

Las *Novelas ejemplares* de Cervantes en el teatro áureo: *La ilustre fregona* y la evolución del tercer galán

KATERINA VAIPOULOS

Università degli Studi di Firenze

Las *Novelas ejemplares* de Cervantes constituyeron una fuente inagotable de material narrativo para el teatro del siglo XVII. Los comediógrafos de la época trasladaron las novelas cortas a la escena a través de complejos procesos de transposición y adaptación: dramatización, adecuación del estilo, transformaciones de tipo cuantitativo por aumento o reducción de la extensión del hipotexto y una serie de cambios temáticos que conciernen a la diégesis, la acción y los móviles de los personajes. En el caso de las *Novelas ejemplares*, raramente el fenómeno se limita a la sencilla adaptación de una novela a la escena; el enredo intertextual tiende a articularse mucho más: a veces las novelas cervantinas retoman mecanismos de comedias y asuntos, tipos y situaciones ya conocidas en el teatro; otras veces de una sola novela proceden varias comedias, o bien una comedia y sus refundiciones; finalmente, un tema de procedencia narrativa puede recontextualizarse en el teatro.

Por lo tanto, hay que intentar individuar el paradigma de una materia codificada e históricamente determinada y la desviación que cumple cuando se integra en un texto, o sea subrayar cuáles son las constantes y las variables de un texto que retoma otro. Los comediógrafos del siglo XVII reelaboraron sobre todo los textos en los que estructura, fábula, personajes y ambientación ya están ajustados a la comedia de enredo, como *La gitanilla*, *El amante liberal*, *La fuerza de la sangre*, *La ilustre fregona* y *La señora Cornelia*¹; en estos casos, aunque cada reelaboración tiene peculiaridades, se pueden hallar

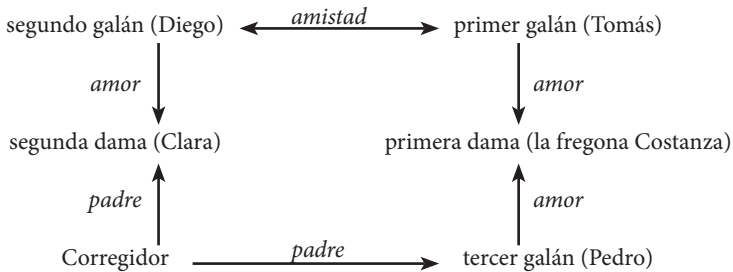
1. La transposición teatral no se lleva a cabo sólo en las novelas «más comediescas»: hay novelas de este tipo, como *Las dos doncellas*, *La española inglesa* y *El casamiento engañoso*, que no han suscitado interés entre los

elementos constantes en el proceso de transposición. En primer lugar, se nota una tendencia a conservar la fábula, es decir, la alteración de un estado de calma con conflictos latentes, las peripecias y la resolución del conflicto, con una vuelta a la condición de paz inicial de la que se ha eliminado toda causa de conflicto; en segundo lugar, se observa la propensión a adaptar el sistema de los personajes al reparto de la comedia; además, en la adaptación de las aventuras y de los cambios de lugar, predomina la narración – mediante *relaciones*– sobre la puesta en escena. Otras constantes de las transposiciones teatrales son la contracción del tiempo, con saltos cronológicos fuera de la escena o en los entreactos; la conservación de algunos recursos narrativos, como el comienzo en medias res, las agniciones y el final feliz, que también son típicos de las comedias; la eliminación o la conservación de las historias secundarias de acuerdo con su utilidad en la complicación de la historia principal y la recuperación de algunos detalles de la novela cuando la comedia se aleja de ésta².

comediógrafos españoles; por otra parte, se transponen novelas que parecen menos adaptables y requieren una transformación más articulada, como *El licenciado Vidriera* y *El celoso extremeño*. Las obras que voy a citar constituyen el corpus de comedias áureas que proceden de las novelas cortas cervantinas: de *La gitanilla*, Juan Pérez de Montalbán, *La gitanilla* (suelta, s.l.s.a.) y Antonio de Solís, *La gitanilla de Madrid* (en *Parte XXXVII de comedias nuevas escritas por los mejores ingenios de España*, Madrid, Melchor Alegre-Domingo Palacio y Villegas, 1671); de *El amante liberal*, Tirso de Molina, *Palabras y plumas* (en *Primera parte de las comedias de Tirso de Molina*, Sevilla y Madrid, 1627); de *El licenciado Vidriera*, Agustín de Moreto, *El licenciado Vidriera* (en *Parte V de comedias de varios autores*, Madrid, Pablo del Val, 1653); de *La fuerza de la sangre*, Guillén de Castro, *La fuerza de la sangre* (en *Parte Segunda de las Comedias de Guillén de Castro*, Valencia, Miguel de Sorolla, 1625) y Alonso de Castillo Solórzano, *El agravio satisfecho* (en *Huerta de Valencia, prosas y versos en las Academias della*, Valencia, Miguel de Sorolla, 1629); de *El celoso extremeño*, la comedia *El celoso extremeño o Los celos de Carrizales*, con atribución a Antonio Coello (en *Parte XXVIII de Comedias de Varios Autores*, Huesca, Pedro Blusón-Pedro Escuer, 1634), a Lope de Vega (en *Parte XXVIII de Lope y otros*, Zaragoza, 1639) y a Juan Pérez de Montalbán (en *Parte XLII de Comedias de Diferentes Autores*, Zaragoza, Juan de Ibar, 1650); de *La ilustre fregona*, Lope de Vega, *La ilustre fregona o el amante al uso* (en *Parte XXIV perfeta de las comedias del Fénix de España* Lope de Vega Carpio, Zaragoza, Pedro Verges, 1641), Diego de Figueroa y Córdoba, *La hija del mesonero o la ilustre fregona* (en *Pensil de Apolo. Doce comedias nuevas de los mejores ingenios de España. Parte XIV*, Madrid, Domingo García y Morras-Domingo Palacio y Villegas, 1661) y José de Cañizares, *La más ilustre fregona* (manuscrito fechado 1709); de *La señora Cornelia*, Tirso de Molina, *Quien da luego da dos veces* (suelta, s.l.s.a.).

