

La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada

por Ignacio ARELLANO
(Universidad de Navarra)

1. Generalidades

Debo advertir de entrada que mi objetivo en este trabajo no será tanto examinar al personaje en sí del gracioso, como observar algunos aspectos de la estructura de los agentes cómicos en el género de capa y espada, lo que quizá permita definir mejor el campo funcional del *gracioso* específico. Intentaré, pues, estudiar la función cómica que desempeñan precisamente los personajes no *graciosos* (caballeros y damas), que en estas obras se reparten de un modo que podemos calificar de sistemático, la comicidad con el criado: si éste la concentra de forma especializada en la tragedia o comedia seria, resulta ser un elemento más (y no siempre el más risible) en el género de capa y espada. En contra de lo que a veces han sostenido diversos estudiosos (ver *infra*), si hay algún género en el que el *gracioso* quede disminuido como agente cómico, ése es el de capa y espada, donde tales agentes proliferan de modo extraordinario. Esbozar el marco general de éstos quizá proporcione un telón de fondo sobre el que recortar con más nitidez la descripción del *gracioso* en sí, del que se ocupan otros participantes en este coloquio.

Se ha extendido¹ en la crítica la visión del gracioso como personaje radicalmente enfrentado al mundo de los señores, marcado por la negación del código caballeresco del amor idealizado y del

¹ Recientemente se empieza a comprender mejor el funcionamiento cómico del teatro aurisecular y se han señalado discrepancias certeras con la visión que representan los críticos que cito a este propósito en el párrafo siguiente. Mencionaré enseguida los trabajos de Vitse y Serralta, que ponen de manifiesto la función cómica de caballeros y damas en algunos tipos de comedia. Mi investigación intenta precisamente trazar un cuadro somero de esas implicaciones cómicas. Como ahora no me intereso específicamente por la descripción del gracioso ni su bibliografía, prescindiré en este momento de la discusión crítica sobre sus diversas interpretaciones y valoraciones: véanse, por ejemplo, entre otros, los estudios de Ley, *El gracioso en el teatro de la Península*, Madrid, Revista de Occidente, 1954; Herrero, «Génesis de la figura del donaire», *RFE*, 25, 1941, 46-78; Silverman, *Lope de Vega's figura del donaire*, Tesis Universidad de S. California, 1955, y «El gracioso de Juan Ruiz de Alarcón y el concepto de la figura del donaire tradicional», *Hispania*, 35, 1952, 64-69; Primorac, «Matizaciones sobre la figura del donaire», *Revista de Filología Románica*, Universidad Complutense, 2, 1984, 133-44; Forbes, «The Gracioso: Toward a functional reevaluation», *Hispania*, 61, 1978, 78-83; Place, «Does Lope de Vega's

rígido honor que (se supone) caracteriza a los nobles. La comicidad del gracioso se suele concebir como una función especializada que se basa en gran parte en esa negación, crítica o parodia, del código de conducta señorial, el cual sustenta la «veta noble» de la comedia, cuya esencia (es otra opinión muy corriente) se cimenta en el famoso imperativo del honor.

Las citas posibles serían muchas, y me limitaré a dar algunas ilustraciones azarosas: Atkinson², por ejemplo, considera que la actuación de los nobles de la comedia de capa y espada depende enteramente de su «idealized conception of honour», la cual rechaza el gracioso (como subraya entre otros Mc Curdy³) con un pragmatismo y cinismo que lo separan del caballero. En un trabajo ya clásico, Montesinos⁴, que aporta interpretaciones valiosas, al establecer la oposición ideológica y de sangre entre caballeros y graciosos, resalta, a mi juicio demasiado esquemáticamente, ambos extremos: mientras el caballero debe a su sangre aristocrática el «espíritu noble», que convierte al amor «casi en un atributo de la nobleza de alcurnia» y al honor en su pasión más violenta, el gracioso es «especialmente sensible al halago de toda comodidad terrena», no entiende de amor, y su inteligencia práctica lo convierte en el planeador de los enredos, capacidad que niega al caballero, soñador, contemplador y utópico. El modelo de galán que se trasluce en otros análisis coincide casi siempre con los que acabo de mencionar: los motivos del culto al valor y a la fama, de la hidalga generosidad, la idealización amorosa, el riguroso e ineludible sometimiento a las leyes del honor, por ejemplo, conforman el galán calderoniano para A. Navarro⁵. Se trata, en suma, del modelo descrito con más detalles por Juana de José Prades⁶,

gracioso stem in part from Harlequin?», *Hispania*, 17, 1934, 257-70; Schärer, «El gracioso en Tirso de Molina: fidelidad y autonomía», *CHA*, 324, 1977, 419-39; Kinter, *Die Figur des Gracioso im spanischen Theater des 17. Jahrhunderts*, München, Wilhelm Fink, 1978; Santomauro, *El gracioso en el teatro de Tirso de Molina*, Madrid, Revista Estudios, 1984; Hernández Araico, «El gracioso y la ruptura de la ilusión dramática», *Imprévue*, 1986-1, 61-73; Cano Ballesta, «Los graciosos de Lope y la cultura cómica popular de la tradición medieval», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español, Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Madrid, Edi-6, 1981, 777-83; Canavaggio, «Las figuras del donaire de Cervantes», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, Actas del III Coloquio del GESTE, Toulouse, Paris, CNRS, 1980, 51-64, y algunos más que citaré enseguida. Moseley y Emmons, en *Spanish Literature, 1500-1700. A Bibliography of Golden Age Studies in Spanish and English, 1925-1980*, London, Greenwood Press, 1984, recogen también en sus varias entradas (ver índice de temas «Gracioso») algunas tesis inéditas y otros trabajos. Cfr. ahora en este mismo volumen la bibliografía de M^a L. Lobato.

² «La comedia de capa y espada», *BSS*, IV, 13, 1927, 81-89, cita en p. 88.

³ «Rojas Zorrilla's Gracioso and the renunciation of honor», *Studies in honor of G. E. Wade*, ed. by S. Bowman et al., Madrid, Porrúa, 1979, 167-77; escribe en p. 167: «not only does the gracioso reject the gentlemen's code because of his innate cowardice, but he also repudiates honor itself because of his sense of expediency and his cynicism». Aunque el artículo de Mc Curdy se dedica a Rojas, señala que su gracioso no difiere de los dramaturgos precedentes.

⁴ «Algunas observaciones sobre la figura del donaire en el teatro de Lope de Vega», que cito por la ed. en *Estudios sobre Lope de Vega*, Salamanca, Anaya, 1969, 21-64. Los pasajes concretos a que aludo están en pp. 34, 28 y 58. Noriega Cantú en *El humor en la obra de Lope de Vega*, México, UNAM, 1976, 109-28 sigue a Montesinos, y afirma sobre el gracioso que «en la vulgaridad de sus convicciones, constituye el fondo sobre cuya oscuridad se destaca en brillante contraste, la distinción de las figuras principales» (117). Para Santomauro, *El gracioso en el teatro de Tirso*, 125, «en contraste con el amor idealista y platónico del amo, el gracioso desciende al nivel terrenal»; Günter, «El gracioso en Calderón: disparate e ingenio», *CHA*, 324, 1977, 440-53 también señala que hay un vivo contraste entre el mundo del gracioso y el serio y problemático de los señores (p. 441). Etc.

⁵ «Risa, sátira y enseñanza en los plebeyos graciosos de Calderón», en *Calderón, Actas del Congreso Internacional sobre Calderón*, ed. García Lorenzo, Madrid, CSIC, 1983, 1049-64.

que se hace extensivo a todos los caballeros de la comedia nueva: «los galanes de la comedia nueva no son acomodaticios, ni oportunistas ni venales. Sus virtudes, como sus defectos, tienen una sola raíz: la sobrevaloración de una ética rigurosísima».

Semejantes criterios influyen, naturalmente, en la visión que se adopte respecto a la función cómica, y tienen una clara incidencia en las formulaciones arquetípicas de Valbuena o Ley. Para el primero⁷, el protagonista de las comedias de capa y espada «no es el caballero o la dama enamorada, sino el gracioso. El gracioso tiene más vitalidad, en él se descubre un sentido de lo real que falta por completo en su señor [...] El caballero es hierático, sujeto a una serie de reglas que lo encuadernan en un mundo rígido, el gracioso o criado es dúctil». Para el segundo⁸, «el humor es prerrogativa de la gente baja, solo empieza con el lacayo y los de menor categoría aún».

Pero este reparto de papeles no funciona exactamente así en la comedia nueva: el examen de la relación señores/ criados-gracioso en lo que respecta a la comicidad (que es lo que ahora me interesa), debe tener en cuenta otro enfoque metodológico y otros datos no recogidos en la bibliografía que acabo de glosar.

Defecto básico en la mayoría de los estudiosos citados es observar al gracioso o los señores sin distinguir géneros, como si la comedia nueva fuese un bloque monolítico⁹, cuando en la realidad teatral aurisecular la estructura de la comicidad y el estatuto serio o cómico de los personajes responden a estructuras y convenciones genéricas. Dicho de otro modo, como muy bien señala Marc Vitse¹⁰, mientras que en la comedia seria lo cómico se aísla en secuencias definidas y «est le fait presque exclusivement des personnages spécialisés et appartenant le plus souvent aux catégories subalternes de la société dramatique, comme le valet-bouffon et autres *criados*», en la comedia cómica se produce una implicación gradual de la mayoría de los personajes, de tal manera que el supuesto código riguroso y ultra ético se diluye en un nuevo decoro (ligado también a los géneros) que admite no solo a los nobles ingeniosos y burladores, sino también, y con harta frecuencia, a los nobles ridículos.

Una investigación completa debería enfrentarse a cuestiones complejas, como la evolución cronológica de esta repartición de lo cómico, y comprobar las modulaciones particulares en cada dramaturgo. Parece, en principio, que el proceso de asunción cómica por parte de los señores avanza mucho en la segunda mitad del XVII, lo cual permitiría relacionarlo con el desprestigio

⁶ *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva en cinco dramaturgos*, Madrid, CSIC, 1963. Cita en 101.

⁷ *El teatro español en su Siglo de Oro*, Barcelona, Planeta, 1969, 271.

