

NUEVA REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

Nueva Revista de Filología Hispánica

ISSN: 0185-0121

nrfh@colmex.mx

Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios

México

Trambaioli, Marcella

EL GALÁN SUELTO Y EL FIGURÓN EN LOS PONCES DE BARCELONA, DE LOPE DE VEGA

Nueva Revista de Filología Hispánica, vol. LVI, núm. 2, julio-diciembre, 2008, pp. 489-504

Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios

Distrito Federal, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=60211174006>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org



Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

NOTAS

EL GALÁN SUELTO Y EL FIGURÓN EN *LOS PONCES DE BARCELONA*, DE LOPE DE VEGA¹

Sabido es que la comedia de figurón se desarrolla especialmente en el Barroco tardío y en el siglo XVIII; no obstante, el personaje del galán ridículo, complementario al del gracioso como portador de la risa dramática, mueve sus primeros pasos en varias piezas de enredo de Lope de Vega. Serralta, quien se ha ocupado repetidamente del tema, ha señalado que la aparición del figurón, según los datos que tenemos al alcance, se remontaría a los años 1606-1620². Además, ha mostrado que dicho tipo dramático, por ciertos aspectos, es producto de la exageración hipertrofiada del galán suelto, personaje obstructor del amor de la pareja protagonista, destinado a quedar sin casamiento en el cierre de la pieza. Su fracaso amoroso y la consiguiente falta de integración social hacen que, a menudo, el galán suelto resulte connotado con algún matiz negativo e incluso bufonesco.

Entre las muchas comedias lopeveguescas de enredo que presentan la peculiar estructura pentagonal en la cual se mueven el figurón y el galán suelto, es preciso considerar *Los Ponces de Barcelona* de Lope de Vega, pieza cuyo enredo resulta poblado por una insólita serie de

¹ Este trabajo fue leído como comunicación en el XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (París, 9-13 de julio de 2007).

² FRÉDÉRIC SERRALTA, en su trabajo pionero sobre el asunto, “El tipo del «galán suelto»: del enredo al figurón”, en *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1988, núm. 1, p. 84, indicaba como intervalo temporal los años 1610-1620. En estudios sucesivos, “Sobre los orígenes de la comedia de figurón: *El ausente en el lugar*, de Lope de Vega (¿1606?)”, *En torno al teatro del Siglo de Oro. XV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro*, eds. I. Pardo Molina y A. Serrano, Instituto de Estudios Almerienses-Diputación de Almería, Almería, 2001, pp. 85-93, y “Sobre el «pre-figurón» en tres comedias de Lope (*Los melindres de Belisa*, *Los hidalgos del aldea* y *El ausente en el lugar*)”, *Criticón*, 87/88/89 (2003), 827-836, incluyendo su análisis de *El ausente en el lugar* (¿1606?) y *Los hidalgos de la aldea* (1608-1611), amplía y anticipa dicho período. LUCIANO GARCÍA LORENZO acaba de editar un volumen colectivo sobre el tipo dramático que aquí me interesa: *El figurón. Texto y puesta en escena*, Fundamentos, Madrid, 2007.

pretendientes sin esperanza, de los cuales uno, por más señas, presenta algún asomo pre-figuronesco.

La obra aparece citada en la lista del *Peregrino* de 1618, y, según Morley y Bruerton, fue compuesta en los años 1610-1615, período en que, según queda dicho, Lope empieza a elaborar personajes proto-figuronescos. Por lo mismo, esta comedia, hasta ahora totalmente ignorada por la crítica³, permite añadir algunos datos significativos sobre la experimentación llevada a cabo por el Fénix con respecto a las posibilidades combinatorias de la trama argumental de la comedia cómica y de sus tipos dramáticos.

De entrada, conviene advertir que el acto inicial, por un lado, y los otros dos, por otro, constituyen dos partes distintas de la trama argumental, separadas por un lapso de más de veinte años y protagonizadas cada una por una pareja. Algunas referencias textuales explícitas permiten situar el trasfondo histórico de la segunda parte en el marco de la jornada de Túnez (1535), empresa con la cual el emperador Carlos V consiguió recuperar la ciudad africana que Barbarroja había arrebatado a Muley Hassan, vasallo de España⁴.

A nivel de la intriga, la primera parte de la historia dramatiza el amor contrastado de Lucrecia y Pedro, que se han casado en Lérida sin el consentimiento del rico y avariento padre de él, don Dionís Ponce. Éste, lejos de perdonar al hijo por haber escogido a una mujer virtuosa pero pobre, se enfurece al punto que, al final del primer acto, tras saber que la nuera acaba de dar a luz a un niño en una quinta de su propiedad, intenta matarlos a todos. Pedro se verá obligado a marcharse para evitar la ira del padre.

En el segundo acto, nos enteramos de que el viejo tacaño se ha muerto sin reconocer a la nuera ni al nieto (llamado también Pedro),

³ No conozco ningún estudio específico sobre dicha comedia, fuera de la introducción a la edición crítica que yo misma he realizado en el ámbito del Proyecto ProLope de la Universidad Autónoma de Barcelona. Citaré la obra por esta edición, *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, Editorial Milenio-PROLOPE-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida-Barcelona, 2007, t. 3, pp. 1055-1154. Por lo demás, en la bibliografía crítica se hallan sólo fugaces alusiones en estudios que se ocupan de asuntos relacionados con la trama argumental o la tipología dramática de la pieza.

