

La invención de lo cómico verosímil: Molière en el fluir del motivo del ascenso social

MARÍA LUISA LOBATO
UNIVERSIDAD DE BURGOS
mlobato@ubu.es

1. El teatro español no fue solo una realidad visible en las calles y en los espacios de representación de la Francia del siglo XVII, sino que la comedia hispana resultó una de las fuentes inspiradoras más importantes para los autores vecinos a partir del declive de la comedia sentimental a la francesa, inventada por Corneille y Racine a fines de 1620. Encontraron en ese género gran número de variaciones nacidas de una misma matriz (Fourestier, 2021; 103).
2. Los dramaturgos franceses escribieron “comedia a la española”, como fue el caso de Corneille, el cual interrumpió una serie de obras trágicas para adaptar en 1644 *La verdad sospechosa* de Ruiz de Alarcón, con el título de *Le menteur / El mentiroso*, seguida al año siguiente por la adaptación de *Amar sin saber a quién* de Lope, a partir de la que construyó *La Suite du menteur / La continuación del mentiroso*. Podría tener su interés este modo de componer en el país vecino en el que unas obras se continuaban en otras, asunto mucho más frecuente en Francia que en otros países del entorno, pero no entraremos ahora en esta cuestión.
3. El teatro de Molière, como el de todos los grandes escritores, produjo sus mejores obras a partir de asuntos que estaban en los mentideros de las calles y, por supuesto, en los de la corte. De modo que la literatura se convertía en espejo, a veces hilarante, de conductas sociales criticables, algunas de ellas cuestiones palpitantes de su tiempo, y llevaba a las tablas en sus mejores creaciones temas presentes en los debates sociales coetáneos. Podríamos suponer en un primer momento que la sociedad y la cultura francesas de su época mantenían suficiente distancia con las de pueblos vecinos, como para que su espejo en el teatro de su tiempo mostrara una imagen radicalmente diferente. Y, en efecto, en ocasiones así es. Pero quisiera fijarme aquí en algunas invariantes que cruzan fronteras, aunque el marco en que se insertan sea distinto.

4. Sería posible elegir diversos motivos comunes entre la literatura de las dos fronteras, pero centrándonos en el autor cuyo centenario se celebra, polarizaremos la mirada en una cuestión que vincula teatro y vida. En concreto, la búsqueda por parte de uno o varios personajes teatrales de un matrimonio que mejore su posición económica y, sobre todo, su estatus social es una cuestión que se inserta en el argumento de obras literarias muy distintas. Es posible que tras él esté la circunstancia de época de los miembros del estado llano que querían acceder, aunque solo fuera en su imaginación, a un puesto social que no les correspondía (Fernández, 2003; 75). Habría un conflicto de clases implícito en este afán por querer ascender al grupo de los Grandes por medio de un matrimonio ventajoso con aquellos que ostentaban títulos nobiliarios (Soons, 1978; 36). Pero si observamos el teatro español y el francés hasta llegar al caso de Molière en una obra tan destacada como *Les précieuses ridicules*, observamos que el marco en que se engarza ese motivo del ascenso social varía y se adapta a ambas culturas.
5. Si tuviéramos que elegir un género del teatro español en el que se encuentra este argumento sería, sin duda, el de la comedia de figurón, que tiene como inicio destacado al dramaturgo Alonso de Castillo Solórzano con *El marqués del Cigarral* (1630) (Blanco, 2022; 505-608). En ella es don Cosme de Armenia¹ el que ostenta la manía nobiliaria, afirmando de forma abierta que es “de España Grande legítimo” (vv. 227-228) y creyéndose en otro lugar de la obra sobrino del duque de Alba (v. 1030). Este ‘lindo’, en apelativo de su criado el gracioso Fuencarral, recibe como un honor la oferta de don Íñigo de hacerle marqués del Cigarral de Toledo. Se trata, desde luego, de un marquesado fingido. Todos sabemos lo que son los cigarrales en las faldas de los montes de Toledo. Tampoco el matrimonio en el que había puesto su esperanza salió bien y, como premio de consolación,

