

Nobles ridículos: observaciones sobre la transversalidad de lo grotesco en el teatro áureo

Ridiculous nobility: Some observations on the transversality of the grotesque in the Golden Age Theatre

FRANCISCO DOMÍNGUEZ MATITO

Universidad de La Rioja. Dpto. de Filologías Hispánica y Clásicas
Edificio de Filología. San José de Calasanz, s/n
26004 Logroño
fd.matito@unirioja.es

RECIBIDO: 12 DE SEPTIEMBRE DE 2012
ACEPTADO: 17 DE OCTUBRE DE 2012

Resumen: A lo largo del siglo XVII se produce en el teatro un aumento significativo de la comicidad. Puede interpretarse este hecho como efecto de la intensificación de la cultura barroca, ya familiarizada con la convivencia de la belleza y la fealdad, pero cada vez más proclive a la extravagancia por la ruptura con las condiciones de la realidad o con los códigos sociales. Haciendo entonces una distinción entre lo risible y lo grotesco, cabe explorar sus manifestaciones dramáticas, para lo cual se analizan algunas comedias al margen del elenco habitual, como *La fuerza del natural* y *Lo que puede la aprehensión* de Moreto, y *El señor de Noches Buenas* de Cubillo de Aragón. Y en efecto, se observa en ellas una extensión de lo ridículo, más allá de lo puramente risible, referido a personajes de la nobleza, con la circunstancia innovadora de que ello se manifiesta en géneros como la comedia palatina y la comedia de capa y espada.

Palabras clave: Teatro áureo. Nobleza. Grotesco. Moreto. Cubillo de Aragón

Abstract: During the 17th century, comicity is significantly more abundant on the stage. This fact can be interpreted as an effect of the intensification of the baroque culture, which in addition to being very familiar with the coexistence of beauty and ugliness is also increasingly more prone to extravagance as a result of its break with reality and social codes. Making a distinction between the ridiculous and the grotesque, this article will explore its dramatic manifestations in some plays such as *La fuerza del natural* and *Lo que puede la aprehensión* by Moreto, and *El señor de Noches Buenas* by Cubillo de Aragón. We can perceive an increase of the ridiculous beyond the purely laughable in what pertains to some members of the nobility. The fact that this happens in subgenres such as *comedia palatina* and *comedia de capa y espada* is also worth noting.

Keywords: Golden Age Theatre. Nobility. Grotesque. Moreto. Cubillo de Aragón.

Quizá no resulte ocioso recordar que las significaciones asociadas con el término *grotesco*, de ascendencia italiana, no entran sino muy tardíamente, hacia la segunda mitad del siglo XVII, en la lexicografía europea. En la lengua francesa, por ejemplo, no aparece hasta el *Dictionnaire* de Richelet (1680) y el *Dictionnaire de l'Académie Française* (edición de 1694), con el sentido de *ridicule, bizarre, extravagant*, en expresiones como “un habit grotesque, ce discours est bien grotesque, mine grotesque”, etc. Por nuestros pagos, con el singular –y siempre inevitable– retraso, la Real Academia Española lo recoge en su *Diccionario* a partir de mediados del siglo XIX (1843) con el significado de “extravagante en el traje o en los modales”; y a esta acepción se agregan la de “chocante y de mal gusto” en la edición de 1869, y la de “irregular y ridículo” en la de 1884. Para las compilaciones léxicas anteriores, como el *Tesoro* de Covarrubias o el *Diccionario de Autoridades*, solo existía *grutesco*, vocablo que tanto uno como otro lo relacionaban con los *gruteschi*, adornos propios de la pintura y la arquitectura y referidos a las modas decorativas, extravagantes, absurdas o ridículas que se encontraban en las estancias palaciegas del Imperio romano. En español, pues, antes del siglo XVIII, el sentido más o menos moderno de “grotesco” correspondía a las palabras *figura* y, más propiamente, *figurón*, aplicadas a personajes de apariencia fea y deforme y de proceder ridículo, siguiendo la clásica distinción entre *turpitud* y *deformitas* que utilizara Cicerón (*De oratore*), y entre los *dicta* y *res* de las *Institutiones oratoriae* de Quintiliano (Gil Fernández 29-54; Pueo 106-32). Esto, ya de por sí, nos plantea cuestiones de índole estética e histórica tan interesantes como difíciles de resolver de modo satisfactorio. El presente trabajo pretende aportar algunas ideas y ejemplos en ese sentido.