⁴ Las distintas escuadras imperiales se van concentrando en la ciudad condal durante un año, y zarpan de Barcelona el 30 de mayo de 1535. Al principio del tercer acto, Selimo explica que Barbarroja irá “a Túnez esta vez con tanta prisa / cuanta le pide la improvisa fama / con que dicen que viene Carlos Quinto / a dar a Muleazes aquel Reino” (vv. 1814-1817). Más adelante, Julio explica a Lucrecia que “...pasan por la calle, / con gallardo paso y brío, / las lucidas compañías / que se han hecho y prevenido / a la jornada de Túnez, / donde el César Carlos Quinto / va en persona a hacer temblar / el Asia, porque Filipo / halle después, cuando reine, / humilde el mar y vencidos / los otomanos feroces, / que de oír su nombre invicto, / como la noche del sol, / huyen a su negro abismo” (vv. 2196-2209). Finalmente, Fabricio invita a Julio a cumplir con su deber de soldado: “Ya zarpa la capitana; / hoy partiremos de aquí” (vv. 2441-2442).

y que estos dos han hallado cobijo en casa de un amigo de Dionís Ponce, donde viven de incógnito como criada y jardinero. A Pedro y a su servidor Severo se les ha perdido la pista; gracias al testimonio de unos pescadores de las playas cercanas a Lérida sólo se sabe: “que en una humilde tartana / para Italia se embarcaron, / mas no llegaron a Italia” (vv. 1440-1442). Lucrecia, en esta segunda parte, no es la única protagonista femenina, puesto que comparte este papel con Serafina, hija del amigo de don Dionís, la cual vive una historia de amor aparentemente imposible con el joven Pedro. Así pues, en la segunda parte de la comedia cada una de ellas desempeña el papel de primera dama de su respectiva trama argumental: Lucrecia, de una historia bizantina que se solucionará con el regreso del marido y la esperada anagnórisis; Serafina, de la comedia de enredo que ve su amor por Pedro obstaculizado por la madre de él y por don Julio de Aragón, pretendiente importuno que se ha disfrazado de jardinero para poder circular libremente en su casa. Con todo, Lucrecia es el personaje femenino más complejo y relevante, puesto que cambia de estatuto según actúe en su propia historia o en la de Serafina, donde de primera dama pasa a ser una mala madre de comedia, que estorba los amores del hijo⁵.

De buenas a primeras no es fácil encasillar esta comedia de Lope en un subgénero dramático bien específico, debido a que la ambientación ciudadana (Barcelona), en el primer acto y en el último deja espacio a tres cuadros de espectacularidad autónoma, típicos de la práctica teatral nobiliaria, que acontecen respectivamente en el campo, en la corte otomana y en la huerta del palacio barcelonés.

El relevante segmento de ambientación arcádica que cierra el primer acto (vv. 511-877) ve la participación de unos pastores finos (Silvia, Danteo, Dorista, Tebano, Felicio, Albaneo) y de un villano rústico (Martón), quienes, cada cual con su tónica apropiada, reproducen la conflictividad amorosa de la trama principal, remachándola con una letrilla y acompañamiento musical.

También la secuencia dramática estática que abre el último acto presenta un tono y una semántica palaciegos, que estriban en el uso de metros italianos (endecasílabos sueltos y octavas reales) y en la

⁵ Partiendo de la premisa según la cual la figura de la madre de comedia sigue siendo poco estudiada, CHRISTIANE FALIU-LACOURT asienta: “en la Comedia, la mujer no sólo debe contentarse con ser en su preñez el receptáculo de la progenie del hombre, sino que parece también necesitar, de modo imprescindible, el amor o la amistad masculina para llevar a cabo la educación de los hijos. En el caso contrario, la madre es una mala madre que, consciente o inconscientemente, trata de suprimir al niño (o a la niña), de reprimir su personalidad o de rivalizar con él mediante un comportamiento agresivo para la conquista del poder o del amor” (“La madre en la comedia”, *La mujer en el teatro y la novela el siglo xvii. Actas de II Coloquio del Grupo de Estudios sobre Teatro Español [G.E.S.T.E.]*, France-Ibérie Recherche-Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse, 1979, p. 50).

representación idealizada de la corte morisca, donde un generoso Barbarroja concede la libertad a Pedro por haberle curado de la gordura. Dejando aparte la referencia burlesca al cuerpo adelgazado del Almirante turco⁶, el patente valor encomiástico de la secuencia y, por extensión, el carácter cortesano de la pieza quedan corroborados por la exaltación de la figura de Carlos V por boca del enemigo otomano. En efecto, Dalife, hablando con su camarada Selimo, alude al emperador como “gallardo español” (v. 1819), y Barbarroja en persona menciona con deferencia “el águila del César Carlos Quinto” (v. 1847).

Por fin, después de que Julio e Inés sorprenden a Pedro y Serafina abrazándose, se celebra en la huerta del palacio un juego cortesano con acompañamiento musical, en el que todos los personajes tienen que decir lo que han visto, cada cual desde su peculiar punto de vista, para ganar la cinta de la hermosa joven (vv. 2053-2175). Sobre la posible representación de la pieza en un contexto teatral palaciego volveremos más adelante.

Considerándolo todo, es como si en *Los Ponces de Barcelona* se fundieran dos subgéneros: la comedia seria con su fabulosa ambientación y argumento bizantino junto con la comedia cómica urbana, histórica y geográficamente reconocible⁷. Y la estratagema mediante la cual Lope consigue hacerlos convivir en los actos 2 y 3 es la de vertebrar la figura y el comportamiento de Lucrecia, al actuar como mujer del ausente Pedro, sobre un modelo épico concreto: el de la Penélope homérica esperando a Ulises, acechada por innumerables pretendientes en su propia casa⁸. El paradigma subyacente es tan

⁶ Selimo así describe el resultado de la curación proporcionada por Pedro: “con tal dieta y remedios esquisitos, / quitándole el beber, le ha enflaquecido, / que el cuero que quedó de la gordura / vacío, en la barriga, dobla encima / y con doblada faja se le aprieta, / poniéndose a caballo cuando quiere” (vv. 1833-1838).