⁸ Ch. D. Ley, *El gracioso*, cit., 41. En p. 44 escribe: «En el teatro español existe el contraste entre la actitud amorosa del señor y la del criado; un idealismo del amor empapado en la lectura de León Hebreo y otros autores choca de golpe con otro punto de vista (el del lacayo) que ve al amor únicamente como deseo físico».

⁹ El ignorar las convenciones de los distintos géneros o subgéneros dramáticos del XVII conduce a otras aberraciones, como el clásico empeño de Wardropper y seguidores en defender la fundamental seriedad de las comedias cómicas, etc. Para otros detalles sobre esta cuestión remito a mis «Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada», *Cuadernos de teatro clásico*, 1, 1988, 27-49, y «Metodología y recepción: las lecturas trágicas de las comedias cómicas», *Criticón*, 50, 1990, 7-21. De los críticos que cito arriba solo Atkinson y Valbuena precisan sus límites relativos al género de capa y espada, pero sus comentarios son completamente erróneos y responden a ideas preconcebidas que ignoran los mismos textos.

¹⁰ *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, Université de Toulouse-Le Mirail, 1988, 326.

ideológico de ciertos valores que se empiezan a considerar arcaicos. Serralta¹¹ apunta, por ejemplo, en el don Gaspar de *El amor al uso* de Solís, una liberación del decoro a la antigua, y examina en otras páginas de su importante estudio el nuevo «decoro permisivo» que se burla de ciertos valores un tanto anticuados. Sin embargo este decoro permisivo no es solo, creo, cuestión de modernidad cronológico-ideológica, sino sobre todo convención genérica. Significativamente la idea del decoro (en todos los sentidos de la palabra¹²) que se defiende en la última preceptiva importante del Siglo de Oro, el *Teatro de los teatros* de Bances Candamo, es de un rigor y sofisticación aristocrática extremos. Pero Bances desprecia las comedias de capa y espada, nunca escribió obras del género, y se refiere precisamente a otros tipos de comedias. Duncan Moir¹³ insiste en la creciente aplicación del estricto decoro en el teatro áureo conforme avanza el siglo, y Chevalier, en un artículo que titula precisamente «Sobre comedia y decoro»¹⁴ observa que «la comedia española evoluciona hacia una forma clásica que delinea el refinamiento de la elocución y el respeto al decoro».

Pero estas discrepancias se resuelven si nos fijamos en el decoro no con perspectiva absoluta, sino poniéndolo en relación con el género. En la comedia sería el decoro puede refinarse y hacerse cada vez más estricto. En la de capa y espada va admitiendo cada vez más la generalización cómica (ingeniosa y ridícula) de los señores.

El proceso evolutivo, con todo, debería ser precisado. Se advierte ya en las comedias de Lope la presencia de caballeros y damas cómicos en un mundo de comicidad generalizada muy poco idealista, antes incluso de que la fórmula característica de la comedia de capa y espada se haya establecido con claridad¹⁵. El refinamiento y la depuración lingüística del galán lopiano que ha estudiado Chevalier¹⁶, no impiden en determinadas especies dramáticas las excepciones, más frecuentes de lo que podría suponerse. Citaré luego otras comedias de Lope, pero me permitiré aducir ahora un solo ejemplo: *El acero de Madrid* es una comedia cuya trama es la típica de capa y espada. Lisardo y Belisa se enamoran, y para obviar los obstáculos (entre ellos el de la tía de Belisa, Teodora) urden su enredo: Belisa, dama maquinadora, se finge opilada; el criado de Lisardo se finge médico, y los paseos curativos matinales que le receta permiten los encuentros amorosos.

¹¹ *Antonio de Solís et la comedia d'intrigue*, Toulouse, France-Ibérie Recherche, Université de Toulouse-Le Mirail, 1987, 348 y ss.; 353 y ss. para diversos comentarios sobre la flexibilidad del decoro; considera a Solís «un peu moins attaché à la mise en oeuvre des valeurs aristocratiques» (287).

¹² En su sentido más dramático, como adecuación de cada discurso y conducta al personaje; en su sentido más ideológico o moral, como decencia moral y ética de lo representado.

¹³ «The Classical Tradition in Spanish Dramatic Theory and Practice in the Seventeenth Century», *Essays presented to H. D. F. Kitto*, London, Methuen, 1965, 209: «a cardinal doctrine of the spanish drama of the seventeenth century [...] the increasingly strict observance of literary decorum as the century advances».

¹⁴ Publicado en el *Homenaje a Alberto Porqueras Mayo*, Kassel, Reichenberger, 1989, 165-70, cita en 170.

¹⁵ Las observaciones que hago a continuación son casi hipótesis de trabajo, más que conclusiones que procedan de un necesario estudio sistemático. Pero da la impresión de que las comedias lopianas de la primera década del siglo, cuando no está bien definido el género de capa y espada (*El acero de Madrid*, de 1606-12; *La discreta enamorada*, 1606; *El bobo del colegio*, de hacia la misma fecha; *Los melindres de Belisa*, 1606-1608; por ejemplo —datos cronológicos según Bruerton y Morley, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968—, son todas comedias de agentes cómicos generalizados) exhiben una trama y ambientación bastante característica ya, pero la onomástica (Lucindos, Finardos, Felisardos, Riselos, Doristeos, etc.) y ciertos motivos (presencia, por ejemplo, de las damas cortesanas —prostitutas—, como la Gerarda de *La discreta enamorada*) no responden aún a la fórmula definitiva.

¹⁶ «Le gentilhomme et le galán. A propos de Quevedo et Lope», *BHi*, 88, 1986, 5-46.

Motivos costumbristas, galanes y damas particulares, ambiente madrileño... El criado Beltrán es sin duda personaje cómico, pero prácticamente todos los demás, del estrato noble, lo son también. Lisardo empieza, por ejemplo, satirizando a Teodora con un discurso burlesco de estilo bajo:

una tía que pudiera
ser agüela de la envidia,
porque es entre fraila y dueña,
águila de medio arriba,
de medio abajo culebra (p. 305),

y cuando Beltrán se finge médico, Lisardo lo acompaña en calidad de platicante, viéndose obligado a soltar ridículos aforismos. Este galán ni siquiera elude el chiste escatológico, cuando requiebra a una tapada (que es en realidad el gracioso Beltrán disfrazado de mujer) en otra situación ridícula que lo involucra:

Lisardo. Tan buenos
 ojos descubrid; mostrad
 los dos.
Beltrán. No, sino los tres.
Lisardo. ¿No podéis ser tuerta? (p. 385)

Su «platónico» amor termina con el embarazo de Belisa, cuya opilación fingida se hace opilación verdadera que cura en nueve meses, motivo que es objeto de numerosos chistes y alusiones jocosas. Los personajes secundarios son más ridículos: la tía Teodora, desde la caracterización directa de Lisardo, se modela caricaturescamente como una dueña ansiosa de galán, y cae en las redes de Riselo en cuanto éste comienza a cortejarla para quitar estorbos a su amigo Lisardo. El discurso amoroso de Riselo (acompañante, ayudante, más preocupado de la comida y menos del amor), personaje asimilado parcialmente a un gracioso, es paródico y vulgar:

Ese monjil de estameña,
hábito beato y grave,
ese donaire suave
que hará manteca una peña,
esa dulce gravedad,
ese claro entendimiento
[...]
esa boca ilustre y bella,
coral, sangre y pura rosa,
que jamás ha hablado cosa
que no la echase por ella,
esa nariz rubicunda,
que por única nariz
merece hacerse un telliz
que le sirviese de funda (p. 371),

etc., y sus ponderaciones de la pena amorosa, perfectamente grotescas:

Pues dame de merendar,
que ha tres días que por ti
solo he comido un capón,
seis conejos y un jamón.

El galán Otavio, por su lado, que viene a ser novio de Belisa, pondera sin cesar, en intervenciones de valor puramente cómico, la sabiduría del médico (Beltrán) y la santidad de la beata Teodora (que anda en amores con Riselo) (cfr. p. 372), justificando el juicio de «majadero» con que Beltrán lo califica (p. 372).

Este clima cómico generalizado de las «comedias precursoras» de las de capa y espada, en Lope, a principios de siglo, lo veo, sin embargo, distinto del clima cómico generalizado de la segunda mitad del XVII. En Lope me parece responder todavía al peso de la concepción clásica de la comedia como el reino de lo bajo-risible, frente al mundo sublime de la tragedia. Ahí encajan perfectamente ciertos motivos como la presencia señalada de las ramerías relacionadas con los galanes, en un mundo que la comedia renacentista (la italiana, por ejemplo) conoce muy bien¹⁷. La extensión de los agentes cómicos en la segunda mitad del XVII va acercando a la comedia de capa y espada, según intentaré mostrar, a los grados cómicos del entremés, de la comedia de figurón y de la burlesca, con una progresiva degradación de los personajes nobles, que en la etapa intermedia habían alcanzado su más decoroso nivel (siempre dentro del clima lúdico de la comedia cómica a la que me ciño ahora).

Una aclaración completa de este panorama que sugiero, requeriría un detallado estudio de numerosas obras, autores y géneros, apoyado en cronologías precisas, que ahora no estoy en condiciones de hacer. Me limito, por tanto, a esbozar algunos rasgos de esta explotación, bastante sistemática, del personaje noble como agente cómico. Para evitar reiterativas acumulaciones me ceñiré al comentario de algunos personajes y comedias que me parecen ilustrativos, pero en el corpus que uso (ver sus datos, con las ediciones pertinentes por las que cito, al final) se podrán acopiar muchos más ejemplos de cada una de las categorías que sugiero. La primera sería la de los cómicos ingeniosos.

2. Los personajes cómicos principalmente ingeniosos

Un primer tipo de agentes cómicos del estamento noble son los ingeniosos, protagonistas maquinadores que organizan el enredo y la burla a los demás, generalmente obstaculizadores de sus amores, como el viejo o el hermano guardianes del honor. A diferencia de lo que se ha afirmado algunas veces, en la comedia de capa y espada no es ni mucho menos una constante el gracioso maquinador o tracista¹⁸. Galanes y damas comparten con él esta función. Semejante clase de comicidad se puede considerar todavía dentro de la decencia decorosa que en principio se atribuye a estos personajes. Ejemplos arquetípicos son los protagonistas de *Marta la piadosa*, o la doña Juana de *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso¹⁹, pero prácticamente no hay comedia en la que galán o dama (o ambos) no sean motores, al menos parciales, de la acción cómica. En el caso de *Marta la*

¹⁷ Cfr. para esta relación de la *meretrix* antigua y la cortesana, y otras observaciones acerca de los contactos de la comedia lópiana con la antigua, I. P. Rothberg, «Algo más sobre Plauto, Terencio y Lope», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, cit., 61-65.

