

RECURSOS COMICOS NO LINGUISTICOS EN GONZALEZ DEL CASTILLO

JOSE MARIA SALA

La anormalidad -causa de la acción y base de la estructura- es también la llave que abre la puerta de lo cómico, cuando la situación o el tipo anómalos son vistos y analizados sin el efecto de la emoción¹. El contexto -las características del sainete, aceptadas por el espectador - elimina el posible remordimiento de quien va a reírse de las deformidades no sólo morales sino también físicas de los tipos en escena. Tipos, además, que conoce por otras obras y con los que se humilla unos modos de ser o estar en alguna medida reales: "le rire est, avant tout, une correction. Fait pour humilier, il doit donner à la personne qui en est l'objet une impression pénible. La société se venge par lui des libertés qu'on a prises avec elle", como concluye Henri Bergson². La comicidad "de caractère", inevitable para los propósitos del comediógrafo, aparece pues en el sainete con total impunidad. El actor debía subrayar la anormalidad -las capas de apariencia y generalización- de los personajes con la exageración de indumentaria, actitudes y gestos.

Sin embargo, las características del sainete no sólo auspician la comicidad mediante la inmunidad ética y tipificadora, también su razón de ser, humorística, con la flexibilización de su marco. Con mayor claridad: el sainete es un género permeable que admite desde lo casi no real por insólito hasta la referencia a un hecho o un personaje del momento; en González del Castillo, un autor andaluz de finales del siglo XVIII, podemos encontrar claras pruebas de ambos recursos.

Si, como también advierte Bergson, sólo lo humano resulta a veces cómico, habrá que buscar la comicidad del teatro popularista en los *tipos* y en sus relaciones. Al lado de los casos en que, por alusión circunstancial o situación insólita, se ha querido sorprender al espectador.

Con todo lo dicho cabe ya establecer y clasificar los recursos cómicos no lingüísticos de la obra del sainetero gaditano: en primer lugar, aquéllos que afectan al tipo ridiculizándolo física o moralmente (el poeta cómico "doublera de quelque ridicule physique le ridicule professional" ³) o presentándolo en un momento de castigo no emotivo para el público; en segundo lugar, los recursos cómicos cuyo soporte está en las relaciones -de engaño, violencia,...- entre los personajes; y en tercero, los elementos humorísticos con base en lo sorprendente o insólito o en la referencia a lo real y conocido. No difiere mucho esta clasificación de la que recuerda Ignacio de Luzán como propia de Quintiliano: "El argumento, pues, de la risa se saca de nuestra persona ó de la agena, ó de las cosas" ⁴, pero obviamente los "modos torpes y baxos" de los santos se apartan del interés del clasicista Luzán.

Podría también analizarse cuándo la humillación del personaje viene realmente de la sociedad o cuándo muestra, pese a todo, una cierta simpatía, una cierta emoción. Así, una misma prenda puede suscitar en los espectadores reacciones muy distintas si la lleva un herrero o un petimetre. De aquí parece pues derivarse una doble función de la comicidad en González del Castillo: por un lado, serviría como simple pasatiempo, mientras que por otro defendería una moral, una determinada manera de conducirse. Tal defensa se haría por ridiculización de lo más exterior y manifiesto de situaciones y personajes no aceptados, con lo que el castigo o el escarmiento finales vendrían a añadir nuevos motivos de risa.

Sea como sea, varias y arduas dificultades presenta este trabajo, especialmente la metodológica, en favor de una síntesis globalizadora y correcta, cuando abundan las muestras cómicas no lingüísticas y sobre todo, cuando una lectura de los textos no posibilita la total comprensión de los efectos humorísticos, *gags*, connotaciones

graciosas, etcétera, con que tales sainetes debían de representarse. Valga todo esto como "captatio benevolentiae", con la esperanza de que los datos aquí recogidos desborden, precisamente por estas razones, el particular interés de conocer un sainetero importante: no hay que olvidar que "el teatro es acción, una acción compleja, con diversos niveles de significación o "códigos", funcionando heterogénea y simultáneamente", según señala Antonio Tordera⁵, y que, en consecuencia, a partir de los sainetes de González del Castillo sabremos algo más sobre los mecanismos de comicidad de nuestro teatro e, incluso, sobre los códigos de nuestro comportamiento social.

