

De la escena al folio: una aproximación a los personajes de la comedia nueva a través de una miscelánea barroca

From the Stage to the Sheet: An Approach to the Characters of *Comedia nueva* in a Baroque Miscellaneous Work

M.^a Pilar Sánchez Laílla

Universidad de Zaragoza
ESPAÑA
pilarsanlai@gmail.com

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 7.1, 2019, pp. 685-699]

Recibido: 16-08-2018 / Aceptado: 18-09-2018

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2019.07.01.50>

Resumen. La Comedia nueva aportó una serie de personajes que dieron el salto tanto al escenario como a las páginas de algunas misceláneas barrocas como la obra *Navidad de Zaragoza* (1654) del aragonés Matías de Aguirre. El análisis de las cuatro comedias incluidas en esta obra nos permite repasar los diferentes tipos de personajes (héroes y galanes, damas, criadas y graciosos) y sus características en la diferente tipología de comedias al modo del *Arte nuevo*.

Palabras clave. Teatro; siglo XVII; miscelánea barroca; personajes; Comedia nueva; Matías de Aguirre.

Abstract. The *Comedia nueva* brought a series of characters who made the leap both to the stage and to the pages of some Baroque miscellanies such as the work *Navidad de Zaragoza* (1654) by the aragonese Matías de Aguirre. The analysis of the four comedies included in this work allows us to review the different types of characters (heroes and gallants, ladies, maids and graciosos) and their characteristics in the different type of comedies in the style of *Arte nuevo*.

Keywords. Theatre; 17th century; Miscellaneous work; Characters; *Comedia nueva*; Matías de Aguirre.

La Comedia nueva aportó una serie de personajes y formas dramáticas de gran relevancia, hasta el punto de que muchos de estos tipos dramáticos dieron el salto a los folios de algunas novelas, adaptando los patrones teatrales a las páginas narrativas. Una buena muestra de esto la encontramos en las comedias y novelas integradas en algunas obras misceláneas barrocas, como es el caso de la *Navidad de Zaragoza* del aragonés Matías de Aguirre.

La obra de este bilbilitano fue publicada en las prensas zaragozanas de Juan de Ibar en 1654, aunque una buena parte de la tradición bibliográfica perpetuó un error en la lectura de la fecha atribuyendo esta obra a Matías de Aguirre y Sebastián (padre de Matías de Aguirre del Pozo) en 1634. Se trata de una miscelánea barroca que ensambla distintos materiales líricos, dramáticos y eruditos en el marco narrativo de la celebración de cuatro veladas festivas con motivo de los festejos navideños en un palacio noble ubicado en el Coso zaragozano. La obra se divide en cuatro *Noches* a modo de capítulos y al final de cada una de ellas se introduce una comedia: *El engaño en el vestido* (comedia palatina, *Noche I*), *La industria contra el peligro* (comedia de capa y espada, *Noche II*), *Cómo se engaña el demonio* (comedia hagiográfica, *Noche III*), *El príncipe de su estrella* (comedia de magia, *Noche IV*)¹. El elenco de personajes de estas comedias guarda estrecha similitud con el de la novela corta de carácter bizantino incluida en la *Noche IV*, titulada *Riesgo del mar y de amar*, creando de este modo un microcosmos temático que sirve para justificar la concepción eminentemente dramática que Aguirre tiene de su obra².

A pesar de los distintos géneros y las peculiaridades propias de cada comedia (determinadas en muchas ocasiones por el seguimiento de una fuente concreta), se repiten muchos motivos que hacen que podamos hablar de grupos homogéneos de personajes, empezando por el del protagonista, que suele ser siempre modélico y ejemplar y que funciona, por tanto, como un auténtico héroe, aunque con los tintes habituales del galán de la Comedia nueva.

La primera de las comedias, *El engaño en el vestido*, se abre ofreciéndonos un tipo de héroe que es habitual en el teatro áureo: el villano. Fortunio se presenta en sayal, pero viviendo a solas en el monte, a modo de salvaje. Precisamente el salvaje es otro tipo recurrente en las comedias de nuestro autor y, en general, en el teatro calderoniano cuya estela sigue Matías de Aguirre. Alejo (protagonista de la comedia hagiográfica *Cómo se engaña el demonio* de la *Noche II*) y Felisardo (protagonista masculino de la cuarta comedia, *El príncipe de su estrella*) aparecen caracterizados como salvajes, aunque este último no aparezca así vestido en escena, sino que sabremos de su vida perdida en los montes a través de su relato. Ambos representan esa corriente del teatro áureo consistente en mostrar a un tipo muy cercano al salvaje en su estado natural, sin ningún tipo de idealización, dibujado como una

1. Se remite con las palabras clave *Engaño*, *Industria*, *Demonio* y *Príncipe*, respectivamente, a los versos de cada una de estas comedias.

2. La fusión de las comedias y de la novela como elemento integrador la encontramos en otras misceláneas como en *El peregrino en su patria* de Lope (Rubiera, 2002).

fiera más de las que les rodean³. Pero para estos personajes el modo de vida como villano o salvaje no es más que un disfraz que, por avatares del destino, los ha llevado a ocultar su auténtica personalidad real. El sayal se opone en juego dramático a la banda, elemento fundamental para la anagnórisis de ambos personajes cuando se reencuentran con sus verdaderos padres y revelan entonces su realeza⁴. En cualquier caso, ambos intuyen su destino regio, pues en el monte también ejercen su poder y la naturaleza, siguiendo el tópico habitual, se rinde a sus pies (*Engaño*, vv. 33-48).