¹⁸ Lo cual no significa que el ingenio tracista no sea a menudo un rasgo de los graciosos; significa que en este terreno protagonistas y graciosos comparten funciones, y en todo caso el gracioso se subordina siempre a los objetivos de los protagonistas. Graciosos maquinadores, cuyo ingenio se resalta y pondera explícitamente son por ejemplo Coral (*Los balcones de Madrid*, Tirso), Chocolate (Enríquez Gómez, *La presumida y la hermosa*); Tacón (*El parecido en la corte*, Moreto), Millán (*Trampa adelante*, Moreto), Tarugo (*No puede ser el guardar una mujer*, Moreto), y cientos más.

¹⁹ Cfr. mi introducción a la edición de ambas en Barcelona, PPU, 1988, y mi artículo «Tragicidad y comicidad en la comedia de capa y espada: *Marta la piadosa*, de Tirso de Molina», *BHi*, 91, 1989, 279-94.

piadosa, Marta y don Felipe adoptan sendas máscaras risibles (la beata y el estudiante perlático) que les permiten burlar la opresión avarienta del viejo don Gómez, víctima ridiculizada de los jóvenes. En doña Juana, el disfraz masculino de don Gil le permite enredar a su infiel amante que resulta a su vez risible en su incapacidad de hacer frente (falta de ingenio) a la industria femenina de Juana. He discutido en otros lugares la dimensión cómica de estas trazas, negando, por ejemplo, la hipocresía de Marta: pues no es una cuestión de moral, sino de ingenio. La máscara de beata, o la de estudiante, tienen sus equivalentes en numerosas comedias; por citar otra ejemplar de Tirso, en *No hay peor sordo*. En esta pieza doña Lucía no desea casarse con don Fadrique, y provoca una serie de enredos para eludir la boda y lograr al prometido de su hermana Catalina, don Diego. El gracioso Cristal, doña Lucía y el mismo don Diego forman el trío de burladores que desenvuelve una trama en la que tanto Catalina como el viejo padre don García y el novio rechazado don Fadrique acaban desorientados y vencidos. En el tercer acto Lucía finge haberse quedado sorda de un enfriamiento y obliga a Fadrique a declararle su amor a gritos, mientras ella responde con burlerías:

- Don Fadrique. (*Hablando recio*)
 No hay prosperidad
 cumplida, señora, en mí,
 ni del amor supe yo
 que ensordeciese a su fuego;
 siempre le pintaron ciego
 pero sin oídos no.
 Mal mi fe satisfareis,
 pues cerrándoos las orejas,
 si nunca escucháis mis quejas
 ¿cómo la remediaréis?
 ¿Yo solo he de padecer
 este mal?
- Lucía. Estaba fría
 y pasada la lejía.
 No sabe Ordóñez hacer
 cosa perfeta. Es terrible.
 [...]
- Don Fadrique. [*Grita*]
 Digo que mi fe no duda
 aunque os tiene compasión
 de amaros.
- Lucía. Mejores son
 unos cogollos de ruda
 y aceite de manzanilla.
- Don García. No es eso de lo que trata.
- Lucía. ¡Jesús! ¿Yo de hoja de lata?
 No ha de ser la trompetilla
 sino de plata muy fina. (p. 1059)

Como se habrá notado, algunos de los recursos ingeniosos de estos cómicos burladores protagonistas implican aspectos ridículos en su representación: los desmayos y aspavientos perláticos de don Felipe en *Marta la piadosa*, la gestualidad y paralingüística en la sorda fingida de Lucía, etc. En estos casos, sin embargo, lo ridículo de las máscaras adoptadas por los ingeniosos revierte sobre los burlados que las toman en serio sin percatarse del engaño. En realidad el éxito de los primeros exige la ridiculización de los segundos, y cierta generalización de los agentes cómicos es inevitable.

Con frecuencia gran parte de la comicidad estriba precisamente en la adopción de esas máscaras cuyos aspectos risibles se integran en la noción de la baja comicidad (*turpitud et deformitas*)²⁰ que se suele considerar reservada a los personajes de bajo nivel social (gracioso) y que debe distinguirse de la comicidad ingeniosa estricta de la trama y los ardidés en tanto mecánica del enredo.

La gama posible es de cierta amplitud, desde los papeles más decorosos a los francamente «indecentes». En *Santiago el Verde* de Lope, el protagonista don García se finge sastre (oficio mecánico, de baja estima) para poder ver a su amada, a la que se ve obligado a tomar medidas en una escena cómica que muestra su ignorancia del arte (pp. 1239-40). Aunque en esta interpretación don García asume un estilo más bajo (el que le correspondería a un sastre), guarda todavía un cierto compromiso con el que le corresponde en su primer plano de caballero: hará, pues, algún chiste vulgar sobre la edad de las mujeres²¹, pero su lenguaje se diferencia del de Pedro, su criado, también fingido sastre (pp. 1239-40), y rechaza la cadena de oro que le ofrece don Rodrigo (p. 1245). En *El maestro de danzar* calderoniano, don Enrique se ve envuelto en situaciones risibles con la guitarra y las lecciones de danza a su dama doña Leonor, pero el papel elegido no le lleva a ningún rebajamiento ridículo perceptible. Mucho más ridículas son las máscaras de otros galanes, como Baltasar en *Desde Toledo a Madrid* (Tirso) o Garcerán en *El bobo del colegio* (Lope). En la comedia tirsiana don Baltasar se finge mozo de mulas para poder acompañar desde Toledo a Madrid a su amada doña Mayor, que tiene concertado matrimonio con don Luis. En su figura cómica de mozo de mulas, don Baltasar (alias Lucas Berrío) explota sobre todo el lenguaje rústico, la parodia de las presunciones linajudas, la grotesca revisión de sus riquezas:

Berrío soy en mi casa
gracias al taita y al cura,
tíos tengo familiares
y un hermano que aún estudia
en Alcalá, y un pariente
que es racionero de Murcia
[...]

no tengamos barahúnda:
hablar como se ha de hablar
y Cristo con todos. (p. 814)

Yo tengo, porque lo entiendan,
un solar en Lavapiés
que según mi hermano dijo
en muriéndosele un hijo
se ha de partir entre tres,
en Torrejón dos majuelos
que agora se han de plantar,
item más, un melonar
que he comprado en Ciempozuelos. (p. 832)

²⁰ Fórmula de Cicerón, *De oratore*, II, 58, 236, que elabora otras aristotélicas (*Poética*, V). Ver para esta noción de *turpitud et deformitas* Newels, *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*, London, Tamesis, 1974, 87-105.

²¹ En p. 1239: «Inés. Mil años goces tu esposa. / Don García. ¿Para qué es bueno mil años? / Pues una mujer no es moza / de treinta». Curiosamente este don García es un caballero con ribetes cómicos «groseros» en su papel protagonista «real» donde tampoco elude chistes poco decentes, como la alusión a las pidonas que contagian la sífilis: «que acabando de pelar / a un hombre pieza por pieza, / pelándole la cabeza / echan pelos a la mar» (1221). Ver *infra*.

En este empeño cómico se le asocia doña Mayor, que representa, sobre todo a partir del enredo (actos II y III), el papel de melindrosa ridícula que no soporta ni carroza ni silla, quejándose del viaje, gastando la paciencia de su padre y de su prometido, hasta que consigue los servicios del mozo de mulas:

Doña Mayor. ¡Litera! Ni por pienso.
 ¿Turbulada yo sin ser incienso
 y entre dos machos feos
 sujeta a descortesés bamboleos?
 [...]
 Don Alonso. ¿Pues qué traza daremos
 para que tus melindres contentemos?
 Doña Mayor. ¿No van cuatro criados
 a mula a su placer acomodados?
 Escojan la más mansa. (p. 809)

Constituyen estos protagonistas una pareja cómica ingeniosa que a su vez representa parcialmente papeles cómicos ridículos²². En contraposición, don Alfonso (viejo) y don Luis son ridículos no ingeniosos: creyéndose más sensatos y refinados que el mozo de mulas se divierten burlándose de él sin percatarse de que todo es una traza que los burla a ellos: la boda en broma de la dama y el rústico se revela al final boda en serio, y el avariento don Luis²³ y el necio don Alfonso no pueden sino resignarse. En esta comedia (como sucede en otras), la generalización de los agentes cómicos difumina la graciosidad de Carreño, que podría ser el «gracioso oficial» y que apenas en el acto III tiene alguna actuación en este sentido.

Semejantes figuras de bobo y melindrosa cimentan la comicidad de Garcerán en *El bobo del colegio* o Elena en *Todo es enredos amor* (Moreto), subrayada por elementos visuales, como el sayo de colores típico de locos y bufones que viste el caballero en la primera, o los desmayos y gesticulaciones de la dama en la segunda. Garcerán se finge bobo para ser asilado en el Colegio Viejo de Salamanca (adonde llega tras su amada Fulgencia) como parte de su estrategia amorosa. Sale «con sayo de colores y polainas» (p. 190) y habla tonterías como las del fragmento siguiente:

mi tío
 se llama Juan Vicario, y es hermano
 de mi padre, y mi madre no es su hermana
 sino mi madre, y yo soy hijo suyo,
 que me hubieron en casa, y aunque vengo
 con mi tío, mi tío no es mi padre
 ni mi madre tampoco, sino tío,
 [...]
 y yo vengo a estudiar a Salamanca,
 que diz que tengo de ser presto cura
 y me han de graduar de bobalorum. (191)

²² Otros personajes subrayan lo «indecente» e «indigno» del papel adoptado por don Baltasar: cfr. p. 817.

²³ Este don Luis pretende casarse casi en secreto para excusar gastos de boda, y al final se le ocurre reclamar pleiteando por haber perdido la novia, conducta muy poco acorde con la condición de galán noble: cfr. pp. 828, 841.

En el caso de Elena, que exagera su recato, se incluyen los ataques al oír hablar de amor, en escenas guiñolescas de comicidad ridícula:

Don Félix. ...pues al mirar los reflejos
de vuestros ojos divinos,
salamandra de su incendio
[...]