⁷ Me refiero a las categorías taxonómicas (*comédie sérieuse*, *comédie comique*) delineadas por MARC VITSE en su *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVI^e siècle*, Presses Universitaires du Mirail-France-Ibérie Recherche, Toulouse, 1990, pp. 324 ss.

⁸ Esta técnica forma parte de la práctica de escritura lopeveguesca según argumento en un libro titulado *Épica de amor en las comedias urbanas de Lope de Vega*, que estoy realizando a partir de una idea sugerida por STEFANO ARATA en su introd. a *El acero de Madrid*, de L. de Vega: “A lo largo de estas páginas hemos utilizado con frecuencia términos y metáforas de la épica para describir el universo urbano madrileño; las calles como un mar; las cortesanas como Circes; los galanes como sirenas que atraen a las mujeres; las casas como ciudades cercadas. Los símiles no son de nuestra cosecha, proceden directamente de la pluma de Lope, que los introduce con inusitada continuidad en sus comedias de capa y espada y en la nuestra en particular. No se trata de una parodia del género épico, sino más bien de una transposición del lenguaje y de los valores de la épica al universo del amor” (Castalia, Madrid, 2000, pp. 56-57). Algunas anticipaciones al respecto se pueden leer en un trabajo mío ya publicado y en otro en prensa, respectivamente: “El protagonismo femenino en la épica de amor de la comedia urbana lopeveguesca”, en *Texto, código, contexto, recepción*.

palpable que algunos de los personajes lo ponen al descubierto en repetidas ocasiones. El primero en formular la similitud es el jardinero Gonzalo, quien explica a Julio que Lucrecia

...procura
imitar la casta griega
que guardó tan alta joya
del que volviendo de Troya
por tantos mares navega
(vv. 1250-1254).

Más tarde, la misma dama, al hijo que le reprocha tachas de honor, afirma tajante: “otra Penélope he sido” (v. 1340) y, tras explicar a éste el misterio de sus orígenes, condensa en un soneto los avatares de su mítica homóloga⁹. Para mayor abundamiento, el nombre de Lucrecia remite a otra mujer virtuosa por autonomía, y es con ésta con quien la protagonista se compara para defenderse de los celos infundados del marido en la escena de la agnición: “Yo soy / Lucrecia, que a la de Roma / no pienso darle ventaja” (vv. 2739-2741).

Pues bien, la *Odisea* como modelo más relevante y funcional proporciona a Lope todos los elementos diegéticos básicos de su segunda trama argumental: la pareja separada, la fidelidad de la esposa, el regreso del marido después de dos décadas de cautiverio lejos de su patria, el hijo que no conoce al padre porque nació en la época de su alejamiento y, finalmente, el que nos interesa aquí, es decir, el motivo de los innumerables pretendientes, que el dramaturgo aprovecha creando un cortejo de galanes sueltos muy variado. Cabe reconocer que no son todos propiamente galanes, puesto que a Lucrecia, forzada a ocultar su identidad, se le considera una criada, si bien su nobleza disfrazada no puede hacer menos que asomar en los modales y en la belleza. Hasta don Julio de Aragón, quien la utiliza como tercera para galantear en vano a Serafina, si no fuera por su pobreza, y a pesar de que ya no es doncella, se sentiría impulsado a requebrarla, tal como se infiere de esta réplica a Fabricio: “Yo os juro que es tan hermosa / que a no estar en pobre traje...” (vv. 938-939). Su camarada, fascinado a su vez por la bella mujer, le contesta proponiéndose como posible pretendiente:

Jornadas de estudio sobre el teatro de Lope de Vega (en memoria de Stefano Arata). Pescara, 25-26 de noviembre de 2004, ed. M. Trambaioli, Libreria dell’Università Editrice, Pescara, 2006, pp. 157-173, y “La épica italiana: pre-texto privilegiado del teatro cortesano del siglo XVII”, en *Deutschen Hispanistentag* (Dresda, 28-31 de marzo de 2007).

⁹ “Dejó su dulce y regalada esposa, / su querido Telémaco y su nido / aquel astuto que volvió perdido / de la venganza de la griega hermosa...” (vv. 1483 ss.).

Ella es de un ángel retrato;
 discreto hubiérades sido
 en querer esta mujer,
 mas pues no la queréis vos
 y hemos de venir los dos
 dejádmela a mí querer
 (vv. 988-993),

sin preocuparse en lo más mínimo por su edad y condición de madre: “En la media edad apruebo / toda discreta afición” (vv. 996-997). En todo caso, Fabricio no deja de ser un mero figurante que vuelve a aparecer sólo en el tercer acto para incitar a don Julio a que deje sus amores baldíos para embarcarse rumbo a Túnez.

La belleza y discreción de Lucrecia no intrigan sólo a los dos forasteros, sino que estimulan las pasiones de dos criados de la casa en la que ella sirve: Gonzalo y Marín, personajes diputados a desarrollar cómicamente el motivo del galán suelto, siendo, respectivamente, el gracioso y el figurón de la segunda parte de la pieza.

Fijémonos en que la comedia, pese a ser una obra del Lope maduro, no presenta un agente específico de la risa¹⁰. En el acto de apertura, la comicidad va a cargo tanto de Severo, criado de don Pedro –quien habla un latinajo ingenioso y se pierde en disertaciones seudofilosóficas y seudocientíficas sobre las influencias que los hijos reciben de los padres–, como del rústico pastor Martón –que protagoniza una escena chabacana de carácter entremesil, y se expresa con algunos rasgos lingüísticos del sayagués. En los demás actos, según acabamos de apuntar, los agentes de la comicidad son el escudero Marín y el jardinero Gonzalo, quienes riñen por ser ambos pretendientes sin esperanza de la bella Lucrecia.