I. RIDICULIZACION FISICA Y MORAL DE LOS PERSONAJES

A) Defectos físicos.

Algunas veces, no son las relaciones entre los distintos personajes causa de comicidad; González del Castillo nos presenta entonces un tipo cómico por sí mismo, sin necesidad de "detonantes", es decir, de otras figuras que con sus acciones o palabras le faciliten una conducta graciosa. Su misma presencia puede bastar para quedar ridiculizado (aunque remache enseguida los efectos jocosos la intervención de otro personaje), pues su valor cómico radica en un visible *defecto* físico o en la indumentaria.

La avanzada edad y la fealdad -ambas indicativas casi siempre de disparatadas pretensiones donjuanescas- son un recurso físico bastante frecuente. Cuando el barba asume el papel de protagonista, se cargará el acento cómico en la vejez no aceptada:

"TERENCIO.

Dime:

¿acaso mi edad es tanta?

¿Yo soy algún vejancón?

inservible?

CLARITA. *¿Y esas canas?*

TERENCIO. *Estas no salen por años.*

CLARITA. *¿Qué dirá usted de la calva?*

TERENCIO. *Es efecto del manejo
del libro verde."*⁶

Don Agapito, de **El fin del pavo**, y don Tesifón, de **El chasco del mantón**, pueden ser añadidos, por sus gestos y edad, a los tutores, aunque en ambos la ridiculización de lo físico no signifique una ridiculización moral tan grave como en el caso de ciertos pretendientes. Estos son celosos y avaros, además de viejos; don Blas, de **El liberal**, lo pone de relieve con toda claridad, al defenderse de la afirmación de don Pedro -"tu edad no es para subir / al tálamo"⁷ -, cuando dice tener "dos muelas todavía sanas" y "doce pelos, que se encrespan / en dándoles pomada"; a continuación se doblan los efectos ridiculizadores con la mención de faltas más graves, los celos y la avaricia, a la que Blas llama "economía".

En ocasiones, el defecto físico y su utilización cómica revelan falta de emoción; así ocurre con **Retaco**, el enano giboso de **El baile desgraciado y el maestro Pezuña**, objeto de buena parte de las burlas del sainete. De todos modos, creo que a pesar del contexto el personaje (ya) no funciona cómicamente, pues nos encontramos con lo que Bousoño denomina "un ejemplo excelente de total disentimiento, nacido de la imposibilidad, por nuestra parte, de ver como positivamente moral en la ética de un autor de personalidad humanamente no disminuida, el hecho de que se trata."⁸

Preparados los espectadores por el aviso de que su aspecto es "bestial" y "horroroso",⁹ la salida a escena del paje debía provocar general hilaridad. Al igual que la aparición de don Marcos, de militar y con "el sombrero muy grande; dos bucles colosales a cada lado y

muchos polvos; dos cadenas de reloj muy largas; las vueltas de la camisa le llegarán a las uñas; (...)"¹⁰, o el desarreglo indumentario de la compañía de **Los cómicos de la lengua**.

B) Defectos morales (con castigo).

Al hablar de los tutores, indicábamos cómo el defecto físico suele corresponder a una falta moral. Esta no sólo puede tener función cómica por sí misma, sino que incluso el castigo o escarmiento cobra parecido papel regocijador. La "desgracia" del personaje moralmente rechazado mueve a risa, y ésta es en última instancia la razón del desarrollo de los defectos morales, en especial de la fanfarronería y de la hipocresía. La conexión entre esta última y lo religioso, por medio de abates y beatas, o de la falsa valentía con el majo y el soldado acentúan el contraste y el ridículo de tales personajes.