Antes de seguir adelante, quisiera traer a colación tres citas de las que ya me serví en un estudio relativamente reciente (Domínguez Matito 2011, 155-70). Las dos primeras pertenecen al *VI Coloquio del Grupo de Estudios Sobre Teatro Español* (GESTE), que tuvo lugar en 1994, dedicado al personaje del “gracioso”. Resumiendo lo tratado en aquellas jornadas, Marc Vitse observaba cómo en el transcurso de las ponencias y debates se había pasado a una progresiva dominación de “lo gracioso” sobre “el gracioso”; y recogía el consenso alcanzado “sobre la imperativa necesidad de estudios empíricos que, abandonados ya los modelos universales apriorísticos y monolíticos, permitan llegar a una más verídica teorización interpretativa”, entre los cuales citaba, por ejemplo, “la categorización de los graciosos según los géneros, subgéneros o series que se impongan [...], la cuantificación de la comicidad [...] y un largo

etcétera, en que se podrían incluir el estudio [...] de lo disparatado y de lo bufonesco” (Vitse 148). En aquella misma ocasión Ignacio Arellano advertía que

mientras que en la comedia seria lo cómico se aísla en secuencias definidas [...], en la comedia cómica se produce una implicación gradual de la mayoría de los personajes, de tal manera que el supuesto código riguroso y ultra ético se diluye en un nuevo decoro (ligado también a los géneros) que admite no sólo a los nobles ingeniosos y burladores, sino también, y con harta frecuencia, a los nobles ridículos [...]. En la segunda mitad del XVII se va perfilando con nitidez una variedad de comedia donde la comicidad ridícula toma el predominio absoluto, coincidiendo parcialmente con los otros géneros mencionados: en último extremo se trata siempre de una comicidad apoyada en las *figuras*, deformaciones grotescas que inciden con harta frecuencia en personajes del estamento señorial (Arellano 105, 108 y 124).

En fin, la tercera cita corresponde a un trabajo de Evangelina Rodríguez sobre el personaje *figura*, donde hace esta certera observación:

El *figurón* ha logrado la singularidad a partir de una hipercharacterización de la figura del galán o caballero de la comedia, pero, a su vez, procura una suerte de molde caricaturesco aplicable a una suma de tipos cuya deformación reside habitualmente en un elemento que, bajo la sanción crítica del entorno, se rebaja hiperbólicamente en lo grotesco (Rodríguez Cuadros 90).

Efectivamente, en el desarrollo de la “comedia nueva” se produce un aumento cuantitativo y transversal de la comicidad, explotando todas las posibilidades risibles de lo bufonesco y disparatado, tanto de los personajes (nobles o plebeyos) como de los contextos; es decir, de todas las categorías que Bergson distinguía: *comique des formes et de mouvements*, *comique de caractère* y *comique de situation*. Si esta “generalización del agente cómico” –según la expresión de Arellano (106)– se observa ya en las comedias de Lope, el desarrollo de la “comedia de capa y espada” y de la “comedia palatina” ofrece abundantes posibilidades.

Interesa, pues, desvincular el concepto de “lo grotesco” del de “lo risible”, porque lo risible no es necesariamente “grotesco” ni lo grotesco es necesariamente “risible” o incluso puede no tener nada de risible. En ese sentido, no deja

de ser significativo que la presencia en una comedia de un “personaje grotesco” no conlleva la eliminación del *gracioso* como agente cómico; según los casos, incluso lo refuerza, y es precisamente el personaje *gracioso* quien persigue la complicidad de los espectadores para acentuar los motivos de burla. Estos motivos de burla a los que me refiero aquí se derivan de la extravagancia que supone la ruptura con las condiciones de la realidad o con los códigos sociales. Recurramos de nuevo a Bergson para esclarecer el aspecto del que hablo:

Como sabemos, la risa es incompatible con la emoción. Si hay una locura que cause risa, sólo podrá ser una locura compatible con la salud general del espíritu, una locura normal, podríamos decir. Ahora bien: hay un estado normal del espíritu que imita enteramente la locura; en él se encuentran las mismas asociaciones de ideas que en la alienación, la misma lógica singular que en la idea fija. Este estado es el del ensueño. O nuestro análisis no es exacto, o habrá de poderse formular con el teorema siguiente: *El absurdo cómico es de la misma naturaleza que el absurdo del ensueño.*¹