El primero, por sus actitudes, se acerca mucho al tipo del figurón, y como tal es protagonista de un segmento relevante del segundo acto, donde sale a escena para proponer a Lucrecia un doble casamiento: el suyo con ella, y el de la hija, Inés, criada de Serafina, con el joven Pedro. Su risible propuesta se transforma en seguida en un discurso disparatado e hilarante en que campea, con una acumulación caótica de apodos y habilidades, la figura deformada y algo celestinesca de su difunta mujer:

¹⁰ IGNACIO ARELLANO observa que: “el agente cómico de estas primeras comedias no es el gracioso, todavía sin mucha definición, sino que es un agente múltiple” (“El modelo temprano de la comedia urbana de Lope de Vega”, en *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina. Actas de las XVIII Jornadas de Teatro Clásico [Almagro, 1995]*, eds. F. B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal, Festival de Almagro-Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, p. 56). En realidad, habría quizás que extender este discurso al subgénero urbano en su conjunto, puesto que el agente múltiple se verifica también en obras de la madurez del Fénix. Sin ir más lejos, pensemos en *La dama boba*.

Viudos somos tú y yo;
 si buen marido perdiste
 y a mi mujer conociste,
 ¿quién a Brígida igualó?
 Mujer fue que, a no ser fea,
 necia, prolja y celosa,
 era una perla preciosa,
 era un dragón de Medea...
 (vv. 1517 ss.)¹¹.

Como un lindo, Marín está convencido de que la madre de Pedro está enamorada de él, pese al fastidio que ésta experimenta con su presencia. Veamos cómo la protagonista expresa su contrariedad antes, en aparte: “(¡A lindo tiempo llegó / la sombra de mis disgustos!)” (vv. 1507-1508), y luego despidiendo al molesto pretendiente sin rodeos: “Marín, (¡oh, mar de mis duelos!) / ¿quereis ir en buen hora?” (vv. 1541-1542). El fatuo y torpe escudero no sólo es incapaz de llevar a cabo el galanteo, sino que muestra también su total incapacidad de interpretar correctamente el desprecio de la dama¹². Hablando más tarde con la hija, le comunica engreído que Lucrecia ha aceptado casarse con él:

Algo estuve vergonzosa
 y al principio impertinente,
 pero, en viéndome valiente,
 dijo sí
 (vv. 1607-1610)¹³.

Marín también se jacta de ser un hidalgo, otra tópica costumbre del figurón¹⁴, y lo hace de acuerdo con las pautas burlescas de su intervención dramática:

¹¹ “...son frecuentes en el lenguaje del *figurón* las rupturas de la lógica, que le llevan a veces hasta un discurso totalmente absurdo (parentesco evidente, en este caso, con la comedia burlesca)” (ALICE HERNÁNDEZ, “La risa grotesca: la comedia de figurón”, en *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christiane Falgu-Lacourt*, eds. I. Arellano, V. García Ruiz y M. Vitse, Reichenberger, Kassel, 1994, p. 198).

¹² Cf. *ibid.*, p. 200: “el *figurón* es incapaz de interpretar las palabras y las reacciones de los demás porque siempre las interpreta a su favor: por ejemplo, los lindos interpretan los deseares de sus damas como pruebas de amor”.

¹³ Yañade “que, como Gonzalo vino / y ella me vio tan mohín / y a dalle muerte dispuesto, / enamoróse de mí, / porque esto de valentía / a la voluntad más fría / pone amor y rinde ansí. / Hoy nos hemos de casar” (vv. 1616-1623).

¹⁴ “El figurón es –o pretende ser– un hidalgo linajudo” (JEAN-RAYMOND LANOT, “Para una sociología del *figurón*”, en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, Éditions du C.N.R.S., Paris, 1981, p. 135); cf. A. HERNÁNDEZ, art. cit., p. 197: “la manía más común en los textos es la manía nobiliaria... el *figurón* se distingue por la obsesiva reivindicación de sus orígenes y de la pureza de su sangre”.

Yo soy muy gentil hidalgo,
y mi padre, en mi lugar,
tuvo caña de pescar,
rocín, escopeta y galgo,
y esto haré bueno en la calle
(vv. 1557-1561).

Gonzalo, por su parte, hace maliciosamente hincapié en los aedemanes ridículos del rival, llamándole “espantajo” (v. 1547) y “hombre injerto en matachín” (v. 1571). Como pretendiente, al contrario de Marín, sabe hablar con tacto y comprende las reacciones de Lucrecia; cuando ésta le ordena marcharse, hace lo que se le manda: “porque es ley obedeceros, / que guardo con gran rigor / por ver si puede mi amor / por humildad mereceros” (vv. 1303-1306).

A don Julio de Aragón confiesa en términos serios su amor por la madre de Pedro:

ámola dentro de mí
y de mi sentido fuera,
y también la quiero yo
para casarme, y no basta,
porque se precia de casta
y de pretenderla no
(vv. 1233-1238).

Pero, justo después, se refiere a su condición de enamorado infeliz con autoironía, echando mano de una jocosa paronomasia: “Ni en caso, ni en casa estoy, / pues ni me caso, ni soy / con quien Lucrecia se casa” (vv. 1260-1262). Finalmente, según ya observamos, el jardinero es quien revela la analogía homérica de la intriga. Apuntemos que, al sugerir a Julio que se vista como él para poder tener libre acceso a la casa de Serafina, desarrolla ulteriormente la relación metatextual con la *Odisea*, comentando “que aun desta suerte cegó / Ulises a Polifemo, / por no salir de la historia” (vv. 1269-1271).

