

LO QUE SON MUJERES, COMEDIA DE FIGURÓN DE FRANCISCO DE ROJAS REFUNDIDA POR GOROSTIZA

Felipe Reyes Palacios
Universidad Nacional Autónoma de México

La representación de las antiguas obras españolas era, hacia la tercera década del siglo XIX, "una parte íntegra y continua –aunque lejos de ser dominante– del repertorio teatral", como lo ha comprobado David T. Gies (1990: 111) al examinar la cartelera madrileña de los años 1820 a 1833. Y dentro de esa parte las *refundiciones* ocupan el principal lugar, siendo con frecuencia la única forma en que el público tenía contacto con su pasado teatral. El examen de Gies le permite asentar varios hechos de importancia, ya sea en términos numéricos o en cuanto a la evolución del teatro hispánico.

Proporcionalmente, las obras antiguas, refundidas o no, abarcaron durante esos años algo más del 10 por ciento de la oferta teatral,¹ alcanzando un total de 1.166 representaciones, de acuerdo a los datos registrados por A. K. Shields y Nicholson B. Adams, en los cuales se apoya Gies. Los autores más refundidos son los ya "clásicos": Tirso ocupa el primer lugar con 23 obras diferentes refundidas; Calderón, que en el siglo XVIII había sido el más representado, está ahora en el tercer sitio con 14 obras, y después de Moreto encontramos en quinto lugar a Francisco de Rojas y Zorrilla con 5 obras, entre ellas la refundición de Gorostiza que nos ocupa. El segundo lugar le corresponde a Lope de Vega, naturalmente.

Conviene precisar en seguida que el número de obras consignadas para cada autor no es equivalente, desde luego, al de las representaciones que se hicieron de ellas. Así, por ejemplo, siendo el año de 1827 aquel en que son más frecuentes las obras antiguas, hubo cuarenta y una refundiciones distintas, en tanto que el número de sus representaciones llega a 128; tres de cada una, promediaríamos arbitrariamente, cifra ésta que era lo usual para las obras de mediano éxito.

¹ Gies puntualiza que "es difícil, si no imposible a veces, distinguir entre una representación no refundida y una representación de una refundición porque los carteles, además de confundir los títulos con frecuencia, no distinguen entre obras 'originales' y refundiciones" (1990: 116).

Gies observa a continuación que a los refundidores del siglo XVIII o de entre siglos (José de Cañizares, Cándido María Trigueros, Dionisio Solís, Félix Enciso Castrillón, etcétera), se suma ahora la nueva generación de escritores: nuestro Gorostiza —aunque sus refundiciones hayan sido circunstanciales—,² Ramón de Mesonero Romanos, Juan Eugenio Hartzenbusch y Manuel Bretón de los Herreros, quien contribuye con 10 refundiciones diferentes en el periodo considerado. Se tiene noticia, en total, de dieciocho individuos que se desempeñaban como refundidores por esos años. De ahí que Bretón se llegue a quejar (paradójicamente, pues él mismo es un refundidor prolífico) del "furor de refundir" a Tirso de Molina.

Pero Gies señala también, complementariamente, que a partir de que el soldado francés Jean-Marie Grimaldi (conocido luego como Juan de Grimaldi) se hace cargo en 1823 de los principales teatros de la corte, estimula lo mismo la creación dramática original de estos autores, que su colaboración como traductores de obras francesas, tareas a las que se sumaba la refundición. Una variedad de prácticas dramáticas, como vemos, que solo podía resultar provechosa para el escritor joven. Sin embargo, nuestro Manuel Eduardo de Gorostiza no llegó a recibir los beneficios de tal auge ya que fue ignominiosamente desterrado de España en 1823, a cinco años apenas de haber empezado su carrera teatral.³

Ahora bien, la práctica de la refundición provocaba en la crítica de la época reacciones diversas, como era de suponerse después del largo debate teórico del siglo XVIII sobre la validez del teatro áureo. Sin dejar de señalar los "abusos" en que habían incurrido los refundidores, algunos críticos apreciaban el importante servicio que aquéllos hacían a la literatura española "en sacar del polvo en que yacían y presentar

² Gorostiza no ejecutó sus refundiciones *motu proprio*; éstas se debieron —según rememora él mismo en la "Advertencia de la edición de 1826"— a "una mera disputa entre varios amigos que discurrían sobre el antiguo repertorio español". Gorostiza sostenía "que si Lope y Calderón habían pecado alguna vez contra las reglas de la razón, no lo habían hecho ni por ignorancia ni por necesidad, sino porque quisieron trabajar muy de prisa y porque para ello les incomodaba la menor traba". Añadió también "que nuestras comedias eran otros tantos monumentos de ingenio y gracia"; pero que de haber sido más "arregladas", seguramente no habrían sido peores; esto es, estaba convencido de que las llamadas "reglas de la razón" no podrían sino mejorarlas. Sus amigos lo desafiaron a que lo demostrara, asignándole arbitrariamente dos comedias (1899: 5-7).