Sin embargo, la actitud de ambos personajes ante los infortunios de su infancia y juventud es diametralmente opuesta. Felisardo acepta su destino con resignación y, a pesar de haber podido intuir su noble nacimiento, se siente orgulloso y feliz (de ahí la raíz de su nombre) de ser «hijo de un monte / y de sus propias hazañas» (*Príncipe*, vv. 926-927). Y es que subyace aquí, en oposición al villano Fortunio, el mito del «buen salvaje», el que, en la naturaleza y las adversidades de su condición, aprende de la pobreza a ser humilde⁵. Bien distinta es la actitud de Fortunio, monstruo soberbio cual Polifemo, que, aun en su nobleza, es cruel (*Engaño*, vv. 2480-2500), y parece no haber aprendido la humildad del estado enseñada por su padre adoptivo (*Engaño*, vv. 1353-1356). A pesar de todo, lo único positivo que Fortunio reconoce en villanos y salvajes es la pobreza (*Engaño*, vv. 203-208).

Y precisamente es la pobreza el nexo de enlace con Alejo, protagonista de la tercera comedia. Este, a diferencia de los anteriores, parte de un estado de nobleza y decide, voluntariamente, hacerse salvaje para vivir más humildemente y cumplir con los designios divinos. Abandona su estado noble y a su mujer para vivir como eremita por los montes de Edesa y, más tarde, como mendigo a las puertas de su padre en Roma, lo que le sirve a Aguirre para hacer un nuevo alegato⁶ a favor de las virtudes de la pobreza⁷, muy en la línea de las de Calderón⁸ en *El gran teatro del mundo* (*Demonio*, vv. 1046-1115). El pobre se identifica con el salvaje en la figura de Alejo, que supone un nuevo tratamiento de un tema muy presente en la literatura de los Siglos de Oro como es el del salvaje «vuelto a lo divino»⁹ (*Demonio*, vv. 1368-1371).

3. Sobre la doble corriente de presentación del salvaje como fiera o como figura positiva, cercana al mito del «buen salvaje», ver Madrigal, 1985.

4. El cambio de vestuario en un personaje indicaba también su cambio de rango social, como muy bien ha estudiado Varey, 1987, pp. 263-272.

5. Para el seguimiento de la figura del salvaje en el teatro ver Egido, 1983 y Antonucci, 1995.

6. Los pobres son vistos en todas las comedias con caridad y una cierta simpatía, como revela Garapiña, el gracioso de la primera comedia, con su expresión de piedad: «No le mates, que es pobrete» (*Engaño*, v. 2481).

7. Recuérdese la importancia que Aguirre da a este tema en su obra de madurez ya como Arcediano de la catedral de Huesca, *Consuelo de pobres, remedio de ricos* [1664].

8. El tema de la pobreza también es una constante en Calderón. Una de sus obras más significativas al respecto lleva por título *El nuevo hospicio de pobres* (Egido, 2004). Además, la pobreza guarda estrecha relación con la piedad y la caridad, en especial en los personajes femeninos del teatro calderoniano como ha estudiado Rodríguez Cachón, 2016.

9. Para esta cuestión ver Egido, 1983.

Alejo, en cambio, culmina el peregrinaje de su vida como pobre, viviendo de la limosna. En este sentido es la antítesis clara de la soberbia de los otros héroes, como Alejandro, el protagonista de *Riesgo del mar y de mar*, que a pesar de su formación y de pasar calamidades y desdichas, no se conforma con su estado de pobreza, sino que su búsqueda es la del dinero para alcanzar el estatus social que le permita el casamiento final ventajoso con la dama Florinda. Alejo, a diferencia de otros galanes, es el «penitente santo» (*Demonio*, v. 1499), pues el santo es la sublimación del modelo heroico a través de la humildad y la pobreza absolutas. Se configura el personaje a partir de la vida de Cristo¹⁰. Como Él, alejado del mundo romano en el que se ubica la obra, se convierte en un salvaje penitente que huye al desierto donde es reiteradamente tentado por el demonio (*Demonio*, vv. 1360 y ss.); como Cristo, cumple la voluntad de su padre en la tierra y de Dios, aunque ello suponga pasar por un auténtico calvario, como es vivir en una pobreza tal que causa espanto (*Demonio*, v. 1036). Realiza milagros, como su aparición de cuerpo presente (*Demonio*, acot. v. 1670), pero se niega a ser aclamado por la gente y a ser reconocido hasta que llegue la hora que Dios tenga dispuesta (*Demonio*, vv. 1500-1525). El calvario de su peregrinaje desde el desierto hasta Roma en la más absoluta pobreza termina cuando se aparta al jardín con el gracioso Mollete después de haber sido tentado y llora, a pesar de la compañía, en soledad sus males, a modo de oración en el huerto. Y, por último, su revelación final como hijo de Eufemiano se realiza en el momento de la muerte, al igual que Cristo al morir se da a conocer definitivamente como Hijo de Dios. Del mismo modo, su posterior ascensión a los cielos (*Demonio*, acot. v. 2309) es imagen de la del Mesías.

El héroe cristiano se impone como figura entre los otros protagonistas. Al igual que ellos, se manifiesta también con sus debilidades, incluso las más humanas como su enamoramiento y matrimonio con Aldora. Es amante fiel que guarda con prudencia las leyes del honor y que incluso se presenta «vestido de ronda» (*Demonio*, acot. v. 650), pero su heroicidad está vuelta a lo divino. Los otros protagonistas son «héroes de amor» y su aparición es la habitual del galán de comedias, término que se aplica a la perfección a los caballeros que «vestidos de ronda»¹¹ pululan por todas las comedias. En concreto es característico el personaje de Fernando, paradigma del amante cortés y generoso (*Industria*, vv. 780-790), que llega a enfermar de amor *hereos* por causa de los celos (*Industria*, vv. 1797 y ss.), pero que, con su gran ingenio e industria, sabe llevar a buen puerto su amor, hasta la culminación en el matrimonio. Es también el caso de los personajes de Alejandro y Leonardo en

10. La versión de la vida de Cristo a través de los personajes de las comedias hagiográficas ha sido estudiada por González, 2011.