De acuerdo con esto, ya Edwin Place (414) se planteaba en un viejo análisis de 1939 si Don Quijote o *El Licenciado Vidriera* eran personajes graciosos o grotescos; y Jacques Joset, en un trabajo con treinta años ya de antigüedad (613-19), reflexionaba sobre los supuestos, las consecuencias y ejemplaridad de la disparatada figura del estudiante que se creía de vidrio. Podemos nosotros seguir preguntándonos hoy: ¿qué clase de risa producían, si es que la producían, Alonso Quijano o Tomás Rodaja?; y, de todas formas, con respecto a los receptores de la literatura o a los espectadores, ¿sabemos de qué exactamente se reían y de qué no se reían en el segundo siglo de la monarquía austríaca?; es más, ¿se reía todo el mundo de lo mismo? En 1636, el licenciado Cosme Gómez de Tejada, en su relato moralizante *León prodigioso* (324), observaba que “no todas las risas humanas son fáciles de entender, aun de los mismos hombres, como ni la causas de donde nacen”, y distinguía entre la “risa liviana”, la “risa ignorante”, la “risa boba”, la “risa simple”, la “risa envidiosa”, la “risa-llanto”, la “risa loca”, las “risitas a lo perro” (es decir, la risa rabiosa) y las “risas cultas que nadie las entiende” (Bouza 93-94). Naturalmente, dejamos de lado en este momento las razones por las que la literatura, ya fuera la prosa de ficción o el teatro, decidió emplearse en estos tipos, pero hay que dejar apuntado que, desde mediados del XVII, la posición crítica que encubren

esos planteamientos se extiende no ya solo a los arribistas del tipo *figurón* o *nouveau riche*, sino a la casta nobiliaria.

Si he logrado apuntarlo bien, quizá pueda ya columbrarse que el concepto de “lo grotesco” –o del “personaje grotesco”– al que quiero referirme no tiene nada que ver con “lo grotesco” de la *figura del donaire* o de los *lindos* o de los personajes de la comedia burlesca y de los entremeses, ni siquiera del *figurón* o de las *figuras* que pueden aparecer en el género de las “comedias de *figurón*” (Julio 149-63; González Cañal 165-93). Este aspecto de “lo grotesco” no se define por características físicas (extravagancia y ridiculez), psicológica (narcisismo, cobardía, torpeza), moral (avaricia) o social (holgazanería, torpeza, impostura del origen); ni tiene por qué suscitar una predisposición a la burla. Puede tratarse de “algo” o “alguien” que en principio se presente, en efecto, como “grotesco”, pero también de “algo” o “alguien” que “deviene” grotesco cuando –según terminología bergsoniana–, lo cómico *des situations*, del enredo urdido por *le diable à ressort* –esto es, por un *gracioso* o por todos los demás personajes–, va engordando una *boule de neige* que termina transmutando un contexto, una circunstancia, una situación, un motivo o un personaje, en algo estúpido, torpe y grosero; que termina poniendo en solfa los pilares del sistema de valores (Rosen 43 y 50).

Veamos algunos casos para ejemplificar las distinciones anteriores. El primero es el de un “falso noble” en *La fuerza del natural*, una comedia palatina escrita por Moreto en 1655 con la colaboración de Cáncer y Matos Frago (Lobato 57-61, 63 y 69). Se trata aquí de dos hermanos, supuestamente mellizos, criados juntos en el campo por una familia de labradores, hermanos tan distintos entre sí que sus diferentes naturalezas asombraban al padre villano encargado de su crianza:

¡Qué secreto será, cielos,
la distancia entre estos dos!
[...]
Carlos, hijo humilde mío,
es sabio, atento y cortés;
Julio, hijo del Duque, es
necio, ruín, torpe y sin brío. (vv. 113-20)²