³ De acuerdo con datos verificados por Luis Monguió (416) en la *Crónica Científica y Literaria*, periódico madrileño que por entonces dirigía José Joaquín de Mora y en el que Gorostiza colaboraría después, su primera comedia (*Indulgencia para todos*) fue anunciada el 1 de septiembre de 1818, se estrenó el día 14 y fue reseñada (probablemente por Mora) el día 29 del mismo mes.

con todo su brillo unos cuadros preciosos que estaban olvidados", tarea para la que no bastaba

saber cuatro reglillas de poética, ni hacer un par de décimas o redondillas. Es necesario un gusto exquisito para saber distinguir las bellezas de los extravíos del ingenio, un continuado estudio de nuestro antiguo teatro, una crítica exacta, y juzgar con ella hasta dónde debe llegar la tolerancia con la imaginación de nuestros poetas, y finalmente un don particular para imitar su tono, sus ideas y su modo peculiar de expresarlas.

Así se expresa por su parte, en 1829, un crítico anónimo que firma solo con la inicial *M.* (*apud* Gies, 1990:123) Pero no mucho tiempo después (en 1834), el célebre Antonio Alcalá Galiano parecía replicarle a éste enumerando los razonamientos que otra parte de la crítica había acumulado contra esa práctica dramatúrgica, al recordar desde Londres que:

Un tipo de autores dramáticos a quienes no se puede llamar, con propiedad, ni autores originales, ni traductores —una especie de *middlemen* [agentes de negocios, intermediarios], si se nos permite usar ese término—, compartían el dominio de la escena española. Eran los refundidores de las antiguas obras españolas. Su negocio consistía en reducir los dramas antiguos a las pautas del código de Aristóteles o Boileau, en torturarlos hasta someterlos a la sumisión ante las unidades de tiempo y lugar; en descartar todos los personajes que considerasen inútiles, y en suprimir aquellos pasajes donde el gusto de un periodo anterior se hallara en flagrante discrepancia con el de los tiempos actuales. Para lograr todos estos objetivos requerían de un uso muy liberal de las tijeras, y después de mucho cortar y acuchillar sin piedad, solían juntar las partes así desmembradas con algunos parches de su propiedad; la obra, ya terminada, exhibía entonces huellas visibles de las rudas manos que se habían ocupado de ella. El resultado de sus trabajos eran las más absurdas composiciones, aunque algunas de ellas ganaron en su tiempo una buena porción del aplauso público. Esta práctica había prevalecido en España desde finales del siglo pasado [XVIII], y ha continuado incluso hasta nuestros días. Uno de los emigrados españoles, hombre laborioso y erudito, don Pablo Mendíbil, ha creído que valdría la pena publicar en Londres algunas de las obras de Calderón refundidas de esta manera; y esto [nada menos que] en medio de un pueblo en el que las obras de Shakespeare y demás dramaturgos irregulares no solo son admiradas, sino propuestas como modelos; y

[además] mucho tiempo después de que Alemania ya había rechazado —en tanto que Italia la estaba rechazando—, y Francia se preparaba para hacer a un lado la doctrina de las unidades. (*apud* Llorens, 1968: 380-381; traducción mía)

Así pues, es al inicio de la etapa teatral revisada por Gies, y comprendida en la crítica de Alcalá Galiano, cuando Gorostiza ejecuta sus refundiciones. La segunda de ellas, *Lo que son mujeres*, originalmente de Francisco de Rojas y Zorrilla (1607-1648), estrenada en Madrid en 1822, tiene sobre todo un interés histórico por tratarse de una *comedia de figurón*, como pretendo demostrar a continuación.

La situación de que parte esta obra parecería típica del género de comedia lúdica que ejemplifica *Bien vengas, mal, si vienes solo*, de Calderón, la otra obra áurea refundida por Gorostiza. Hay dos hermanas casaderas, sin padres, y cuatro pretendientes que aspiran a la mano de la mayor de ellas, aunque la menor también esté interesada en el matrimonio, y mucho. Pero al propio tiempo, se dan ciertas circunstancias peculiares o anómalas para aquel tipo de comedia, en las cuales los personajes se muestran francamente excéntricos.

La relación entre las hermanas no solo es tirante, pero de una rudeza que el tono de esta comedia no hace sino enfatizar, ya que está determinada por una institución civil propia del antiguo régimen, el *mayorazgo*; esto es, la preservación de los bienes de una familia exclusivamente a través de los hijos mayores que se vayan sucediendo. Así que diferenciándose entre ellas por su actitud ante los hombres y el matrimonio, una opuesta y la otra muy favorable, la mayor juzga crudamente en todo momento a la segunda, quien se muestra “con los hombres tan humana”.

A diferencia de la comedia llamada de enredo, o de capa y espada, que a cada paso nos sorprende con situaciones inesperadas, los pretendientes no colaboran a la dinámica de la trama ya que carecen en absoluto de iniciativa propia. Para cortejar a la hermana a quien corresponde el mayorazgo, Serafina, todos ellos han confiado en las habilidades de un casamentero —“alcahuete a lo divino” o “perrito de todas bodas”—, llamado Gibaja, de quien dependerán a lo largo de toda la obra. Así que habiendo acudido Gibaja, oficiosamente, a la casa de Serafina a ofrecerle marido, ésta acepta entrevistarse *en el mismo día* con cuatro candidatos; y aunque solo sea por divertirse ella, el casamentero habrá de decirles a aquéllos:

SERAFINA:
[...] que es para tomar estado;
mas la risa se asegura,
de ver entrar un *figura*
de novio muy espetado,
que a todo se contradice
cuanto me quiere fingir,
intentando no decir
los disparates que dice;
que va de sí muy pagado
cuando en la calle se ve,
solo de que le miré
tres veces de medio lado.⁴

