

LA CONSTRUCCIÓN DE LA COMEDIA ESPAÑOLA DE  
BUENAS COSTUMBRES A PARTIR DEL RECURSO  
‘APARIENCIA FRENTE A REALIDAD’

FRANCISCO JIMÉNEZ CALDERÓN  
Universidad de Extremadura

RESUMEN

En este trabajo se propone un acercamiento a la construcción de la trama y los temas de la comedia española de buenas costumbres a partir del recurso de ‘la apariencia frente a la realidad’. Tal recurso se ramifica en cuatro procedimientos: fingimiento de una condición, fingimiento de una identidad, petimetría y apariencia en relación con la intriga. Para ello se toman obras representativas del género y se rastrean situaciones que reflejen los procedimientos citados. La conclusión es que el recurso funciona como tendencia unitaria que permite a los autores diseñar personajes y ejemplificar conductas, de modo que se adecuen al propósito moralizante de la comedia.

ABSTRACT

This article provides an approach to the construction of the plot and themes in the Spanish comedy of good manners, using the concept of ‘appearance versus reality’ as a starting point. This concept is manifested in four ways: as a pretended condition, as a pretended identity, as “petimetría”, and as appearance in relation to the plot. I will

use some representative works of the genre in order to see how these four elements are reflected in the texts. As I will try to show, the ‘appearance versus reality’ resource works as a unitary tendency that allows the authors to draw their characters and to illustrate a wide range of conducts, which suits the moralizing purpose of the comedy.

## 1. INTRODUCCIÓN

Centrado en pleno siglo XVIII, y prolongándose incluso al XIX, el género de la ‘comedia española de buenas costumbres’ compartía con otras formas literarias de la época los principales propósitos de la tendencia ilustrada. En líneas generales, los objetivos se centran en mejorar la conducta de la sociedad a través de la educación y la moralización, partiendo de temas y motivos diversos. Se insiste en aspectos como la educación a los hijos, la libertad de la mujer para escoger esposo o la aceptación de la condición social que se posee. Los tipos utilizados para la creación de personajes son también variados: el galán, el criado, el cazadotes, etcétera<sup>1</sup>.

Los elementos empleados para la construcción de este tipo de comedias no deben tomarse, claro está, como unidades aisladas, aunque sí hay que reconocer que algunos se hallan más próximos entre sí que otros. De este modo, pueden detectarse, por así decir, conjuntos aspectuales más amplios que los autores manejan para poner en pie sus obras, unos conjuntos en los que se incluyen tipos de personajes, motivos literarios y técnicas dramáticas. Uno de esos conjuntos se define a partir de la relación entre la apariencia y la realidad, cuyos contenidos resultan, en principio, muy extensos. El concepto, por tanto, debe considerarse como eje sobre el que gira cierto número de recursos menores que le otorgan unicidad y que desembocan en un procedimiento idóneo para construir determinados tramos de la obra. El presente estudio pretende desgranar las características y elementos que los autores emplean a la hora de poner en práctica la fórmula mencionada. A continuación, se analizan los tres principales recursos que conforman dicho procedimiento, con el objetivo final de definirlo de forma precisa<sup>2</sup>.

## 2. FINGIMIENTO DE UNA CONDICIÓN

Esta primera situación constituye una actitud explícita de ciertos personajes, quienes, por razones egoístas, pretenden dar una imagen que no corresponde con lo que son en realidad. Hay que aclarar que este comportamiento no implica que el personaje finja otra identidad, ya que, de ser así, se estaría hablando de una situación diferente, que se analizará más abajo. La apariencia es aquí entendida como la exhibición de una determinada imagen.

Es muy frecuente que personajes de condición social modesta finjan pertenecer a un linaje noble con el objetivo de hacer efectiva dicha pertenencia. Es el caso de los personajes de Cortines, en *Los menestrales*, y Doña Blasa, en *Una noche de tertulia o El coronel don Raimundo*. Obsesionado por abandonar su condición de menestral –de maestro de sastrer, concretamente–, Cortines finge pertenecer a una familia noble, y no duda en procurarse un documento falso que acredite su pretendida nobleza. Antes se traslada con su familia a Madrid, hace amistad con algunos señores nobles y trata de casar a su hija con uno de ellos. Cortines se desengaña y acaba aprendiendo que la verdadera nobleza “se funda en la virtud y en el trabajo” (v. 2021)<sup>3</sup>. Pero la nobleza de sangre sólo tiene validez si la sociedad la reconoce, no tiene valor por sí misma. El personaje de Pitanzos se queja de no ser conocido en Madrid y, por tanto, de no ser tratado como noble (vv. 310-316):

¡Pese a listo:  
no me conocen! Leguas y más leguas  
trasciende mi nobleza. Dios lo hizo;  
reconocerlo deben. En mi valle  
me conocen y acatan aun los niños.  
¿Puede haber pueblo donde yo no sea  
conocido de grandes y de chicos?

En realidad, toda actitud que pretenda ofrecer una determinada imagen se justifica únicamente en el seno de una sociedad. En tal sentido, el pasaje anterior podría aplicarse al resto de situaciones que se examinan en este apartado.