1 Por cierto, que este don Cosme al que se somete a la prueba de torear, tiene en ese pasaje unas concomitancias innegables con otro don Cosme. Se trata del protagonista del entremés *El toreador* de Calderón de la Barca, al que se le coloca en una situación similar. En ambas piezas se persigue ganar con su valentía la atención de una dama, en las dos obras con toreo ridículo y un final que aún lo es más. Si la obra de Castillo Solórzano *El marqués del Cigarral* es de 1630, el entremés de Calderón, *El toreador*, debió representarse en torno a 1658, para celebrar el nacimiento de Felipe Próspero. Consta que el papel principal lo hizo Juan Rana, cuyo auténtico nombre fue Cosme Pérez. Este actor había nacido en abril de 1593 y estaba en los escenarios al menos desde 1634. Podría establecerse la hipótesis de que Juan Rana fuera el protagonista figurón de *El marqués del cigarral*, con el divertido pasaje de la escena del toreo miedoso, y que años más tarde Calderón la recrease para el mismo actor con el fin de representarla ante la familia real.

le ofrecen casarse con una rica infanta de Cuzco, oferta que acepta, rebajando sus pretensiones de casarse con Leonor a ser el padrino de su boda. El marquesado fingido no le llegará, por tanto, a través de una boda ventajosa, sino que en esta ocasión será otro personaje el que le haga la oferta para despejar del camino de una dama a este 'lindo' simple. Sin embargo, la idea de la burla a un personaje de la comedia al que se ve como inferior es rasgo inequívoco del escarmiento al ambicioso y será motivo recurrente en otras obras que anteceden en el tiempo a las de Molière, como la ya señalada. No obstante, Castillo Solórzano, en una intervención metateatral, se refiere a través del lacayo Fuencarral cómo el teatro permite un maridaje de clases que no era posible en la realidad social. Dice así:

Después que se introdujeron
las comedias en España
pueden subir los lacayos
a los estrados y salas,
y aun hablar con las señoras
de jerarquías más altas
que la seora Marina,
pues son princesas e infantas (vv. 1231-1238).

6. La segunda comedia de Castillo Solórzano que interesa es *El mayoralazgo figura* o *El interés castigado* (1634) (Blanco, 2022; 707-820), en el que tenemos como aparente protagonista a un caballero noble pero pobre llamado don Diego, al que se hace pasar por rico heredero de un indiano. Pero la auténtica protagonista de la comedia es doña Elena, celosa y despreciativa del pretendiente pobre, codiciosa que ama a don Diego solo el tiempo que tardan en decirle que, en realidad, no será este caballero el heredero sino un tal don Payo de Cacabelos, un figurón culto (vv. 2370-2376) que es, en realidad, Marino, criado de su amo con el que ha urdido una estratagema para vengarse de la mujer avariciosa. Será doña Leonor, dama de la segunda pareja de la obra, quien descubra a la codiciosa lo ocurrido. Quedará la protagonista como 'dama suelta' hasta que tenga a don Juan como premio de consolación.
7. Quince años más tarde Paul Scarron escribe *L'héritier ridicule ou La dame intéressée / El heredero ridículo* (1649) (Scarron, 2015) con muchos puntos en común con la obra española que se acaba de citar. Aquí el papel de la mujer que desea un matrimonio con ventaja lo hace Hélène de Torres, pretendida por otro don Diego, al que ella solo quiere por su dinero. Para probarla, el caballero finge que lo han desheredado en favor de don Pedro

de Buffalos, en realidad su criado Filipin, que es quien inventa la trama burlesca. También en esta obra otro don Juan, vanidoso y simple, forma una segunda trama enamorado de doña Leonor de Gusman, dama de raza negra, sin ser correspondido. Don Diego no es aquí un figurón, sino solo el inventor y desarrollador de la burla para vengarse del menosprecio de Hélène de Torres. La mujer, a lo largo de buena parte de la comedia, cree la mentira de que don Diego es un rico heredero, se entera después de que ha perdido la supuesta herencia en favor del cultiniparlo don Pedro de Buffalos —en realidad, el criado Filipin—, y cambia el objeto de su deseo hasta descubrir que tampoco don Pedro es quien ella esperaba (v. 1534). En este caso es el pretendiente desechado, don Diego, quien se lo hace saber.