Se trata, pues, de escoger marido, cosa que Serafina no desea, aun a costa de perder su derecho al mayorazgo por no casarse; pero tampoco habrá realmente de dónde escoger, teniendo en cuenta la índole de los pretendientes. Y aunque se supone que el casamentero es ducho en desvanecer las objeciones que se puedan poner a quienes él propone, en este caso no se esfuerza mucho. Tratándose de un papel destinado al gracioso de la compañía –según se precisa al principio–, Gibaja hace alarde de mordacidad y de cinismo al referirse a sus candidatos, así resulte ello en contra de su propia conveniencia. La presentación que en privado hace de uno de los candidatos es característica de los *figurones*:

GIBAJA:
El que en ese patio espera
a visitarte el postrero,
sabe que es un caballero
natural de Talavera,
principal y de buen pelo,
abultado de persona,
y trae lenguaje y valona
dos o tres dedos del suelo.
El talle un poco grosero,
cintura de tomo y lomo;
lo que es el zapato, romo,
pero aguileño el sombrero.
Trae daga larga después,
muy puesta a lo de Sevilla,
cortos brahón y ropilla
y el ferreuelo a los pies.
Postura de hacer desdenes,
crudeza de dar enojos

⁴ *Lo que son mujeres*, ed. 1952: 193 (las cursivas son mías).

el bigote hasta los ojos,
y la oreja hasta las sienes.
Asustado de color,
crudo un lado, otro cocido;
esto es cuanto a lo vestido,
mas lo parlado es peor. (198)

Lo que don Gonzalo habla da margen justamente a que de inmediato se diga de él: "¡Gran *figura*!" (198); pues su peculiaridad es que se expresa amontonando estribillos vulgares, de manera entrecortada, meras frases que no hacen sentido; es incapaz de hilar un sencillo discurso. Al revisar los rasgos básicos del género, Alice Hernández (1994:192) dice acerca de este recurso inicial:

Lo que hay sin embargo que subrayar, es que el vocablo *figura* surge prácticamente en todas las obras [que corresponden al género, se entiende]; sea cuando sale el personaje a escena, bajo forma de una exclamación llena de sorpresa, de burla y hasta de repulsión que emiten en general las damas; sea en la presentación burlesca que hace de él otro personaje antes de que salga a escena, combinándose incluso las dos apariciones.

No es menos importante, añadido por mi parte, la presentación que de sí mismo hace un figurón, en dicho y hecho. Aunque apenas se haya hablado en esta obra, por ejemplo, de don Marcos, diciéndose que es un *podrido* (en el sentido del entremés intitulado *El hospital de los podridos*,⁵ que son quienes se pudren y revientan de todo), su conducta lo establece desde el saludo; a las primeras atenciones que se tienen con él y preguntarle cómo está, responde:

DON MARCOS

Otra vejez.

Que vean a uno sano y bueno,
y gordo, y aunque le ven
colorado, le pregunten:

—¿Cómo está vuesa merced?

Y que le pregunte el otro:

—¿Y usted cómo está?, después,
hasta preguntarse luego
por sus hijos y mujer.

Majadero, no preguntes
lo que no quieres saber,
que si es cortesano uso,
es prolijidad cortés. (195)

⁵ Atribuido a Cervantes, como es sabido.

De modo que el público identificaba, desde el principio, a un figurón, y estaría presuntamente dispuesto a reírse un buen rato de él, aun cuando la burla rebasara los límites de lo razonable, como haré notar más adelante. Por lo pronto puedo señalar que tal identificación opera *por contraste con la comedia de capa y espada, y con el mundo de la corte en consecuencia*, ya que como Alice Hernández dice del personaje tildado de figurón:

De manera esencial es un personaje que no encaja en el mundo de la *comedia de capa y espada*: ni es galán, ni es caballero. No cumple con los principales requisitos: el honor, el valor, la modestia, la discreción, en su sentido áureo: no sabe llevar a cabo el galanteo... Pero se acentúan los lados grotescos, y cada vez más a lo largo de la producción (1994: 195).

Se van acumulando, pues, sobre ellos, toda clase de lindezas, so pretexto de ser *figuras* o *figurones* teatrales. El origen del término *figura* provenía, efectivamente, del ámbito teatral, desde la Edad Media.

Es así que Covarrubias dice en 1611: "llamamos *figuras* los personajes que representan los comediantes, fingiendo la persona del rey, del pastor, de la dama y de la criada, del señor y del siervo, y los demás", y añade dicho autor en su *Tesoro de la lengua castellana o española* que, por extensión, "Cuando encontramos con algún hombre de humor y extravagante, decimos dél que es linda *figura*". Que el término formaba parte del vocabulario madrileño cotidiano, y no solo del teatral, consta también por las "Capitulaciones de la vida de la corte, y oficios entretenidos en ella" (hacia 1600-1603), de Quevedo, quien señala la importante diferencia entre las *figuras naturales* y las *artificiales*, en su óptica satírica:

Tengo por cierto [dice] que pocos se reservan de figuras: unos por naturaleza, y otros por arte. Los naturales son los enanos, agigantados, contrahechos, calvos, corcovados, zambos y otros que tienen defectos corporales, a los cuales fuera inhumanidad y mal uso de razón censurar ni vituperar, pues no adquirieron ni compraron su deformidad (Quevedo, 1946: 460-461).