2. Una premisa de carácter teórico: en las poéticas, en las censuras y en los aparatos paratextuales de la época áurea se encuentra muy a menudo la fórmula «novelas y comedias», pero esta fórmula no siempre establece un nexo motivado entre los dos géneros; de hecho, se utiliza de modo estereotipado, sobre todo cuando se quieren asociar comedias y novelas en una condena común, por ejemplo en las controversias de los moralistas contra un entretenimiento sin valor ético e incluso peligroso, que no respeta la norma clásica del *utile et dulcis*, o sea el *delectare si, pero unido al prodesse*. Y, sin embargo, los mismos escritores perciben la afinidad entre los dos géneros: piénsese por ejemplo en la afirmación de Lope en *La desdicha por la honra*: «he pensado que tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias, cuyo fin es haber dado su autor contento y gusto al pueblo, aunque se ahorque el arte, y esto, aunque va dicho al descuido, fue opinión de Aristóteles». En la misma novela corta Lope dice: «Este fue el fin de Felisardo [...]»; así quedaron sus pensamientos burlados, y Silvia, criando aquella desdichada prenda suya, que si creciere, como en las comedias, tendrá vuestra merced la segunda parte»; y en *La más prudente venganza*: «Fenisa, finalmente, creyó a Laura, que parece principio de relación de comedia». Opinión confirmada en los tratados coevos de poética, cuyos autores acercan la novela a la comedia, al encontrarse sin consideraciones teóricas y modelos clásicos, e individualizan cierta proximidad en situaciones, mecanismos del enredo, ambientaciones y personajes. Además, recordemos que durante la época áurea la distinción lectura/representación se hace más flexible, y sobre todo parece que se vuelve más débil la oposición entre la mitificación que acompaña la lectura individual de un texto y el juicio colectivo, emocional e inmediato que el teatro implica. Si, por un lado, hay escritores que se dan cuenta de esta diferencia, por otro, no faltan noticias sobre la costumbre de leer libros de comedias en soledad y de leer prosa y poesía en voz alta públicamente, cómplice el analfabetismo.

Entre las novelas cortas cervantinas que se han trasladado a la escena, *La ilustre fregona* presenta uno de los recorridos más interesantes: la evolución del tercer galán en sus reelaboraciones teatrales, es decir, *La ilustre fregona y amante al uso* (IF) atribuida a Lope³, *La hija del mesonero* (HM) de Figueroa y Córdoba y *La más ilustre fregona* (MIF) de Cañizares⁴. El personaje que nos ocupa es el hijo del corregidor, tercer galán en IF, galán promiscuo-suelto en HM, figurón en MIF. En la obra cervantina y en IF este personaje se introduce como pretendiente de la fregona y se mencionan sus serenatas sin éxito. Con su aparición queda completo el cuadro de las premisas del enredo sentimental y el sistema de los personajes se configura en las dos obras según el mismo modelo, con la excepción de la segunda dama (que se encuentra sólo en la comedia):



El amor del tercer galán, que parece contradecir las normas sociales, es objeto de la ironía de su criado y le corresponde un rechazo por parte de la fregona en nombre de la teoría del amor entre iguales; de hecho Costanza no puede creer que los sentimientos del galán sean más que una porfía y, de este modo, se introduce la idea de que un sentimiento pueda nacer y crecer sólo entre personas socialmente paritarias, que será uno de los pilares de la comedia. El papel del tercer galán se desarrolla en la segunda jornada, como obstáculo-rival en el enredo amoroso primario y como obstáculo-hermano en el secundario. Pedro realiza este papel enviando mensajes, cantando serenatas, riñendo y contribuyendo a la confusión que se crea a través de una serie de entradas y salidas muy rápidas de los personajes, veloces diálogos y recursos que retrasan el desenlace. La visita de su padre, el corregidor, al mesonero para tratar de los amores del hijo acaba siendo fundamental en la agnición de la fregona, aunque la solución del caso implica otra esposa para él, Juana, una dama «muda» que no ha formado parte de la intriga (es hermana de Diego en la comedia y de Tomás en la novela).