Doña Blasa viaja con su hija a Barcelona y, mediante la costumbre de organizar tertulias, pretende aparentar una condición noble y casar a su hija con

un caballero de esa categoría. Las conclusiones de la comedia son similares a las de la anterior, pero aquí el error se condena más duramente toda vez que el fingimiento de doña Blasa acarrea burlas de sus invitados. El personaje termina reconociendo que no debe avergonzarse de su “honrado proceder” (105).

En situación parecida se hallan los miembros de *La familia a la moda*, que, aunque no pretenden pasar por nobles, sí se comportan conforme a una riqueza que no poseen. Madama no duda en vestir a la moda y Canuto pierde grandes sumas de dinero en el juego. Ambos personajes agotan su caudal para procurar la amistad de personas pertenecientes a la alta sociedad. El personaje de Guio-mar lo manifiesta (vv. 489-490): “conociendo que brilláis/más que podéis”.

Muy próxima a la anterior se encuentra la situación en la que un personaje verdaderamente noble aparenta poseer una riqueza que no tiene. Tal es el caso de dos personajes de *La Petimetra*, una de las comedias fundacionales del género. Así, Damián, personaje construido a partir del tipo del ‘cazadotes’, alardea de riqueza para poder aspirar a la mano de una dama con una cuantiosa dote. Curiosamente, Damián pretende casarse con una farsante, Jerónima, quien presume de tener una dote que en realidad corresponde a su prima María. Esta, al no hacer alarde alguno, es considerada de menor condición que Jerónima, quien acaba casando con Damián. Ambos reciben su merecido al contraer un matrimonio sin respaldo económico, mientras que María, por su actitud ejemplar, casa con Félix, que le profesa verdadero amor.

El personaje de Pitanzos en *Los menestrales* se enorgullece constantemente de su nobleza, pero al final de la obra confiesa que se halla sin dinero y llega a un convencimiento similar al de Cortines, personaje tratado más arriba.

En *El abuelo y la nieta*, el personaje de don Pedro se hace pasar por noble, por abate y por maestro. De este modo se le encarga el magisterio de una muchacha, pero sus continuas fechorías acaban por delatarlo.

Se observan también algunas situaciones ajenas al aspecto de la posición social. En *Una noche de tertulia o El coronel don Raimundo* se tiene la impresión de que el Coronel, que pretende lograr el favor de ciertas mujeres, está soltero, hasta que al final de la comedia su mujer sale a escena para reprobar su conducta.

Es también llamativa la actitud de Ana, la criada de Jerónima en *La Petimetra*. Al igual que su señora, la sirvienta presume de algo que no posee, en este caso la buena fama por sus peinados<sup>4</sup>.

En *La familia a la moda*, el personaje del Marqués engaña a Madama y a Canuto, ante quienes toma las actitudes de amante y amigo, respectivamente. Él mismo acaba confesando que corteja a Madama y lisonjea a Canuto por ganar la mano de su hija.

En situación muy similar se halla don Hermógenes en *La comedia nueva*. Este personaje finge ser admirador de la comedia escrita por su amigo don Eleuterio, pero no lo hace por dar ánimos al escritor como él afirma, sino por ganar su complacencia y la mano de su hermana.

Especialmente llamativo es el caso de don Felipe, personaje de *La escuela de la amistad o El filósofo enamorado*. Éste ha de fingir estar enamorado de una joven para hacer un favor a su amigo don Fernando. Es esta una situación inédita, pues hasta ahora se ha visto que los personajes fingían en provecho propio, mientras que en este caso se hace por un amigo y, además, casi por obligación. La treta no da el resultado apetecido, pues don Felipe se enamora realmente de la joven, aunque acaba rectificando su actitud.

Otro fingimiento por obligación lo lleva a cabo Remigio en *El pelo de la debesa*. Este personaje ha de mostrarse contrario a la boda entre don Frutos y Elisa porque don Miguel, pretendiente de la muchacha, lo amenaza si no consigue abortar el enlace. Finalmente, Elisa y Miguel casan, pero por el buen hacer y la sensatez de don Frutos.

Por último, es destacable la actitud de doña Ambrosia en *La señorita mal criada*. Este personaje imparte una elaborada lección acerca de la apariencia al explicar a su joven amiga doña Pepita cómo hay que comportarse ante un marido (vv. 3143-3151):

D.<sup>a</sup> PEPITA

Si no estás para ello, ten  
a lo menos el trabajo  
de oírme, y examinar  
si me voy haciendo cargo  
de tus buenas instrucciones.  
Yo de todas ellas saco  
que el disimulo en nosotras  
es mueble muy necesario.

D.<sup>a</sup> AMBROSIA

Basta la apariencia en todo;

En esta comedia, la apariencia, en todos sus sentidos, tiene una importancia capital. Luego se volverá sobre ello, aunque sí puede decirse ahora que el personaje de doña Ambrosia no logra sus propósitos al final de la pieza.