11. En las comedias de capa y espada, los frecuentes enredos nocturnos se indicaban mediante la aparición de personajes masculinos con «la capa negra que se lleva de noche, el sombrero calado sobre el rostro y las máscaras que llevan hombres y mujeres» (Varey, 1987, p. 265).

la novela¹². Ambos padecen los sufrimientos del amor y los celos y protagonizan escenas de ronda nocturna que bien podrían estar sacadas de las comedias de capa y espada¹³.

No son héroes según la definición clásica de la tragedia, sino de la Comedia nueva¹⁴. Su heroicidad no radica en un final desgraciado, sino en las duras pruebas que tienen que sufrir y en las que tienen que emplear su sabiduría, ingenio, prudencia y valentía para conseguir a la persona amada¹⁵. Son héroes, además, porque su comportamiento es ejemplar, ya sea como amantes, como hijos o como amigos fieles. En este sentido son imprescindibles para el desarrollo de la acción dramática de toda Comedia nueva los otros modelos masculinos que rodean al personaje o al galán-héroe y que vamos a ver a continuación.

Su heroicidad proviene en primer lugar de su estirpe, de ahí que sea fundamental en escena el personaje del padre, que es siempre un «viejo con el pelo blanco» (*Príncipe*, v. 1383) que está ya en el ocaso de su vida, como se caracteriza a los Reyes de Francia y Grecia (*Príncipe*, acot. v. 687 y v. 1359). Como ancianos han aprendido de sus errores en el «libro de la vida», y de ahí que se muestren arrepentidos de la falta de sabiduría que les arrojó a cometer actos imprudentes de abandono de un hijo movidos por el infortunio o por engañosos presagios astrológicos¹⁶. La vejez es sinónimo de prudencia, como demuestra el personaje de Marín, quien, aun siendo padre adoptivo, refrena la soberbia de Fortunio y le inculca los valores de la humildad, la sencillez y el atemperamiento de las pasiones, por lo que será recompensado por el auténtico padre (*Engaño*, vv. 3370 y ss.). Su prudencia les hace además ser los garantes del honor de sus hijas y se perfilarán como nobles de espíritu en el sacrificio y la preocupación por sus hijos, caso de don Juan (*Industria*, vv. 616 y ss.) y, sobre todo, de Eufemiano, padre de Alejo (*Demonio*, vv. 730 y ss.).

Los personajes de los que se rodea el protagonista (caso aparte del gracioso, que veremos más adelante) contribuyen también a destacar los rasgos que determinan su heroicidad. Los llamados amigos de Fortunio y Fernando, Rodrigo y el Conde, siguen los mismos pasos del héroe. Ambos son galanes que sienten un amor honesto y fiel por su dama (Teodora e Isabel) y saben guardar ante todo los preceptos del honor. El Conde se presenta como colérico perseguidor de su hermana y su amante infiel para castigar las deshonoras (*Industria*, v. 1003), y Rodrigo, cuando se cree ejecutor de la muerte de Ramiro, acepta con obediencia el justo castigo a pesar de su inocencia (*Engaño*, v. 2290). Además, ambos participan de

12. Las mismas pasiones de amor y celos se representan tanto en las comedias como en las novelas cortas del siglo XVII. Ver Fernández Melgarejo, 2016.

13. Ver Alberola Millares, 2013.

14. Para estas cuestiones son relevantes los estudios sobre la evolución de la tragedia a partir de la Comedia nueva recogidos en Couderc y Tropé, 2013.

15. Son, como Fortunio, valientes guerreros, como demuestran en la lucha en el campo de batalla (*Engaño*, v. 3338) o en la lid individual con el rival, pues, como Felisardo, siempre tienen pronta la espada para su defensa o la de su dama (*Príncipe*, vv. 2717-2718).

16. El referente paterno en los casos de los Reyes de Francia y Grecia es el de Basilio, padre de Segismundo, figura analizada por Parker, 1991.

los valores del honor y de la heroicidad, pues se muestran valientes combatientes, tanto en la lucha colectiva como en la personal (*Engaño*, vv. 1720 y ss. e *Industria*, vv. 1625-1635). La cuarta comedia ofrece una peculiaridad, al presentar al mismo personaje como amigo y rival a la vez: el Rey de Hungría. Felisardo y él comparten los mismos valores, pero su pretensión por el trono de Francia y por Feruarda les hace enfrentarse en algunos momentos de la comedia, aunque finalmente triunfa la nobleza y amistad entre ellos. Para contrarrestar la ausencia de un personaje «antagonista puro», cuyas acciones intrigantes y problemáticas sean castigadas, Aguirre introduce esta figura del rival de manera indirecta, esto es, no lo observamos sobre el escenario sino que se dibuja a través de la narración¹⁷ del Rey de Grecia: es el valido traidor que, con disimulo, supo aprovecharse de su amistad para deshonrarlo y del que desconocemos su destino final (*Príncipe*, vv. 1560-1571).

En lo tocante a la configuración del héroe a través de los que le rodean, el caso de Alejo resulta especial. Su santidad le hace poseer también unas cualidades excepcionales como héroe, de ahí que no necesite rodearse de personajes similares para acentuar sus rasgos¹⁸. Su heroicidad se manifiesta en la predominancia sobre los rivales. En el caso de su aspecto como amante modélico y fiel de Aldora, su contrincante es otro galán, Teodoro, que se mueve por venganza y, herido por los celos, llega incluso a intentar perpetrar una violación, impedida de modo milagroso y con aparición incluida del santo protagonista, que consigue su conversión definitiva y su feliz casamiento con Clarinda.

