del subgénero, me parece que no puede dejar de interpretarse como un ascendiente inmediato de dicho tipo teatral. Sobre todo teniendo en cuenta que en el propio texto se le designa como «figura», que precisamente en esta comedia es donde consta, aunque no aplicada a él sino a su criado, la famosa defi-

<sup>24</sup>*Feliciano*. [...] Laurencia hermosa, / éstas son cosas de honra [...] Pues, ¿tú piensas / que me mueve interés? / *Laurencia*. ¿Y no está claro? / *Feliciano*. Laurencia, las mujeres que no entienden / lo que es palabra, que jamás la guardan; / lo que es espada, que no ven ni ciñen, / piensan que todo...». *Íd.*, p. 433b.

<sup>25</sup>En función de una justicia poética que, necesitada desde luego de matizaciones y retoques, no me parece una noción tan obsoleta como alguna que otra vez lo ha pretendido la crítica reciente.

<sup>26</sup>*El ausente...*, ed. cit., p. 437b.

<sup>27</sup>*Íd.*, p. 438b.

<sup>28</sup>*El ausente...*, ed. cit., p. 430a.



nición de las «figuras» a la que me he referido más arriba<sup>29</sup>, e incluso el hecho de que en la última escena la dama le compara con una «bestia», ya que muy pronto llegó a sistematizarse en los textos del subgénero, como acertadamente puntualizó Jean-Raymond Lanot, «la caracterización [de los figurones] por calificativos sobre el tema de la bestialidad»<sup>30</sup>. Tal cantidad y concordancia de indicios permite incluso pensar que la creación por Lope de un personaje tan claramente precursor no se debió en absoluto a un capricho cualquiera o a una genial casualidad, sino que se trataba, por parte del autor, de una innovación creadora no del todo inconsciente o involuntaria. Sin poder por supuesto demostrarlo, tengo la impresión de que el Fénix, con su fabulosa intuición teatral, decidió explotar la moda de las «figuras» (patente en entremeses o textos en prosa) para llevar a la Comedia un personaje desde luego en relación directa con la popularidad del tema, o sea, una vez más, con las esperas inmediatas de su público, pero cuyas múltiples posibilidades funcionales no podía dejar además de intuir.

Se ha de reconocer que, en *El ausente en el lugar*, la funcionalidad del personaje al que he designado como *pre-figurón* no es tan importante como la de sus sucesores, con frecuencia motores únicos de la acción, o por lo menos causantes indirectos de sus diversas peripecias. Constituye sin embargo el principal y casi único obstáculo a los amores de la pareja central, y son las decisiones fundadas en sus defectos básicos -la inconstancia y la codicia- las que determinan las inflexiones del enredo. Sigo convencido de que la aparición e incluso tal vez el auge de la comedia de figurón están directamente arraigados en la comodidad creadora que ofrecía a los dramaturgos un tipo teatral tan dúctil y tan irresponsable, lo que permitía atribuirle cualquier iniciativa motriz<sup>31</sup>; pero el interés histórico de esta comedia *El ausente en el lugar*, aproximadamente fechable, como queda dicho, en 1606, luego anterior a todas las hasta ahora citadas en relación con los orígenes teatrales del figurón, más que el anuncio de la funcionalidad del tipo, es la novedosa definición en las tablas, aún escueta pero ya muy precisa, de un personaje que de momento nos aparece como el primer germen de todo el subgénero que venimos evocando. Una vez más, y a falta de siempre posibles descubrimientos que nos demuestren lo contrario, el origen de una importante ramificación de la Comedia se encontraría en Lope. Pero es que, bien mirado, ¿cuál es el elemento, el tipo o la estructura de todo el teatro aurisecular que no tenga por lo menos antecedentes en la nunca bastante ponderada creatividad teatral del Fénix?

<sup>29</sup>Véase nota 14. En la edición que utilizo, dicho texto se encuentra en la p. 419b.

<sup>30</sup>Jean-Raymond Lanot, «Para una sociología del figurón», p. 137.

<sup>31</sup>Véase mi artículo ya citado en la nota 9: «El tipo del galán suelto: del entredo al figurón».