Elena. ¿Cómo vos
contra mi honor? Muerta, cielos,
estoy. ¡Ay de mí! [*Se desmaya*]

Ortiz. ¿No os dije
—tiradle, Juana, los dedos—
que en hablándole de amores
se desmayaba al momento? (p. 459)

Hasta aquí las modalidades citadas a propósito de los protagonistas²⁴ maquinadores pertenecen fundamentalmente al campo ingenioso, siendo los aspectos ridículos parte de la invención industrial que persigue el triunfo de sus proyectos de amor. Es precisamente el amor quien justifica la «indecencia» de las máscaras ridículas que adoptan galanes y damas, y el decoro nobiliario se mantiene en lo esencial, ya que su pérdida solo afecta a la parte del fingimiento²⁵. Pero hay otros tipos de agentes cómicos que pretenden ser ingeniosos, cuyos objetivos no obedecen al amor, sino a otros intereses innobles (sobrevivir en la pobreza con ardidcs buscones, hacer matrimonios ventajosos con engaños, usurpar las riquezas y las damas de otros...): estos burladores se someten a una ridiculización degradante que desemboca con frecuencia²⁶ en su castigo mediante la fórmula del burlador burlado. Aquí el decoro no va de acuerdo con el modelo de caballero ideal: son caballeros (menos frecuentemente damas) innobles que trampean como cualquier plebeyo, en una serie de argucias fraudulentas de tono menor: son, en suma, estas sí, actuaciones indecentes.

3. Los cómicos ingeniosos degradados

Esta categoría es otra manifestación del indecoro (aliado a veces a la comicidad baja y ridícula) que puede funcionar en las comedias de capa y espada: a ella pertenecen, en grados diversos, los caballeros de comedias como *El astrólogo fingido* (Calderón), *Hombre pobre todo es trazas* (Calderón), *De fuera vendrá* (Moreto), *Mentir y mudarse a un tiempo* (Diego y José de Figueroa y Córdoba), *El parecido en la corte* (Moreto), *Galán, tramposo y pobre* (Salas Barbadillo), etc. Algunos, como don Diego en *El astrólogo fingido*, se ven arrastrados a engaño para salir de un apuro: una vez formado el nudo, los demás personajes (el viejo supersticioso Leonardo o el crédulo

²⁴ Los personajes no protagonistas (viejo, prometido desplazado) son propiamente ridículos no ingeniosos. Hasta ahora me he limitado a citarlos de pasada. Los trataré con más detalle en apartados siguientes.

²⁵ Y precisamente la figura fingida (bobo, mozo de mulas) para ser representada verosímelmente, debe responder a su propio decoro, el del bajo estilo.

²⁶ No siempre. Otras veces se impone el final feliz. El «castigo» en el desenlace es parte de su ridiculización y su destino de «bajos» personajes, más que una decisión de tipo moral que responda a una visión seria de la comedia. De ahí que unas veces haya castigo y otras no: la fórmula del burlador burlado a la que responden los desenlaces frustrantes para el ingenioso innoble es bien conocido mecanismo cómico. De todos modos, de haber matices morales en algunas comedias de capa y espada, corresponderían sobre todo a esta categoría de ingeniosos indecentes.

don Carlos) caen en sus redes y lo toman por un genio de la astrología: como dice el tonto de Leonardo, que tiene también sus pretensiones de entendido:

¿Veis, don Diego, como yo
nunca me engaño? Si digo
una vez: «este hombre sabe»
es cierto. (p. 158)

Pero a diferencia de los ingeniosos anteriores, don Diego no domina su ficción, sino que es un atrapado más en el laberinto de la trama: el desenlace trae una cadena de recriminaciones y burlas de los demás personajes (p. 164) al revelarse la verdad. Otro don Diego en *Hombre pobre todo es trazas* inventa su doble identidad para un fin directamente innoble: cortejar a la vez a dos damas, una por su belleza, otra por su dinero²⁷. Tampoco consigue sus propósitos y la burla se vuelve contra él, perdiendo ambas.

Los protagonistas de *De fuera vendrá*, *El parecido en la corte*, o *La ocasión hace al ladrón* (Moreto) se hacen pasar por otros, mintiendo a diestro y siniestro, como don Diego de *Mentir y mudarse a un tiempo* (comedia que recuerda *La verdad sospechosa* de Ruiz de Alarcón) que a pesar de todo consigue casarse con la que quiere. El extremo de galán degradado y ruin lo hallamos sin duda en el don Lope de *Galán, tramposo y pobre*, de Salas Barbadillo, que ofrece toda una gama de prácticas deshonorosas: acostumbra a hacerse pasar por pariente de otros caballeros para llevar una vida de parásito, y miente sin tasa, olvidado de cualquier imperativo de honor, como pondera su propio criado:

Mondego. Airoso
mientes con tal desenfado
que en ti el mentir ha ganado
un distrito prodigioso
[...]
Bien haces en no tratar
con el honor melindroso,
que es un enfermo achacoso
que siempre se ha de guardar. (p. 270)

Galantea a la vez a doña Isabel y doña Inés (madre e hija, damas también ridículas que mantienen una rivalidad amorosa cómica y no retroceden ante el chiste escatológico²⁸), y sus intenciones, que declara con grosera crudeza, nada tienen que ver con el amor espiritualizado:

Yo, que la incomodidad
menor siempre la condeno,
por excusar del sereno
la molesta calidad
la plática concluí

²⁷ Cfr. p. 205: «Desta estoy enamorado, / de suerte que hoy ves en mí / dos nombres y dos amores [...] atento al provecho y gusto / que se me puede seguir, / soy don Diego con la una, / con la otra don Dionís [...] que esta traza me asegura / hoy de Beatriz la hermosura, / mañana de Clara el oro».

²⁸ Cfr. p. 272: «Doña Inés. Del recebido espanto / purgarme habré menester. / Don Lope. Melindre, pero gracioso. / Mondego. No lo es, porque se aplica / a concepto de botica, / purgativo y revoltoso [...] Concepto no solemnices / cuyo efecto dividido / si es bueno para el oído / hace ofensa a las narices». En toda esta escena abundan los juegos y comentarios jocosos sobre el motivo escatológico.

[...]
 Tengo interesable estrella
 [...]
 voy con dos fines, y son,
 que si la madre es postrada
 en el pleito, aunque entregada
 mi alma juzga a su afición,
 le desmentiré la traza
 y de la hija seré,
 mas si vence, entregaré
 toda el alma a la madraza. (p. 273)

Cuando le viene bien para sus planes calumnia sin escrúpulo a las damas (p. 275) y acaba obligado a casarse con una esclava. Podríamos estar tentados a ver en este don Lope un falso caballero al modo de los tagarotes chanflones de Quevedo (que tanta influencia tiene sobre Salas), salvando así la feroz degradación ridícula de este personaje²⁹. Pero el hecho es que la ridiculización de caballeros y damas nos ofrece otros ejemplos no escasos de la categoría tercera, la de los señores específicamente ridículos.

4. Los cómicos propiamente ridículos. Conceptos cómicos del amor y del honor. La baja comicidad en el estamento noble

Los personajes del estamento noble que desempeñan papeles ridículos en las comedias de capa y espada son abundantes. No se puede considerar su presencia como algo esporádico, sino característico del género. Se podrían abordar desde la perspectiva de las *figuras*³⁰. Aunque la modalidad de figuras (uno de cuyos extremos sería el figurón de las comedias de figurón) puede ser variada, hay algunas especialmente significativas y reiteradas, que obedecen a circunstancias históricas y culturales precisas. La dama melindrosa es una de las favoritas. A menudo parte de sus melindres radica en el discurso culterano (es una culta latiniparla), y siempre se aparta de los hombres con horror, naturalmente hasta que se enamora, enamoramiento que puede presentarse como curación o como castigo. Una de las comedias claves para el tipo es la lopiana de *Los melindres de Belisa*. En Lope, Belisa es un personaje ambiguo, que no parece claramente definido: al principio responde al tipo de la ingeniosa que usa de melindres estratégicos para evitar un matrimonio que no le place: el arranque de la pieza recuerda la estructura del *entremés* «revista de figuras» en el «examen de maridos» en que Belisa va rechazando a todos sus pretendientes, como, por ejemplo, al tuerto con el ojo de plata. La comicidad es bastante grotesca y admite de nuevo el chiste escatológico en boca de un protagonista del estamento señorial:

Si este hombre jurara
 «como a mis ojos te quiero»

²⁹ Cfr. por ejemplo, además de los textos citados, en p. 284: «Diego. Supe que este don Lope es embustero / y que en la corte pasa introducido / a la gran dignidad de caballero».

³⁰ Uso aquí *figura* en el sentido aurisecular de personaje con una deformación extravagante y ridícula que mueve a risa y desprecio. Para el sentido del vocablo y diversas precisiones cfr. de Asensio, *Itinerario del entremés*, Madrid, Gredos, 1965, 77-86; M. Romanos, «Sobre la semántica de *figura* y su tratamiento en las obras satíricas de Quevedo», *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Roma, Bulzoni, 1982, 903-11 y «La composición de las figuras en *El mundo por de dentro*», *Letras*, Buenos Aires, VI-VII, 1982-83, 178-84. Recuérdese el catálogo de figuras naturales y artificiales que hace Quevedo en *Vida de Corte*, o la concepción ridícula del *figurón* de las comedias.

y le costaba el de plata
 dos reales, en otros tantos
 mi amor y mi vida estaba.
 Fuera deso, no podría
 llamarle «mis ojos»
 [...]