8. Interesa destacar que la obra de Scarron formó parte del repertorio de la troupe de Molière entre los años 1659-1666, quien debió de tomar nota de la venganza hacia la mujer deseosa de ascensión social, pues la llevó a algunas de sus obras, como luego se concretará.
9. Antes de abandonar *El heredero ridículo* cabe observar su contacto innegable con el teatro español, el cual puede probarse en una cancioncilla puesta en boca del gracioso Filipin/don Pedro de Buffalos, que dice así: “Que la torre de Valladolid caiga sobre mí, / ¿qué se me da a mí?” (vv. 435-436). Aparece ya unos años antes en obras teatrales hispanas (Frenk, 1987; núm. 1564). En concreto, con alguna variante la misma canción está en el entremés *La capeadora*, 2ª parte de Quiñones de Benavente (Quiñones, 1911; 554b) y en la comedia *Lo que son mujeres* de Rojas Zorrilla, (Rojas, 2012; 23-168) anteriores ambas a 1645.
10. Pero si existe un nexo entre este motivo en el teatro español y francés ese es *Le cercle des femmes / El círculo de las mujeres* de Samuel Chappuzeau (¿1656?) (Chappuzeau, 1667), donde cambia la trama principal en que se engarza la boda provechosa. Atrás quedan los figurones españoles de los que, si hubiera que definirlos en pocas palabras, diríamos que son personajes pagados de sí mismos, provincianos de origen que se acercan a la corte con afán de medrar en ella y de situarse en un ámbito que les es ajeno. Iniciados, como se dijo, por Castillo Solórzano, alcanzarán su auge y perfección en *El lindo don Diego* de Agustín Moreto, de cuya cronología solo sabemos que fue anterior a 1662, año en que se imprimió por primera vez.
11. La obra de Moreto tiene como base *El Narciso en su opinión*, de Guillén de Castro (Castro y Bellvís, 2000), que se sitúa a la cabeza temporal

de todas las piezas citadas (1625). En ella don Gutierre, figurón *avant la lettre*, es uno de los primos a los que don Pedro ha destinado la mano de sus hijas, doña Brianda y doña Mencía, en concreto, la de la primera de ellas. Don Pedro no busca un matrimonio solvente para sus hijas, ya que él mismo tiene el mayorazgo y la fortuna, aunque sí quiere un marido digno que no haga sombra a su estirpe. En todo caso, hay que esquivar matrimonios impuestos por la autoridad paterna y facilitar otros como el del marqués con doña Brianda, personajes ambos entre los que existe una atracción al inicio de la obra. Para lograr el cambio de voluntades, en cuanto que el padre quiere dar la mano de su hija doña Brianda al ostentoso don Gutierre, entra en liza Tadeo, lacayo del marqués, que es quien idea la traza de hacer pasar a la criada Lucía por hermana del marqués (Castro y Bellvís, 2000; 37), con el fin de despistar la atención del figurón don Gutierre respecto a doña Brianda y dejarla libre para el marqués que la pretende y de quien ella está enamorada. Pero la llegada de la verdadera hermana (Castro y Bellvís, 2000; 65) castiga al figurón veleidoso. Al final de la obra es el padre quien deshace el enredo al descubrir la verdadera identidad de la dama fingida (Castro y Bellvís, 2000; 91), que no es otra que la criada, a la que llama de forma despectiva ‘Lucigüela’. También en esta ocasión es el interés económico o la subida en la clase social el que mueve la acción, da origen al engaño, protagoniza el desarrollo de la burla y su descubrimiento final. El ‘narciso de sí mismo’, don Gutierre, acepta el envite del criado Tadeo que con gran ingenio organiza la burla, como expone en un parlamento a su amo marqués:

Pues ¿cómo harías
que don Gutierre la vea
y que piense que le mira
con terneza y con amor?
Pues por poco que lo finja,
pensará que por él muere;
que en los aires facilita
estas cosas su opinión,
engañándose ella misma;
y es tan vano y presumido,
que si la ve, y se encapricha
en alcanzarla, y tener
un cuñado Señoría, que me maten si en un punto
no se ofende y no se olvida
de su prima y de su tío (Castro y Bellvís, 2000; 36-37).

12. En la obra de Guillén de Castro ya existe, por tanto, un *qui pro quo* buscado arteramente, con una criada disfrazada de dama de alcurnia, con el fin de dirigir el interés del figurón don Gutierre hacia una nueva 'dama' que le facilite un ascenso social, de paso que deja libre a otra, a doña Brianda, enamorada y correspondida por el marqués.
13. Como decíamos antes, *El Narciso en su opinión* de Guillén de Castro es un antecedente notable de *El lindo* don Diego de Agustín Moreto, cuya composición y quizá representaciones debieron coincidir en fechas aproximadas, inicios de la segunda mitad del siglo XVII, con el periodo de máxima intensidad del preciosismo y el motivo de la ¿posibilidad? de un ascenso social por medio de un matrimonio ventajoso, ambos protagonistas de un grupo de obras dramáticas.
14. En *El lindo don Diego* de Agustín Moreto (Moreto, 2013) el protagonista don Diego, narcisista extremo y figurón en toda regla, establece un contraste muy interesante con su criado Mosquito, ingenioso y motor de la trama, el cual es una de las mejores creaciones de este dramaturgo. Don Diego desprecia el acuerdo matrimonial que le ha preparado su tío con su prima doña Inés y caerá en la trampa trazada por el gracioso Mosquito y la criada Beatriz con el fin de escarmentarle. En efecto, Beatriz se disfraza de condesa, aparentemente interesada por don Diego el cual, ante el supuesto partido más provechoso, no duda en dejar a doña Inés, con las consecuencias imaginables. Solo al final de la comedia descubrirá a través de las palabras de Mosquito la verdadera identidad de la supuesta condesa, por lo que quedará como galán suelto, sin el matrimonio con el que solía terminar la comedia del Siglo de Oro español.
15. Esta obra de Moreto entronca de una forma muy particular con el entremés *El aguador* (Moreto, 2003), del cual es también el autor. Esta obrita breve se imprimió a inicios de los años 60 del siglo XVII, sin que sea posible saber cuál de las dos piezas se escribió antes. En la pieza breve toma el papel central la burla ingeniosa del protagonista que aspira a un matrimonio de enjundia. En el entremés es un amigo el que colabora para burlar a la mujer aprovechada, de nombre significativo —doña Estafa— la cual, tras llevar a la ruina al protagonista —don Desperdicio— no duda en abandonarlo en busca de un matrimonio de más enjundia. Ese será el momento en que se haga pasar al lacayo de su amigo don Maula por príncipe mariscal, aprovechando también el acento francés que el lacayo aguador tenía por

su origen. El descubrimiento de la burla llegará de mano de los representantes de la justicia, un alguacil y un alcabalero, que reclaman al aguador que pague sus impuestos. Si se observan ambas obras en parangón, interesa destacar que el personaje disfrazado es en el entremés un hombre, mientras en la comedia era una mujer. También se diferencian en que los organizadores de la burla son el amigo del burlado en el entremés y el criado gracioso en la comedia. Por último, el desvelamiento de la traza en la obra breve está a cargo de personajes externos que llegan a escena mientras en la comedia es el propio criado quien desvela la verdadera identidad del supuesto mariscal de Bimbón. Estos mínimos cambios en el esquema de la burla están vinculados al género teatral en el que se inserta. En las comedias, y especialmente en las de Moreto, el gracioso ocupa un papel principal, casi de la importancia del caballero protagonista. En el teatro breve, la gracia se distribuye entre los diversos personajes sin que exista uno sobre el que recaiga esa función en exclusiva. Veamos, a modo de muestra, el final del entremés *El aguador*, que sintetiza en pocos versos el desenlace:

ALGUACIL	¡Venga a la cárcel!
DOÑA ESTAFA	¿Qué es esto?
	Pues, ¿de esta suerte se trata al mariscal de Bimbón?
ALCABALERO	¿Qué mariscal ni qué aca?
	¡Que aqueste es un aguador!
DOÑA ESTAFA	Hombre, ¿qué dices?, ¿qué hablas?
ALCABALERO	Venga acá, ¿no es aguador?
FRANCÉS	Sí, señor. Mas ya, a Dios gracias, estoy casado, y mi esposa tiene hacienda muy sobrada para pagar todos mis deudos.
DOÑA ESTAFA	¿Qué dices? ¡Virgen sagrada!
	¿Aguador?
FRANCÉS	Con mucho honro. ¿No se acuerda cuando andabo con mantilla usía, y yo con mis dos cántaros de aguao?
DOÑA ESTAFA	¿Yo mujer de un aguador? ¡Ay, que echaré las entrañas! (Moreto, 2003; vv. 237-254)

16. Sin que sea posible detenernos ahora en la presencia del motivo que tratamos en el teatro breve español áureo, sí quisiera al menos citar algunas obras representativas en que aparece, como son *La castañera* de Castillo Solórzano (a. 1637), *Los condes fingidos* de Quiñones de Benavente

(a. 1651), *El francés de Cáncer* (a. 1655), La hija del doctor atribuido a Avelaneda (a. 1664), *La condesa*, atribuido en falso a Juan Ruiz de Alarcón (a. 1672), *La dama fingida* y *La novia burlada* de Francisco de Castro (ca. 1702), y otros anónimos, como *Doña Rodríguez* y *La presumida*.

Todos ellos presentan a una mujer vanidosa, disfrazada en bastantes de esos casos de quien querría ser, pero no es, que pretende un matrimonio de alcurnia, el cual cree en un momento determinado haber conseguido, hasta que se descubre que el marido tiene su casta fingida [...] (Lobato, 2007; 288-289).

17. El hecho de que un ‘motivo’ en el teatro como el de la mujer o el hombre que quiere ascender de clase social mediante un matrimonio ventajoso recorra todo un siglo no es en absoluto inocente. El dramaturgo lleva a las tablas una cuestión muy presente en una época en la que, por una parte, la inmovilidad social se convierte en tema de debate en determinados ámbitos y, por otra, la idea de veracidad, verdad contra mentira para alcanzar beneficios sociales, es una de las dualidades barrocas de mayor rentabilidad.

18. El marco en que se engarza ese motivo cambia en el teatro francés respecto al español. Atrás queda el personaje del figurón español, objeto de la burla, desencuadrado del marco de la corte en la cual aspira a entrar por medio de un matrimonio de conveniencia. La Francia de mitad de siglo tiene otro prototipo de burla. Esta vez también es resultado de la exageración de caracteres, pero ya no será el del ‘lindo’ sino el de la ‘preciosa’ llevado a su extremo. Las mujeres sabias propias de la elite social de las grandes ciudades, en especial París, suscitan no pocas dudas, celos y burlas entre sus congéneres masculinos, hombres letrados que ven, si no arrebatada su preeminencia como hombres cultos, sí compartida por féminas que organizan en sus cuartos y salones convenciones literarias con mucho de sororidad y apoyo mutuo. No deja de sorprender la lectura de *Le Gran Dictionnaire des précieuses, Historique, Poétique, Geographique, Cosmographique, Chronologique & Armoirique*, Paris, Jean Ribou, 1661, con la “Clef du Gran dictionnaire historique des Pretieuses” en su segunda parte. Se desvelan en ella los nombres supuestos con los que se había nominado a las distintas protagonistas. Todo un mundo de mujeres convive en el libro, a cada cual más orgullosa de su ingenio en las letras. Sin embargo, también algunas de ellas necesitan de matrimonios ilustres y no dudan en aceptar los pretendientes que creen más ventajosos, despreciando a otros que son

quienes les prepararán la burla, como son buena muestra Cathos y Madelon en *Les précieuses ridicules*.