En HM se repite la presentación del hijo del corregidor, aquí Lope, en palabras de su criado; y se subraya su amor por la fregona, que en su corazón ha tomado el lugar de

3. No entro aquí en el problema de la atribución, sólo recordaré que se ha dudado de la paternidad del Fénix por el grado de «fidelidad» tan alto con el que la comedia reproduce la novela corta; la cuestión se complica aún más a causa de otras obras de Lope, *El mesón de la Corte* y *La noche toledana*. *El mesón de la Corte* se publicó en 1604 y el manuscrito se guarda en la Biblioteca de Palacio [Ms. II-464]; *La noche toledana* se publicó en *Tercera parte de las comedias de Lope de Vega*, Barcelona, Cormellas, 1612 (luego Madrid, Serrano de Vargas – Martínez, 1613). Para estos problemas e, igualmente, para la relación entre Lope y Cervantes véase Jurado Santos (2000 y 2004: 200-201 y 202-204).

4. Cito de las ediciones mencionadas en la nota 1.

doña Leonor. Otra vez la teoría del amor entre iguales le sirve a Costanza de pretexto para rechazarle; incluso se utilizan casi las mismas palabras de IF:

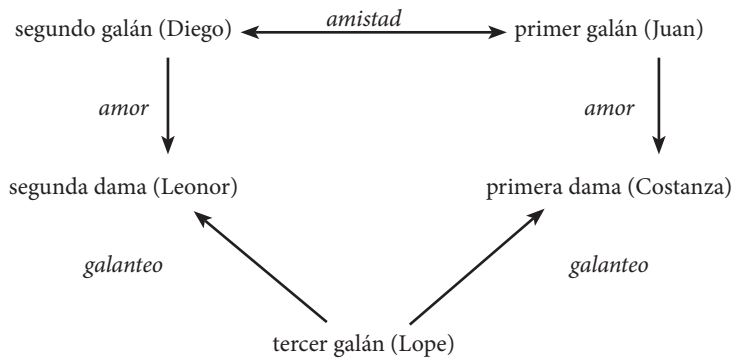
Para igualar nuestro amor
 hemos de ser primero
 hijo tú de un mesonero
 y yo de un corregidor.

(IF, f. 93r)

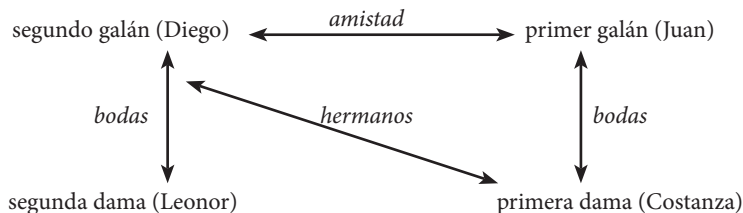
[...] reservo este favor
 hasta que disponga amor
 que seamos los dos primero
 vos hijo de un mesonero
 y yo de un corregidor.

(HM, f. 165r)

La diferencia sustancial entre IF y HM consiste en que la segunda dama no es hermana del tercer galán, sino su novia, y que esta pareja se ve puesta en peligro por la atracción de Lope por Costanza y de Leonor por Diego. Una vez expuestas la premisas de la intriga – las mismas de la novela cervantina y de IF – la comedia deja de seguir la huella de los textos «fuentes» y se articula en una serie de típicos mecanismos teatrales: el equívoco, la escucha furtiva, la mentira, los celos, el error de personas, el duelo, el diálogo rápido y las constantes entradas y salidas. Con respecto a IF, la comedia llega a un cénit de confusión más elevado por el hecho de que el nombre del tercer galán y el nombre fingido del primer galán coinciden. El resultado será el pasaje de una situación inicial de este tipo:



a una situación final que conserva dos casamientos y la agnición de la primera dama como hermana del segundo galán:



pero excluye al tercer galán de las bodas finales:

FRISÓN Don Lope queda sin boda,
 porque quien todas las quiso
 es bien que las pierda todas.
LOPE Confieso que lo merezco.
(HM, f. 192r)

El escarmiento final del personaje de Lope, que él mismo aprueba, cambia la condición del personaje de tercer galán (que tiene su boda final, aunque suene «artificial») a galán suelto; de hecho, posee todos los rasgos que Serralta atribuye a esta figura: tiene función motriz, en defensa de la honra familiar como hermano de la segunda dama y en sus tentativas matrimoniales con la primera, es decir, obstaculiza la unión de las parejas oficiales; además, se expresa como los demás galanes pero actúa de modo inadecuado, y por eso acaba por admitir su derrota y el triunfo de los demás. En HM, el hijo del corregidor galantea a dos damas, sin solucionar su duda y siempre conservando su carácter doble; de aquí que se pueda definir galán promiscuo, galán falto de conducta amorosa lineal, según la teoría de César Oliva:

El galán, arquetipo del teatro del Siglo de Oro que encierra todas cualidades de signo positivo dispone de otras de signo negativo, que enriquecen y complejizan un personaje reservado a la consideración heroica⁵.

Su inferioridad, su «sacrificio» final con la exclusión del casamiento, y el hecho de que pueda suscitar risa e indulgencia con algunos de sus actos, le colocan además en una posición de potencial precursor del figurón, porque ya posee rasgos en los que pueden hacer hincapié la deformación o la hipertrofia.