 Pues llamarle yo «mi ojo»
 era ser negra. (p. 1310)

Belisa se desmaya (fingidamente) en cuanto le mencionan a los novios indeseables, con gesticulaciones, exclamaciones, temblores ridículos³¹ que enervan a los que la rodean:

con médico siempre en casa
 pensaré que estoy enferma;
 frío me da de cuartanas,
 tiemblo, ti, ti, ti. Jesús.
 ¡Hola! Llevadme a la cama. (p. 1311)

En los actos II y III aparece sobre todo la dimensión ridícula; su enamoramiento de quien ella cree esclavo se presenta como castigo a su vicio (p. 1329). En el retrato que hace de sí misma se describe como melindrosa auténtica:

He dado en melindres,
 en melindres tales
 que fui de la corte
 fábula notable.
 Di en decir un tiempo
 que tenía de carne
 las manos y rostro,
 lo demás de imagen,
 [...]

 viendo a San Cristóbal
 forma de gigante,
 me dieron mi veces
 desmayos mortales
 [...]

 no comí en mi vida
 ciruelas de fraile
 porque dicen muchos
 que en el cuerpo nacen;
 caracoles menos,
 porque nunca barren
 en su aposentico
 sus necesidades (p. 325)

El rechazo de los hombres se alía frecuentemente al vicio culterano, como en la arquetípica doña Beatriz calderoniana de *No hay burlas con el amor* o en la doña Leonor protagonista de *La presumida y la hermosa* de López de Zárate (Enríquez Gómez): es dama ésta que «en nombrándole

³¹ Todos elementos de la comicidad de *turpitudó et deformitas*: cfr. pp. 1309, 1310, 1311, 1314, etc.

al velado / le da mal de corazón» (vv. 125-26)³² y que se enorgullece de su «científica cordura» que «amplifica» su «candor» (vv. 791-92). Rechaza a un galán porque:

Fáltale la inclinación
por el acto indiferente,
y cuando habló del amor,
crítica espuma del mar,
no supo bien transformar
los lustres del amador,
porque el amante ideal
que la intensa luz amó,
ente de razón formó
en rayo piramidal. (vv. 1256-65)

Vicio que don Juan percibe y al que responde adoptando burlescamente el mismo discurso de la dama:

No sé aproximar fulgores
a materia vinculada
en terrestre oposición,
porque la flamante llama
distila, si no alambica,
por toda la esfera opaca
cambiantes Etnas febeas
que los vitales abrasan. (vv. 1356-61)

La culterana Leonor es en esta comedia solo uno de los extremos cómicos de una estructura bimembre que se basa en la rivalidad de dos hermanas: la presumida y la hermosa, una (Leonor) cuya discreción bascula a la afectación culterana, y otra (Violante) bastante roma de ingenio. La dimensión risible de ambas, que Dille³³ interpreta como crítica satírica al sistema social relacionada con la condición de converso del autor Enríquez Gómez, tiene que ver en realidad con las estructuras cómicas convencionales del género. El mismo duelo fraterno es un esquema típico reiterado en otras comedias con diversos matices, y particularmente en la modélica *¿Cuál es mayor perfección, hermosura o discreción?* de Calderón, que enfrenta a la bella tonta (Ángela) y a la discreta menos bella (Beatriz). En la variación calderoniana de *¿Cuál es mayor perfección?*, la pareja cómica central, sin embargo, no es la de las hermanas, sino la que forman la tonta Ángela y el comodón caballero don Antonio, un ejemplar de los amantes «al uso» que proliferan en la segunda mitad del siglo y de los que me ocuparé enseguida³⁴. Doña Ángela desconoce las normas de cortesía, utiliza metáforas grotescas (llama «camaleones de esquina» a los galanes que «beben los vientos» por ella, p. 1626), o comete transgresiones lingüísticas producto de su ignorancia:

³² Vv. 297-99: «Viven los cielos / que si algún hombre intentara / quererme, que le matara».

³³ Ed. cit., p. 9. Subraya en general «the lack of decorum of many of Enríquez Gómez hero or heroine». En p. 11: «the play's satire concerns pretentiousness and hypocrisy in all its forms and manifestations, and, although it gives the impression of good natured and frothy humour, as one peels away each layer of satire and examines the nuances the dramatist has incorporated it soon becomes apparent that the underlying message is quite serious».

³⁴ Cfr. *El amor al uso* de Solís y nuevos textos y comentarios en las líneas que siguen.

Ángela. Alguno, para contar
 las ruindades de mi incendio
 había de quedar vivo.
 Beatriz. Ruinas querás decir.
 Ángela. Eso
 o esotro; equivoqué el nombre. (p. 1626)

Don Antonio, a su vez, se burla de la retórica amorosa idealizante en términos propios de la desmitificación del gracioso:

¡que nunca me pase a mí
 esto de una mujer ver
 que sea más que una mujer!
 En cierta ocasión me vi
 en casa de una señora
 de quien decían que era
 el alba su pordiosera
 y su mendiga la aurora.
 A oscuras quedé algún rato
 y su luz no me alumbró
 hasta que en la cuadra entró
 un candil³⁵ de garabato. (p. 1628)

Se alaba de no haberse enamorado nunca y expone una idea poltrona del amor que volveremos a encontrar a menudo:

¿Yo sacrificarme a ir
 de tiernos suspiros lleno
 al umbral de la más bella
 donde mi cielo ella sea
 y yo sea su sereno?
 [...]
 De mis empleos, señores,
 mejor las mudanzas van,
 dance otro cierto el galán,
 que yo he de danzar flores
 al compás de una fortuna
 poltrona. (p. 1629)

Usa también, como Ángela, la metáfora grotesca y el lenguaje vulgar³⁶ y al final lo casan con la tonta: epílogo formulario de boda paródica que otras veces toca al gracioso:

Don Alonso. Dadle a Ángela la mano.
 Don Antonio. ¿Yo?
 Don Félix. ¿Qué mal estaros puede
 si sois pobre y ella rica?

³⁵ Cfr. con el soneto burlesco de Quevedo «Riesgo de celebrar la hermosura de las tontas» (en la ed. de *Poesía original* de J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1981, es el núm. 559): «Sol os llamó mi lengua pecadora / y desmintióme a boca llena el cielo, / luz os dije que dábades al suelo / y opúsose un candil, que alumbra y llora» (vv. 1-4).

³⁶ Califica a la dama de «sierpecilla de nieve», «tigrecito de cristal» (p. 1629), etc.

Don Antonio. Ahora bien, coma y reviente;
echad esa mano acá. (p. 1660)

Esta modalidad de pareja ridícula de dama y galán conoce una explotación intensa en los casos de recalcitrantes al amor. Calderón vuelve a ofrecer en *No hay burlas con el amor* un acabado ejemplo del mecanismo con la pareja protagonista cómica de don Alonso y doña Beatriz. El primero es galán que rechaza las molestias del amor y no está dispuesto a caer en la trampa:

¡Bien haya yo que en mi vida
he enamorado con riesgo,
sino dama a todo trance,
sino moza a todo ruedo,
que a la primera visita
llamo recio y hablo recio!
Y el haber en mí o no haber
o temor o atrevimiento
no consiste en otra cosa
que haber o no haber dinero. (vv. 341-350)

Enamora, por tanto, a las criadas, con un lenguaje que poco debe al de los graciosos:

¡Válgate el diablo, picaña!
¿Cómo no tienes a dicha
que te hable un hombre, que al fin
trae la camisa limpia? (vv. 1312-15),

y expone su concepto general del amor en términos inequívocos:

¿Yo mirar a una ventana
embobado todo el día,
haciendo el amor ardiente
a un cántaro de agua fría?
[...]
¿Yo seguir a una mujer
ni saber dónde va a misa,
ni si la oye? (que al fin, yo,
don Juan, en toda mi vida
he averiguado a mi dama
si tiene o no tiene crisma,
y ellas se huelgan, pues todas
niegan dónde se bautizan)
[...]
Porque en no teniendo yo
libre entrada a mis visitas
donde tome mi despejo
a la primera vez silla,
la segunda taburete
y la tercera tarima,
siendo mi lecho el estrado
y mi almohada una rodilla,
y haciéndola que me rasque
la cabeza si me pica,
no daré por cuanto amor
hay en el mundo dos higas. (vv. 1415 y ss.)

Beatriz es una culterana que no ha conocido másculo y que se horroriza del amor (vv. 506 y ss.). Dos enemigos, pues, del amor, que acaban enamorados en una inversión de situaciones de valor plenamente cómico³⁷.

En otra excelente comedia arquetípica, la de Solís, *El amor al uso*, la pareja cómica se compone de dos amantes al uso (galán y dama) que se enfrentan al amor el uno desde la visión comodona que se ha señalado en don Alonso de *No hay burlas*, y la otra con la intención de «vengar a las mujeres» de los engaños masculinos (p. 4). Don Gaspar galantea a cualquiera, a ninguna toma en serio, y el amor es para él entretenimiento y burla:

Don Gaspar. Con dos
 ¿quién hay que pueda pasar?
 Allá en la edad que solía
 bastaban dos, mas hoy día
 ¿quién sin su dama primera,
 su segunda y su tercera
 compone su compañía?
 Y así, aunque hoy están quejosas,
 Clara hace el primer papel,
 el segundo hace Isabel
 y Juana hace las graciosas.
Ortuño. Buena está la compañía;
 hasme hecho reír de gana
 con toda la pena mía.
 Eres sazonado; envía
 por un vestido mañana. (p. 8)

Nótese cómo la respuesta de Ortuño («envía por un vestido») asimila a don Gaspar a un gracioso o bufón³⁸.

Doña Clara mantiene una concepción análoga:

perezca el gemir confuso,
falte el suspirar perplejo,
muera el amor a lo viejo
y viva el amor al uso. (p. 11)

³⁷ He estudiado esta comedia en el prólogo de mi edición al que remito para más observaciones sobre otros rasgos cómicos de los protagonistas.

³⁸ Cfr. Serralta, *Antonio de Solís*, 351: «il faut dès maintenant signaler que ce premier galant de comedia qu'est ici don Gaspar, est aussi doté par Solís de traits humoristiques destinés à ne pas le faire prendre au sérieux, du moins en tant que séducteur [...] [lo hace] quelquefois frôler, voire dépasser la frontière qui la plupart du temps sépare un protagoniste principal d'un vulgaire gracioso».