Lo que ocurre es que uno de ellos, en realidad, no es hijo del villano, sino un hijo natural del duque de Ferrara. El labrador, naturalmente, conoce este he-

cho, pero ignora que su mujer, al recibir al hijo del duque, trucó las identidades de los niños para asegurar al suyo propio un futuro mejor. Así que el ingenuo padre adoptivo tomó siempre por suyo a quien en realidad era hijo del duque. El duque de Ferrara, ya fallecida su mujer y temiendo morir sin descendencia legítima, decide entonces recuperar a su secreto heredero. De modo que pide a los villanos que le devuelvan a su hijo, y éstos, naturalmente, le entregan al falso, que es todo un arquetipo de zafiedad. Trasladado a palacio el fingido hijo del duque, todos los intentos de educarlo en la cortesanía para desbastarlo resultan inútiles: el muchacho, para desesperación general, se muestra como un auténtico tarugo irreversible. Ahora bien, el duque también ha hecho venir a palacio al supuesto hijo de los villanos –es decir, a su verdadero hijo– como paje. Y las tareas de paje a las que se dedica el supuesto villano, por la “fuerza del natural” son enamorar, como un dechado de discreción caballeresca, a la sobrina del duque, a quien su tío pretende casar con el patán de su supuesto heredero. La circunstancia de un compromiso matrimonial hace que el duque de Ferrara se reconozca impotente ante la zafiedad del que cree su hijo, y es entonces cuando el ingenuo padre villano aparece en escena como un *Deus ex machina* para descubrir el trueque de identidades. Se impone entonces “la fuerza del natural”, y cada uno se casa con quien le corresponde, el verdadero noble con una dama noble, y el falso con una plebeya. No hay *gracioso* en esta comedia; tampoco hay un *figurón*. En este caso, el agente de la comicidad y paciente de las burlas es un noble. Ahora bien, se trata de un noble falseado, y su carácter grotesco deriva precisamente de este hecho. El enredo dramático a que da lugar el cambio de identidades es un expediente para convertir a un noble en algo “grotesco y risible”, pero solo de forma provisional y, en definitiva al servicio de la idea del “decoro”, porque el *topos* de la anagnórisis recompone las desajustadas personalidades sociales de los dos hermanos y el orden “natural” de las cosas se restablece.

Caso distinto se presenta en *Lo que puede la aprehensión*, otra comedia palatina de Agustín Moreto, escrita entre 1648-1653 (Lobato 54, 56 y 67).³ En ella se pone en escena a un joven duque de Milán, súbita e irremediamente seducido por el encanto de la voz de una prima que cohabita con él en el mismo palacio, aunque no han llegado a verse jamás. El encanto de la voz de la muchacha es, sin embargo, suficiente para decidirse a romper su compromiso matrimonial con la duquesa de Parma, a quien tampoco ha llegado a conocer aún. Contra el sensato criterio de sus criados, que tratan de convencerlo de su delirio amoroso; contra la tramoya organizada por las dos damas que

compiten por su amor para desenmascarar sus verdaderos sentimientos, el duque persevera en el error de su bobo enamoramiento. Su persistencia en el disparate no solo hace que se confunda totalmente en sus sentimientos, sino que incluso se desconcierte en la identificación de su enamorada, por todo lo cual «deviene» como un galán necio, grosero, vanidoso, extravagante y ridículo, alejado del decoro que se espera socialmente de él. Lo interesante aquí es destacar que los caracteres grotescos del enredo tramado por las dos damas despechadas acaba contagiando a todos los demás personajes nobles de la comedia. El primo del duque, que se mostró al principio como un ejemplo de buen sentido, atrapado y confuso entre los dictados del amor y del honor, resulta al fin “grotesco”, por su incapacidad de resolver su conflicto, y ridículamente torpe en su galanteo amoroso; la prima de la voz (Fenisa), irrisoriamente celosa de sí misma, se encuentra siempre a punto de resultar víctima de sus propios enredos; y la propia duquesa de Parma, rebajada por su despecho ante las aprehensiones del estúpido duque.

Un tópico argumental muy utilizado en el teatro barroco es el motivo de la competencia entre hermanos. Calderón de la Barca, por ejemplo, lo utilizó en *Guárdate del agua mansa*, en *No hay burlas con el amor* o en *De una causa, dos efectos*. Entre los dramaturgos de su órbita, Cubillo de Aragón trata el tema repetidas veces en comedias que pertenecen a varios géneros: en *Los desagrazados de Cristo*, un drama de inspiración histórica sobre la destrucción de Jerusalén en el que rivalizan Tito y Domiciano; en *El invisible príncipe del Baúl*, “comedia de *figurón*” en el que un príncipe ridículo compete con su discreto hermano por el amor de una dama; y en *El señor de Noches Buenas*, una comedia “de capa y espada” con algunos ingredientes de comedia palatina. El caso que presenta esta última es el tercero en el que quiero detenerme.