Este último peldaño de la evolución del personaje se da en MIF, con la conversión del tercer galán en el figurón Policarpo.⁶ La comedia de Cañizares a menudo se ha incluido entre las burlescas, de disparates, en chanza o de chistes, obras que se caracterizan por la omnipresencia de la comicidad, por una orientación puramente intertextual-paródica, por la falta de lógica y coherencia, salvo una estructura mínima que garantice la in-

5. Oliva (1998:180).

6. Para el figurón remito a la bibliografía final. He aquí una sintética descripción del figurón: tiene un nombre que remonta a figuras cómicas folklóricas o de obras precedentes; procede de la provincia, es decir su origen es periférico respecto al «centro-corte»; pertenece a categorías sociales «realísticas», los nobles nuevos enriquecidos o a la hidalguía con mayorazgo; por lo que concierne el aspecto psico-físico es ridículo, feo, glotón, ávido, mal vestido, extravagante; a menudo se le compara a una bestia, vive en las tinieblas del espíritu, no es capaz de usar un lenguaje metafórico y contradice en el comportamiento las normas del galateo; intenta entrar a formar parte del mundo cortesano, mediante un casamiento, pero sus intentos fracasan y el público se ríe de su escarmiento, seguro de la exclusión de lo distinto y confortado por la identificación con el código al que el figurón no ha sabido adecuarse. Es un tipo totalmente ridículo, con defectos morales y sociales fijos, que no evoluciona, pero no es un personaje de segundo plano, puesto que es protagonista del enredo y desempeña un papel funcional determinante en la construcción de la intriga. Sobre Policarpo véase Fernández Fernández (2003: 142-146).

triga y por una serie de mecanismos escénicos y lingüísticos cómicos. Frédéric Serralta⁷ mantiene que la crítica suele confundir este tipo de comedias con las de figurón y señala entre tales «errores» *La más ilustre fregona* de José de Cañizares; el estudioso también ofrece unos parámetros para diferenciarlas:

La comedia de figurón carece generalmente de base paródica, y en realidad no la necesita ya que, si bien el personaje central viene a actuar de forma muchas veces disparatada, lo hace estrictamente metido en el marco y las estructuras de la comedia cortesana tradicional. Al contrario en la burlesca desaparecen [...], a todos los niveles, las estructuras de la comedia «seria». Por otra parte el personaje del figurón no deja de tener raíces en la realidad social de su tiempo, mientras que los personajes burlescos carecen [...] de verdaderas raíces sociales; su valor como reflejo o como sátira de la sociedad contemporánea nos parece muy discutible. En realidad sólo son a un tiempo vehículos y motores de la risa: el predominio absoluto de la risa bajo todas sus formas es [...] la más importante de las características que definen al género burlesco en el teatro del XVII⁸.

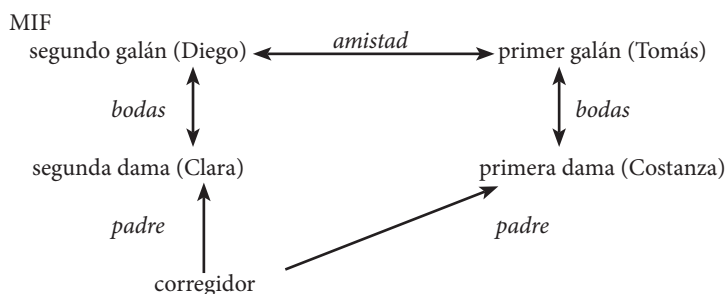
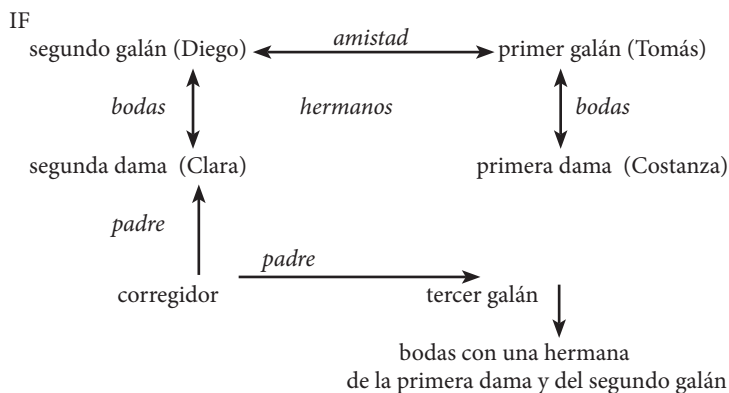
Creemos que MIF se puede colocar en el cruce entre los dos géneros: no desestructura la construcción de la «comedia seria», pero al mismo tiempo actúa en una base que parodiar, o sea la fuente novelística y, sobre todo, el texto del que se presenta inicialmente como refundición, *La ilustre fregona y amante al uso*, de la que reproduce pasajes enteros. Es decir que la reescritura del comienzo de IF es la clave para remitir a la obra anterior, con la finalidad de conservar las premisas del enredo «serio» y luego seguir otro camino a través de la elaboración paródica. Por eso nos parece posible afirmar que MIF se mueve entre la comedia de figurón y la comedia burlesca, viviendo en función del hipotexto que parodia como fenómeno hipertextual. El espectador/lector llega a ser fundamental en el reconocimiento de las situaciones ya planteadas en la «fuente seria» y en la superposición del texto paródico con una serie de rupturas lógicas y expresivas.