El gran coprotagonista de la tercera de las comedias es el Demonio. El demonio era un personaje muy frecuente en el teatro áureo, especialmente en las comedias de santos y de magia¹⁹. Su presencia en escena permite las más efectistas apariciones (junto con los ángeles) pero, además, supone una fuerza extrema que se opone a la virtud del santo protegido por Dios y que le tienta durante la obra para hacer flaquear sus fuerzas y sus valores morales. Su actuación, por tanto, constituye el nudo central de la trama de la tercera de las comedias. Su ingenio y sabiduría (la cual posee por su vejez, pues así se le suele caracterizar) están puestos al servicio del mal y ello le hace ser «embustero, chismero y enredador» (*Demonio*, vv. 385-387). Sus embelecos se producen siempre a través de engaños: engaño visual (toma la apariencia de Eufemiano, de Aldora, de ángel bueno y se disfraza de galán)²⁰ y por el oído (embelesando con su falsa palabrería e imitando voces como la de Aldora). No resulta, sin embargo, un personaje temible, sino más bien

17. En esta obra otro de los personajes que no aparece, pero cuya presencia en la acción dramática a través de la narración de Feruarda es fundamental para dar un toque de verosimilitud a la comedia de magia, es el difunto maestro que enseñó a leer y escribir (y posiblemente otras artes) a Feruarda y Celinda (*Príncipe*, vv. 1596-1603).

18. El santo es una figura masculina modélica al igual que el rey y el marido, como ha estudiado Álvarez Sellers (2015) a propósito de algunos personajes portugueses en el teatro español de los Siglos de Oro.

19. Es habitual su presencia en las obras de Calderón, como *El mágico prodigioso*. Es fundamental el estudio sobre las apariciones demoníacas en el teatro calderoniano de Cilveti, 1977. Para un estudio de la evolución del espacio y las figuras infernales ver Mateo Alcalá, 2006.

20. *El mágico prodigioso* muestra al personaje del demonio en la misma apariencia de galán. El transformismo del demonio era frecuente y así lo señala Varey, 1985, pp. 117-118.

ridículo. Todos sus intentos de seducción del héroe para atraerlo hacia el mal se ven frustrados, bien por su torpeza al tomar otras apariencias, que hace que enseñada los demás sospechen que es él disfrazado (*Demonio*, vv. 361-362), bien por intercesión divina (la mayor parte de las ocasiones, incluida su derrota final). Hasta en su vestimenta de galán provoca hilaridad (*Demonio*, acot. v. 1248), pues ante la menor dificultad sale huyendo, lo que lo aleja del patrón valeroso de los galanes.

En cualquier caso, la figura del Demonio se aproxima mucho a la de los otros rivales del héroe. El personaje más perfilado es el de don Diego. Es mucho más vengativo, celoso y colérico que otros como Ramiro. Representa la eterna figura del don Juan que persigue a todas las damas por el mero placer de la conquista y del vencimiento del rival (es el motor de todos los celos, tanto del Conde como de Fernando, que constituyen el núcleo central de la trama). Consigue, a diferencia del Demonio, embaucar y engañar, aunque en un ejercicio de justicia poética, termine asesinado, castigado así por su imprudencia y su «arrogancia loca» (*Industria*, v. 2878). Es el eterno seductor también por la vista (se hace pasar por el Conde) y por la palabra, con cuyo manejo magistral embelesa y consigue incluso la benevolencia de las damas engañadas, caso de Aurora (*Industria*, vv. 2220 y ss.) e Isabel (*Industria*, vv. 2729-2732). Este es precisamente el nexo de unión entre los dos personajes «demoníacos» mejor contruidos de las comedias²¹. Posiblemente don Diego se acerque más a la idea mefistofélica del personaje con una entereza mucho más digna y con una vis menos cómica o ridícula que el propio Demonio que se pasea sobre la escena de estas comedias.

Las parejas protagonistas y antagonistas que se difuminan en la novela intercalada se comportan de manera similar a los personajes de las comedias²². El comienzo del triángulo amoroso Laura-Alejandro-Leonardo se complica con la introducción de Florinda, enamorada de Alejandro, y de Ricardo, a su vez enamorado de Florinda. Si bien Leonardo (como Florinda en el caso de los personajes femeninos) se dibuja como el rival antagonista, sus desventuras y naufragios en busca de venganza provocan una especie de redención en el personaje que finalmente termina siendo también héroe, como Alejandro, culminando en el final feliz de casamientos ventajosos propio de la novela bizantina²³.

A pesar de la marcada línea misógina que Aguirre impone en la cuestión tocante a los personajes femeninos, estos tienen una importancia destacada en toda la *Navidad*. Cualidades como «cruel, tirana, falsa» (*Engaño*, v. 1168), «hechicera» (*Industria*, v. 764), «aleve e inhumana» (*Industria*, v. 851), interesada y pedigüeña (*Industria*, vv. 190-200), alcahueta (*Industria*, v. 899) o voluble (*Demonio*, vv. 1928-1929) se predicen de casi todo el elenco de féminas que forman parte de las *dramatis personae* de las comedias²⁴.

21. El aspecto demoníaco de todo don Juan seductor ha sido puesto de relieve por Egido, 1988.

22. A este respecto resulta muy interesante el análisis realizado por Aurelio González, 2010.

23. La conformación de los triángulos amorosos a través del desarrollo de aventuras de corte bizantino resultó muy fructífera en la Comedia nueva (Villanueva, 2003).

24. Es también la caracterización habitual de las mujeres en las comedias calderonianas (Guerrero, 2003).

Los personajes femeninos de la novela intercalada sufren el mismo tratamiento de las comedias. Se describe con mayor atención a la dama Florinda que se esboza desde su primera aparición como modelo de la mujer perfecta. Sometida a las leyes de la honra, muestra, sin embargo, carácter y determinación para romper las normas establecidas en lo tocante al tema amoroso, pues permanece hasta el final como una amante fiel y entregada²⁵. No obstante, a pesar de destacar sus cualidades, siempre queda patente su inferioridad al hombre, según se revela en la descripción de Laura, la protagonista del *Riesgo del mar y de amar*. Cualquier atisbo de alabanza por atributos como la fortaleza vienen a confirmar, en propia boca de la dama, su empecinamiento y su rigor extremo y cruel (*Industria*, vv. 1620-1624).