La celebrada serie de **El soldado fanfarrón** fundamenta su comicidad en las bravuconadas de Poenco y su posterior y consecuente ridiculización. El lenguaje achulapado y los gestos fachendosos resaltan la cobardía de las acciones, hasta culminar en la cuarta parte con las bofetadas que el militar recibe de los auténticos majos y el anuncio de su definitiva desgracia: el presidio¹¹. En menor medida González del Castillo aprovecha el recurso en **El soldado Tragabalas**, cuando éste ha de enfrentarse con un contrabandista; en **El baile desgraciado y el maestro Pezuña**, cuyo protagonista, un majo, acaba escondido debajo de una mesa; en la segunda parte de **La casa de vecindad**, en la que el valentón Alberto huye ante Pepe; en **La feria del Puerto**, con las bravuconadas y la cobardía de Zapatea; etcétera. Castigar con los hechos las palabras es un recurso cómico infalible, si tenemos en cuenta la cantidad de veces que lo usa el sainetero gaditano que, como los entremesistas, "rompe la armonía entre las palabras y las obras" para mayor

exageración de la incongruencia ¹². El escarmiento exige naturalmente la presencia de otros personajes, pero el defecto moral -la cobardía disfrazada- es anterior y propio del tipo.

De igual modo, la beata y -en alguna circunstancia- el abate exponen su defecto moral ante el público, que reiría lo que sabía falso en espera del escarmiento moralizador. Ocurre siempre así: tanto en **Los literatos** o en **El soldado Tragabalas**, como en **La casa de vecindad, segunda parte**, en la que la hipocresía es el "modus vivendi" y el "modus operandi" de varios personajes: -la beata, la "señora" Eusebia, Tadeo y aun el propio casero, don Simeón-.

Tampoco escapará del castigo final la avaricia del celoso tutor, largamente puesta de manifiesto en sus actos de **El liberal**, **La inocente Dorotea** o **El robo de la pupila en la feria del Puerto**. Así habla el chasqueado Jacobo:

*"JACOBO. Yo volaría si a todos
conmigo me los llevara.
Despreciarme por ser viejo...
No siento las calabazas,
sino largar las talegas;
Y es preciso que al largarlas
me den el último ataque
la gota y las almorranas."* ¹³

El sentido justiciero de estos chascos finales permite que el humor no trascienda y vaya más allá de los esquemas morales establecidos. El morbo del castigo y la ridiculización vindicativa del tipo extravagante contribuyen pues a reafirmar el código moral aceptado por la mayoría: la valentía, la sinceridad, etcétera, y los medios quedan justificados por los fines.

II. SITUACIONES RIDICULAS

A) La desgracia y el tropiezo.

Aunque el castigo exigía, en su comicidad, la existencia de un personaje o una situación normalizadores, el defecto moral era previo a las relaciones; de ahí, pues, que la comicidad del avaro o del fanfarrón pudiera incluirse en la "ridiculización por sí mismo". No ocurre ya así con la desgracia, por necesitar la ayuda o la presencia del otro o de lo otro.

Cuando nos reímos de quien cae en la calle, advierte Bergson, "ce n'est pas son changement brusque d'attitude qui fait rire, c'est qu'il y a d'involontaire dans le changement, c'est la maladresse." ¹⁴. Esta desgracia involuntaria y sin consecuencias es ocasión de risa en la distanciación, en la perspectiva del espectador. Narciso, el protagonista de **La casa nueva**, que lamenta con razón su infortunada boda, o el tío Lucas de **Los naturales opuestos**, al encontrarse sin viña ni casa, no despertaban la compasión del público, sino sus deseos de reír. Algo similar sucedería cuando don Simeón es hecho preso, a pesar de su inocencia:

"**CURRA** *Señor Juez, ese hombre seco
y larguirucho es el dicho.*

JUEZ . *Venga usted conmigo preso.*

SIMEON *¿Yo preso? ¿Cómo? ¡San Dimas!
¿Se ha conjurado el infierno
contra mí? Mas ¿por qué causa?"* ¹⁵

Generalmente, y para mayor comodidad moral del espectador, la desgracia implica cierto castigo o es fruto de una confusión muy pronto aclarada. Cuando no es así, la desgracia suele estar reducida a un pequeño accidente: el tropiezo parece ser de una gran rentabilidad cómica, pues González del Castillo lo emplea en cuatro ocasiones, una de ellas redoblada:

"PEDRO. (...)