En fin, el procedimiento, consistente en fingir lo que no se es o alardear de lo que no se tiene, casi siempre por razones egoístas que tienen que ver con la imagen proyectada en la sociedad, resulta recurrente en la comedia de buenas costumbres. Se trata, en este caso, de simples mentiras encarnadas en actitudes sociales, un primer peldaño en la escala del recurso a la apariencia en este tipo de comedias.

### 3. FINGIMIENTO DE OTRA IDENTIDAD

Muy en relación con el aspecto anterior se encuentra la actitud de fingir una identidad. En este caso, el personaje no se contenta con aparentar una condición social diferente de la que posee, sino que adopta un nombre y una procedencia falsos. Un buen ejemplo se halla en *La señorita mal criada*, donde el Marqués de Fontecalda acaba destapándose como un impostor. El personaje es desenmascarado en la última escena por boca de don Carlos, quien lo identifica como don Eustaquio de Bolaños. Así, dicho personaje finge ser marqués y soltero, dado que su propósito consistía en casarse con doña Pepita y lograr así su dote. Durante toda la comedia, Eustaquio de Bolaños actúa como el Marqués, sin hacer uso en ningún momento de su identidad real.

En muy similar situación se presenta al Barón de la Rafa en *Los menestrales*, quien resulta ser un zapatero que abandonó su oficio para vivir sin trabajar haciéndose pasar por noble, con el propósito final de casarse con una muchacha con formidable dote. En su falsedad no duda en emplear palabras de origen extranjero, algo que también hacía el Marqués en *La señorita mal criada*. Su verdadero nombre es Martín Salteras, y en la penúltima escena es descubierto por don Juan. No obstante, en este caso el recurso resulta algo más elaborado que en *La señorita mal criada*, ya que el pretendido Barón sí se sirve de su verdadera identidad. No actúa nunca conforme a ella, pero la utiliza para simular el comprador de la hacienda de Cortines. De este modo, en algunos momentos

de la comedia se habla de Martín Salteras estando el Barón de la Rafa presente, con lo cual dos identidades encarnadas por un solo personaje conviven en la trama. El desenlace de la obra acaba con esta circunstancia.

En *El sí de las niñas* se logra un nivel más de complejidad. Don Carlos es sobrino de don Diego, quien pretende casarse con doña Francisca, cuarenta y tres años menor que él. El conflicto se plantea al tener doña Francisca un amante, don Félix. Pues bien, en la escena IX del acto III queda claro que ambos personajes son, en realidad uno solo. Así, en gran parte de la obra el personaje es el sobrino de don Diego, sin que este sepa de su relación con su prometida, y también el amante de doña Francisca, sin que ella conozca que se trata del sobrino de su futuro esposo. Cuando don Carlos llega a la posada, hace uso de sus dos identidades, dependiendo de si habla con su amante o con su tío. Es don Diego el primero que descubre la doble identidad (acto III, escena IV) y es también él quien lo comunica a doña Francisca (acto III, escena XII). Anteriormente el propio don Carlos había aclarado el porqué de su fingimiento (186):

El intendente dijo entre otras cosas..., burlándose..., que yo era muy enamorado, y se le ocurrió fingir que me llamaba don Félix de Toledo. Yo sostuve esta ficción, porque desde luego concebí la idea de permanecer algún tiempo en aquella ciudad, evitando que llegase a noticia de usted...

Así, a diferencia de otros casos analizados, la simulación de don Carlos es involuntaria. Dado que doña Francisca se encontraba presente cuando se produjo la situación que refiere el pasaje reproducido, la muchacha siempre llamó a su amante por el nombre de don Félix. La actitud de don Carlos no es, pues, malintencionada.

Otro farsante aparece en *La familia a la moda*. Se trata de Trapachino, que se hace pasar por un príncipe italiano exiliado a España por razones políticas. El personaje del Marqués acaba por destaparlo (vv. 526-529):

Un sujeto  
que a las gentes he estafado  
luego ha desacreditado  
en público y en secreto...

No obstante, no llega a descubrirse la verdadera identidad de Trapa-chino, ya que este decide huir antes de ser puesto en evidencia.

Aunque no llega a producirse la situación, la conducta peculiar del personaje del Coronel en *Una noche de tertulia o El coronel don Raimundo* enlaza con el fingimiento de una identidad. En su anhelo de poder seducir a doña Pepita y corresponder a doña Irene a la misma vez, el Coronel se lamenta de esta forma (101): “Si al menos pudiese dividirme en (*aparte*) dos partes, cumpliría con las dos; pero no es posible”.