Cañizares interviene en el hipotexto a través de la distorsión y de la desvalorización; la comicidad y la subversión de los valores afectan a toda la comedia, se apoderan de acciones y lenguajes⁹; las primeras víctimas son los personajes, pero el comediógrafo conserva su red de relaciones para que siga funcionando el mecanismo. Sin embargo, en el desenlace, los nexos entre los personajes resultan alterados, ya que Cañizares sustituye la agnición de la fregona como hermana de Diego con el intercambio de niños y excluye al figurón del grupo de los que van a casarse:

7. Serralta (1982).

8. Serralta (1982: 103).

9. Por ejemplo, el mesonero comenta ambiguamente las capacidades de su mujer difunta (MIF, f. 9r) y no cuida a Constanza porque no es su hija (MIF, f. 45r); la segunda dama se expresa de modo demasiado oscuro; los criados se burlan de los amores de sus amos de esta forma: "TOMÁS Amoroso dueño mío, / ¿cómo estás? ¿cómo te sientes? / ¿te has recobrado dejando / el caballo? CONSTANZA No parece / sino es que con dos puñales / me penetran ambas sienes / del accidente penoso / que en el corazón me hiere. / ¡Ay de mí! INÉS Jaqueca es esa. / ¡Que en sabiendo que la quiere, / no haya mujer que a su amante / no le crucifique a dengues!) / TOMÁS [...] ¿Pepín? PEPÍN ¿Señor? TOMÁS Entra y mira / si en esa quinta de enfrente / hay dónde descansar pueda / mi esposa. PEPÍN ¡Tremendo dengue! / Por Dios, que un enamorado / a cuantos manejas muele. (MIF, f. 46v)".



El personaje de don Policarpo de Lara, hermano de la segunda dama y pretendiente de la fregona, se presenta a través de los comentarios de otros personajes, que le tachan de *extravagante, ridículo, impertinente, necio malicioso*, víctima de una *extraña necedad* (MIF, f. 2r), con tal talle / *que a todos provoca a risa* (MIF, f. 5r), y cuando aparece en escena los demás critican su aspecto: *presumiendo de fantasma, ridiculísima traza, visión* (MIF, f. 6v). El lenguaje de Policarpo es bajo y literal, a veces vulgar, desde las primeras palabras que dirige a su hermana por celos (MIF, ff. 6v-7r), y sobre todo cuando galantea a Constanza (la llama *ingratazo dueño* y reacciona con asombro a su rechazo de entregarse antes del casamiento, MIF, f. 11r-v). En todas las escenas que protagoniza su comportamiento es ridículo y nunca ajustado a las normas que los galanes siguen: se esconde en la caballeriza, aparece por la mañana hambriento, perezoso y medio dormido, completamente relajado a pesar de que el honor de su hermana –de la que tiene celos– corra un peligro¹⁰, no respeta a su padre, intenta robar a la amada, se cae de una

10. CORREGIDOR No hay vida / como la suya; un cuidado / que tanto nos martiriza / no le hiciera levantar / media hora antes que otros días; / parece cosa imposible, / según proceden distintas / nuestras costumbres, que tenga / mi sangre este necio. / [...] / Sale don Policarpo tomando el chocolate, y Soplamoco / POLICARPO ¿Con aquesta chilindrina / te vienes, bestia, no habiendo / tomado más que dos libras / de adobado y una fuente / de torreznos y salchichas? (MIF, f. 26r).

escalera¹¹, expresa su dolor de modo inadecuado, enloquece y comenta impropia-mente su verdadero origen y su desdicha. Veamos en detalle algunas de estas escenas, por ejemplo la descripción del galanteo:

[...] este necio, empeñado
 en galantearla atrevido,
 un tesoro la ha ofrecido
 y mil músicas la ha dado.
 Siguela en saliendo a misa
 y la pasea la calle
 a caballo, con tal talle
 que a todos provoca a risa.
 (MIF, f. 5r)

la primera aparición en escena de Policarpo:

DIEGO [...] el que viene
 presumiendo de fantasma,
 delante, es don Policarpo
 [...]
 TOMÁS Buen gusto tiene Constanza
 en no admitirle, que él tiene
 ridiculísima traza.
 PEPÍN No he visto mayor visión.
 (MIF, f. 6v)

las palabras que dirige a la hermana y al segundo galán:

Tápese bien esa cara,
 señora, ¿no ve que hay gente?
 ¿es aparador o es dama? [...]
 La mujer y la patata,
 la encubierta es la mejor.
 [...] Sin quiebro,
 que en la calle no se danza,
 ¿usted no sabe que es,
 como quien no dice nada,
 hija de un corregidor,
 que será marqués mañana? [...]
 Don Diego, idos a comer,
 si tenéis qué, a vuestra casa,
 que para hacer compañía,
 aunque fuese de corazas,
 a mi hermana, yo me sobro.[...]
 (MIF, ff. 6v-7v)

11. POLICARPO En nombre de amor avanzo; / una, dos, tres... / A la ventana / INÉS ¡Agua va! / POLICARPO ¡San Anselmo! / SOPLAMOCO ¡San Hilario! / POLICARPO No es sino ceniza puerca./ SOPLAMOCO ¡Ay, señor, que me han cegado! / POLICARPO Éste es el memento homo / antes del miércoles santo. / SOPLAMOCO ¿De qué eres mortal te acuerda? / [...] / A la ventana / MESONERO Pues no hay forma / de salir con saca-trapos / el taco, que es de papel, / así saldrá. / Cae / POLICARPO ¡Verbum caro, / qué me han muerto! / (MIF, ff. 38r-v)

sus parlamentos a la amada:

POLICARPO [...] por mí y por ella
siento, gimo y rabio ya,
pero ella, Inés, aún se está
en su trece de doncella. [...]