Por *figuras artificiales* se refiere a los lindos de la corte, quienes además de ser relamidos, se dan aires de importancia, usan de valentía con quien pueden, pero terminan siendo humildes y zalameros ante los nobles de importancia.

Pero la variante *figurón* no está documentada sino hasta después de 1631. En *El comisario de figuras* de Alonso de Castillo Solórzano se presenta una amalgama entre *figura* y *locura* que da pie a un "verdadero delirio verbal": protofigura, figura, archifigura, retablo de figuras, figurón, figurísima, figura de figuras, figurería. Y Quiñones de Benavente añadirá tres variantes más (*figurilla*, *figurero*, *figuraza*), en *La paga del mundo*. (Lanot, 1980: 133)

Es algo realmente notorio y extraño, entonces, que esta obra de Rojas Zorrilla no haya sido utilizada para documentar la historia del género, hasta donde yo sé. De las aproximadamente veinticinco comedias típicas del mismo, la única obra de Rojas que se menciona es *Entre bobos anda el juego* o *Don Lucas del Cigarral*.⁶ Y me llama la atención que *Lo que son mujeres* corresponde a las comedias de figurón escritas antes de 1650,⁷ cuyas características supuestamente son distintas de las posteriores dieciochescas, lo cual no me parece en este caso, además de que el término *figurón* sí aparece aquí, aun cuando sea una sola vez, cuando la hermana mayor se refiere a sus pretendientes:

SERAFINA
 ¡Qué es ver unos *figurones*
 requebrar muy ponderados,
 con vocablos estudiados,
 afectando las razones,
 cuando me asomo al balcón!⁸ (202)

Alice Hernández (1994:195) diferencia entre una y otra etapa de la siguiente manera:

Es de notar que hasta esa fecha (1650) el enredo amoroso sigue siendo el elemento que crea la suspensión y que acapara el interés del espectador, es decir, que estas comedias son comedias de capa y espada con un elemento grotesco de añadidura que viene a complicar el enredo. Mientras que posteriormente, y de manera flagrante en el siglo XVIII, se incrementa lo grotesco y el figurón ocupa un lugar cada vez

⁶ Alice Hernández apunta que las más citadas parecen ser: *El agua mansa*, *Guárdate del agua mansa*, de Calderón; *El dómine Lucas* de Cañizares; *El mayorazgo figura*, *El marqués del Cigarral* de Castillo Solórzano; *El Narciso en su opinión* de Guillén de Castro; *El lindo don Diego* de Moreto y *Entre bobos anda el juego* de Rojas.

⁷ Marc Vitse la ubica entre 1642 y 1645 (1983: 608).

⁸ El término *figura* aparece tres veces (2 en la p. 193, y luego en la 198). Gorostiza conservará solamente este término en dos ocasiones (pp. 178 y 222), y elimina el de *figurón*. Véanse los cambios efectuados por Gorostiza a este respecto en las pp. 178, 179, 222 y 252.

más preponderante; mejor dicho, lo grotesco tiende a propagarse al conjunto de los personajes y de las situaciones. Se evidencia pues así una evolución en el género [...]

En la primera etapa, la de las comedias de enredo, o de capa y espada, esas que tienen un elemento grotesco *de añadidura*, dicho elemento grotesco lo proporciona el que, en un certero y original estudio, Frédéric Serralta (1988) llama el tipo del "galán suelto". Es éste un personaje que en la estructura pentagonal de esas comedias, formada aparte de él por dos damas y dos galanes, quienes terminan superando felizmente toda suerte de incidentes, él sale sobrando por alguna ridiculez que le caracteriza, y no se casa. Mientras que en la segunda etapa, la de la "propagación de lo grotesco", estamos ante un tipo de comicidad muy cercana a la de la farsa: una comicidad agresiva, no razonable como nos lo recuerda Quevedo con las "figuras naturales", y por lo que toca a las alusiones sexuales, muy permisiva, para no decir obscena como lo consideraría la crítica neoclasicista.

Que hay aquí una propagación de lo grotesco es evidente por la multiplicación de los figurones, cuatro en principio. Tenemos un montañés, cristiano viejo, hidalgo del hábito de Santiago, no obstante lo cual posee poca hacienda, y cuyo defecto consiste en mezclar siempre el latín con el romance, además de entreverar en su discurso citas bíblicas a la menor oportunidad; pedantón, pues, ya que estudió filosofía y teología en Salamanca (don Pablo). Luego don Marcos el podrido, regidor de la ciudad de Zamora, a quien "lo podrido en el color/ de la cara se le ve" (195). A ellos se suma el del habla vulgar y disparatada, quien es originario de Talavera (don Gonzalo). Y por último don Roque, un hidalgo "algo viejo / natural de Jaraizejo, / un lugar de Extremadura" (193), a quien reconocen como un "contento", esto es, un impasible a quien todo le da lo mismo, para bien o para mal. Por el número de figurones resulta una comedia del género muy siglo XVIII. Y quizá no son todos, si atendemos al desarrollo de la trama.