Al ser conocido por las dos damas, el Coronel se ve imposibilitado para fingir otra identidad. No obstante, sí se las arregla para hacer creer al resto de personajes que es soltero, como ya se señaló. Ese deseo de estar en dos lugares al mismo tiempo, ese afán por desdoblarse que desemboca en la identidad falsa constituye, en definitiva, el llamado ‘tema del doble’, desarrollado dramáticamente desde época clásica y cuyo máximo referente es probablemente Plauto<sup>5</sup>. En la *Aulularia*, el viejo Euclión pierde la cabeza en su empeño neurótico de proteger el tesoro que ha encontrado, y sufre al no poder vigilarlo durante todo el día. El motivo del ansia de desdoblamiento, que se recoge en *Una noche de tertulia o El coronel don Raimundo*, es aquí llevado al extremo, aunque el desdoblamiento, como en la comedia de Navarro, no se produce. El motivo sí se desarrolla plenamente en el *Anfitrión* plautino. Tanto Júpiter como Mercurio usurpan identidades que no les corresponden, las del general Anfitrión y su siervo Sosia. Cuando éstos regresan a su hogar, los equívocos son tales que ambos personajes se preguntan si realmente es posible que hayan podido estar en dos sitios al mismo tiempo. La situación es opuesta a la descrita en la *Aulularia*, y sintetiza las simulaciones tratadas en las comedias analizadas aquí. Ya en la poética de la época se insistía enormemente en la consideración de Plauto<sup>6</sup>.

En las comedias de buenas costumbres, sin embargo, la obsesión de los personajes por su identidad falsa no llega al extremo que se sugiere en el *Anfitrión*. El recurso se utiliza en menos ocasiones que otros, como el que se trató en el apartado anterior, pues resulta quizá demasiado artificioso y va más encaminado al enriquecimiento de la trama<sup>7</sup>, por lo que su explotación convenía menos a los propósitos de la comedia de buenas costumbres, más interesada en las posibilidades moralizantes de los elementos utilizados.



#### 4. PETIMETRÍA

El petimetre<sup>8</sup> puede considerarse un tipo recurrente dentro de la comedia de buenas costumbres, y supone, más que un fingimiento, una preocupación excesiva por la apariencia, por el aspecto<sup>9</sup>. Los autores de la comedia de buenas costumbres aprovechan el tipo para construir sus personajes, siempre con la intención de mostrarlos como ejemplos que deben evitarse. Una muestra especialmente destacable al respecto es doña Jerónima, protagonista de *La Petimetra*. Ya se señaló que el personaje no actuaba conforme a su nivel de riqueza y que aparentaba poseer una dote que en realidad correspondía a su prima. Pero además, Jerónima muestra una preocupación obsesiva por su aspecto exterior. En su primera intervención reprende a su criada por sugerir que se ponga una prenda que vistió el día anterior (vv. 242-248):

Mentecata,  
¿te has criado en las Batuecas?  
Dime, ¿dónde has visto tú  
que una mujer de mis prendas  
use dos veces seguidas  
una cosa mesma?, que eso  
se estilará en tu lugar,

Tal preocupación en el vestir y en el peinado<sup>10</sup> provoca que Jerónima sea conocida en Madrid como ‘la Petimetra’, algo que desespera a su tío Rodrigo, que la llega a amenazar con ingresarla en un convento (v. 1492). Jerónima es, pues, el prototipo de personaje simulador, ya que aparenta una riqueza que no tiene mediante un excesivo cuidado de su aspecto.

Como el título de la comedia sugiere, en *La familia a la moda* aparece casi una familia entera dominada por la petimetría. La primera en mostrar su presunción es Teresa, la criada de la casa. Su actitud se debe a un viaje que hizo junto a su señora a Francia, y, en consecuencia, a la petimetría se le da un matiz de afrancesamiento, por lo que las petimetas estarían influidas por las modas francesas. O, por mejor decir, la petimetría tendría que ver con los influjos extranjeros en general. María Rosa Gálvez escribe en una acotación al comienzo de la escena XI del primer acto, al hablar de Trapachino: “vestido

ridículamente a la italiana”. Otro hecho curioso incluido en esta comedia se produce cuando Madama acusa a su cuñada Guiomar de ir mal vestida. Ésta responde (vv. 655-656): “Mujer, pues allá en Laredo / por muy petimetra me paso”. Es decir, en este caso, el personaje entiende la petimetría como algo positivo, y tendría el significado de vestir bien. La propia Madama se refiere a sí misma como “petimetra muy fina” (v. 713), corroborando tal acepción. El espectador, sin embargo, conoce la diferencia entre las vestimentas de ambas mujeres, siendo la de Madama propia de la petimetría en sentido negativo.

En *El abuelo y la nieta* no aparece ningún petimetre al uso, pero sí se muestra un personaje que da lecciones de petimetría. Se trata del ya mencionado don Pedro, supuesto maestro de doña Rosita. En lugar de instruir a la muchacha en las artes y las ciencias, se dedica a darle lecciones acerca de su apariencia (vv. 390-393):

La principal instrucción,  
de una dama petimetra,  
es manejar la mantilla  
y el abanico por reglas.

Además, regala perfumes y cosméticos a las criadas de la casa para ganar su benevolencia (vv. 453-479) y, por último, intenta llevarse a una pastorcilla a Madrid con falsas promesas, hasta que la muchacha lo descubre ante el resto de personajes (vv. 67-73):

¿Señor? Yo tío  
si me iba tan sólo era  
porque me dijo el señor,  
que me pondría a doncella;  
que luego me casaría,  
que iría muy petimetra,  
y sería Doña.