Este amor al uso³⁹ delimitado con tanta perfección por Solís⁴⁰ tiene ya un precedente bastante acabado (además de otras ocurrencias menos sistemáticas) en *Mañanas de abril y mayo* de Calderón, y sus protagonistas don Hipólito y doña Clara. Don Hipólito sobre todo es casi un caballero figurón, vanidoso, maldiciente, mentiroso, ridículo, y que observa, como tantos otros caballeros de su talante, un discurso a lo «gracioso» que incluye cuentecillos como el del coche o chistes sobre el casarse⁴¹. Pero sin duda es Solís quien cultiva con más precisión este tipo de señores graciosos: otro ejemplo importante es el de *Un bobo hace ciento*, donde de nuevo un caballero, don Luis, se asimila explícitamente al gracioso, en una observación del mismo gracioso a quien hace la competencia:

Como siempre hablas de chanza
no sé cuándo he de creerte;
nadie en el mundo sirvió
con tal pensión; yo me llamo
el gracioso, y sirvo a un amo
que es más gracioso que yo. (p. 23)

Don Luis mantiene el concepto del amor ya expuesto⁴² que creo innecesario ilustrar con más citas. Este concepto del 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 vulgaridad⁴³. Y no es de ningún modo un fenómeno esporádico que obedezca a la peculiar originalidad de Calderón o Solís: sin duda estos dramaturgos tienen sus originalidades, y quizá sean los máximos representantes de este motivo cómico, pero tal visión conforma con bastante sistematicidad el trazado de muchas comedias de otros ingenios: baste citar aquí *Mentir y mudarse a un tiempo* (Figuerola y Córdoba, p. 405), *No hay amigo para amigo* (Rojas Zorrilla, p. 87), *El socorro de los mantos* (Francisco de Leiva, p. 388), *Todo es enredos amor* (Moreto, p.

³⁹ Ver también el soneto definiendo al amor... al uso, de don Gaspar, p. 15: «Acreditar sin pena una pasión, / perder miedo y cariño a la beldad, / hacer su voluntad sin voluntad, / suspirar sin dar cuenta al corazón. / No matarse en pasando la ocasión, / llorar en ella por curiosidad, / formar de una mentira una verdad, / hacer de una palabra una razón; / mudar de sitio en el primer vaivén, / arrojar los pesares por ahí, / recibir los favores al desdén, / y en fin, para acabar de estar en sí, / querer a todas las mujeres bien / y mal a cada una de por sí. / Este, Ortuño, es el amor / que se usa».

⁴⁰ El magnífico libro cit. de Serralta, *Antonio de Solís*, donde se hallarán abundantes indicaciones sobre este aspecto, me exime de extenderme más aquí. Para lo que sigue acerca de *Mañanas de abril y mayo* y su relación con *El amor al uso*, cfr. las pp. 354-62.

⁴¹ Cfr. pp. 573-74, 588, 595 para la caracterización de Hipólito, y sus chistes, cuentecillos y concepto del amor («querer por tu gusto a todas, / por tu pesar a ninguna»).

⁴² Cfr. p. 24: «tengo / tan cabal mi desenfado / que si la dama querida / al sitio donde la aguardo / saliere, estaré contento, / y si no, estaré pagado. / Si la aborrecida diere / en perseguirme los pasos / me reiré della, y si airada / me dejare, haré otro tanto»; en p. 28: «nunca mi pecho encendido / le gastó un átomo al viento / para formar un gemido, / y es mi dureza tan rara, / que en la más tierna parola / de un sentimiento, no echara / una lágrima tan sola / por un ojo de la cara»... Su antagonista es doña Ana, que tampoco sufre mal de amores... hasta que se enamora. Ver, en fin, el capítulo que dedica Serralta en su libro citado a la comedia *El amor al uso*.

⁴³ Cfr. Serralta, *Antonio de Solís*, pp. 221, 222, 354 y ss.; en general el capítulo III, V «De l'amour à l'humour: vers un comique nouveau». El que muchos de estos personajes terminen enamorados en el desenlace no resta, claro, eficacia cómica al nudo, sino que la potencia con la inversión de la situación de partida.

444), *Cuántas veo tantas quiero* (Sebastián de Villaviciosa y Francisco de Avellaneda, p. 414), etc., en donde la comicidad se basa esencialmente en análogos enfrentamientos de galanes y damas al uso, con ideas y definiciones del amor semejantes.

Al lado del amor señalaba la crítica otra gran pasión motora en el estamento noble: el honor. Pues bien, la misma visión cómica que afecta al uno puede incidir sobre el otro de manera también intensa. El honor en la comedia de capa y espada se manifiesta de modo particular en la figura de los actantes «guardianes de honor» que son normalmente los padres viejos o los hermanos de las damas. He de citar de nuevo a Serralta⁴⁴, que ha visto con toda claridad cómo el viejo don Mendo (*El amor al uso*), rígido guardián del honor, resulta cómico en la misma exageración e impotencia de su rigor:

ce personnage est présenté [...] d'une manière si caricaturale, avec un contraste si marqué entre la rigidité de ses principes et l'inefficacité de ses efforts pour les appliquer, que l'auteur lui fait ici frôler, et certainement même dépasser, les impalpables limites du ridicule.

La cautela que en otros lugares de su estudio muestra Serralta sobre la dimensión ridícula de estos peculiares guardianes del honor⁴⁵ me parece demasiado prudente. Son, ciertamente, ridículos, y la función que desempeñan es parte de su ridiculización.

La burla de los viejos, claro, no se limita a este solo aspecto; es constante universal de la comedia y podríamos revisar numerosos defectos cómicos en los viejos del teatro del Siglo de Oro⁴⁶. Manejados y burlados por los jóvenes, los viejos solo mantienen una ficción de dominio, como el don Alonso de *Los balcones de Madrid* (Tirso), que pretende ser urdidor del enredo⁴⁷, pero no solo fracasa, sino que resulta doblemente burlado, sin saber ya si se está volviendo loco:

Jesús, Jesús, mi vejez
el seso me precipita.
¿Por dónde pudiste entrar
en esta pieza? (1150)

⁴⁴ Antonio de Solís, 332 y ss. Cfr. mis observaciones en «Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada», *Cuadernos de teatro clásico*, 1, 1988, 27-49, espec. 45-47 para el tratamiento cómico del honor, con la discusión de otras opiniones, a mi juicio equivocadas, sobre la rigidez y seriedad del tema.

⁴⁵ Cfr. Antonio de Solís, pp. 209, 211, 212...

⁴⁶ Cfr. sobre esta constante de la comedia y su aplicación aurisecular las observaciones de Marc Vitse, *Éléments pour une théorie*, 450 y ss., donde se comentan algunos defectos cómicos de los viejos teatrales, sujetos a la avaricia, o la credulidad más asombrosa. Baste recordar los viejos enamoradizos de *La discreta enamorada* de Lope, *El castigo de la miseria* de Hoz y Mota, avarientos de *Marta la piadosa* de Tirso, y otros con parecidos defectos, crédulos y supersticiosos, en *Astrólogo fingido* (pp. 157-59 para texto concreto sobre alguno de estos defectos), *No hay peor sordo* (p. 1041), *La presumida y la hermosa* (vv. 371-74), *El parecido en la corte* (pp. 316-25), etc. Ciertamente que no todos los viejos son personajes cómicos ridículos en la comedia nueva. Me limito a señalar la presencia de este elemento como una posibilidad abierta en el género, y usada con cierta frecuencia, lo cual no excluye otros tipos de tratamiento.

⁴⁷ Este viejo maquinador («avaro y ciego», p. 1136) para conseguir que su hija se case con un conde y evitar los amores con el galán que ella quiere, la encierra en secreto en su propia casa, intentando convencerla de que la tiene recluida en Illescas. La criada Leonor subraya esta condición maquinadora del viejo (p. 1145): pero la hija pasa a verse con su amante por los balcones de las casas contiguas, y el único enredado en su trampa es el viejo.

Al final, cuando los jóvenes triunfan, no puede menos que resignarse:

Don Alonso. ¿Hay bellaquería más grande?
 Elisa. Padre mío.
 Leonor. Viejo mío.
 Don Alonso. Vos lo mandáis, Dios lo hace,
 trávalo amor: contra tantos
 ¿un viejo solo qué vale? (p. 1156)

Cuando estos viejos se entregan al pundonor y exageran (verbalmente) el rigor honrado amenazando venganzas sangrientas, no se enteran nunca de lo que está sucediendo: constantemente desorientados, burlados, y obligadamente resignados a la derrota⁴⁸ en el juego del amor y los ardides de los jóvenes, en el fondo desean solo un poco de tranquilidad: es un tópico del género el aparte del viejo en donde confiesa sus pocas ganas de andar metido en cuestiones de honor de las que se quieren librar cuanto antes:

No faltaba
 mas que era andarme yo ahora
 si más el lance durara,
 ajustando duelecitos
 de melenas y tapadas
 (Don Alonso, Calderón, *¿Cuál es mayor perfección*, p. 1641)

Bendito sea Dios, que ya
 fuera estoy deste peligro.
 Mañana mudo mi casa.
 ¡Jesús, en lo que me he visto!
 Si el yermo tiene algo bueno
 es el vivir sin vecinos.
 (Don Mendo, Solís, *El amor al uso*, p. 14)

El citado don Alonso de *¿Cuál es mayor perfección*, harto de los enredos de galanes que rondan sus hijas y de disgustos de honor, podría resumir la actitud básica de estos viejos en su exclamación final cuando por fin se ajusta la boda de su hija Ángela:

Como eche
 los escándalos de mí,
 mas que bien o mal se emplee. (p. 1660)

⁴⁸ Cfr. Serralta, *Antonio de Solís*, 226-28 para esta ignorancia cómica de los enredos que muestran los viejos guardianes del honor. Se desorientan tanto que no falta alguno, como Don Diego (*El escondido y la tapada*, de Calderón) que en el enredo de tapadas, embozados, amantes y desafíos que se le ha metido en casa, todo lo perdona a cambio de enterarse de algo: «hombre, yo te doy palabra / de ampararte y de valerte / si destas dudas me sacas» (p. 709); y siempre acaban resignados: «Fuerza es que calle, / que ya sucedido el daño / nada puede remediarse» (Calderón, *No hay burlas con el amor*, vv. 2781-83); «—Solo falta que nos eche / mi padre su bendición. / —Vaya, pues que Dios lo quiere» (Tirso, *Desde Toledo a Madrid*, 842), etc.