Como amantes nobles, las damas son igual de firmes que los galanes (*Industria*, vv. 2586 o *Demonio*, vv. 145-150), aunque se las tilde de volubles y de incitadoras de los celos (*Industria*, vv. 1150-1152). Las protagonistas de las comedias se presentan en su mayoría como tiranas y crueles porque siguen el patrón de la *belle dans sans merci* que ya impusiera la poesía trovadoresca y toda la tradición del amor cortés. Las reminiscencias de estos modelos son evidentes, pues incluso reciben, como *midons*, apelativos en masculino («tirano» en *Industria*, v. 1405).

Las mujeres rompen en el teatro algunas de las convenciones sociales imperantes, pero solo aparentemente. Así Aldora se presenta como mujer heroica que viaja a lejanos países en busca de su esposo, pero lo hace acompañada de Eufemiano y, cuando se queda sola, se le busca la protección de Teodoro. Otras como Clara o Clarinda en la primera y tercera comedia también se lanzan al mundo dispuestas a reparar su honor y no dudan incluso en entrar en el campo de batalla, pero lo hacen vestidas de hombre, pues la valentía y el arrojo son cualidades masculinas que se alaban solo en aquellas que, como Clarinda, nacieron «varoniles mujeres» (*Demonio*, v. 1398). De ahí que se dé una importancia destacada a las mujeres que visten de hombre²⁶ y deben demostrar su valentía en las más variadas hazañas para salvaguardar su honor o conseguir a su amado.

Por otro lado, podemos encontrar mujeres que difieren del patrón femenino habitual en las damas²⁷. La mujer estaba destinada al matrimonio y de ahí que se excusase, como recogen desde el siglo XVI tratadistas como Luis Vives, Gaspar de Astete o Juan de la Cerda, la necesidad de su alfabetización²⁸. Sin embargo, Aguirre sitúa en el primer plano protagonista de la última comedia a dos mujeres, Feruarda y Celinda, que conocen el mundo y las más variadas ciencias a través de la lectura de libros²⁹. Además de haber sido instruidas por un maestro, las muestra precisamente en el inicio de la comedia estudiando (*Príncipe*, v. 57-acot. v. 67). Son, sin duda, sabias mujeres, pero su sabiduría está al servicio del mal; son hechiceras que ponen todo su interés en la práctica de la nigromancia y de las ciencias

25. Ver Strosetzki, 2017.

26. Ver Bravo-Villasante, 1955.

27. En todo el teatro lopesco las mujeres son ejemplos de pasión y de inteligencia (Aurelio González, 2014).

28. Para este asunto ver el trabajo de Virgil, 1986.

29. Para estas cuestiones del aprendizaje de las mujeres a través de la lectura y su reflejo en el teatro ver Egido, 1996.

ocultas y demoníacas. La apariencia de ruptura con las concepciones sobre la necesidad de educación y capacidad para la ciencia no dejan de ser, precisamente, simples apariencias y Aguirre deja muy claro en el trasfondo de la obra la misoginia que le caracteriza. La mujer está cercana al demonio (recuérdese que la aparición del Demonio como diablo súcubo tomando la apariencia de Aldora) y a las artes oscuras. Incluso cuando se alaba a las damas por su virtud extraordinaria o por sus cualidades, se las sitúa en un plano sobrenatural. Así el personaje de Aldora se presenta como una piadosa inmaculada de pureza virginal (*Demonio*, v. 1691) protegida por el mismo cielo y parangonable en la tierra con la Virgen, mujer «bendita entre las mujeres» a la que Aguirre da un relieve principal al hacerla aparecer sobre el tablado, algo poco frecuente en las comedias del Siglo de Oro. Lo usual es que las mujeres modélicas tengan los atributos de divinidades paganas: Aurora es como una Venus que emerge del Ebro (*Industria*, vv. 385-395) y Feruarda posee la misma beldad que la propia diosa de la belleza que también irrumpe en escena. Las cualidades dignas de elogio de las mujeres son consideradas solo cuando se las muestra en un plano diverso, cual objetos divinos dignos de veneración. En cualquier caso, el hecho de situarlas en primera línea, ora como objeto de alabanza, ora, las más veces, como motivo de crítica destructiva que ahonda en los tópicos, las convierte en protagonistas primordiales, mucho más activas, si cabe, que la mayoría de los personajes masculinos.

Personajes masculinos y femeninos conforman el conjunto de criados que, siempre secundando a los caballeros y las damas, tiene una gran importancia en la intriga teatral. Dentro de este grupo hay que destacar a las criadas y a un tipo especial de criado creado por la Comedia nueva: el gracioso. Con respecto a las primeras hay que hacer notar su relevancia para la constitución de la acción dramática. Acompañan de noche, ocultas bajo un velo, a sus señoras, esconden a los pretendientes en cuartos contiguos, olvidan cerrar la puerta de la casa y dejan caer la luz en el momento más inoportuno creando una confusión que suele acabar en pelea. Además de por la comicidad, por su inclusión en el juego de triángulos amorosos a imitación de las señoras, por su cobardía e instinto de supervivencia (características propias, a su vez, del gracioso), las criadas constituyen un motor básico en la intriga porque acentúan muchas de esas cualidades³⁰. El caso más significativo, por su papel fundamental, es el de la criada Julia³¹ de *La industria contra el peligro*.

Julia es el prototipo de la criada intrigante de la que tanto se sirve la Comedia nueva. Se presenta como «alcahueta fingida» (*Industria*, v. 899), ayudando al perverso don Diego a seducir a su señora Aurora, aun a sabiendas de que esta ama incondicionalmente a Fernando (*Industria*, v. 291). Su oficio es claramente el de

30. Para un amplio estudio sobre la figura de la criada y su relación con la figura del gracioso ver García Lorenzo, 2008.