Así, el farsante se aprovecha de la aspiración femenina a la petimetría, con lo cual en la comedia se condenan ambas actitudes: el fingimiento y la presunción.

En otros casos aparecen menciones de petimetres con el propósito de denigrar directamente su actitud. En *Los menestrales*, Florentina se lamenta del comportamiento de su esposo y se refiere a sus nuevas amistades. El adjetivo “estirados” realza el desprecio del personaje por tales individuos (vv. 31-35):

Mas Cortines, con necias fantasías,  
todo el caudal disipa, envanecido  
de que cuatro estirados petimetres  
o cuatro contrahechos señoritos  
se dignen de tratarle y heredarle,

En *La señorita mal criada*, Tomás de Iriarte emplea el término en una acotación al inicio de la escena VII del primer acto, con el sentido de muy bien vestido: “D.<sup>a</sup> PEPITA, D.<sup>a</sup> AMBROSIA; y el MARQUÉS, muy petimetre, aunque sin espada”.

El personaje de don Manuel ataca la costumbre de las tertulias en *Una noche de tertulia o El coronel don Raimundo*, y particularmente se refiere a la petimetría, aunque sin emplear el término (87):

Los asuntos más interesantes, e instructivos que regularmente se tratan, son las modas, sin olvidar otras cosillas, que sería pesado referir, y que son no sólo inútiles, sino perjudiciales a todos, y particularmente a la juventud.

Al comienzo del acto II de *El pelo de la debesa* el personaje de la Marquesa realiza una interesante pintura de los petimetres, insistiendo no sólo en la vestimenta, sino también en la asistencia a la ópera “sin conocer las reglas de contrapunto”, en “la cháchara insustancial” o en los juegos de naipes; “así se suelen formar / los petimetres al uso”, acaba diciendo. Poco después, don Frutos, rústico prometido de Elisa, es vestido con ropas “de rigurosa moda”, según reza una acotación al frente de la escena III. El personaje se sorprende al comprobar cómo la moda prefiere el vestido por su aspecto más que por su funcionalidad, aunque las prendas sean de lo más incómodo. En este sentido, don Frutos viene a ser el ‘antipetimetre’, no preocupado en absoluto por la apariencia (vv. 1254-1256):

Para amar con desatino  
no creo que sea menester  
que uno sea lechuguino.

Por último, considérese el personaje de Agapito de *Marcela, o ¿a cuál de los tres?* En este caso sí se trata de un petimetre, pero algo más evolucionado que los dos casos aludidos. Él mismo se define en una carta que envía a Marcela para declararle su amor (118):

Declaro, pues, por escrito, desesperado de poder hacerlo de palabra, que mi gusto por la danza, mi pasión por la moda, mi fanatismo por las sedentarias e inocentes labores del bello sexo, a que usted pertenece, y con el cual aspiro a identificarme, y últimamente, mi afición a las pastillas de coco y a los merengues, no me embelesan tanto mis sentidos como una mirada de la interesante Marcela.

Al petimetre se le da en esta comedia un matiz afeminado, lo cual supone un paso muy significativo en la evolución del tipo.

## 5. APARIENCIA EN RELACIÓN CON LA INTRIGA

Los elementos hasta ahora analizados, que pueden ser englobados en el recurso a la apariencia frente a la realidad, funcionan en las comedias, por así decir, de manera independiente, como técnicas para caracterizar a los personajes y como muestras de conducta. Sin embargo, la fórmula puede utilizarse de una manera más general, de modo que presida el desarrollo de la comedia de principio a fin. Es obvio que para que una determinada intriga resulte eficaz deben mantenerse algunas cuestiones ocultas al espectador. Pero en la comedia de buenas costumbres esos elementos ocultos son destapados, no sólo para sorprender al auditorio, sino también con fines moralizantes.

En el caso de *La Petimetra*, los personajes fingidores son destapados mucho antes de la conclusión de la pieza, por lo que el descubrimiento de la farsa no es un elemento fundamental en la intriga. Esta acaba dependiendo únicamente de los casamientos, de quién se casará con quién. La verdadera condición de los personajes de Jerónima y Damián es puesta de manifiesto por la criada Martina en la primera jornada, aún con mucha co-

media por delante. El espectador, pues, conoce la realidad de ambos personajes durante el desarrollo de los versos 177-210. Por su parte, Damián es puesto al corriente del fingimiento de Jerónima y de la dote de María al escuchar por accidente una conversación entre María y Rodrigo, en la que este describe la situación de sus sobrinas entre los versos 1437 y 1492. Félix es el último en descubrir la verdad, a mitad de la jornada segunda; concretamente es Martina quien se la hace saber durante los versos 1620 a 1628. El propio Félix reconoce que las apariencias engañan, ya que él se enamoró de Jerónima antes que de María (vv. 1974-1994):

hallé a este Damián, que un tiempo  
sólo fue mi conocido,  
aunque él, por lo que le importa,  
dice que somos amigos.  
Trájome al instante aquí,  
ponderándome el hechizo  
de vuestra prima, a quien ama  
él con afecto excesivo.  
Yo confieso (ahora veréis  
que es verdad lo que os digo)  
que a la primer vista todo  
me arrebaté suspendido  
de sus aparentes gracias.  
No me avergüenzo al decirlo;  
pero ya desengañado,  
y habiendo bien advertido  
cuán diferentes las dos  
sois (y agradeced que omito  
contar vuestras perfecciones)  
ya de veras me he rendido  
a vos, vuestro esclavo soy,

Este pasaje condensa casi la totalidad de los temas tratados en la obra. Félix se refiere aquí a la petimetría y “aparentes gracias” de Jerónima, a la valía de María, a la supuesta amistad entre él y Damián, etcétera. En defensa del

personaje de Félix debe decirse que este se enamora de María antes de conocer su verdadera dote.