En definitiva, Gonzalo es una figura del donaire plenamente consciente tanto de su función festiva, como de la connotación figuronesca de Marín. A este propósito, diríamos que la elaboración dramática que Lope ofrece de esta pareja cómica corrobora, en cierta medida, una atinada observación de Fernández Fernández:

El gracioso no desaparece, pero su papel está muy subordinado al del figurón, al cual acompaña como una especie de sombra o eco cómico; aunque muchas veces no le apoye en sus acciones e incluso estorbe sus propósitos, el gracioso es un conveniente refuerzo del figurón¹⁵.

¹⁵ OLGA FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, “Las estructuras funcionales de la comedia de figurón: la función del figurón en *Entre bobos anda el juego*”, en Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático. Actas de las XXII Jornadas de Teatro Clásico (Almagro, 13-15 de

En realidad, en el caso que estoy analizando, el papel de Gonzalo resulta ser sólo en parte subalterno al de Marín, puesto que desarrolla más de una función. En efecto, mientras el escudero agota su relevancia episódica en la parte central del segundo acto –vuelve a salir a continuación sólo con unas réplicas totalmente intrascendentes–, Gonzalo, en el resto de la acción dramática, abandona el papel de pretendiente para asumir de forma definitiva el de gracioso con un par de intervenciones relevantes. Ante todo, participa en el juego cortesano del último acto con una acumulación caótica y burlesca de las cosas disparatadas que dice haber visto; luego actúa juntamente con el gracioso del primer acto, Severo, el cual regresa con su amo, después de muchos años de ausencia, disfrazado de médico moro. Para terminar, en el cierre de la comedia, Gonzalo hace hincapié en la condición de galanes sueltos –la suya y la de Marín– con una réplica burlesca, cuya tipología se hará tópica en el género de la comedia de figurón: “Pues que nos llevan la novia, / casémonos vos y yo” (vv. 2776-2777)¹⁶.

Sea como fuere, ni Fabricio ni Marín ni Gonzalo desempeñan una función obstructora o motriz de la acción dramática. Como queda dicho, a nivel argumental, su estatuto de galanes sueltos adquiere un valor metatextual en la trabazón de épica urbana que Lope lleva a cabo en la segunda parte de la obra. El paradigma subyacente lo prevé de antemano, ya que en el macrogénero de la comedia cómica se espera el regreso del legítimo esposo de Lucrecia. Al mismo tiempo, la condición social de la dama impediría de por sí que un jardinero o un escudero pudieran aspirar realmente a casarse con ella. No es por nada que, justo antes de la escena del reconocimiento, Pedro cree, por un instante, que su mujer lo está traicionando no con uno de ellos, sino con quien resulta ser su hijo, y que ha visto salir de la habitación de Lucrecia. El único personaje que por hidalguía hubiera podido aspirar a la mano de la protagonista es don Julio de Aragón, pero como vamos a ver, Lope prefiere utilizarlo más bien en la otra historia de amor representada.

A fin de cuentas, en la economía dramática de esta enredada intriga lopeveguesca, la inserción en el segundo acto de estos pretendientes (uno serio, otro semiserio y el último figuronesco), cuya diversidad armoniza, además, con el principio tan barroco de la *varietas*, es necesaria para crear situaciones cómicas, de pura diversión, a la espera de la vuelta de Pedro y de la descontada *agnitio* final.

julio de 1999), eds. F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y E. Marcello, Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, p. 135.

¹⁶ F. SERRALTA, en “Sobre los orígenes”, p. 92, señala el caso de Feliciano al cual, en *El ausente en el lugar* de Lope, al final no le queda “más remedio que formular las variables pero repetitivas e irrisorias palabras de consuelo de todos los *galanes sueltos* de la Comedia («Ahora bien: seré padrino, / ya que otra cosa no llevo»)”.

Pasemos ahora a examinar la funcionalidad del galán suelto en la otra línea diegética de la segunda parte de la comedia. Si es cierto que los pretendientes de Lucrecia no sirven para complicar el enredo, don Julio de Aragón, al contrario, actúa como personaje obstructor de los amores de Pedro y Serafina. Dicho de otro modo, Lope lo utiliza como útil “comodín” para complicar la trama argumental a la espera del final canónico. Cuando Pedro se entera de la identidad de Julio y de que éste galantea a Serafina, llega a creer, gracias a las artimañas de su madre, que su dama le corresponde al rival; por consiguiente, decide alistarse en la armada imperial. La joven, ante esta perspectiva, se desmaya; don Pedro y Severo, disfrazados de moros, la curan, y con esto llegamos al desenlace.

Así pues, que también Julio sea destinado a permanecer galán suelto es evidente desde el principio, ya que el único verdadero obstáculo que podría impedir la unión de Pedro y Serafina, es decir, la desigualdad social, se resuelve sin más inconvenientes con el regreso del padre del joven.

En cuanto al personaje de Julio, que sale a escena al principio del segundo acto, queda connotado como un grande del reino y un militar famoso. Así se presenta a Lucrecia:

Yo soy noble caballero
de lo mejor de Aragón.
En las galeras de España
me entretengo, que no daña
ser soldado a mi afición
(vv. 957-961),

y en los mismos términos la protagonista lo retrae más tarde a Serafina¹⁷, y a su propio hijo:

El caballero que ves
con este disfraz vestido
es don Julio de Aragón,
que tuvo heroico principio
de los reyes de Sicilia
(vv. 2228-2232).