Este deseo aburguesado de librarse de la pesada responsabilidad del honor no resulta tampoco desconocido en algunos guardianes jóvenes (hermanos)⁴⁹, pero estos 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 hipérbole de su obsesión conectada a la ausencia de riesgo trágico⁵⁰, convierte a su defensa del código del honor en una parodia de la que todos se burlan, empezando por las hermanas amenazadas, como la Inés de *No puede ser* (Moreto) ante la presión de su hermano para que acepte un matrimonio repelente:

Don Pedro. ... que yo soy tu padre aquí!
 Inés. ¡Padre nuestro! ¡Y qué milagro!
 Muy mozo sois, padre mío.
 Don Pedro. No hagamos chiste del caso. (p. 161)

Comedia y hermano que vienen a representar de modo excelente la comicidad ridícula construida sobre este tipo del guardián del honor: el exceso de pundonor del caballero ridículo impulsa a don Félix a enamorar a Inés (hermana de don Pedro) y probarle así que «no puede ser el guardar una mujer». La comedia ilustra la inoperancia del guardián, que constantemente se dirige al público (rasgo típico de gracioso) para ponderar su capacidad vigilante:

Miren si el guardar mi honor
 se luce. (p. 140)

Mire si decía yo bien
 que era imposible mi agravio
 guardando tanto mi honor. (p. 156)

Señores, no hay que dudarlo,
 el que guardare su honor
 hallará lo que yo hallo. (p. 156)

Hallaría, si fuese capaz de verlo, que el galán don Félix se le ha metido en la propia casa donde lleva varios días cortejando a la dama: el gracioso Tarugo precisa la condición del honrado don Pedro:

Tarugo. Y yo sé que alguno piensa
 que la guarda [*la mujer*] y es en vano.
 Don Pedro. Será tonto el que la vela.
 Tarugo. Como vos lo habéis pensado. (p. 140)

Ciertos hermanos no agotan sus vertientes cómicas en el fracaso como centinelas. Simultáneamente son galanes de otras damas y en sus aventuras amorosas quedan a menudo como

⁴⁹ Así, por ejemplo, don Diego, en *El socorro de los mantos* (Francisco de Leiva), desea abreviar el casamiento de su hermana: «por aliviar tan pesada / y costosa obligación, / porque es empresa tan ardua / el guardar una mujer, / que si cada guarda damas / fuera una guarda tudasca, / aun no era bastante guarda» (392).

⁵⁰ Sobre esta importancia del riesgo trágico o su falta para la definición de la tragedia o comedia, apuntada por Vitse, cfr. «Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada», cit. con algún comentario y ejemplos.

«galanes sueltos», tipo cómico que va camino del figurón y que constituye otra modalidad estudiada por Serralta, a quien envió⁵¹.

Otra observación más: en este repaso de modalidades y funciones cómicas de los personajes del estamento noble vengo aislando por razones de exposición algunas categorías que me parecen significativas, pero debe tenerse en cuenta que algunas o todas ellas pueden darse (es lo más común) simultáneamente en la misma comedia: tenemos en realidad un ambiente cómico global que proviene en buena parte de la generalización de los agentes risibles, y que llega a establecer a veces notables coincidencias con los géneros de comicidad predominantemente baja y ridícula como el entremés, la comedia de figurón o la burlesca⁵².

5. Hacia la generalización total del agente cómico. El crecimiento de la comicidad ridícula

Todos los personajes de la comedia de capa y espada pueden desempeñar en ciertos casos la función cómica. Lo normal es la mezcla de ingeniosos (burladores) y ridículos (burlados). En la segunda mitad del XVII se va perfilando con nitidez una variedad de comedia donde la comicidad ridícula toma el predominio absoluto, coincidiendo parcialmente con los otros géneros mencionados: en último extremo se trata siempre de una comicidad apoyada en las *figuras*, deformaciones grotescas que inciden con harta frecuencia en personajes del estamento señorial. En alguna comedia asoma un figurón estricto, aunque no sea su protagonista (como sucede en las de figurón): el don Cosme de *Un bobo hace ciento* (Solís) es un buen ejemplo⁵³. Desde el nombre, típico de figurón⁵⁴, a la caracterización directa («yo confieso que es extraño / majadero el tal don Cosme», p. 25), este hombre arcaico «de los del duelo en la mano / y la razón en el pie» (p. 25), muy señor de su mayorazgo (todos rasgos de figurón), muestra una completa serie de defectos risibles a lo largo de toda la comedia: orgullo de linaje, ignorancia, lenguaje vulgar, presunciones de galán:

Soy de codiciar, y hay muchas
que honrarse quieren conmigo
y con la sangre Mendieta. (p. 31)

Caballeros figuronescos que pueden hacerle compañía no faltan: acabo de recordar hace un momento al bobo don Pedro de *No puede ser*; otro figurón, éste miserable en extremo (vicio

⁵¹ «El tipo del galán suelto: del enredo al figurón», *Cuadernos de teatro clásico*, 1, 1988, 83-93.

⁵² Aunque las coincidencias en el terreno de la baja comicidad pueden ser grandes, las diferencias genéricas se mantienen. Simplificando la cuestión podría decirse que respecto al entremés la comedia mantiene la mayor extensión y trama más compleja; no tiene, como la de figurón, un figurón claro y protagonista, aunque puede haber personajes casi figurones o varios figurones que acercan la pieza a la estructura entremesil de revista de figuras; y no es nunca comedia de disparates como la burlesca, manteniendo siempre el género de capa y espada una ilación y diseño argumental organizado.

⁵³ Este figurón acumula su comicidad a la de la pareja de amantes al uso, don Luis (caracterizado con algunos rasgos de gracioso) y doña Ana, que ya he comentado antes.

⁵⁴ El nombre más frecuente de los figurones es precisamente Cosme: cfr. Lanot, «Para una sociología del figurón», en *Risa y sociedad*, cit., 131-48, 134 espec. para los nombres de figurones, y el de Cosme. Para un estudio detallado de este personaje desde la perspectiva del carnaval y la figura grotesca del loco cfr. A. Hermenegildo, «El gracioso y la mutación del rol dramático: *Un bobo hace ciento*, de Antonio de Solís», en *El teatro español a fines del siglo XVII, Diálogos hispánicos de Amsterdam*, 8/II, 1989, 503-526.

innoble si los hay)⁵⁵, es el don Diego de *Trampa adelante* (Moreto), que llega a revisar indecente y meticulosamente las cuentas de la despensa:

Mas por Dios que es ladronico.
 ¿Diez libras de carne? El tino
 pierdo. ¿Pues tratáis con bobos
 o somos en casa lobos?
 [...]
 ¿Al jigote y estofado
 cuatro reales de recado? (p. 159)

Las figuras se multiplican dentro de una misma comedia. En *De fuera vendrá* se pueden observar, además del vejete Yáñez y el licenciado Celedón, calificados de «figuras» (p. 57), doña Cecilia, viuda ansiosa de matrimonio, y don Martín de Herrera, enamorado alindado (cfr. p. 59), sin contar al protagonista Lisardo (ingenioso con papel grotesco). Comedias como *El castigo de la miseria* (Hoz y Mota), *Abre el ojo* y *Lo que son mujeres* (Rojas Zorrilla) muestran un decidido tono de farsa entremesil donde la degradación es absoluta y afecta a todos los personajes de todos los estamentos. En *El castigo de la miseria* la trama consiste en el engaño que doña Isidora⁵⁶, dama-buscona, y su amante don Agustín, caballero innoble, idean para sacarle el dinero al miserable don Marcos de Almodóvar: todos son aquí ridículos y despreciables. Don Marcos sobre todo es un hidalgo figura, hambriento y mísero, «estantigua horrorosa» (p. 197) que desea casarse con la tracista Isidora porque la cree rica. Pero hay más personajes ridículos, como don Luis (otro pretendiente interesado) o don Alonso, viejo que se enamora también de la busconcilla (pp. 198, 201). Las escenas de entremés se plantean ya sin escrúpulo: en un baile que celebran en casa de Isidora obligan a danzar al viejo caduco, y también don Marcos hace pareja con el casamentero don Agapito (p. 202); los alquiladores vienen a reclamar muebles y ropas y dejan desnudos a los burlones y sus ayudantes: «Van desnudándose los cuatro y quedan ridículos»; don Agustín roba a don Marcos y el gracioso Chinchilla finge ser astrólogo capaz de adivinar el paradero de la bolsa, en una escena grotesca de conjuros y gatos que saltan enloquecidos con cohetes ardiendo: comicidad inserta plenamente en la *turpitud et deformitas*. Igual que el entremés, esta comedia carece de personajes serios y la degradación ridícula afecta a todos. No es, ya lo he señalado, caso único. *Abre el ojo*, de Rojas Zorrilla, mantiene semejante tono farsesco empezando por la riña de los amantes don Clemente y doña Hipólita con que se abre la comedia:

⁵⁵ Cfr. las precisiones de Vitse sobre la generosidad de los jóvenes de la comedia, *Éléments*, 462 y ss. Don Diego «es la misma quintaesencia / de la miseria y los celos, / siendo tanta su riqueza / que tiene, aunque miserable, / más dinero que miseria. / Es fábula de Madrid / su mezquindad» (146).

⁵⁶ Esta Isidora es una especie de buscona; se justifican parcialmente sus argucias por la necesidad en que se encuentra huérfana, pero son típicas argucias de busconas, iguales a las que sustentan el entremés de Quevedo *La polilla de Madrid*, por ejemplo, o las narradas por Castillo Solórzano en *Las harpías en Madrid y coche de las estafas*. Cfr. pp. 195-96: «Salamanca [...] / es mi patria, ya lo sabes, / donde cruel parca alevosa / quitó a mis padres la vida / que hoy mi desamparo llora [...] Este cuarto que he tomado / y que tú por grande notas / aun es estrecho teatro / para mi farsa ingeniosa; / en él hemos de fingir / que yo soy una señora / viuda de un gobernador / de Indias [...] que yo con mis medias tocas, / el recato en esas rejas, / el melindre a todas horas, / el ¡ay de mí! de viuda, / con el chiste de criolla, / serán redes en quien caigan / incautas aves ociosas / que al cebo del casamiento / u de diversión a sombra, / ya hayan dejado la pluma / cuando el engaño conozcan».