CONSTANZA Inés, ¿quién contigo está?

POLICARPO Todo yo, ingratazo dueño.
[...] Esta vez
acoto, que te he de hablar
en mi amor, y ha de quedar
mi explicación, pez con pez.
(MIF, ff. 11r-v)

En un lenguaje áspero, impensable para un galán, Policarpo estalla en una declaración que contradice todas las normas del galanteo, hasta la propuesta sexual prematrimonial, que Constanza rechaza, y Policarpo comenta de este modo:

¿O noramala o marido?
¡Fuerte caso!

(MIF, f. 12v)

La llaneza verbal de Policarpo adquiere cada vez más relieve mediante la comparación entre su forma de expresarse y la áulica del primer galán; de este modo se oponen el criado que habla como un perfecto galán (de hecho el público sabe que no es un criado) y el noble que no es capaz de expresarse de acuerdo con el papel que tendría que desempeñar. Poco después Constanza evidencia el contraste entre los dos personajes, confirmado por la vuelta en escena de Policarpo:

CONSTANZA Con garbo y entendimiento
ha hablado el mozo de mulas, [...]
si fuera... mas, ¿qué me paro?
Salir del lance primero
es forzoso, en que me ponen
los necísimos extremos
de don Policarpo. Éste es...
Entra por una puerta y sale por otra
...el patio. [...]
¿Don Policarpo?
Saca la cabeza don Policarpo, Soplamoco
Mi dueño,
constancísima Constanza,
¿te parece que ya puedo
desencaballerizarme?

(MIF, ff. 16v-7r)

Cuando el corregidor se enfada con su hijo, el «sermón» de IF y HM se convierte en un dueto cómico:

CORREGIDOR ¿Es posible...
 POLICARPO ¿Ya predicas?
 CORREGIDOR ...que un hombre...
 POLICARPO ¿Va de sermón?
 CORREGIDOR ...de tu sangre...
 POLICARPO ¿Hay cedulillas?
 CORREGIDOR ...a un mesón...
 POLICARPO ¡Andallo, Pavas!
 CORREGIDOR ...entre...
 POLICARPO ¡No me hagas harina
 los sesos! ¿No digo yo
 que es todo una retahila
 de embustes?

(MIF, f. 29v-30r)

Finalmente, al revelar las verdaderas identidades de los protagonistas, se cumple lo hipotetizado por la fregona en IF y en HM, o sea se descubre que Costanza es hija del corregidor y que Policarpo es hijo del mesonero:

CORREGIDOR No sabrán, que si las señas
 convienen entre sí todas,
 Costanza es mi hija, huésped,
 y el tuyo...
 POLICARPO Hacia mí se enrostra.
 CORREGIDOR Es Policarpo.
 POLICARPO ¡Arre alla!
 ¿Yo hijo de la picarona
 trueca chiquillos? [...]
 ¡Con que yo quedo
 a que me hagan la mamola
 sin señoría, sin don,
 sin mayorazgo y sin novia!

(MIF, ff. 63v-64r)

Policarpo posee el aspecto psico-físico del figurón (ridículo, feo, glotón, tacaño, extravagante, a menudo comparado con una bestia, necio, incapaz de usar el lenguaje figurado, falta de urbanidad y de educación), pero el descubrimiento final le proporciona un perfil social distinto del figurón, puesto que se descubre que no es hidalgo. Sin embargo en la comedia aparece otra figura rica¹², extravagante y de origen periférico, o sea el papel «al cuadrado» desempeñado por el gracioso en su disfraz de noble, don Sancho de Bracamonte, caballero brasileño dominado por una hechicería. Se podría definir un pseudo-figurón, que remonta al amante al uso del texto atribuido a Lope¹³: aquí también

12. Subrayar las cantidades de dinero es un rasgo del figurón; tres veces en la comedia se menciona la hacienda de don Sancho: *tiene millón y medio / de hacienda* (MIF, f. 14r), *dos millones de hacienda* (MIF, f. 14r), *un potosí de hacienda* (MIF, f. 34r).

13. Otro gracioso que adopta un disfraz parecido se encuentra en la comedia *Quien no se aventura... no ha ventura*, atribuida a Guillén de Castro; véase Faliu-Lacourt (1994: 73-75).

se trata del papel «al cuadrado» desempeñado por el gracioso, un caballero medio loco, connotado por la extravagancia de su modo de vestir y de actuar. Aparece en el tablado vestido *ridículamente* (IF, f. 94r) y describe las modas y los lugares comunes, ironizando sobre las costumbres de su tiempo y también sobre los mecanismos de las comedias de enredo¹⁴. Al mismo personaje parece hacer un guiño Figueroa y Córdoba en un pasaje de su comedia¹⁵. Y probablemente no se puede excluir de las «fuentes» del personaje uno de los galanes de *La noche toledana* de Lope, don Beltrán, «caballero dicharachero [que] funciona como gracioso no sólo por sus gracejos sino por el carácter antiheroico de su comportamiento que se pone en evidencia sobre todo en el episodio del salto del balcón. [Y que también] es galán suelto que en las habituales componendas matrimoniales del último acto gasta al público la broma de ‘dar la mano’ a otro hombre»¹⁶.