Algo parecido ocurre en *La familia a la moda*. La intriga depende más de si Guiomar conseguirá sus loables propósitos que del fingimiento de Trapachino, descubierto en los versos 526-529, como ya se señaló, o del engaño del Marqués. Y aunque Guiomar cumple su objetivo, el personaje de Madama no parece querer rectificar su actitud de petimetra. En esta comedia, por tanto, no todo queda resuelto.

En *La señorita mal criada*, al contrario que en *La Petimetra* y en *La familia a la moda*, la oposición entre apariencia y realidad es clave en el desarrollo de la trama hasta el final de la obra. En este sentido, un momento culminante se produce durante las últimas tres escenas del acto segundo. Este acto termina con una serie de situaciones aparentes que se resolverán en el desenlace de la obra. Para empezar, doña Pepita va a casarse con un hombre que se hace pasar por Marqués. Don Eugenio aspira también a la mano de la muchacha pero, al caer en una trampa urdida por el Marqués y doña Ambrosia, queda como un estafador ante don Gonzalo, que deja de considerarlo su amigo y socio. Por si fuera poco, al portar don Eugenio un reloj y un bolsillo que habían pertenecido a doña Clara, hermana de don Gonzalo y casada con don Basilio, a don Eugenio y doña Clara se les acusa de ser amantes. Por último, mientras tienen lugar estos acontecimientos, doña Ambrosia saca tiempo para aleccionar a doña Pepita acerca del modo de comportarse de una dama, insistiendo en la imagen que ha de dar ante su marido, como ya se indicó más arriba. Las apariencias, pues, parecen imponerse, como reconoce don Eugenio al ser acusado de traidor (vv. 1911-1914):

Lo cierto  
es que ya las apariencias,  
a pesar de mi inculpable  
integridad, me condenan.

Con todo ello, la intriga llega a su punto máximo, pues en la obra quedan aún muchas cuestiones por aclarar. Obviamente, la trama culmina en el desenlace de la comedia. Se descubren la verdadera identidad del Marqués, la inocencia de don Eugenio y doña Clara y las malas artes de doña Ambrosia.

Por supuesto, tal desenlace, además de dar solución a la intriga, tiene un propósito moralizante. Las actitudes del Marqués, doña Ambrosia, don Gonzalo y doña Pepita son condenadas.

Pero es en *Los menestrales* donde mejor se aprovecha la oposición entre apariencia y realidad. Ya se aludió a la obsesión de Cortines por parecer noble y sus ansias de convertirse en tal. Este personaje llega a ver otra realidad, vive de acuerdo con una mentalidad por completo enfrentada a la del resto de su familia. Su esposa Florentina dice de él (vv. 31-43):

Mas Cortines, con necias fantasías,  
todo el caudal disipa, envanecido  
de que cuatro estirados petímetros  
o cuatro contrahechos señoritos  
se dignen de tratarle y heredarle,  
estando, aunque tan loco, sano y vivo.  
Vino a Madrid a ver estas funciones,  
según se explica. Trájonos consigo,  
y todo el mundo ignora sus ideas:  
sólo a mí, desgraciada, me las dijo.  
¿Qué puedo hacer? ¿He de oponerme a un loco?  
Este loco, por fin, es mi marido,  
y es tan hombre de bien...

Es significativo que otros personajes se refieran a Cortines como a un ciego: Don Juan afirma que “Cortines está ciego” (v. 1235), y Florentina dice a su hija que su padre “puede buscarte lo peor por error ciego” (vv. 1304-1305). Así, la intriga de la obra gira en torno al deseo de sus familiares de curar la ceguera de Cortines. Para ello es preciso desenmascarar al Barón de la Rafa, a fin de que Cortines se percate de que es un farsante y no quiera casar a su hija con él. Y a propósito de desenmascarar, entre las personas que acuden a la boda entre Rufina y el Barón de la Rafa, Cortines alude a “una cuadrilla de máscaras, muy bien ataviados” (vv. 1581-1582). En principio, es de suponer que la mencionada cuadrilla de enmascarados llega a la casa para animar la fiesta, pero a la postre resulta crucial en el desenlace de la obra. Uno de los enmascarados, en este caso una mujer, se acerca a Rafa para bailar con

él. La afirmación de Florentina es premonitoria: “Vamos, Barón, la máscara os espera” (v. 1744). Al acabar el baile los enmascarados sujetan a Rafa, que es arrestado por don Juan, que es juez. Este ordena a tres enmascarados que se descubran, y resultan ser dos de ellos hermanos de Rafa y el otro la mujer de éste. Las evidencias fuerzan la confesión de Rafa (vv. 1966-1971), cuyo verdadero nombre es Martín Salteras. Así, la intromisión de los enmascarados es fundamental en el desenlace de la obra y funciona como valor simbólico: Rafa es descubierto, Cortines acaba aceptando su verdadera condición y Pitanzos se convence de que no hay deshonor en el trabajo. Es decir, todos los personajes terminan despojándose de su máscara, en sentido figurado.