Voy a esperarlo en la esuina.

(Al irse por la derecha, sale el peluquero, que tropezando con él lo deja caer y se va.)

PELUQ... *Ya son las nueve...*

PEDRO... *¡San Telmo
me ampare!*

PELUQ... *Perdone usted.
¡Cuatro marchantes a un tiempo!*

*Vaya; no puede cumplir
si no es galgo un peluquero. (Vase)*

PEDRO... *Me ha roto cinco costillas.*

*Pero, ¡Jesús, cuál me ha puesto
...de harina! ¡Maldito sea!*

*Este será tahonero
que andará buscando al macho
por esas calles. Si vuelvo
a encontrarlo...*

(El borracho habrá salido por la izquierda;... Pedro Jiménez se habrá ido sacudiendo la capa... hasta encontrarse con el borracho, y caen al suelo los dos.)

BORRACHO.

Con licencia." 16

También Tadeo, el peluquero de **Los caballeros desairados**, tropieza y llena de harina a Mariano. Una ligera variación presenta **La boda del Mundo Nuevo**, al manchar Tolondrón con el aceite de un candil la chupa del novio. En el caso de **El payo de la carta**, el tropezón del protagonista con don Pedro sirve para mostrar la simpleza del campesino.

B) La exageración gestual:

1- La burla de los petimetres

Algunos versos y acotaciones dejan ver con qué gestos los actores parodiaban el comportamiento social de damas y currutacos. "La mayoría de los hombres, de hecho, tanto en lenguaje, como en maneras, como en ropas, se alambicaban y afeminaban, escudándose en razones de refinamiento y aseo¹⁷, y lógicamente el remedo burlesco debía ser aprobado y celebrado por el pueblo y aun por las clases altas tradicionalistas. Acaso sea en **El robo de la pupila en la feria del Puerto** donde más clara aparece la sátira de este afeminarse:

"Sale DON LIQUIDO, petimetre, andando a brinquitos.

DON LIQUIDO. *iMadama!,*

*iQué felicidad! Abate,
dame dos besos.*¹⁸

La falsedad de las relaciones entre damas y cortejos es puesta en solfa, cuando el cortejo substituto se arrodilla ante Isabel, "simulando", mal, un amor que no puede sentir, y ésta le premia con varios pellizcos, titándole un libro y una almohadilla¹⁹. Quizá también Tesifón acompañara sus palabras con gestos y torciera el

cuerpo "como un garabato", diera "un suspirillo de enfermo moribundo" e "hiciera dos mil pucheros"²⁰, para ridiculización de la petimetría y regocijo del público.

El carácter caprichoso e hipócrita de los petimetres tiene asimismo traducción lingüística y gestual en los sainetes de González del Castillo: doña Casimira hace "ademanos de males"²¹ y -aunque no con la frecuencia de la obra de Ramón de la Cruz- el succino pone remedio al fácil desmayo de la dama sofocada: medio minuto dura el que sufre, en **El cortejo substituto**, Isidora. El pintor y los oficiales de **La casa nueva** se llevan una cama y entran un canapé, para poco después volver a colocar los muebles como al principio de la obra: los caprichos de la dama quedan de esta manera ridiculizados y ejemplificados.