Se trata de un mundo abigarrado que recuerda lo que según Jean-Raymond Lanot es la fuente más importante que incide en el desarrollo de la comedia de figurón, el popular género del entremés, cuyas *figuras* muestran una amplia gama de conductas humanas, y de donde derivaría el término mismo de figurón.⁹ En el mundo del entremés, nos

⁹ Para Lanot no se trata de la conversión histórica de un género menor en uno mayor, sino de una retroalimentación de motivos cómicos, del uso de "un fondo cultural y social común", "un arsenal risible contemporáneo" (1980:134).

recuerda Lanot citando los trabajos especializados de Eugenio Asensio sobre éste,

figura designaba primariamente una apariencia estrambótica, una exterioridad provocante a risa. Pero su campo semántico se dilataba en la esfera moral y social abarcando desde el vicio a la monomanía, desde el amaneramiento hasta la aberración, desde la exageración de las modas en el lenguaje y el vestido hasta el rasgo especial de carácter arraigado en el humor dominante. Propendía a subrayar el aspecto cómico de las pretensiones y vanidades que impulsan a los hombres a tomar actitudes falsas, a simular realidades vacías (E. Asensio, *Itinerario del entremés* citado por Lanot, 1980:131).

Tendencias y conductas casi todas éstas que hallamos en los personajes de Rojas Zorrilla, desde la monomanía del cultiparlante, o la aberración del que no supera el habla rufianesca, hasta lo que podría ser el "humor dominante" del podrido y del contento, sin olvidar la exterioridad provocante a risa de todos ellos, que además de sus características provincianas incluye también la ridiculización no razonable de sus defectos o rasgos físicos. Lo que no hallamos definitivamente expuesto es el vicio moral que era el principal objeto de la tradición clásica de la comedia, desde Menandro hasta Molière. Tal es, en efecto, la crítica que se hace en el siglo XIX a las comedias dieciochescas del género, como aparece formulada en la edición académica de las obras de Leandro Fernández de Moratín: "Las comedias de *figurón*, que obtuvieron entonces gran boga, eran caricaturas chabacanas, y no sátiras delicadas de un vicio o de un carácter existente en la naturaleza."¹⁰

Gorostiza por su parte, residiendo ya en Londres después de su etapa teatral madrileña, critica en términos semejantes a los entremeses, mostrándose con ello desdeñoso de los orígenes populares del teatro español, considerándolos en todo caso como una "infancia" afortunadamente superada.¹¹ Coincidió también con la doctrina neoclasicista de Boileau, para quien la comicidad de Molière tenía dos ver-

¹⁰ En nota que al parecer es de Buenaventura Carlos Aribau, ya que las notas de Hartzenbusch están señaladas con su nombre (Fernández de Moratín, 1944:318).

¹¹ Dice así en un manuscrito hallado por Armando de María y Campos ("Reflexiones sobre el antiguo teatro español"), el cual estaba presuntamente destinado a su publicación como artículo en alguna revista londinense, pero que quedó inconcluso y al parecer inédito en su momento: "Los entremeses eran pequeños actos, divididos tácitamente en escenas, escritos por lo común en prosa, con una intriga diminuta, hábilmente desenvuelta, con caracteres bien delineados, y con un desenlace buscado dentro de la brevedad del cuadro. La acción era una, siempre. Las fábu-

tientes, la de sus doctas pinturas, donde campea lo agradable y lo fino, como en su *Misántropo*, y la de aquellas obras donde representa lo grotesco, mascaradas que deleitan al populacho con sus equívocos groseros, en las que inapropiadamente junta a Terencio con Tabarin el bufón (*L'art poétique*, vv. 393-428).

¿Se encuentra quizá representado algún caso de vicio moral en la trayectoria de la protagonista femenina de la obra, o en la de su hermana, quien se muestra "con los hombres tan humana"? Es cosa de verse.

La acción en que participan es sencilla, a diferencia de una verdadera comedia de enredo. Después de la presentación uno a uno de los pretendientes, en la segunda jornada se repite el desfile de éstos, pero en una nueva situación, ya que Serafina ha tenido la extravagante ocurrencia de dar "audiencia de amantes"; ellos tendrán la oportunidad de enmendar el estilo de cada quien ante ella, presentándole un memorial en que soliciten matrimonio; pero por consejo de Gibaja piden en él la mano de su hermana Matea. Habiendo intercambiado las hermanas su posición, en la tercera jornada se vuelve a repetir el esquema con otra novedad, ideada para celebrar los quince años de Matea: se trata ahora de una *academia* muy al Siglo de Oro, esto es, de una "junta o certamen a que concurren algunos aficionados a las letras" (*DRAE*); ahí presenta cada uno de ellos un asunto versificado relativo a su pretensión. Y para sorpresa de todos, Matea no acepta a ninguno, ya que desde que se sintió amada comenzó a aborrecerlos. Y en cuanto a Serafina, ahora decidida a casarse, es rechazada hasta por los criados.

No se trata, a mi parecer, de un caso personal de volubilidad, sino de un asunto tópico que aspira a la brillantez literaria y teatral. Pues resulta que Gibaja se ha hecho presente también como hombre de letras, como poeta dramático en su caso. Él declara que ha estado escribiendo una comedia, intitulada *Lo que son mujeres*, y que está en la tercera jornada; participan en ella todos los personajes que conocemos. Con ello, la obra se vuelve *autorreferencial* y adquiere un carácter fran-

las no admitían, sin embargo, mucha variedad, y giraban comúnmente sobre hechos picarescos: Una vieja asquerosa, una moza desenvuelta para chasquear a un vejete enamorado, o un estudiante hambriento que perturbaba la cena en alguna venta pobretona, eran los principales protagonistas de aquellas mezquinas producciones. Su estilo, por consiguiente, tenía que pecar de chocarrero, y como la licencia de costumbres, fruto ordinario de las largas revueltas, favorecía entonces la libre expresión de cualquier liviandad, se resentía también su diálogo de este peligroso ensanche y abundaba en deshonestos equívocos. No se proponían además los poetas ningún fin moral. Nulificación tan absoluta de decencia y decoro en semejantes engendros dramáticos unida a la personal depravación de las personas que se ocupaban de representar [... etcétera]" (Gorostiza, 1959: 414).