31. Es una de las criadas más activas dentro de la comedia de capa y espada y por ello la tomamos como modelo de lo que podría ser aplicable a las otras criadas como Lucrecia, Porcia, Celia o Inés y Julia, que son las mismas, o al menos se nombran igual, en las dos primeras comedias.

celestina que engaña por el oído³² y mediante objetos como la carta o el doble retrato, y así lo advierte, por si queda algún resquicio de duda, al público (*Industria*, vv. 1206-1211).

Es la alcahueta, que sale victoriosa en el engaño y la seducción de su ama, a la que casi hace perder el juicio (*Industria*, v. 1235). Sus tretas no están exentas de un cierto toque demoníaco por la facilidad con la que «troca el deseo» de Aurora a través de los objetos que funcionan como vehículos para la *filocaptio*. Además, parece tener visiones como bruja del futuro de don Diego, al que confirma que solo se casará con su ama si «la suerte o la muerte no lo impiden» (*Industria*, vv. 1519-1522); y, claro está, por justicia poética, don Diego debe morir. Es fingida, astuta y su único móvil es el dinero, el diamante con el que es recompensada por su oficio de tercera (*Industria*, vv. 1167 y 1515-1521). No duda incluso en traicionar a don Diego ante el temor de ser descubierta.

Julia muestra la dicotomía entre prudencia e ingenio. Su «ardid siempre el des-empuerto / de estos lances asegura» (*Industria*, vv. 1108-1109), pero su astucia está puesta al servicio del mal, de ahí que finalmente se muestre imprudente (*Industria*, vv. 2568), ciega por el dinero y fría y cruel en amores, en los que también aplica su astucia para el mal, para causar los celos en Cascabel y para mostrarse, como todas las mujeres, «mudable» en lo que atañe a cuestiones de amor (*Industria*, vv. 2587-2590). A pesar de todo, termina arrepintiéndose y felizmente emparejada con el gracioso (*Industria*, vv. 2939-2940).

El gracioso es el compañero inseparable del galán y no se puede entender el uno sin el otro en el contexto de la Comedia nueva³³. Varios son los nombres con que se designa a este personaje en toda la tradición de la Comedia nueva: loco, truhan, bufón o figura del «donaire»³⁴, términos todos ellos aplicables a los cuatro graciosos de Aguirre, Garapiña, Cascabel, Mollete y Remolino. Como «locos» y «bufones» (*Príncipe*, v. 2659) son tratados con desprecio por sus señores cuando reprenden sus continuos chistes y burlas (*Engaño*, vv. 1369 y 2226; o *Industria*, vv. 543-554).

El gracioso es el motor fundamental de la comicidad de la obra. Ya desde su nombre, que da pie a la realización de numerosos chistes jugando con su doble significado³⁵, el fiel compañero de su amo se burla de este, apostillando con refranes sus intervenciones (*Industria*, v. 1389), o parodiando burlescamente su cortejo amoroso (*Príncipe*, vv. 1214-1259). La mayoría de las veces la parodia de la relación de su amo se realiza de modo indirecto, viendo actuar al gracioso con la criada de la dama a la que pretende, y con el juego de triángulos amorosos entre otros criados.

32. La seducción y el engaño por el oído era atributo femenino. La seducción por la música y por la palabra estaban en estrecha relación. La imagen de la sirena, encarnación de los encantos femeninos y de la música mundana, funcionaba muy bien en el teatro barroco para ejemplificar la seducción a través del oído, como explica Egido, 2003.

33. Ver Aranda, 1995.

34. Ver Ruiz Ramón, 1985, pp. 103-104.

35. Así con Garapiña (*Engaño*, vv. 1659-1670), Cascabel y el juego con su falta de silencio y su imprudencia, similar a la del Clarín de *La vida es sueño*, (*Industria*, vv. 1830 y 1896); y Remolino y su invocación a un santo cuyos atributos son el remo y el lino (*Príncipe*, v. 1233).

Es el caso de la rivalidad entre Garapiña y Paritoque por el amor de Julia e Inés, la de Cascabel y Leonido por las criadas del mismo nombre, o la de Mollete y Arnesto por Lucrecia y Porcia. Es excepción Remolino, que no encuentra otro igual con quien rivalizar por el amor de Laurencia y que queda finalmente sin emparejar.

El gracioso, en contraposición con el galán, es cobarde. Numerosos pasajes reflejan su pavor a la oscuridad (*Industria*, vv. 407-410 y *Príncipe*, vv. 1258-1259), su falsa bravuconería cuando entra en lid acompañado de su amo, su miedo manifiesto en soledad que le hace escapar «corriendo como un gamo» (*Engaño*, v. 1870) y su pronta huida ante cualquier situación comprometedoras en la que le vayan a descubrir alguna de las mentiras con las que ha tramado más de un ardid (*Industria*, vv. 2349 y ss.; y *Príncipe*, vv. 2278-2279).

El miedo y la cobardía del gracioso propician algunos de los pasajes más cómicos y divertidos, como cuando Mollete cree que ha muerto sin confesión y es llevado por el Demonio (*Demonio*, vv. 600 y ss.), o cuando el grifo se lleva volando por los aires a Remolino y este cree que lo conduce directamente al infierno (*Príncipe*, vv. 1725-1737). El fuerte instinto de supervivencia que motiva su cobardía es una característica común también a los otros criados masculinos. El gracioso incluso se sitúa en un plano superior y con su ingenio y astucia consigue dominar su miedo y mostrarse arrojado, pues termina dando de palos a su amigo o rival, como en el pasaje del «sonambulismo tahúr» de Cascabel (*Industria*, vv. 1900-1970). Los criados cumplen una función similar incluso en la construcción de la trama y, sobre todo, de lo cómico. El cuadro más característico es el que, a modo de sainete en medio de la comedia de santo, presenta el escarmiento mutuo que se dan Arnesto, disfrazado de fantasma, y Mollete, vestido de mujer, en medio de la oscuridad (*Demonio*, acot. vv. 2113 y ss.). El disfraz del gracioso es fundamental para la comicidad³⁶. El caso que acabamos de ver es claro, pues, así como era frecuente que sobre la escena apareciese una mujer en hábito de hombre, el bufón vestido de mujer causaba la sorpresa y arrancaba la sonrisa de un público menos acostumbrado a estos transformismos³⁷.