19. La comedia y el entremés español presentan este tema siempre humano desde un prisma risible, en un ámbito distinto de burla del pretencioso, o quizá no tan distinto, ¿no son las ‘preciosas’ también pretenciosas desde otro prisma? Ambos ocultan tras de sí una carga trágica que fue también objeto de producciones serias. Forestier otorga a Molière el hecho de haber creado una risa verosímil, esto es “prestar comportamientos ridículos a seres imaginados que parecen provenir del mundo real” (Forestier, 2021; 179). Cambia así el protagonismo del que ejecuta la burla. En Francia ya no residirá de forma principal en el gracioso, como en el teatro español, sino que Molière la hace brotar de caballeros deseosos de burlar a las mujeres que cortejan y por las que son despechados. La principal diferencia, sin embargo, aún no será esa, pues también en el teatro español el criado gracioso se alía a veces con su amo para preparar la burla. El cambio radical se da en el objeto de la burla: ‘figurones’ en el teatro español, ‘preciosas’ en el francés. En todo caso, personajes ambos ridículos en sus excesos, pero salidos de la vida social, llevando al extremo sus rasgos de carácter y presentando así al espectador un espejo de actuaciones a las que no es preciso añadir carga alguna de ejemplaridad.
20. Volviendo nuestra mirada a la situación del teatro francés que inicia la segunda década del siglo XVII, nos centraremos en algunos títulos que siguen la estela de los presentados hasta ahora.
21. En la Francia de Chappuzeau, las mujeres sabias eran en esa mitad de siglo un fenómeno muy relevante y con manifestaciones históricas en actividades y nombres propios que no dejan lugar a dudas y que establecen una línea divisoria en los Pirineos imposible de franquear. La ‘pretieuse’ tan característica del mundo francés es la mujer sabia, la culta latiniparla de Quevedo, a menudo también codiciosa de título nobiliario y, en este sentido, se establece la conexión con los personajes femeninos de algunas comedias españolas. No son pocas las mujeres preocupadas por la lectura y la educación en el teatro español, pero la situación cultural y social de la península marca una diferencia insalvable en aquel periodo de mitad del siglo XVII.
22. En la comedia *Le cercle des femmes / El círculo de las mujeres* de Samuel Chappuzeau, la burla que establece el motivo citado va no solo

contra la protagonista sino también contra su padre que busca para ella un título nobiliario. Además, y aunque en este caso no sea muy relevante, la existencia de tres amigas junto a Emilie, dan un aire de complicidad femenina –sororidad, diríamos hoy– que faltaba en la comedia española. La protagonista Emilie, muy lectora y convencida de que se ha quedado viuda, es calificada de “savante” y “pretieuse” en diversos lugares de la obra, calificativos a los que podemos añadir sin temor a errar los de avariciosa y ambiciosa, (Chappuzeau, 1667; 18) sin que llegue a ser ridícula:

Connoissant qui je suis me tenir ce langage
A moy qui ne veux plus penser au mariage!
Et quand j'y penserois qui voudrois en ce cas
Tout au moins vn Marquis & cent mille ducats (Chappuzeau, 1667; 12).

23. Es cierto que tiene un pretendiente, el Dr. Hortense, pero ni ella ni, sobre todo, su padre, lo creen merecedor de conseguir su mano. Este, llamado Learque, pide ayuda al mismo Dr. Hortense para encontrar un marqués a su hija, convencido de que esa es la categoría que corresponde a la familia. El médico trama engañar a ambos y para ello disfraza a su criado Guillot de gentilhombre, le llama fanfarrón y le pone a ganar voluntades, lo que desde luego hará.