Sus intenciones, al parecer, son honestas y dirigidas al enlace matrimonial, tal como se infiere de lo que dice a Lucrecia: “Descúbrele mi afición, / dile que un hombre le adora / a título de marido” (vv. 984-986). No obstante, se mete en la casa corrompiendo a dos servidores: la propia Lucrecia, que accede a llevar cartas a Serafina,

¹⁷ “Ese jardinero advierte / que es don Julio de Aragón. / Por ti deja las galeras / de España y a tan vil traje / quiere el amor que se baje” (vv. 1995-1999).

ensalzando las virtudes y méritos del caballero, y Gonzalo, quien lo introduce en palacio bajo la falsa identidad de un sobrino suyo llamado Domingo. Su presencia ilícita y engañosa halla un término de parangón adecuado en la metáfora del caballo de Troya, que Pedro trae a colación en una de las últimas secuencias dramáticas de la obra, revelando a Leonardo, hermano de Serafina, la verdadera identidad del jardinero¹⁸.

No cabe duda: su comportamiento no es impecable, y a lo largo de la pieza se lo echan en cara por lo menos dos personajes. Gonzalo, cuando Julio le pide ayuda, se lo dice sin rodeos y con un matiz burlesco:

Los pensamientos son buenos,
pero los medios son malos;
que vos os queréis casar
y yo puedo negociar
entretanto algunos palos
(vv. 1214-1218).

Bien entrado el tercer acto, su camarada Fabricio intenta avisarle que su voluntad de permanecer en Barcelona disfrazado de jardinero puede menoscabar su reputación: “¡Que será fin, advertid, / de vuestra fama divinal!” (vv. 2515-2516).

Pese a todo, a la hora del desenlace, Julio sabe reconocer su fracaso amoroso, y cuando Serafina le ordena marcharse con la expedición imperial, se porta como el noble que es, ofreciendo su generosa ayuda para organizar con todo el boato necesario los festejos nupciales:

Tan justas son vuestras bodas
que haré que mañana venga
una escuadra belicosa,
y con mil escaramuzas
se celebren vuestras bodas
(vv. 2764-2768).

Sería éste, por ende, uno de esos casos señalados por Serralta en que el galán suelto es un personaje de alta alcurnia “para el cual renunciar a sus amores puede ser... una prueba máxima de hidalguía y superioridad moral”¹⁹.

Considerándolo todo, diríamos que el noble aragonés presenta una caracterización seria y predeterminada, pero algo ambigua; con todo, tampoco queda retratado con rasgos figuronescos, salvo en una

¹⁸ “...en el hábito que ves, / vino a ser caballo en Troya / don Julio, que no es Domingo, / porque a Serafina adora” (vv. 2711-2714).

¹⁹ F. SERRALTA, “El tipo del «galán suelto»”, p. 89.

ocasión. En la escena en que, ya disfrazado de jardinero, asiste a su pesar al abrazo secreto entre Pedro y Serafina, ésta, cortada, percatándose de su presencia, le pide en aparte al enamorado: “(Pedro, con vergüenza voy. / Remedia mi honor, despide / esa bestia de mi casa)” (vv. 1773-1775). Lanot ha destacado oportunamente “la recuperación por la comedia de figurón del trillado tema del rústico bobo asimilado a las bestias con que vive”²⁰. Claro está que Serafina no sabe de quién se trata, y que sólo el rebajamiento social inherente al disfraz es lo que permite que se atribuya a un caballero de la casa de Aragón semejante epíteto. Bien mirado, la bestia no es Julio, sino el Domingo fingido²¹, que pertenece al mismo entorno populachero de Gonzalo y Marín.

A la postre, diríamos que don Julio de Aragón es tal vez el galán suelto más alejado del figurón que haya salido de la pluma de Lope, por lo menos, de los que se han identificado hasta ahora. Es como si el dramaturgo, en *Los Ponces de Barcelona*, hubiera realizado una difracción del galán suelto en varios personajes distintos no sólo para brindarnos toda la gama posible de matices –desde el tipo “serio” (Julio) hasta el prototípico (Marín), pasando por la figura del donaire (el gracioso Gonzalo) que da voz a las instancias metatextuales de la escritura lopeveguesca–, sino también para evitar el tener que atribuir al personaje elevado las facetas risibles del tipo dramático que nos ocupa.

Las razones de semejante elaboración estriban, según creo, en la señalada naturaleza encomiástica y coyuntural de la pieza, la cual exalta un entorno aristocrático que no admite puesta en solfa ninguna, y que, en cambio, pretende reír “a expensas de la escenificación caricatural de lo que... suponía[n] ser la representación del pueblo”²². Los críticos han subrayado que el figurón suele ser un personaje puente entre el mundo de los nobles y el de los plebeyos²³; es linajudo, pero se porta como una figura del donaire. Sin embargo, hemos comprobado que Lope, con argucia y mucho cuidado, evita que esto ocurra a don Julio de Aragón, como para no ofender a alguien que, en su ilustre público, pudiera estar relacionado con la dinastía aragonesa.

²⁰ LANOT, *op. cit.*, p. 137. SERRALTA destaca el ejemplo de *Los hidalgos de la aldea*, donde “la dama a quien [don Blas] pretende le llama «bestia» (II, 306b: «... Allá fuera, / que sois bestia y mujer soy»).

²¹ Cabe subrayar que Domingo es nombre adecuado para un figurón: “Los nombres de los figurones también merecen alguna atención. El más frecuente es Cosme... En cuanto a Lorenzo, plebeyo doble de Lauro y Laurencio, es nombre de alcaldes, de hidalgos y villanos y también del convencional tonto de entremés. Demás nombres como Blas, Gil, Domingo, Lucas suenan infaliblemente a rústico bobo, sea del entremés, sea, más a menudo, de la comedia” (LANOT, *op. cit.*, pp. 134-135).