2- *La burla de los majos.*

Por otro camino anda la crítica del majismo: no es ya la falsedad radical de las relaciones, sino la presunción y la exageración, el objeto de la sátira gestual. Poenco "se queda mirándolo, en jarras y meneándose", acota González del Castillo; luego, "con un cuchillo se pone en la otra punta del tablado" o "se quita la chupa", entre los comentarios de las majas para realzar la falsa gravedad del momento²².

Con gran acierto, el autor gaditano se burla del "aire de taco" en **El maestro de la tuna**, al estar Curro enseñando a un caballero el arte de la majeza. Esto obliga a exagerar la pose y así, mientras el plebeyista "se pone la montera y el capote y se planta a lo macareno, Curro sale de majo, con pasos muy graves, y se para a mirar a don Juanito; luego se acerca y le enmienda la postura de la montera"²³ y la simulación de "quimera" sigue: a las "palabras" suceden los "hechos" (ademanos de sacar la navaja y atacarse). Poco después se ridiculiza el éxito amoroso de los majos: don Juanito remeda a Curro, quien se arregla la montera, "se emboza y se sienta al lado de Lora";²⁴ el bofetón de ésta al maestro remata eficaz y graciosamente el cuadro.

3- *La burla del payo.*

Si la falsedad de los convencionalismos sociales y el amaneramiento daban pie, en el caso de los petimetres, a la sátira de González del Castillo, y si en el caso de los majos, la exageración de su pose "majista" permitía la burla, lógicamente los rasgos tipificadores más sobresalientes del payo servirán para su ridiculización gestual. Desde su asombro inicial ante la ciudad hasta su rápida vuelta al pueblo, el campesino es víctima de su propia simplicidad, de su condición de "rústico". Incluso la anéctoda de **Los naturales opuestos**, con la tierna reconciliación, no podría ser explicada sin la simplicidad con que los saineteros pintaban estas figuras. Lucas, en **El recluta por fuerza**, es vestido de soldado y obligado a hacer instrucción con sus nuevos compañeros; el sargento corrige a golpe de var los torpes movimientos del campesino.²⁵

La brutalidad, que tiene también un importante papel en **Felipa la Chiclanera**, se convierte en graciosa prueba de amor:

"**BENITO.** (...) "

Mira si te quiero; mira.

*(Se da de cabezadas contra el suelo, y Teresa lo detiene.)"*²⁶

(En **Felipa la Chiclanera**, Antón mostraba pegándose su dolor por la desgracia de su novia.) Todavía el sainete de finales del siglo XVIII perpetuaba pues la burla a los payos del "teatro de escolares" medieval.

C. La persecución y el aporreo.

Al independizarse el entremés de la comedia -explica Eugenio Asensio-²⁷, "se instauró la costumbre de terminar con una escena agitada y sorprendente, ya invirtiendo de pronto la situación, ya recurriendo a la persecución, el aporreo o algo que suscitase la carcajada." Persistía asimismo este final tan tradicional en la obra de González del Castillo, quien basa la comicidad de **Los palos deseados** en la actuación del gracioso Perico, que quiere ser baqueteado (recibe un duro por cada palo) y termina persiguiendo a garrotazos a su señor.

En **El cortejo sustituto**, el protagonista es corrido a escobazos por las petimetras enfadadas. Así se prepara la escena'

*"ISABEL. Ahora levantad en alto
las escobas, y a la seña
de este pañuelo, aplastadlo." 28*

Para curar los deseos, Hernando sale "con un mazo de varas"²⁹ que presta a su amigo Marcos. Con ellas sana a su esposa, a la suegra y a los cortejos.

D) La borrachera.

La generalizada costumbre, en el nivel popular urbano de aquella época, de la bebida desempeña en la obra de González del Castillo cierto papel anecdótico -en **El gato**, por ejemplo- e incluso adquiere, mediante la embriaguez de algún personaje, carácter de recurso cómico. Ausente un juicio moralizador, pues sólo en una ocasión califica negativamente la afición al vino, la borrachera resulta

un motivo de risa cuando el alguacil Poligrifo -tras apurar cuatro vasos y con "cuarenta mil luminarias" en los ojos -decide prender al toro que acaba de coger al alcalde:

"(Baja PELIGRIFO y se va al toro; éste escarba y él le presenta la vara.)