Se ha venido señalando repetidamente la relación –indudable para la mayor parte de la crítica– entre *El señor de Noches Buenas* y *El invisible príncipe del Baúl*, ambas escritas en la década de 1630. Y, en efecto, de la comparación se deduce una gran cercanía temática y argumental. Ahora bien, estas proximidades no debieron de parecerle inconveniente al autor para editarlas juntas en *El enano de las Musas* (1654).⁴ La caracterización del marqués don Carlos en *El señor de Noches Buenas* ha hecho que la crítica fluctúe en la clasificación genérica de esta obra como “farsa”, “comedia de costumbres” o “comedia de carácter”. Sin embargo, para Ann Mackenzie (278) parece no haber ninguna duda de que se trata de una de las mejores comedias de *figurón* del teatro barroco. Pues bien; ya se considere al personaje del marqués don Carlos de *El*

señor de Noches Buenas como una prefiguración de *figurón*, un *pseudo-figurón*, un *hiperfigurón*, o cualquiera otra especie de la “estirpe de figurones”,⁵ de lo que no cabe duda es de que esta comedia de Cubillo ha de ser considerada como un eslabón insoslayable en el proceso que conduce a la fijación de un personaje de comedia y a la cristalización de un género teatral que irá adquiriendo a lo largo del XVII sus propios perfiles. Unos pocos años después de escribir *El señor de Noches Buenas*, entre 1636 y 1637, escribió Cubillo de Aragón *El invisible príncipe del Baúl*, ésta sí una auténtica “comedia de figurón” con personalidad propia dentro del género y que, más que de una “reelaboración”, se trata de una “recodificación” de la primera (Marcello 249-62; Domínguez Matito 1998, 180-81, 2007, 195-219 y 2008, 121-36).

La recodificación que Cubillo hace de su “comedia de capa y espada” en otra de *figurón* resulta de gran interés para la cuestión que estamos considerando. En este pseudo-doblete el dramaturgo granadino muestra una intuición artística para conectar con los gustos del público, es decir, para identificar el espacio dramático y el espacio histórico, circunstancia que explica la extensión y transversalidad genérica de “lo grotesco” en el teatro barroco. No hay, pues, a mi juicio, una evolución del grotesco marqués de *El señor de Noches Buenas* al príncipe *figurón*, como piensa parte de la crítica, sino que la “reelaboración” de un mismo motivo con distintos códigos da lugar a dos personajes diferentes, el uno de carácter transversal, no necesariamente “obra de bur-las provocantes a risas”, objeto de una recepción que podía relacionarlo con valores sociales caducos; el otro, de irreductible vinculación a una categoría genérica cuyo sentido es inseparable de la risa.

En *El señor de Noches Buenas* compiten dos personajes por el amor de una dama. Nada en principio especialmente original en el panorama del teatro barroco, si no fuera porque se trata de dos hermanos, de los cuales uno es un marqués necio y el otro, un segundón discreto, y porque a través de esta oposición se pone en solfa la caduca institución del mayorazgo (Domínguez Matito 1998, 173-99; Domínguez Matito y Marcello 139-62). Ya desde el principio comienzan las puyas contra la institución por parte del bufón Copete:

Malhaya el hombre primero
que mayorazgos fundó,
y a los segundos quitó
la calidad y el dinero. (vv. 137-140)

Y, aplicándolo al motivo dramático, el mismo *gracioso* deja claro que el marqués detenta unos privilegios que en realidad solo le corresponden en virtud de una legalidad espuria:

¡Ah vanas leyes del mundo!
 El discreto había de estar
 puesto en primero lugar,
 aunque naciera segundo;
 que por solo haber nacido
 mi amo una hora después,
 su hermano es rico y marqués,
 y él pobre. (vv. 77-84)⁶

Y no solo el bufón. Las asociaciones tradicionales entre valor social y valor personal, expresadas por damas (“¿Hay señor que no sea un ángel?/ ¿Qué señoría fue necia?”)⁷ y criadas (“Porque nunca he visto / señor a quien falte ingenio,/ rico que no sea entendido/ y pobre que no sea necio”),⁸ son puestas en entredicho por el *viejo* Marcelo, padre de la dama por la que compiten los dos hermanos, para quien los títulos, es decir, la gala del honor como valor social asociado a la nobleza nominal, ya no es suficiente para justificar un compromiso matrimonial; y de ahí que conceda a su hija la gracia de la «experiencia» —una especie de “relaciones prematrimoniales” al estilo del XVII— antes de la selección de marido:

Aunque te falte experiencia,
 toda razón te concede;
 que el título de hombre excede
 a la mayor excelencia.
 El mayorazgo mayor
 es ser hombre, así lo siento;
 lo demás es ornamento
 del sujeto. (vv. 1955-1962)

En virtud de esta “experiencia”, Porcia, la dama doblemente pretendida, parafraseando la expresión ‘volverse calabaza’ (“con que se da a entender que la experiencia manifiesta el errado concepto que se había formado de la bondad de alguna cosa o persona, hallando lo contrario” *Aut.*), puede concluir:

Pues, señor,
 si amor este juego enlaza,
 no quieras verle después
 con un contrario marqués
 y un marido calabaza.⁹

La personalidad del marqués de Belflor en *El señor de Noches Buenas* no es la de un *figurón*; se trata más bien de un noble devenido ridículo y grotesco; son su comportamiento vanidoso y sus torpes maneras lo que lo convierten en un necio. El desprecio a un hermano de mayores prendas personales, basado en su confianza irreflexiva en méritos sociales ya caducos, le produce una perturbación de la que se deriva una conducta que, por contradictoria con nuevas formas de pensamiento, le convierte en un personaje socialmente patético. Como muy bien diagnostica Leonardo, un amigo del *segundón*:

Siempre entendí, Dorotea,
 del marqués dobleces tales;
 tiénele ciego la envidia,
 es poderoso y cobarde,
 y, sobre todo, muy necio,
 que de aquestos vicios nace.¹⁰

En el teatro barroco, como en la vida cortesana del siglo XVII, la ruptura de las rígidas convenciones de la sociedad estamental estaban a cargo habitualmente de las figuras del *gracioso* o del bufón, agentes protagonistas de la risa. A través de ellos y de géneros específicos como la “comedia de *figurón*” o la “comedia burlesca”, los espectadores del siglo XVII se habían ido acostumbrando a encontrarse en el escenario con temas, motivos y personajes presentados desde sus enfoques más ridículos o extravagantes. Esta presentación teatral de lo grotesco, por otra parte, no hacía sino trasladar a las tablas la característica familiaridad barroca entre la belleza y la fealdad, que recorre todas las manifestaciones artísticas –la pintura especialmente–, donde la deformación física o mental aparecen en natural y paradójico contraste con las más altas expresiones de la etiqueta y la armonía. Lo que resulta un elemento innovador en el itinerario de lo grotesco es su cada vez mayor proliferación y, sobre todo, su corrimiento a los personajes de la nobleza, y no ya en géneros como el de la comedia burlesca o la de *figurón* cuyas claves de interpretación era el enfo-

que risible o carnalesco, sino en otros géneros como la comedia palatina o la comedia “de capa y espada”, donde lo grotesco resulta tal en tanto supone una ruptura de las convenciones culturales y sociales, desde los tipos y su caracterización física y moral hasta el lenguaje y los comportamientos. Es decir, la presentación ridiculizante de la realidad, abarcando sin límites tanto a situaciones como a personajes, se produce cuando lo “antiguo” entra en contradicción con lo “nuevo” (Rosen, 19-25). Eso es lo que, sin duda, estaba sucediendo en la sociedad española a mediados del siglo barroco y lo que, al parecer, refleja el desarrollo de la comedia nueva, donde, cada vez con más insistencia, lo antiguo son los representantes y el sistema de valores del estamento nobiliario, en trance de caducidad; y lo nuevo, una sociedad más heterogénea que va perdiendo el respeto a roles y costumbres del pasado, si bien aún de una forma benigna.

La perspectiva de lo grotesco en el teatro barroco suponía un reto para sus espectadores contemporáneos, lo supone también para nosotros, lectores actuales, invitados a profundizar en un matizado conocimiento de los textos mediante las “risas cultas que nadie las entiende”.