## 6. CONCLUSIÓN

Según se ha visto, el recurso a la apariencia en la comedia de buenas costumbres puede definirse como un conjunto de elementos dramáticos que el comediógrafo pone en funcionamiento para construir su obra. Estos elementos tienen en común el hecho de reflejar, de una forma u otra, una realidad encubierta, esto es, procuran que la acción o parte de acción de la comedia parezca lo que no es. La realidad suele descubrirse al espectador en el final de la pieza, aunque, como se vio a propósito de *La Petimetra*, no siempre es así.

Entre los elementos que componen este procedimiento de enfrentar apariencia y realidad se encuentra, en primer lugar, la evocación de la apariencia en la actitud de los personajes, que pueden simular pertenecer a una clase social superior a la que les corresponde, pueden alardear de una cualidad que no poseen o pueden, en fin, fingir una identidad falsa. En segundo lugar, el autor puede recurrir al tipo del petimetre, que produce personajes obsesionados por la imagen que ofrecen en la sociedad. Y, por último, mediante la combinación de ambos recursos, la apariencia puede utilizarse para contribuir a la eficacia de la intriga, quedando ésta disipada con el desenlace de la obra. Todos estos aspectos quedan pendientes de ser tratados con más profundidad en estudios posteriores, e, igualmente, el concepto general de apariencia frente a realidad queda dispuesto para su aplicación a un corpus de obras más ingente.

Queda por ver lo que, a este respecto, manifiesta la preceptiva de la época, más preocupada por el respeto que los dramaturgos debían guardar al “Arte”, es decir, a las reglas clásicas que partían, sobre todo, de la *Poética* de Aristóteles



y, en menor medida, del *Arte poética* de Horacio, que por ciertos recursos más específicos. El tratado de poética de referencia es el de Ignacio de Luzán, donde se encuentra el pasaje más significativo acerca de la oposición entre apariencia y realidad que se halla en la preceptiva de esta época (351-352)<sup>11</sup>:

*Agnición o reconocimiento*, como el mismo nombre lo manifiesta, es pasaje imprevisto del desconocimiento al conocimiento de una persona, o de alguna especialidad suya, o de algún hecho de donde resulte la amistad o enemistad de las personas que son destinadas a ser felices o infelices en el drama.

Es decir, en el procedimiento de la “agnición” estarían incluidos los recursos analizados en los dos primeros apartados del presente estudio. La “agnición” se relaciona así con las actitudes de fingimiento por parte de los personajes.

Con relación a los tipos sobre los que los personajes de comedia pueden confeccionarse, ningún autor aporta definiciones o clasificaciones precisas de ellos. Sobre los personajes suelen hacerse consideraciones de orden muy general. Así, Blas Nasarre afirma (92):

Si el fin de la comedia es limpiar el alma de los vicios por medio del pasatiempo y la risa, los hechos de los principales y nobles caballeros no pueden inducir risa. Pero sí los hombres humildes, el truhán, la alcahueta, el mozo, el vejete, el padre engañado, el hijo engañador, la dama taimada, el amante novato. Siendo, pues, el fin de la poesía cómica desengañar al mundo con acciones ridículas, síguese que la comedia ha de ser acción de gente humilde.

Resulta interesante el elenco de tipos cómicos que aporta Nasarre, aunque no es pródigo en relación con el tema de la apariencia; sí resultan llamativos el “padre engañado” y el “hijo engañador”, aunque no dejan de ser tipos demasiado específicos que, además, ni siquiera se definen. Llama la atención también ese “fin” de “desengañar al mundo”, que de algún modo evoca la pretensión de la comedia de reflejar la realidad por encima de lo aparente; el recurso a los distintos modos de apariencia encontraría aquí su justificación. Poco más añade Ignacio de Luzán a estas consideraciones acerca de los personajes de la comedia en relación con el motivo de la apariencia, aunque sí se condenan algunas comedias barrocas en las que un personaje se disfraza y se hace pasar por otro (414). Aunque es similar, este recurso resulta algo

más rebuscado que el sencillo fingimiento de los personajes de la comedia de buenas costumbres, y tendría más dificultades –a pesar de la excepción que supone la cuadrilla de máscaras de *Los menestrales*– como herramienta para alcanzar la conclusión moralizante. En tal sentido, los autores de comedias de buenas costumbres no plantean el aspecto de la apariencia en términos más complejos, y rehúsan, por ejemplo, a la concepción del mundo como una visión aparente; huyen, en definitiva, de las perspectivas barrocas, sintetizadas, por ejemplo, en *La vida es sueño* de Calderón, autor particularmente denostado por los preceptistas del siglo XVIII (Luzán 411-420).