camente festivo. Cada figurón se explaya regocijadamente en su propia conducta obsesiva y el texto versificado se vuelve espectáculo en sí mismo, como corresponde a lo que se nos dice del teatro español bajo el reinado de Felipe IV. ¿Y qué de Serafina? Gibaja dice que, en su comedia, "La que a nadie quiere bien / ha de cansar por *figura*" (207), con lo que ambas hermanas se suman al repertorio ya identificado. Resulta, pues, que ésta es una de las primeras comedias que también incluye figuronas.¹² Ellas y ellos están ahí para representar grotescamente el tópico de la volubilidad en el cortejo, apartándose nítidamente de la verdadera comedia de enredo amoroso, como lo señalará Gibaja, en el parlamento final, en su calidad de vocero del autor:

GIBAJA
 Y don Francisco de Rojas
 un vítor sólo pretende
 porque escribió esta comedia
 sin casamiento y sin muerte. (211)

Y en cuanto a Gibaja precisamente, aunque éste tiene sus puntos grotescos, no cabe considerarlo como un séptimo figurón en la comedia; es un caso extremo del gracioso entrometido, ingenioso y deslenguado frecuente en el teatro áureo; y lo es por su condición de casamentero, condición de donde parece provenir su extraño nombre. *Giba*, dice el *Diccionario de autoridades*, además de corcova, "Vale también molestia y pesadez de alguna persona", como es el caso. Y *gibar*, "Metaphoricamente vale molestar y enfadar, especialmente con la conversación". Es, pues, una forma arcaica de lo que ahora decimos *jorobar*.¹³ Al escribir su nombre con *x* (*Gibaxa*), Gorostiza oscurece en su refundición, deliberadamente o no, la intención de Rojas.

De la refundición de Gorostiza podemos decir que se atiene al proceder descrito por Alcalá Galiano en sus diferentes aspectos. Primeramente, en cuanto a la sumisión ante las unidades, de manera especial ante la unidad de lugar, pues es intención declarada de Gorostiza que la comedia quede ahora de *escena fija*, aunque la unidad de tiempo no sea tan estricta y la acción transcurra en aproximada-

¹² Quienes han estudiado el género discrepan en considerar figurona, o no, a la Finea de *La dama boba*, de Lope (hacia 1613).

¹³ Debido a que en el México actual entendemos más bien este último verbo como una alternativa eufemística de *joder*, pensaríamos que el empleo de Gibaja, como casamentero, es *jorobar* a los otros con el matrimonio. Pero la definición consignada limita la acción al daño ocasionado por la incontinencia verbal.

mente cuarenta y ocho horas, de la mañana del primer día a la del tercero. Para lograr ese propósito, el refundidor se ve precisado a modificar la división en actos de la comedia: de tres jornadas originales, dos de las cuales ya incluían de por sí una subdivisión interna en sendos "cuadros", él hace cinco actos. Pero no alarga el texto, antes lo contrario, aunque introduzca parlamentos y escenas enteras "de su propiedad"; de 3087 versos que hay en el original de Rojas, nuestro autor ofrece 2607; 480 versos menos. Despiadada labor de tijeras y cuchillo, diría Alcalá Galiano, la cual elimina, entre otras cosas, a dos criados y a los músicos que participaban en la fiesta de Matea.

La puesta al día de una comedia antigua implicaba actualizar, de paso, las referencias al entorno social y cultural de los personajes, aspecto donde también entraban las tijeras y los parches. Pero más de fondo era el problema de aquellos pasajes "donde el gusto de un periodo anterior se hallara en flagrante discrepancia con el de los tiempos actuales", como es el caso de las alusiones sexuales. A este respecto, en la Advertencia a la edición de 1826 Gorostiza se manifiesta en contradicción: por un lado, ha querido conservar la "originalidad y [el] picante" de la comedia de Rojas; pero, por otro, reconoce que ha tenido que hacer concesiones a "la decencia, un síes no es algo *atartufada* de nuestras costumbres actuales", suprimiendo "muchos chistes que a nuestros abuelos no escandalizaban y que hoy quizá parecerían demasiado vidriosos" (Gorostiza, 1899:7). Así, se entiende que haya adecentado el equívoco diálogo entre Gibaja y la criada Rafaela en que ésta le solicita por su cuenta algún partido (*segunda parte de la primera jornada*). O que haya suprimido por completo el picante sexual de los comentarios que hace el podrido a la reacción negativa de Serafina:

DON MARCOS

¿Tanto me pudrí por ella?

¿Dije yo, pesia la tal,
que por qué trae las pechugas
abiertas de par en par?

¿Lo escotado de la espalda
pudríselo con mirar
por la espalda hasta la punta
que era dama de canal?

¿Pudríme de verla blanca
con que para mí no hay
tela que menos me vista
que se mancha con mirar?