Para concluir, nos parece que el recorrido de este personaje corresponde perfectamente al individuado por Serralta en su ensayo *El tipo del «galán suelto»: del enredo al figurón*. En este estudio Serralta añade a la teoría del origen sociológico del figurón, la de sus raíces textuales y teatrales en la figura del galán suelto, una variante del galán que es espía de la búsqueda de soluciones nuevas con respeto a las ofrecidas por la doble pareja. Como demuestran otros ensayos que toman la idea de Serralta como punto de partida¹⁷, este fenómeno procede de necesidades internas al texto teatral y se desarrolla con el auge del figurón y sus implicaciones sociológicas. Al mismo tiempo, se observa una tendencia a la difusión y a la generalización del agente cómico, que afecta no sólo a las primeras comedias de Lope o a las obras de comienzos del siglo XVII, sino que es un fenómeno que parece avanzar en la segunda mitad del siglo, a medida que las convenciones del género se modifican y con ellas el sentido del decoro: se produce una progresiva degradación de los personajes nobles, aparecen cada vez más a menudo galanes ingeniosos y tracistas que burlan a los demás, y galanes risibles y víctimas de burlas, a veces con disfraces ridículos, despreocupados por el honor, extravagantes¹⁸. Contemporáneamente la figura del donaire evoluciona, hacia un personaje que parece caracterizado por el polimorfismo y la dimensión desmitificadora¹⁹. No son todos figurones, pero sí personajes que traspasan

14. «¿No sabes qué al uso soy? / ¿Y es al uso murmurar, / y es al uso no pagar, / y publicar lo que doy? / Es muy al uso el mentir, / es lo el tratar destreza, / es lo el publicar riqueza, / y de noche es uso huir. / Uso es decir que soy rayo / y es uso, entre damas bellas, / mostrar que muero por ellas, / y ellas fingir un desmayo. / Es al uso si me aman, / mirándolas, suspenderme, / y es al uso entretenerme, / Lope, donde no me llaman.» (IF, f. 95r). «No es al uso en ningún modo / el dar los enamorados, / ni es al uso en los cuidados / el publicarlos del todo. / No es al uso el ser amigo, / ni el decir siempre verdad, / ni el guardar fidelidad, / ni el mentir sin dar testigos. / No es al uso, reina mía, / en amor guardar secreto, / ni uso premiar al discreto, / ni a la cuerda valentía. / No es al uso el hablar poco, / ni el decir fulana es bella, / ni amar a mujer doncella, / ya no es al uso tampoco.» (IF, f. 95v)

15. «Cierto que sois muy mañoso, / pues habéis estado apenas, / en Toledo, cuatro días, / y ya tenéis por la cuenta / dos damas, y tan vecinas / que las divide una puerta. / No buscaréis la segunda / para engañar la primera, / siquiera un poco más lejos. / Vos tenéis poca experiencia / aunque sois amante al uso.» (HM, f. 170v).

16. Fernández Fernández (2003: 56).

17. Pastor Comín (1999) y Trambaioli (2008).

18. Arellano (1994). En *La más ilustre fregona*, la comicidad y la subversión de los valores no afectan sólo al figurón Policarpo, sino a toda la comedia. Ya hemos dicho que el mesonero comenta ambiguamente la capacidad de su difunta mujer para atraer a los clientes de la posada, y que se despreocupa del honor de Constanza. Las damas también son risibles: doña Clara por su lenguaje culterano y Constanza por su «enfermedad» durante la huida del mesón. Son personajes que Olga Fernández define «reversibles», es decir, que desempeñan funciones «serias», pero a veces sorprenden actuando con desenfado y hasta con desprecio del decoro; véase Fernández Fernández (2003: 227-251).

19. Faliu-Lacourt (1994: 75).

«la frontera que le marca el decoro de su clase»²⁰ y «precisamente la reorganización de los personajes dramáticos, el deslizamiento y ruptura de barreras comicidad/seriedad que ello obliga, es el gran logro de la comedia de figurón»²¹.

Nos parece que las «mutaciones» del hijo del corregidor de la novela cervantina en sus adaptaciones teatrales muestra de modo claro la evolución del tercer galán al figurón, pasando por la figura del caballero promiscuo y suelto, y que el recorrido de este personaje confirma la búsqueda de soluciones dramáticas nuevas a lo largo del siglo XVII; su desarrollo es una prueba más de los intentos de renovación de la fórmula teatral fijada por Lope en su época. Finalmente no hay que olvidar las exigencias de la representación; por ejemplo, cabría investigar en los repartos de las puestas en escenas para descubrir quién desempeñaba el papel del «galán ridículo», ya que, en la jerarquía de la compañías, no se suele pasar de gracioso a galán ni viceversa; y ver si hay actores que se especializan en este papel hacia la mitad del siglo.