La figura del donaire no es un personaje plano, sino que está mucho más desarrollado y estructurado que los otros criados. En otras ocasiones tiene visos de grandeza e incluso se muestra prudente, demostrando un mayor conocimiento de la vida, siguiendo el modelo del «espejo de príncipes» y de la tradición cuentística de *El Conde Lucanor*, con las moralizaciones a su señor mediante la inserción de cuentos (*Industria*, vv. 415-453 y 694-740) y consejos, algunas veces aplaudidos y agradecidos por el amo, que confiesa cómo el gracioso «grandemente ha discurrido» (*Industria*, vv. 744). Pero, a pesar de estos atisbos de «elevación»³⁸ del gracioso, lo que encontramos en este personaje como rasgos primordiales de su personalidad son el egoísmo y el sentido práctico de la vida. Su único afán es so-

36. El gracioso suele presentarse en muchas ocasiones como una parodia de sí mismo (Borrego Gutiérrez, 2014).

37. Ver Rozas, 1980.

38. Se manifiestan también a través del lenguaje. Por un momento el gracioso abandona su modo de hablar coloquial lleno de diminutivos, refranes y expresiones hechas para iniciar un soliloquio al más puro estilo gongorino, como el de Mollete (*Demonio*, vv. 1184-1197).

brevivir y tener asegurado el alimento y un momento al día para dormir (*Engaño*, vv. 2397-2400; *Demonio*, vv. 1231-1244). Es incapaz de guardar un secreto (*Engaño*, vv. 2919-2920) y, con dinero de por medio, siempre está disponible para hacer las veces de alcahuete (*Demonio*, vv. 28-32). La falsa bravuconería, aderezada con la manifiesta cobardía de los criados, su osadía para decir siempre lo que piensa hasta de las damas nobles (*Demonio*, v. 25), sus chistes, las más de las veces inoportunos, y su implicación en otro triángulo amoroso entre criados convierten al gracioso en el complemento antagónico perfecto del galán.

Ironía y distanciamiento hay en su función clave como puente entre el resto de los personajes de la comedia y el público. Sus continuas reflexiones metateatrales (*Príncipe*, vv. 2460-2481) suelen apostillar la acción dramática o recapitular las complejas tramas de enredo (*Demonio*, vv. 2350-2375), dirigiéndose siempre al auditorio³⁹, al que manifiesta muchos de sus pensamientos en aparte (*Engaño*, v. 1877) y del que, como maestro de ceremonias, se despide, apelando a su benevolencia, mientras reclama el aplauso que pone punto y final a la comedia que acaba de ser representada, con todo su elenco de personajes, ante sus ojos.

Los diversos personajes tradicionales de la Comedia nueva que saltan a escena en las comedias de Aguirre son, en definitiva, como hemos podido analizar, los mismos que tipos que presenta la novela corta. El motivo de estudio de estas relaciones entre los personajes es establecer la estrecha relación existente entre las comedias y la novela intercala en la *Navidad de Zaragoza*, lo que demuestra el carácter eminentemente teatral de esta miscelánea de Matías de Aguirre, autor que, con cierta maestría, consigue a través del teatro y su tipología de personajes dar unidad temática a los diversos materiales literarios integrados en su obra.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguirre, Matías de, *Navidad de Zaragoza* [1654], ed. digital en línea M.ª Pilar Sánchez Laílla, Zaragoza, Prensas Universitarias, 2015.
- Alberola Miralles, Francisco, *Enfrentamiento y lances de armas en el teatro del Siglo de Oro*, tesis doctoral, Murcia, Universidad de Murcia, 2013.
- Álvarez Sellers, M.ª Rosa, «Reyes, santos y maridos: personajes portugueses en el teatro español del Siglo de Oro», *Hipogrifo*, 3.2, 2015, pp. 15-31.
- Antonucci, Fausta, *El salvaje en la comedia del Siglo de Oro*, Pamplona, Eunsa, 1995.
- Aranda, Maria, *Le galant et son double. Approche théorique du théâtre de Lope de Vega dans ses figures permanents et ses structures variables*, Toulouse, PUM, 1995.