¿Pues de qué me pudro? Oh pesia,
quien la ve desengañar

si me podré de lo menos,
y si he callado lo más. (200)

Si la versión de Gorostiza es absolutamente plana en este caso,¹⁴ ¿dónde está el picante que se ha conservado? ¿O qué clase de nuevo picante ha querido sustituir la "liviandad" y la "licencia de costumbres" de la época áurea, en términos de Gorostiza? Lo que hay de nuevo, en verdad, es una mayor preocupación por la verosimilitud que se hace patente, por ejemplo, en la caracterización de las hermanas. El trato entre ellas es ciertamente más cortés, más urbano que en Rojas, y hay un énfasis mayor en lo que puede motivar los celos y envidia mutua que se tienen. Y en cuanto a las razones que puede tener Serafina para despreciar a los hombres, ¿cuáles pueden ser verosímilmente en un mundo cada vez más burgués? Prestadas estas razones por el refundidor, o propias de su carácter, pero ajenas al mundo cortesano de Rojas, Serafina se justifica ahora diciendo que:

SERAFINA
Vengarse de la opresión,
es hacerla menos dura,
siendo antojo natural
que participe del mal
aquel que nos le procura.
Un sexo nos encadena
porque de su fuerza abusa,
y si parcial nos acusa
despótico nos condena.
Por su deleite, nacimos;
para su gusto, crecemos;
sirviéndole, envejecemos;
en su descanso, morimos.
Aprendemos solo aquello
que útil es a nuestros amos,
y lo demás lo ignoramos,
porque ellos luzcan con ello;
siendo tanta su injusticia
que aquesta misma ignorancia
(hija de su petulancia)
nos la tildan de malicia.
Si nos quejamos siquiera,
somos unas deslenguadas,
si callamos resignadas,
unos leños de madera;

¹⁴ Dice así: "¿Tanto me podré por ella?/ Y ni aun la quise mirar/ a derechas ni a torcidas/ por mayor seguridad." (240)

si aborrecemos, se clama
contra tamaña crueldad,
y si amamos, liviandad
tan dulce afecto se llama.
Por fin, en tan desigual
contienda, nunca hay vaivén:
cuanto hace el hombre está bien,
lo que la mujer, muy mal.
Verdad es que al cielo plugo
fuese aquel ser embaidor,
a un tiempo legislador
y juez y parte y verdugo.
Así, pues, hermana mía,
ya que sentimos la afrenta,
y el desquite se presenta,
harta necedad sería
desperdiciar la ocasión
única, con que provoca
a la venganza, una loca
afeminada pasión.
Ese sexo tan osado,
que habla tanto y tanto escribe
y a quien todo cuanto vive
dizque está subordinado,
suele amar, si rara vez,
alguna con frenesí,
y entonces por solo un sí
vende el débil su altivez:
entonces también, hermana,
la que a sí propia se aprecia,
le desaira, le desprecia,
le engaña y burla tirana,
y cuando está en el garlito,
a lo menos se divierte
de ver al que era tan fuerte,
ser luego tan chiquitito.
(*Lo que son mujeres*, ed. 1899: 252-254)

Se trata de un discurso en el que, como observaba nuestro colega Octavio Rivera, se manifiestan excepcionalmente unos "ecos de reivindicación feminista" y unas "resonancias sorjuaninas" de que carece el texto de Rojas.¹⁵ Pero la intención de Gorostiza no parece ir demasia-

¹⁵ En la ponencia sobre esta obra que presentó, en la ciudad de Xalapa (México), en un coloquio dedicado a Manuel Eduardo de Gorostiza, el cual tuvo lugar en el año 2000 en el Centro de Investigación Teatral "Candileja", Octavio Rivera llega a preguntarse si en *Contigo pan y cebolla* "sería posible observar en Matilde una actitud femenina de

do lejos en ese sentido. Porque en el plano de una verosimilitud estricta el rechazo de Serafina hacia los hombres la conduciría a un callejón sin salida, habida cuenta de la condición femenina descrita en la primera parte del discurso. Serafina termina sin planes para la vida futura: de tomarlo al pie de la letra, estaríamos ante un feminismo que seguramente devendrá en amarga soltería. Por más que exhiba algunos registros ideológicos burgueses, la comedia refundida se ubica en una época en la que, de acuerdo con el testimonio de Moratín, en los contratos matrimoniales prevalece todavía el mero interés económico y las estructuras paternalistas que son su origen. Serafina sería en este contexto una intrépida mujer tan imposible como la ateniense Lisístrata en su momento. Me parece, más bien, que la clave se encuentra en la segunda parte del discurso, donde los sustantivos "desquite" y "venganza" son la respuesta que conviene a la "afrenta" del hombre, y los verbos "desairar", "despreciar", "engañar" y "burlar" corresponden a la conducta apropiada de la mujer que se aprecia a sí misma. Lo convencional de estos consejos nos recuerda que se trata de una comedia, y no de una *pièce a thèse* con contenidos programáticos. Lo cual significa, en conclusión, que se nos ha presentado una recreación moderna del tópico de la volubilidad en el cortejo ya presente en la obra de Rojas, y que el "picante" que se pueda hallar en ella se limita a la mordacidad con que son tratados los figurones y al ingenio que el refundidor pudo haber desplegado, como es el caso del discurso "feminista". Ingenio, más que crítica social a fondo. De pasada, la preocupación por la verosimilitud ha hecho que Gorostiza suprima la academia con su carácter autorreferencial, ese brillante recurso que fue frecuente en el teatro áureo, para suplirlo con algunos momentos de ingenio modernizante.