Bibliografía

- ARELLANO, I. (1994): «La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada», *Criticón*, 60, pp. 103-128.
- FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, O. (2003): *La comedia de figurón de los siglos XVII y XVIII*. Madrid: Universidad Complutense, Servicio de Publicaciones, (en CD-ROM o en <http://www.ucm.es/BUCM/tesis/19972000/H/3/H3057501.pdf>).
- DI PINTO, E. (2007): «Galería de retratos: figura, figurilla y figurón», en *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro. Actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro. Almagro, 15-17 de julio de 2005*. Ed. Rafael González Cañal y Germán Vega García-Luengos, Almagro: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 99-110.
- FALIU-LACOURT, C. (1994): «De un gracioso proteico arlequinado: el Ramiro de Quien no se aventura... no ha ventura», *Criticón*, 60, pp. 69-75.
- GARCÉS MOLINA, E. (2007): «Del figurón del siglo XVII al figurón del siglo XVIII en una refundición» en *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Snglos de Oro. Actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro. Almagro, 15-17 de julio de 2005*. Ed. Rafael González Cañal y Germán Vega García-Luengos, Almagro: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 167-179.
- GARCÍA LORENZO, L. (editor) (2007): *El Figurón. Texto y puesta en escena*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- GARCÍA RUIZ, V. (1993): «Cervantes, Lazarillo y Lope: entorno al origen literario del 'figurón'», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro, Actas del II Congreso*

20. Fernández Fernández (2003: 94).

21. Fernández Fernández (2003: 96). La estudiosa –Fernández Fernández (2003: 94-97)– hace referencia a Hermenegildo (1989) y comparte su idea acerca de la crisis de los esquemas de la comedia nacional en el último tercio del siglo XVII, crisis que determina cambios en los papeles y las funciones dramáticas; además ambos estudiosos subrayan el contagio cómico que la figura del donaire provoca sobre otros personajes en la comedia de figurón, «y que la lleva a escurrirse hacia la farsa». En cambio Fernández no acepta la interpretación de Hermenegildo del porqué de estas mutaciones, es decir, no ve en la base de estos cambios el espíritu carnavalesco lúdico y catártico.

- Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*. Ediciones de la Universidad de Salamanca, vol. I, pp. 425-434.
- GARCÍA RUIZ, V. (2003): «Figurón», en *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*. Directores Frank P. Casa, Luciano García Lorenzo y Germán Vega García-Luengos, Madrid: Castalia, pp. 146-148.
- GENETTE, G. (1982): *Palimpsestes. La littérature au second degré*. París: Seuil.
- HERMENEGILDO, A. (1989): «El gracioso y la mutación del rol dramático: Un bobo hace ciento de Antonio de Solís», en *El teatro español a fines de siglo XVII (Diálogos Hispánicos de Amsterdam 8/11)*. Amsterdam: Ed. Rodopi, tomo II, pp. 503-526.
- HERNÁNDEZ, A. (1994): «La risa grotesca: la comedia de figurón», en *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christiane Faliu-Lacourt*. Eds. I. Arellano, V. García Ruiz y M. Vitse, Kassel: Reichenberger, pp. 191-200.
- JURADO SANTOS, A. (2000): «Lope, Cervantes y La ilustre fregona», en «*Otro Lope no ha de haber*» *Atti del convegno internazionale su Lope de Vega. Firenze, 10-13 febbraio 1999*. Ed. Maria Grazia Profeti, Firenze: Alinea, vol. III, pp. 63-84
- JURADO SANTOS, A. (2005): *Obras teatrales derivadas de novelas cervantinas (Siglo XVII). Para una bibliografía*. Kassel: Reichenberger.
- LANOT, J.-R., y Vitse, M. (1976): «Eléments pour une théorie du figuron», en *Caravelle*, 27, pp. 189-213.
- LANOT, J.-R. (1981): «Para una sociología del figurón», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*. París: CNRS, pp. 131-151.
- OLIVA, C. (1998): «Del galán fiel al galán promiscuo de la comedia española», en *El escritor y la escena VI, Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*. Ed. Ysla Campbell, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, pp. 179-193.
- PASTOR COMÍN, J. J. (1999): «La comedia de enredo: Abrir el ojo de Francisco de Rojas y El amor al uso de Antonio de Solís. Análisis comparativo», en *EPOS*, XV, pp. 149-174.
- PROFETI, M. G. (1983): Introducción a A. Moreto, *El lindo don Diego*. Madrid: Taurus
- PROFETI, Maria Grazia (1984): Introducción a F. Rojas Zorrilla, *Entre bobos anda el juego*. Madrid: Taurus
- PROFETI, M. G. (1998): *Letà d'oro della letteratura spagnola: il Seicento*. Firenze: La Nuova Italia, pp. 41-43.
- SERRALTA, F. (1988): «La comedia burlesca: datos y orientaciones», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*. París: CNRS, pp. 99-125.
- SERRALTA, F. (1988): «El tipo del 'galán suelto': del enredo al figurón». *Cuadernos de Teatro Clásico*, I, pp. 83-93.
- SERRALTA, F. (2001): «Sobre los orígenes de la comedia de figurón: El ausente en el lugar, de Lope de Vega (¿1606?)», en *En torno al teatro del Siglo de Oro. XV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro*. Eds. I. Pardo Molina y A. Serrano, Almería: Instituto de Estudios Almerienses-Diputación de Almería, pp. 85-93.
- SERRALTA, F. (2003): «Sobre el 'pre-figurón' en tres comedias de Lope (*Los melindres de Belisa, Los hidalgos del aldea y El ausente en su lugar*)», *Criticón*, 87-89, pp. 827-836.
- TRAMBAIOLI, M. (2008): «El galán suelto y el figurón en *Los Ponces de Barcelona*, de Lope de Vega», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo LVI, núm. 2, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios El Colegio de México, pp. 489-504.