²² *Ibid.*, p. 143.

²³ “Este carácter de puente entre el mundo alto de damas y galanes y el bajo de graciosos y criados que tiene el figurón fue ya comentado por Julio Caro Baroja” (FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, *op. cit.*, p. 135).

A estas alturas, es forzoso, pues, encarar la dimensión política de *Los Ponces de Barcelona*, obra compuesta evidentemente para el ámbito nobiliario de los mecenas de Lope. Oleza clasifica la comedia entre las piezas genealógicas²⁴, que, según Ferrer, “debió de ser un género especialmente susceptible al encargo”²⁵. Ignoramos cuáles puedan haber sido las relaciones del Fénix con la familia catalana celebrada, pues faltan por completo datos extratextuales y documentos que puedan echar luz sobre este asunto²⁶. Carecemos, asimismo, de noticias sobre representaciones concretas.

No obstante, si nos fijamos en las informaciones que el texto dramático nos brinda, entre los nobles participantes de la jornada de Túnez que Fabricio enumera en el tercer acto²⁷ destacan varios apellidos que remiten a la casa del valido de Felipe III, el duque de Lerma (Mendoza, Sandoval, Cerdá); el patronímico Toledo envía a don Antonio de Alba, que había sido mecenas de Lope en los años 1590-1595²⁸; Córdoba es apellido del duque de Sessa, el mayor mecenazgo de Lope, y Puertocarrero (o Portocarrero) es el conde de Palma, que el poeta vuelve a ensalzar en *Servir a señor discreto* (1610-1618)²⁹, y en *Los ramilletes de Madrid* (1615)³⁰. Como se ve, las fechas de com-

²⁴ JOAN OLEZA, “Del primer Lope al «arte nuevo», en *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, de L. de Vega, ed. D. McGrady, Crítica, Barcelona, 1997, p. xxvi.

²⁵ TERESA FERRER VALLS, “Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (I)”, en *Teatro cortesano en la España de los Austrias*, ed. J. M. Díez Borque, Madrid, 1998, p. 216.

²⁶ “En cuanto a *Los Ponces de Barcelona*, si tuvo una base histórica no he podido descubrirla” (T. FERRER VALLS, “Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica [II]: lecturas de la historia”, en *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro Español. Actas del III Coloquio del Aula-Biblioteca Mira de Amescua [Granada, 5-7 de noviembre de 1999]*, eds. R. Castilla Pérez y M. González Dengra, Universidad, Granada, 2001, p. 48). En todo caso, Ferrer observa: “Es el de la comedia genealógica, pues, un género que no se explica exclusivamente como género de encargo, y por ello es preciso, para tener una idea más exacta de las posibles variantes que pueden condicionar un género, acudir a la noción más amplia de mecenazgo, no sólo como logro efectivo, sino también como aspiración, como expectativa para el escritor. El caso de Lope es paradigmático en este sentido” (“Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica [I]”, p. 225).

²⁷ “Mendoza, Puertocarrero, / Pimentel y Sandoval, / Tanto Córdoba famoso / Toledo, Rojas, Bazán, / Enríquez, Cerdá, Guzmán, / Avellaneda y Moscoso” (vv. 2455-2460).

²⁸ Notemos, además, que uno de los pastores finos que actúan en el acto de apertura se llama Albaneo. Estas referencias, tal vez, podrían remitir a una primitiva elaboración de la comedia, o por lo menos de esta secuencia dramática, en la época del exilio del poeta en Alba de Tormes.

²⁹ Véase WEBER DE KURLAT, en su introd. a la ed. de *Servir a señor discreto*, Castalia, Madrid, 1975, pp. 19-23. De forma específica, la estudiosa recalca: “Parece indudable que el conde de Palma pertenecía al círculo de amigos del duque de Sesa y su relación con Lope se habrá dado en el contexto del mundo de su mecenazgo”.

³⁰ A la pregunta de Liseo: “¿Lució mucho don Antonio / Portocarrero?”, sigue la respuesta sumamente halagadora de Marcelo: “Pudiera / hacer competencia al

posición de estas dos comedias coinciden con los años en que Lope supuestamente escribió *Los Ponces de Barcelona*.

Sin duda se puede considerar que la pieza debió de representarse ante un auditorio en que estuvieron presentes algunos representantes de las dinastías mencionadas. Por los años que nos interesan, el Fénix es efectivamente muy activo en la producción para la Corte. Ferrer nos recuerda que “En 1614 se representa en Lerma la comedia de Lope *El premio de la hermosura...* En 1616, Lope se referiría, en carta al duque de Sessa, a «essas comedias que escribí para palacio»³¹. Al respecto puede resultar útil apuntar que la comedia citada fue puesta en escena por las damas de la corte, entre las cuales destacan doña Isabel de Aragón y doña Juana de Aragón, actuando respectivamente en los papeles de Liriodoro y Lindabella³².

Además, que Lope estuviera en contacto con miembros de la casa de Aragón lo demuestra el plan de dos comedias perdidas –rescatado del polvo y del olvido de las bibliotecas por Teresa Ferrer– sobre la vida y hazañas de don Alonso de Aragón I, duque de Villahermosa, que Francisco de Aragón encargó a Lope entre 1617 y 1622³³.