El ingenio barroco era desterrado así de las refundiciones teatrales, lo mismo que sus manifestaciones en la oratoria sagrada habían sido ridiculizadas en *Fray Gerundio de Campazas*, por la razón que señala Francisco Sánchez-Blanco: "El 'ingenio', tan apreciado en el siglo anterior, no responde ya a los hábitos mentales del público [...] La ingeniosidad conceptista y culterana no satisface el 'gusto', el juicio de la época [...]'" (194), el cual trata de afirmar una racionalidad más moderna.

rechazo de un sistema de vida, en donde la señorita burguesa parece no tener alternativas, y en donde ni sus sentimientos ni su opinión cuentan". Hizo notar también la eliminación de un soneto, que Gibaja atribuye a don Juan el Valenciano, el cual "sugiere goce y hasta violencia erótica generada por la mujer", pero que precisamente "puede ofender a la mujer y rebajar al hombre que se expresa así de ella" (véase la tercera jornada, p. 210). Suya es también la contabilidad de los versos que he mencionado antes.

Los "equivocos deshonestos", igualmente, se situaban al margen de ese buen gusto. Solo de manera excepcional los ilustrados españoles abordan el tema sexual con desenfado, como es el caso del *Arte de las putas* (1772) de Fernández de Moratín padre, ¡quién lo pensara!, aquel mismo autor que se escandalizaba ante los lances "demasiado atrevidos" que maquinaban las damas de las comedias de enredo. Concebido en, y destinado al ambiente de las cultas tertulias contaminadas de "libertinaje", el *Arte* de Moratín se autolimitaba, sin embargo, a circular semiclandestinamente y en forma manuscrita (fue publicado hasta finales del siglo XIX; Sánchez-Blanco 1991: 232, 242, 246); en tanto que el comediógrafo neoclasicista que era se atenía, como tal, al dogma básico de su escuela que le imponía al teatro objetivos didácticos y moralizantes, en vista de su repercusión como medio de comunicación masiva.

En México, nuestros historiadores del teatro refieren que *Lo que son las mujeres* [sic] se representó en 1859 (con posterioridad a la muerte de Gorostiza), y luego en 1874. Ya para entonces la polémica acerca de las refundiciones debía de haberse olvidado.

De todas maneras, el género del figurón había estado presente al menos desde el siglo XVIII en el repertorio del Coliseo de México, no solo con piezas españolas características, como *Entre bobos anda el juego*, de Rojas, o *El dómine Lucas*, de Cañizares, sino también estimulando la aparición de obras de tema vernáculo, como *Todos contra el payo* y *el payo contra todos* o *La visita del payo en el hospital de locos*, atribuida a José Joaquín Fernández de Lizardi, y de la que no tenemos ningún dato de alguna representación.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, NICOLÁS Y LEANDRO, ed. 1944, "Discurso preliminar", en *Obras*, ed. Buenaventura Carlos Aribau, Madrid, Atlas (BAE, 2), 307-325.

GIES, D.T., 1990, "Notas sobre Grimaldi y el 'furor de refundir' en Madrid (1820-1833)", *Cuadernos de Teatro Clásico*, 5, 111-124.

GOROSTIZA, M. E., 1899, "Lo que son mujeres", en *Obras III*, México, V. Agüeros, (Biblioteca de Autores Mexicanos, 26), 157-332.

———, 1959, "Reflexiones sobre el antiguo teatro español", en María y Campos, Armando de, *Manuel Eduardo de Gorostiza y su tiempo. Su vida-su obra*. México, Talleres Gráficos de la Nación, 408-417.

HERNÁNDEZ, A., 1994, "La risa grotesca: La comedia de figurón", en Arellano, I., V. García Ruiz y M. Vitse (eds.), *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos*. Homenaje a Christiane Faliu-Lacourt, Kassel, Edition Reichenberger, 191-200.

LANOT, J. R., 1980, "Para una sociología del figurón", en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*. Actes du 3e. Colloque du Groupe d'Études Sur le Théâtre Espagnol, Paris, CNRS, 131-151.

LLORENS, V., 1968, *Liberales y románticos. Una emigración española en Inglaterra (1823-1834)*, 2a. ed., Madrid, Castalia.

MONCUIÓ, L., 1966, "M. E. de Gorostiza, director de periódicos en Madrid, 1820-1821", en *Homenaje a Rodríguez Moñino*, 1, Madrid, Castalia, 413-427.

QUEVEDO Y VILLEGAS, F. DE, ed. 1946, "Capitulaciones de la vida de la corte, y oficios entretenidos en ella", en *Obras I*, ed. Aureliano Fernández-Guerra, Madrid: Atlas (BAE, 23), 459-467.

ROJAS ZORRILLA, F. DE, 1952, "Lo que son mujeres", en *Comedias escogidas*, ed. Ramón de Mesonero Romanos, Madrid, Atlas (BAE, 54) 191-211.

SÁNCHEZ-BLANCO PARODY, F., 1991, *Europa y el pensamiento español del siglo XVIII*, Madrid, Alianza (Alianza Universidad).

SERRALTA, F., 1988, "El tipo del 'galán suelto': del enredo al figurón", *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1, 83-93.

VITSE, M., 1983, "El teatro en el siglo XVII", en José María Díez Borque (ed.), *Historia del teatro en España*, 1, Madrid, Taurus.