Car la femme, en un mot, que je t' ay preparée
Est belle, est bien disante, est toute diaprée,
C'est vne pretieuse, elle a bien de l'aquis
Et te dedaigneroit si tu n' estois Marquis (Chappuzeau, 1667; 21).

24. No deja de ser curioso que la entrada en escena de Guillot disfrazado de marqués, provoque que Aminte, una de las amigas de la protagonista, exclame al verle: “Quelle figure d'homme!” y le tache de “esprit ridicule” (Chappuzeau, 1667; 47), con lo que también este criado se incorpora de alguna manera al género de las comedias ‘con’ figurón.

25. Será el mismo Guillot, marqués fingido, quien descubra al fin su identidad, lo cual lleva a que el padre clame que el Dr. Hortense se ha vengado de él y de su hija haciendo pasar por marqués a su criado. La protagonista lamenta que, a pesar de su sabiduría, le han engañado (Chappuzeau, 1667; 59). Se suma a todo ello en la parte final de la obra el motivo folklórico del regreso del esposo que se creía muerto. Su llegada sirve para amonestar a la presuntuosa de que tiene que aprender a vivir mejor, leer menos y gobernar su casa. Emilie lamenta volver a la sujeción del matrimonio, pero su esposo recién llegado le promete amor (Chappuzeau, 1667; 60).

26. En cuanto al Molière de *Les précieuses ridicules* / *Las preciosas ridículas* (1659) (Molière, 2010; 1-31), ya en la forma se observa que se trata de una comedia escrita en prosa, frente a las anteriores que estaban en verso y su final didáctico falta en otras: “Aquí no se ama más que la vana apariencia y no se considera nada a la virtud totalmente desnuda”. En este caso, la ‘preciosidad’ viene anunciada ya desde el título y la comedia se bifurca en un doble protagonismo. Serán Madelón y Cathos las pretendidas por La Grange y Croisy. Ellas se disculpan de necesitar tiempo antes de casarse, excusa muy manida por las mujeres del teatro áureo de ambos lados de la frontera, y hacen recaer la responsabilidad de un mal matrimonio en la figura del padre o de quienes las impelen a contraerlo contra su voluntad. Sabemos datos de su personalidad también por lo que otros dicen de ellas. En concreto, Gorgibus, padre de Madelón y tío de Cathos las acusa de extravagantes. En esta ocasión van a ser dos los pretendientes despechados: La Grange y Croisy quienes, para vengarse, disfrazan a sus criados de nobles: a Mascarilla de marqués (para Cathos) y a Jodelet de vizconde (para Madelón). Ellos mismos serán quienes desvelen al final de la comedia que solo son lacayos de sus señores, los cuales les obligan a quitarse sus ropas y volver al atuendo de criados. Desde luego, el motivo del deseo del ascenso social de los burgueses es un asunto de gran rendimiento en el teatro de Molière (Gros, 2008).
27. Por tanto, el motivo del hombre o de la mujer que buscan un buen partido, a veces solo en riqueza, pero más a menudo en forma de título nobiliario, parece tener como objetivo el deseo de hombres y mujeres pertenecientes al pueblo llano de incardinarse en un mundo social superior al que pertenecen. Se les presenta ya desde el inicio de la obra con alguna deformidad moral que los hará susceptibles de la burla: bien sea por ser lindos, figurones, engreídos, avariciosas, coquetas en extremo, sabias en demasía, pagadas y pagados de sí mismos. Interesa destacar que los protagonistas que el teatro presenta en España son en su mayoría personajes masculinos ridiculizados por su aspecto y comportamiento, mientras que en Francia priman las mujeres deseosas de pertenecer al nuevo grupo de las mujeres sabias sin tener méritos para ello.
28. En todos los casos se les presenta desincardinados del mundo que les rodea, bien porque son provincianos que llegan a la corte o porque se trata de mujeres que escapan de lo esperable en las féminas de su tiempo. Lo que se lleva a cabo en las diversas muestras del motivo es una burla como medio