Notas

1. Bergson 1973, 79: “Cette inversion du sens commun porte-t-elle un nom? On la rencontre, sans doute, aiguë ou chronique, dans certaines formes de la folie. Elle ressemble par bien des côtés à l'idée fixe. Mais ni la folie en général ni l'idée fixe ne nous feront rire, car ce sont des maladies. Elles excitent notre pitié. Le rire, nous le savons, est incompatible avec l'émotion. S'il y a une folie risible, ce ne peut être qu'une folie conciliable avec la santé générale de l'esprit, une folie normale, pourrait-on dire. Or, il y a un état normal de l'esprit qui imite de tout point la folie, où l'on retrouve les mêmes associations d'idées que dans l'aliénation, la même logique singulière que dans l'idée fixe. C'est l'état de rêve. Ou bien donc notre analyse est inexacte, ou elle doit pouvoir se formuler dans le théorème suivant: ‘L'absurdité comique est de même nature que celle des rêves’”.
2. Cito por mi edición de la comedia en www.moretianos.com

3. La edición crítica de *Lo que puede la aprehensión* figura en Agustín Moreto. *Comedias de Agustín Moreto. Primera parte de comedias*, 2010, 399-590.
4. Álvaro Cubillo de Aragón. *El enano de las Musas*, 353-88 y 259-94.
5. Ver la “Introducción” de Ignacio Arellano y Víctor García Ruiz a su edición de Pedro Calderón de la Barca, *El agua mansa/Guárdate del agua mansa*, 42.
6. Cito por la edición de Valbuena Prat 1928.
7. *El señor de Noches Buenas*, vv. 531-32.
8. *El señor de Noches Buenas*, vv. 791-94
9. *El señor de Noches Buenas*, vv. 1962-66.
10. *El señor de Noches Buenas*, vv. 997-1002.

Obras citadas

- Arellano, Ignacio. “La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada”. *Criticón (El gracioso en el teatro español del Siglo de Oro)* 60 (1994): 103-28.
- Bergson, Henri. *Le rire. Essai sur la signification du comique* [1900]. Paris: Éditions Alcan, 1924 (trad. cast. de María Luisa Pérez Torres. *La risa: ensayo sobre la significación de lo cómico*. Madrid: Espasa-Calpe, 1973).
- Bouza Álvarez, Fernando. *Locos, enanos y hombres de placer en la corte de los Austrias. Oficio de Burlas*. Madrid: Temas de Hoy, 1991.
- Calderón de la Barca, Pedro. *El agua mansa/Guárdate del agua mansa*. Eds. Ignacio Arellano y Víctor García Ruiz. Kassel: Reichenberger, 1989.
- Covarrubias Orozco, Sebastián de. *Tesoro de la Lengua castellana o Española*. Eds. Ignacio Arellano y Rafael Zafra. Madrid: Iberoamericana, 2006.
- Cubillo de Aragón, Álvaro. *El enano de las Musas. Comedias y obras diversas, con un poema de las Cortes del León y del Águila, acerca del Búo gallego (Madrid, María de Quiñones, 1654)*. Hildesheim, NY: Georg Olms Verlag, 1971.
- . *Las muñecas de Marcela. El señor de Noches Buenas*. Ed. Ángel Valbuena Prat. Madrid: Compañía Iberoamericana de Publicaciones, 1928.
- . *El invisible príncipe del Baúl*. Ed. Francisco Domínguez Matito. Vigo: Academia del Hispanismo, 2012.