39. Ver Leavitt, 1975.

- Arellano, Ignacio, «Espacios dramáticos en los dramas de Calderón», en *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas. Actas de las XXIII Jornadas de Teatro Clásico. Almagro, 11, 12 y 13 de julio de 2000*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Cuenca, Festival de Almagro/ Universidad de Castilla la Mancha, 2001, pp. 77-106.
- Borrego Gutiérrez, Esther, «La parodia del personaje cómico en la comedia burlesca del siglo XVII. ¿Gracioso o graciosos?», *Hispania Felix. Revista Hispano-Rumana de Cultura y Civilización de los Siglos de Oro*, 5, 2014, pp. 55-90.
- Bravo-Villasante, Carmen, *La mujer vestida de hombre en el teatro español (siglos XVI y XVII)*, Madrid, Revista de Occidente, 1955.
- Cilveti, Ángel L., *El demonio en el teatro de Calderón*, Valencia, Albatros Ediciones, 1977.
- Courdet, Christophe, y Hélène Tropé (eds.), *La tragédie espagnole et son contexte européen (XVI^e-XVII^e siècles)*, París, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2013.
- Egido, Aurora, «El vestido de salvaje en los autos sacramentales de Calderón», en *Serita Philologica in honorem F. Lázaro Carreter*, Madrid, Cátedra, 1983, pp. 171-186.
- Egido, Aurora, «Sobre la demonología de los burladores (de Tirso a Zorrilla)», *Cuadernos de teatro clásico*, 2, 1988, pp. 37-54.
- Egido, Aurora, «La Dama boba aprende a leer», en *Philologica. Homenaje a Ricardo Senabre*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1996, pp. 193-208.
- Egido, Aurora, «Armas de sirena en los autos sacramentales de Calderón», en *El mundo como teatro. Estudios sobre Calderón de la Barca*, ed. José Lara Garrido, Málaga, Universidad de Málaga, 2003, pp. 103-129.
- Egido, Aurora, «Visajes de la pobreza en el Siglo de Oro», en *De la mano de Artemia. Literatura, Emblemática, Mnemotecnia y Arte en el Siglo de Oro*, Barcelona, Edicions UIB, 2004, pp. 151-192.
- Fernández Melgarejo, Patricia, *Historias de amor y celos en la novela corta del siglo XVII*, tesis doctoral, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2016.
- García Lorenzo, Luciano (coord.), *La criada en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Fundamentos, 2008.
- González, Aurelio, «Personajes femeninos en contraste: parejas antagónicas en comedias de Lope de Vega», en *Cuatrocientos años del «Arte Nuevo de hacer comedias» de Lope de Vega. Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, ed. Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada, Olmedo, Ayuntamiento de Olmedo, 2010, pp. 531-544.

- González, Aurelio, «Personajes femeninos en el teatro de Lope: pasión e inteligencia», en *Diferentes y escogidas. Homenaje al profesor Luis Iglesias Feijoo*, ed. Santiago Fernández Mosquera, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2014, pp. 195-212.
- González, Lola, «De la *Passio* al texto dramático. La transmisión de la hagiografía en España durante el Siglo de Oro. El caso de los santos y mártires Justo y Pastor», en *La transmission de savoirs licites ou illicites dans le monde hispanique péninsulaire (XII^e au XVII^e siècles). Hommage à André Gallego*, ed. Luis González Fernández con la colaboración de Teresa Rodríguez, Toulouse, FRAMESPA/Méridiennes/Université de Toulouse-Le Mirail, 2011, pp. 245-256.
- Guerrero, Silvia J., «Construcción de los personajes femeninos en tres comedias de capa y espada de Calderón de la Barca», en *Estudios críticos de literatura española*, vol. 1, *Hacia Calderón*, coord. Edith Marta Villarino Cela y Elsa Graciela Fiadino, Mar del Plata, Universidad Nacional de Mar del Plata/Departamento de Servicios Gráficos, 2003, pp. 183-196.
- José Prades, Juana de, *Teoría sobre los personajes de la «Comedia Nueva» en cinco dramaturgos*, Madrid, CSIC, 1963.
- Leavitt, Sturgis E., «The Gracioso Takes the Audience into his Confidence», *Bulletin of the Comediantes*, VII, 1975, pp. 27-29.
- Lobato, María Luisa, «Ensayo de una bibliografía anotada del gracioso en el teatro español del Siglo de Oro», *Criticón*, 60, 1994, pp. 149-170.
- Madrigal, José Ángel, «Las diferentes caras del hombre salvaje en el teatro del siglo XVI», *Revista de Literatura*, 47, 1985, pp. 65-90.
- Mateo Alcalá, María Luisa, «Espacio y figuras infernales en el *Códice de Autos Viejos*», en *Edad de Oro Cantabrigense. Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO), Cambridge, 18-22 julio de 2005*, ed. Anthony Close, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2006, pp. 449-454.
- Montesinos, José F., «Algunas observaciones sobre la figura del donaire en el teatro de Lope de Vega», en *Estudios sobre Lope*, México, Fondo de Cultura Económica, 1951, pp. 3-70.
- Parker, Alexander A., *La imaginación y el arte de Calderón: ensayos sobre las comedias*, Madrid, Cátedra, 1991.
- Rodríguez Cachón, «Cuatro mujeres piadosas en cuatro comedias religiosas calderonianas», *Dirasat Hispánicas. Revista Tunecina de Estudios Hispánicos*, 3, 2016, pp. 67-78.
- Rozas, Juan Manuel, «La técnica del actor barroco», *Anuario de Estudios Filológicos*, III, 1980, pp. 191-202.
- Ruiz Ramón, Francisco, «El bufón en la tragedia calderoniana», en *Hacia Calderón. Séptimo Coloquio Anglogermano. Cambridge, 1994*, ed. Hans Flasche, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1985, pp. 102-109.

- Rubiera, Javier, «El teatro dentro de la novela. De la *Selva de aventuras* a *El peregrino en su patria*», *Castilla. Estudios de literatura*, 27, 2002, pp. 109-122.
- Strosetzki, Christoph, «Los personajes femeninos en Calderón. Su autoridad y poder en la vida privada y pública», *Bulletin Hispanique*, 119, 2017, pp. 271-284.
- Varey, John E., «The Use of Costume in Some Plays of Calderón», en *Calderón and the Baroque Tradition*, ed. Kurt Levy, Ontario, Wilfrid Laurier University Press, 1985, pp. 109-118.
- Varey, John E., *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1987.
- Villanueva Fernández, Juan Manuel, «Taxonomía y personajes de la Comedia», en *Ronda, cortejo y galanteo en el teatro español del Siglo de Oro. Actas del I Curso sobre teoría y práctica del teatro (Granada, 7-9 noviembre 2002)*, Granada, Universidad de Granada, 2003, pp. 359-386.
- Virgil, Mariló, *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Siglo XXI, 1986.