de corrección. Tramada por los despechados, se ejecuta con o sin ayuda por personajes disfrazados de nobles que encarnan una segunda identidad. Todo con el fin de atrapar en sus redes al deseoso de medraje, por lo que la lección moral no puede ser más evidente. Si el orden se rompe durante el tiempo de la comedia, el escarmiento final al que se somete a los protagonistas de estas obras es un revulsivo que lleva a los espectadores y lectores a convencerse de la inmovilidad del sistema social en que están anclados. Sin embargo, el teatro presenta ya –al menos mientras dura la representación– un ensueño de liberación moral y social y, durante ese tiempo, la posibilidad del cambio parece abierta. Quizá esos sucesos no hicieron más que adelantar en el tiempo otros que llegarían más tarde.

Bibliografía

CASTILLO SOLÓRZANO Alonso de, *El marqués del Cigarral*, in BLANCO CAMPOS Félix, *Edición y estudio del teatro de Alonso de Castillo Solórzano*, Tesis Doctoral, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2022, pp. 505-608.

_____, *El mayorazgo figura*, in BLANCO CAMPOS Félix, *Edición y estudio del teatro de Alonso de Castillo Solórzano*, Tesis Doctoral, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2022, p. 707-820.

CASTRO Y BELLVÍS Guillén de, *El Narciso en su opinión*, Valencia, Felipe Mey, 1625, Williamsen Vern (ed.), 2000. <https://www.yumpu.com/es/document/view/14443120/narciso-en-su-opinionpdf>

CHAPPUZEAU Samuel, *Le Cercle des femmes*, Lyon, 1667.

FERNÁNDEZ Olga, *La comedia de figurón de los siglos XVII y XVIII*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2003.

FORESTIER George, *Molière. El nacimiento de un autor, Armiño Mauro* (trad.), Madrid, Cátedra. Biografías, 2021.

FRENK Margit, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Madrid, Castalia, 1987, núm. 1564.

GROS Emmeline, *Molière et la peinture du bourgeois dans un siècle de transition*. Thesis, Georgia State University, 2008. doi: <https://doi.org/10.57709/1061412>

LOBATO María Luisa, “Figuronas de entremés”, *El figurón. Texto y puesta en escena*, García Lorenzo Luciano (dir.), Madrid, Fundamentos, 2007, p. 273-292.

MOLIÈRE, *Les précieuses ridicules*, in *Théâtre complet de Molière*, FORESTIER Georges (dir.), Paris, Gallimard, Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2010, T. I, p. 3-31.

MORETO Agustín, *El aguador*, in LOBATO María Luisa, *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto*, Kassel, Reichenberger, 2003, vol. II, pp. 535-550.

_____, *El lindo don Diego*, in *Comedias de Agustín Moreto. Segunda Parte de comedias*, SÁEZ RAPOSO Francisco (ed.), LOBATO María Luisa (dir.), Kassel, Reichenberger, 2013, vol. VIII, pp. 327-523.

QUIÑONES DE BENAVENTE Luis, *La capeadora, 2ª parte*, in Cotarelo y Mori Emilio, *Colección de entremeses: loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII ordenada*, Madrid, Bailly-Bailliére, vol. 17, 1911, p. 552-555.

ROJAS ZORRILLA Francisco de, *Lo que son mujeres*, in *Obras completas. Segunda parte de comedias*, Rodríguez Cañal Rafael (ed.), Rodríguez Cáceres Milagros (coord.), Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2012, vol. IV, p. 23-168.

SCARRON Paul, *L'héritier ridicule ou La dame intéressée*, Gwénola Ernest y Fièvre Paul (ed.), Theatre Classique, Janvier 2015: chrome-extension://efaidnbnmnnibpcajpcgclclefindmkaj/https://www.theatre-classique.fr/pages/pdf/SCARRON_HERITIERRIDICULE.pdf

SOONS Alan C., *Haz y envés del cuento risible en el Siglo de Oro*, London, Tamesis Book, 1978.