- Doña Hipólita. ¿Es mejor una afeitada
hamponaza de la yerba
de las de hender y rajar,
que cuando se va a acostar
echa la cara en conserva?
[...]
- Don Clemente. ¿Y es mejor, ya que te empeñas,
lograr muy basto y grosero
un amorazo casero
que está durando por peñas? (p. 123)

Cansado el don Clemente de la viuda, corteja a doña Clara⁵⁷, galanteada a su vez por don Julián Bocanegra, que es un tipo entremesil de hablador (cfr. 125) y, según la dama, «tonto de terciopelo / sobre ser tonto aforrado / en vaqueta de Moscovia» (p. 127). Otro pretendiente es el miserable don Juan Martínez de Caniego, tipo que:

no enciende luz en su casa,
antes dice que a otro cuarto
de un vecino suyo ha hecho
agujero con un clavo
y con la sola luz que entra
[...]
hace todo. (p. 127)

¿Qué queda, en fin, del mundo idealista y rígido, del amor platónico y del riguroso honor, en estas comedias? Don Julián exige a Clara el pago de sus regalos en favores amorosos (134), doña Clara y doña Hipólita se enzarzan en una riña vulgar donde la una se burla de la «honra» y los años de la otra y esta tilda a la primera de buscona y mujer barata (138): en tal situación don Clemente, cuyas habilidades son robar saleros de plata y tapices a su padre, ante las riñas de las mujeres que se lo disputan, no tiene más expediente que salir corriendo: «Vase huyendo» (139). Véase, por fin, toda la trama y desenlace de *Abre el ojo*, donde hombres y mujeres, en sendos corros enfrentados, deciden no casarse nadie con nadie: los unos avisan al público masculino de las maldades de las mujeres; las otras advierten al público femenino de los engaños de los hombres: todos deben «abrir el ojo» y no caer en las trampas del otro sexo. Una farsa grotesca, entremesil y baja, como sucede también en *Lo que son mujeres* (del mismo Zorrilla) y otras comedias cuyo comentario eludiré por brevedad.

6. Final

Creo que en los ejemplos aducidos se patentiza con cierta claridad la función cómica que se concede a ciertos personajes del estamento noble en las comedias de capa y espada, en particular la más llamativa comicidad ridícula que tan a menudo les afecta, desde el concepto del amor y honor, la gestualidad grotesca, los disfraces y máscaras varios, a una gama de defectos risibles como la avaricia, la mentira, la simpleza o la maledicencia. Sin duda el catálogo de rasgos cómicos que conforman a estos nobles graciosos puede ampliarse con análisis más completos: el epílogo cómico, por ejemplo, que suelen desempeñar los graciosos, corresponde a veces a una galán o dama

⁵⁷ Otra dama muy ambigua: cfr.p. 125; Clemente cavila sobre quién paga el cuarto a Clara; es, en suma, una pidona, dama «del capricho y del buen gusto» (126) que se deja galantear de cuatro galanes a los que llama jocosamente «Cineris, Cominarata, Cis y Chapetón barbado» (127).

(*Santiago el Verde, Abre el ojo*). Otros rompen la ilusión escénica con interpelaciones al auditorio (rasgo también de gracioso que no desconocen los personajes nobles cómicos)⁵⁸. El examen sistemático del lenguaje cómico ridículo de algunos nobles de la comedia sería también una tarea útil (ya que el registro correspondiente a cada personaje es algo crucial en la construcción del decoro y tiene implicaciones esenciales en la misma concepción del personaje dramático). He recogido ejemplos de este uso desde el registro culterano al vulgar (que no evita chistes escatológicos y groseros), y desde la parodia y crítica de motivos líricos petrarquistas a la metáfora grotesca, pero convendría un estudio completo para precisar mejor el funcionamiento de los registros lingüísticos en los distintos géneros⁵⁹.

Creo que más sagaces y completas investigaciones confirmarían con mayor precisión estos aspectos cómicos de los nobles en la comedia de capa y espada, rasgo que me parece definitorio del género en tanto elemento básico de la estructura de la comicidad y negador de frecuentes afirmaciones indiscriminadas sobre los caballeros de la comedia. En un mapa más preciso de la comicidad teatral del Siglo de Oro al que modestamente intentan contribuir estas páginas, será sin duda más fácil delimitar el campo de actuación de señores y graciosos y las formas específicas de la graciosidad de unos y otros en la comedia nueva.

*

RELACIÓN DE OBRAS Y EDICIONES MANEJADAS

Las indicaciones de páginas o versos remiten a las ediciones listadas aquí.

- Abre el ojo* (Rojas Zorrilla), BAE, 54.
¿Cuál es mayor perfección? (Calderón), *Obras completas*, II, ed. Valbuena, Madrid, Aguilar, 1973.
Cuántas veo tantas quiero (Villaviciosa y Avellaneda), BAE, 47.
Dar tiempo al tiempo (Calderón), *Obras completas*, II.
De fuera vendrá (Moreto), BAE, 39.
Desde Toledo a Madrid (Tirso), *Obras dramáticas completas*, ed. B. de los Ríos, III, Madrid, Aguilar, 1958.
El acero de Madrid (Lope), BAE, 24.
El amor al uso (Solís), BAE, 47.
El astrólogo fingido (Calderón), *Obras completas*, II.
El bobo del colegio (Lope), BAE, 24.
El castigo de la miseria (Hoz y Mota), BAE, 49.
El escondido y la tapada (Calderón), *Obras completas*, II.

⁵⁸ Lo hace don Pedro en *No puede ser*, 198, 203, y otros protagonistas de *Cuántas veo tantas quiero* (Villaviciosa y Avellaneda, 449), *Un bobo hace ciento* (Solís, 39), etc. Cfr. el repertorio y las observaciones que sobre Calderón hace C. Pailler, «El gracioso y los guiños de Calderón. Apuntes sobre la autoburla y la ironía crítica» (*Risa y sociedad*, 33-47). Para el potencial cómico del recurso cfr. Serralta, *Antonio de Solís*, 351. Menos útil es el trabajo de Hernández Araico, «El gracioso y la ruptura de la ilusión dramática», cit.

⁵⁹ Otro elemento curioso es el cuentecillo; en general Chevalier está en lo cierto al atribuirlo a los graciosos («Sobre comedia y decoro», 169), pero la exclusión del cuentecillo del discurso del caballero no es total: Don García y Lucindo en *Santiago el Verde* (Lope), don Hipólito en *Mañanas de abril y mayo* (Calderón)... son algunos de los relatores de cuentecillos jocosos. Cfr. también U. Ahmed, *Form und Funktion der Cuentos in den Comedias Calderóns*, Berlin-N. York, W. de Gruyter, 1974; del mismo «La función del cuento en las comedias de Calderón», *Hacia Calderón*, II Coloquio anglogermánico, Berlin-N. York, W. de Gruyter, 1973, 71-77; Chevalier, «Cuentecillos en las comedias de Calderón», *Hacia Calderón*, III coloquio anglogermánico, Berlin-N. York, W. de Gruyter, 1976, 11-19.

- El maestro de danzar* (Calderón), *Obras completas*, II.
El parecido en la corte (Moreto), BAE, 39.
El socorro de los mantos (Leiva), BAE, 47.
Galán, tramposo y pobre (Salas), BAE, 45.
Hombre pobre todo es trazas (Calderón), *Obras completas*, II.
La discreta enamorada (Lope), BAE, 24.
La ocasión hace al ladrón (Moreto), BAE, 39.
La presumida y la hermosa (Enríquez Gómez), Ed. Dille, Trinity University Press, 1988.
Lo que son mujeres (Rojas Zorrilla), BAE, 54.
Los balcones de Madrid (Tirso), *Obras dramáticas completas*, III.
Los melindres de Belisa (Lope), *Obras escogidas. Teatro*, ed. Sáinz de Robles, Madrid, Aguilar, I, 1987.
Mañanas de abril y mayo (Calderón), *Obras completas*, II.
Mentir y mudarse a un tiempo (Figuerola y Córdoba), BAE, 47.
No hay amigo para amigo (Rojas Zorrilla), BAE, 54.
No hay burlas con el amor (Calderón), Ed. I. Arellano, Pamplona, Eunsa, 1981.
No hay peor sordo (Tirso), *Obras dramáticas completas*, III.
No puede ser el guardar una mujer (Moreto), BAE, 39.
Santiago el Verde (Lope), *Obras escogidas. Teatro*, I.
Todo es enredos amor (Moreto), BAE, 39.
Trampa adelante (Moreto), BAE, 39.
Un bobo hace ciento (Solís), BAE, 47.

*

ARELLANO, Ignacio, *La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada*. En *Criticón* (Toulouse), 60, 1994, pp. 103-128.

Resumen. Demuestra el autor que la demasiado tajante separación entre un *gracioso* vehículo único de la comicidad y unos personajes nobles exclusivamente dedicados a tareas caballerescas no corresponde en absoluto a la realidad de la comedia de capa y espada. Se patentiza, al contrario, «la función cómica que se concede a ciertos personajes del estamento noble en las comedias de capa y espada, en particular la más llamativa comicidad ridícula que tan a menudo les afecta, desde el concepto del amor y honor, la gestualidad grotesca, los disfraces y máscaras varios, a una gama de defectos risibles como la avaricia, la mentira, la simpleza o la maledicencia», contribuyendo así a una nueva y más eficaz delimitación del campo de actuación de señores y graciosos.

Résumé. L'auteur démontre que la séparation trop tranchée entre un *gracioso* véhicule exclusif du comique et d'autre part des personnages nobles cantonnés dans des activités chevaleresques ne correspond absolument pas à la réalité de la comedia de cape et d'épée. On met ici en évidence, au contraire, «la fonction comique que la comedia de cape et d'épée attribue aux représentants de la noblesse, et en particulier le comique ostensiblement ridicule dont ils sont affectés, depuis leur conception de l'amour et de l'honneur, leur gestualité grotesque, leurs déguisements et masques divers, jusqu'à une gamme de défauts risibles tels que l'avarice, le mensonge, la sottise ou la médisance», contribuant ainsi à une nouvelle et plus efficace délimitation des territoires respectifs du maître et du *gracioso*.

Summary. The autor shows that too clearcut an opposition between the *gracioso*, seen as the exclusive source of the comic, and on the other hand the noble characters entirely vowed to feats of chivalry does not correspond in the least to the true nature of the "cloak and dagger" comedy. This paper points out to «the comic function which the cloak and dagger comedy assigns to the aristocratic characters, and particularly the obviously ludicrous comic which is their hallmark, and is manifest in their conception of love and honour, comic gestures, various disguises, as well as in such ridiculous shortcomings as stinginess, lying, stupidity of scandal-mongering». This results in a new and more practical definition of the respective territories of master and *gracioso*.