PELL *Ah verraco; date preso!*

Mira... Respeta la vara...

¿No vienes? ¿A que te amarro?

TODOS. *¡Que lo coge!*

PELL.. *¿A mí con chanzas?*

(Embiste y lo coge.)

¡Den favor a la justicia!" 30

Canuto aparece borracho en **El día de toros en Cádiz**, y de ahí que se crea herido y sea expulsado por el cabo de la guardia.

E)El engaño.

El engaño, amplia base semántica de los sainetes de González del Castillo, saca a relucir lo grotesco, al eliminar la emoción de las situaciones. En especial si es evidente y el espectador sigue "desde fuera". cómo se fragua y desarrolla. La mentira, el fingimiento y algunas de sus concreciones -el disfraz y la herida simulada- tienen bastante importancia dentro de los recursos del escritor gaditano.

La mentira permite el enredo de **El chasco del mantón** o convierte en soltero a Curro en **La casa de vecindad**, y, en cuanto al fingimiento, es moneda común entre los petimetres, sirve para que don Narciso case con Clara -engañando al tutor- (**El liberal**) o para que el recluta por fuerza abandone la guardia por escuchar las

confidencias y los deseos amorosos que finge el sargento. En **El marido desengañado**, el boticario -con el fin de castigar la diaria mentira de la enfermedad de la dama- simula una equivocación y dice haber entregado veneno en lugar de horchata, ante las risas de los espectadores y los probables cambios de gestos de los actores.

Un modo de engaño, con una rica tradición a sus espaldas, es el disfraz, que utiliza hasta lo insólito el sainetero gaditano. Alcanza gran fuerza cómica en **La inocente Dorotea**, cuando "salen JACOBO vestido de ángel, con alas muy grandes, y PEDRO, de diablo" ³¹ y, pese a lo cual, la inocente prefiere a Pedro. El engaño se prolonga y, vendados los ojos del tutor, éste da la mano al aya y Dorotea casa con don Narciso, merced a la ayuda del notario y dos o tres testigos.

Ingenioso es el ardid con que los clientes y amigos del letrado desengañado acuerdan recriminar sus ternezas sentimentales y avisarle de cualquier reblandecimiento de su actitud con Isodora: tosen a un tiempo, lo que origina unos graciosos comentarios de la maja. ³²

La herida disparatada es ocasión de regocijo, con el alcalde como protagonista en **El aprendiz de torero**: el toro "lo coge y le hecha las tripas fuera" ³³, acota González del Castillo; la ridiculización continúa con la operación del barbero. Gracioso es el episodio en que Canuto se cree herido de muerte y la guardia registra su cuerpo sin encontrar señal alguna (**El día de toros en Cádiz**).

F) Otras situaciones ridículas.

A pesar de que la mayor parte de recursos y *gags* cómicos han quedado registradas ya, algunas situaciones ridículas se resisten a una clasificación más precisa. Sin duda el error del sargento -que prende en segundos a tres protagonistas y luego se ve obligado a desatar a Pedro -debía provocar, en las postrimerías de **El lugareño en Cádiz**, la risa o la sonrisa, no tanto por la desgracia del inocente como por la equivocación del representante de la justicia.

La imprevista llegada de tía Juana, madre de Currita, obliga a que ésta esconda al majo Diego tras la estera; una inoportuna tos pone sobre aviso a Poenco y la caída de la estera descubre por fin al confundido mozo, en **El soldado fanfarrón, primera parte**.

Cabe también catalogar como situación ridícula las bufonadas -para emplear el término de Luzán para los modos cómicos indignos-³⁴ del paje que galantea e intenta abrazar en **El recibo del paje** a la criada.