Fijémonos, asimismo, en que uno de los acontecimientos reales que en esa época vieron toda la Corte reunida con mucho boato y numerosos festejos teatrales fueron los casamientos de la infanta Ana de Austria, hija mayor del rey Felipe III, con el príncipe francés Luis XIII, y de la hermana de éste, M. Isabel de Borbón, con el príncipe de Asturias, el futuro Felipe IV. El solemne encuentro entre los cuatro ilustres prometidos se celebró en 1615 en la frontera entre los dos países, adonde se desplazaron los grandes del reino, pasando por Burgos. El duque de Sessa fue invitado a participar y se llevó a su secretario, el cual da cuenta de la jornada de Francia, entre otros lugares, precisamente en *Los ramilletes de Madrid*³⁴. Teresa Ferrer, al respecto, destaca que

sol” (*Los ramilletes de Madrid*, en *Obras de Lope de Vega*, t. 13: *Obras dramáticas*, ed. E. Cotarelo, Imprenta de Galo Sáez, Madrid, 1930, p. 502).

³¹ T. FERRER VALLS, *La práctica escénica cortesana: de la época del emperador a la de Felipe III*, Tamesis, London, 1991, p. 125.

³² Véase la relación de la puesta en escena en T. FERRER VALLS, *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622). Estudios y documentos*, UNED-Universidad de Sevilla-Universitat de València, 1993, p. 249.

³³ Véase T. FERRER VALLS, “Lope de Vega y el teatro por encargo: plan de dos comedias”, en *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, eds. M. V. Diago y T. Ferrer Valls, Universitat, València, 1991, pp. 189-199, y *Nobleza y espectáculo teatral...*, pp. 49-93.

³⁴ Cf. M. TRAMBAIOLI, “Una pre-*Dorotea* circunstancial de Lope de Vega: *Los ramilletes de Madrid*. II. Las polémicas literarias y la dimensión política”, *Criticón*, 96 (2006), 139-152.

En 1615, al regreso de la comitiva que había ido a recoger a la frontera a Isabel de Borbón, nueva esposa del príncipe Felipe, se detienen familia real y cortesanos en Lerma, donde el duque les había preparado diversos festejos... Ya en Madrid, con motivo de la entrada de Isabel, Cristóbal de León y su compañía representan una comedia por orden del duque, aparte de otras que fueron ordenadas por la ciudad³⁵.

Desde luego, no es más que una hipótesis que necesitaría ser sufragada con alguna prueba documental, pero no es imposible que *Los Ponces de Barcelona* fuera una de las piezas que, junto con *Los ramilletes de Madrid*³⁶, el Fénix compuso para los festejos de 1615.

Se podría objetar que en nuestra comedia no se halla ninguna referencia textual a la jornada de Francia³⁷; sin embargo, quisiera llamar la atención sobre un detalle que, a la luz de la dimensión coyuntural, podría resultar significativo: en *Los ramilletes*, Lope menciona dos veces al virrey de Navarra, Alonso Idiáquez³⁸; en *Los Ponces*, Inés explica a Serafina, muy posiblemente en términos metateatrales, que los músicos presentes son “los del Virrey” (v. 2010).

Por otra parte, la celebración teatral de una hazaña histórica de la España Imperial, como la de la jornada de Túnez, es el pretexto ideal para componer una comedia destinada a un auditorio privilegiado de nobles que pertenecen a las mismas dinastías de los militares que fueron artífices de la derrota de Barbarroja.

A la espera de poder documentar mi hipótesis en un futuro trabajo, concluyo apuntando que, en resumidas cuentas, el tratamiento tan peculiar que los tipos del galán suelto y del figurón reciben en *Los Ponces de Barcelona* depende de razones literarias –la trabazón

³⁵ T. FERRER VALLS, *La práctica escénica cortesana*, p. 125.

³⁶ No tenemos ningún dato sobre puestas en escena concretas de esta comedia, pero Lope alude a su composición y estreno en dos cartas al duque de Sessa. Véase *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, ed. A. G. de Amezúa, RAE, Madrid, 1989, t. 3, pp. 215 y 217. Al respecto, ELIZABETH R. WRIGHT escribe: “*Los ramilletes de Madrid*... might also have served as entertainment for the court, though we lack a record to confirm this” (*Pilgrimage to patronage. Lope de Vega and the Court of Philip III. 1598-1621*, Bucknell University Press-Associated University Presses, Lewisburg-London, 2001, p. 125).

³⁷ Sea como fuere, es preciso observar que el motivo del galán que se introduce en casa de la amada disfrazado de jardinero, más otros elementos diegéticos, que no me puedo detener a destacar aquí, resultan comunes a las dos comedias.

³⁸ Marcelo, máscara literaria del propio Lope, relata la jornada de Irún, empezando por ensalzar la figura del virrey de Navarra en estos términos: “En toda Italia y Flandes / es don Alonso Idiáquez celebrado” (p. 318), y, un poco más tarde, volviendo a nombrarlo, remacha: “el que a Navarra gobierna” (p. 321). Cabe subrayar que el poeta ya lo había mencionado en la comedia *El Argel fingido y renegado de amor*, insertándolo en el desfile de grandes del reino que asistieron a las dobles bodas de Valencia de 1599 (*Obras de Lope de Vega*, ed. E. Cotarelo, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid, 1917, p. 464).

de épica de amor que Lope va elaborando en todas sus comedias urbanas–, y extratextuales, o mejor dicho, políticas, ya que el lisonjero Lope, dramaturgo cortesano, abrigando vanas esperanzas de conseguir un puesto oficial en Palacio, sabe ser “agradador de todos los Segismundos”³⁹.

MARCELLA TRAMBAIOLI
Università del Piemonte Orientale, Vercelli

³⁹ RAMÓN DEL VALLE-INCLÁN, *Luces de bohemia*, escena 4.