- . *Los desagoravios de Cristo*. Eds. Antonio y Adelaida Cortijo Ocaña. Vigo: Academia del Hispanismo, 2012.
- Domínguez Matito, Francisco. “Vis cómica y crítica social en *El invisible príncipe del Baúl*, de Álvaro Cubillo de Aragón”. *La comedia de enredo. Actas de las XX Jornadas de teatro clásico, Almagro, julio de 1997*. Eds. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal. Almagro (Ciudad Real): Universidad de Castilla-La Mancha/Festival de Almagro, 1998. 173-99.
- . “Un figurón anda suelto: *El invisible príncipe del Baúl* de Álvaro Cubillo de Aragón”. *El figurón. Texto y puesta en escena*. Ed. Luciano García Lorenzo. Madrid: Fundamentos, 2007. 195-219.
- . “La difícil taxonomía del teatro áureo. Algunos casos de labilidad y desplazamiento genérico: de Lope a Cubillo de Aragón”. *Los géneros literarios desde el siglo XVI: definición y transformación*. Ed. Antonia Calderone. Napoli: L’Orientale Editrice, 2008. 121-36.
- . “El motivo del conflicto de identidades en la conformación del personaje grotesco”. *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*. Coord. María Luisa Lobato. Madrid: Visor, 2011. 155-70.
- , y Elena E. Marcello. “*El invisible príncipe del Baúl*, de Álvaro Cubillo de Aragón. Consideraciones para una puesta en escena”. *Doce comedias buscan un tablado* (Cuadernos de Teatro Clásico, 11). Dir. Felipe B. Pedraza Jiménez. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1999. 139-62.
- Fernández Fernández, Olga. *La comedia de figurón en los siglos XVII y XVIII*. Madrid: Universidad Complutense, 2003.
- García Lorenzo, Luciano. “Para un estudio del Figurón”. *El figurón: texto y puesta en escena*. Ed. Luciano García Lorenzo. Madrid: Fundamentos, 2007. 13-19.
- Gil Fernández, Luis. “La risa y lo cómico en el pensamiento antiguo”. *Cuadernos de Filología Clásica* 7 (1997): 29-54.
- Gómez de Tejada de los Reyes, Cosme. *León prodigioso: apología moral entretenida y provechosa a las buenas costumbres, trato virtuoso y político*. Madrid: Francisco Martínez, 1636.
- González Cañal, Rafael. “Los otros figurones de Rojas Zorrilla”. *El figurón. Texto y puesta en escena*. Ed. Luciano García Lorenzo. Madrid: Fundamentos, 2007. 165-93.
- Joset, Jacques. “Libertad y enajenación en *El Licenciado Vidriera*”. *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Venecia, 25-30 de agosto de 1980)*. Ed. Giuseppe Bellini. Roma: Bulzoni, 1982, I. 613-19.

- Julio, María Teresa. “*Ridendo castigat mores: figurón y figuras en Entre bobos anda el juego*”. *El figurón. Texto y puesta en escena*. Ed. Luciano García Lorenzo. Madrid: Fundamentos, 2007. 149-63.
- Lobato, María Luisa. “La dramaturgia de Moreto en su etapa de madurez (1655-1669)”. *Studia Áurea* 4 (2010): 53-71.
- Mackenzie, Ann L. “Álvaro Cubillo de Aragón: A Playwright in the School of Calderón”. *Calderón 1600-1681: Quatercentenary Studies in Memory of John E. Varey*. Ed. Ann L. Mackenzie. *Bulletin of Hispanic Studies* 77.1 (2000): 265-87.
- Marcello, Elena E. “Una reelaboración dramática: de *El Señor de Noches Buenas* a *El invisible príncipe del Baúl*”. *La década de oro de la comedia española 1630-1640. Actas de las XIX Jornadas de teatro clásico, Almagro, 9, 10 y 11 de julio*. Eds. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal. Almagro (Ciudad Real): Universidad de Castilla-La Mancha/Festival de Almagro, 1997. 249-62.
- Mesonero Romanos, Ramón de. *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, I. Madrid: 1858 (BAE, t. XLVII). XXI-XXII.
- Moreto, Agustín. *Lo que puede la aprehensión*. Ed. Francisco Domínguez Matito. Agustín Moreto. *Comedias de Agustín Moreto. Primera parte de comedias*, vol. IV. Coord. Javier Rubiera. Kassel: Reichenberger, 2010. 399-590.
- Place, Edwin B. “Notes on the Grotesque: The Comedia de Figuron at Home and Abroad”. *Publications of the Modern Language Association* LIV (1939): 412-21.
- Pueo, Juan Carlos. *Ridens et ridiculus: Vincenzo Maggi y la teoría humanista de la risa*. Anexos de Tropelías. Zaragoza: Universidad de Zaragoza. 2001. 106-32.
- Richelet, Pierre. *Dictionnaire françois contenant les mots et les choses*. Genève: Jean Herman Widerhold, 1680.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina. “Alzando las figuras: hacia una sistematización de lo grotesco”. *El figurón. Texto y puesta en escena*. Ed. Luciano García Lorenzo. Madrid: Fundamentos, 2007. 71-106.
- Rosen, Elisheva. *Sur le grotesque. L'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique*. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 1991.
- Tirso de Molina. *La celosa de sí misma*. Eds. Pilar Palomo e Isabel Prieto. Tirso de Molina, *Doce comedias nuevas* (Obras completas, III). Madrid: Biblioteca Castro, 1997. 1055-1164.

Vitse, Marc. “El imperio del gracioso. Historia y espacio, o del gracioso a lo gracioso”. *Criticón (El gracioso en el teatro español del Siglo de Oro)* 60 (1994): 143-48.