#### NOTAS

- 1 Sobre los tipos y los personajes en la comedia española de buenas costumbres, véase el estudio de Cañas Murillo (2000). Acerca del género, puede consultarse Carnero Arbat; y, aunque centrado en el ámbito madrileño, es imprescindible el trabajo de Andioc (1976).
- 2 Para ello se ha tomado un conjunto de obras que se consideran representativas del género, cuyas ediciones se citan en el apartado final de “Referencias bibliográficas”.
- 3 Cuando la edición lo indica, referimos el número del verso, tal y como indica la abreviatura (‘v.’ o ‘vv.’). Si no, indicamos el número de página.
- 4 El personaje alardea de ello en dos ocasiones (vv. 298-304 y 519-529), aunque cabe suponer que tal estimación no es cierta, ya que al fin y al cabo Ana trabaja para una muchacha pobre.
- 5 La bibliografía referente a este aspecto es abundante. Por citar un referencia, téngase en cuenta el artículo de Bertini.
- 6 Cf. Nicolás Fernández de Moratín, “Disertación” al frente de *La Petimetra* (Cañas Murillo [ed.], 1989, 65); Luzán (Cid de Sirgado [ed.], 405); Nasarre (Cañas Murillo [ed.], 1992, 59-98).
- 7 El motivo, por descontado, llega hasta la actualidad, y pasó, por ejemplo, del teatro al cine con excelente rendimiento, como demuestran las filmografías de Ernst Lubitsch o Billy Wilder. Sobre la utilización del tema del doble en este último, *vid.* Tovar Paz.
- 8 Sobre la figura del petimetre, puede verse Lucena Giraldo y González Troyano.
- 9 Cf. Aguilar Piñal (94, n. 64); Cañas Murillo (1989, 80, n. 76); y Andioc (2001b, 118, n. 151).
- 10 La criada Ana se enorgullece de que a su ama la llamen ‘la Petimetra’ desde que ella la peina (vv. 329-332).
- 11 Citamos según las ediciones que figuran en las “Referencias bibliográficas”.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUILAR PIÑAL, F. (ed.). 1997. Cándido María Trigueros, *Los menestrales*, Carmona: Ayuntamiento de Carmona.
- ANDIOC, R. 1976. *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Madrid: Fundación Juan March-Castalia.
- ANDIOC, R. (ed.). 2001. Leandro Fernández de Moratín, *El sí de las niñas. La comedia nueva*. Madrid: Espasa Calpe.
- ANDIOC, R. (ed.). 2001. María Rosa Gálvez, *La familia a la moda*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- BERTINI, F. 1983. "Les ressources comiques du double dans le théâtre de Plaute", *EC* 51: 307-318.
- CANAS MURILLO, J. (ed.). 1989. Nicolás Fernández de Moratín, *La Petimetra*. Cáceres: Universidad de Extremadura.
- CANAS MURILLO, J. (ed.). 1992. Blas Nasarre, *Disertación o prólogo sobre las comedias de España*. Cáceres: Universidad de Extremadura
- CANAS MURILLO, J. 2000. *Tipología de los personajes en la comedia española de buenas costumbres*. Cáceres: Universidad de Extremadura.
- CARNERO ARBAT, G. 1997. *Estudios sobre teatro español del siglo XVIII*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- CID DE SIRGADO, I. M. (ed.). 1974. Ignacio de Luzán, *La poética*. Madrid: Cátedra.
- FORNER, J. P. 1796. *La escuela de la amistad o El filósofo enamorado*. Madrid: Imprenta de Fermín Villalpando.
- GONZÁLEZ TROYANO, A. 1994. "El petimetre: una singularidad literaria dieciochesca", *Insula* 574: 20-21.
- HESSE, J. (ed.). 1969. Manuel Bretón de los Herreros, *Marcela, o ¿a cuál de los tres?* Madrid: Taurus.
- LUCENA GIRALDO, M. 2009. "El petimetre como estereotipo español del siglo XVIII", en Bergasa, V. (coord.). *Verdades cansadas: verdades y estereotipos acerca del mundo hispánico en Europa*. Madrid: CSIC.
- MONTERO PADILLA, J. 1998. Manuel Bretón de los Herreros, *El pelo de la devesa*. Madrid: Cátedra.
- PÉREZ-RASILLA, E. (ed.). 1995. Francisca Navarro, *Una noche de tertulia o El coronel don Raimundo. Mi retrato y el de mi compadre*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España
- SEBOLD, R. P. (ed.). 1986. Tomás de Iriarte, *El señorito mimado. La señorita mal criada*. Madrid: Castalia.
- TOVAR PAZ, F. J. 2003. *En bandeja de Plauto. Un ensayo sobre Billy Wilder*. Cáceres: Universidad de Extremadura.
- VERNON EBERSOLE, A. (ed.). 1992. Luciano Francisco Comella, *El abuelo y la nieta*. Valencia: Albatros-Hispanófila.