III. SITUACIONES INSOLITAS.

La deformidad y la degradación que no invitan a la simpatía, a la piedad, pueden alcanzar lo insólito. Y la sorpresa es, sin duda, una de las más caudalosas fuentes de la comicidad. Ante la conjunción de la reducción al absurdo y lo inesperado, la "defensa" del espectador no parece ser otra que la risa. Por esta razón, don Narciso intenta vencer la vigilancia del celoso tutor con un disfraz de mujer en **El robo de la pupila en la feria del Puerto** y provoca divertidas confusiones, muy en la línea del teatro del siglo de Oro, hasta quedar "citada" con el ridículo y amanerado don Líquido. Al rechazar a sus mujeres, "JUAN se aplica en coser sentado a la puerta de su casa", Diego "aparece con un anafe, un puchero y un soplador, y se pone en el suelo a soplar"³⁵, Pedro lava, y Blas cuida a un niño en mantillas; la escena no podía ser más divertidamente insólita.

La salida a escena de un toro en **El aprendiz de torero** o de un auténtico caballo en **El desafío de la Vicenta** muestran la ambición escenográfica y espectacular del sainete. Abunda en lo mismo la suspensión, durante medio minuto, de una escena en **Felipa la Chiclanera**, donde se emplea también un burro.

De insólita por anacrónica cabe considerar la celada -"lanza, morrión y rodela"³⁶ -que presenta el conde para competir en duelo con un marqués. En la escena, éste "ha formado una muleta con una capa; y le llama presentándole la espada", con lo que la escena se convierte en esperpéntica.³⁷

Incluso sobre las tablas debía de resultar inesperada la cotidianidad de hechos y personajes; en esta dirección, que explicaría parcialmente la amenidad del costumbrismo teatral, son humorísticos los personajes y algunos hechos de **La casa de vecindad**. Pero el recurso, cuando es deliberado, merece consideración aparte.

IV. REFERENCIAS A LA REALIDAD

Vista la relación, como elementos cómicos, entre la situación insólita y la circunstancial, las alusiones a sucesos cotidianos atestiguan la base real con que los saineteros intentaban enriquecer los viejos trucos y los viejos temas del subgénero. Obviamente, algunas referencias han desaparecido con un contexto ambiental y escapan al lector de hoy; otras cobran interés historiográfico. **El desafío de la Vicenta** está plagado de pequeños datos de cierta importancia para la sociología del teatro: la preferencia por lo cómico, la abundancia de asuntos con asesinatos, el público en relación con las localidades que ocupa, los preparativos de la representación reciben adecuado trato. La índole activa de los espectadores es puesta de relieve en **El médico poeta**, cuando Elena dice que pagará "una docena de mujeres que griten" la comedia de Bruno, éste afirma que "buscará cincuenta que la aplaudan"³⁸ y tercia Canilla para prometer "un batallón de viñeras" que silben. Más en concreto, las menciones de Morales, "el gracioso de la Comedia"³⁹,

en **El fin del pavo**, y de Comella, en **Los cómicos de la legua**, debían hacer sonreír al discreto auditorio. De segura eficacia es este comentario del soldado cuando descubre a Diego detrás de la estera:

"SOLDADO. *¿Qué hace usted aquí, señor majo?
Señá Tomasa, ¿qué es esto?
¿Tiene usted, para alegrarnos,
algún entremés dispuesto?"* 40

La lista de datos geográficos reales (pueblos, barrios, calles, instituciones,...) sería larguísima. Algunas referencias son muy precisas y denotan la inspiración inmediata de algunos versos o episodios de los sainetes. Interesa sin embargo más directamente, como posible suscitadora de sonrisas, la constatación de la subida de precios:

"TESIFON. *De modo que, en este tiempo,
..veinte onzas... Ya se ve:
el pan está a tanto precio,
el aceite cuesta un ojo,
el vino se va subiendo (...)"* 41

El aspecto exterior y las faltas morales, los gestos y las distintas relaciones en cierta manera ridiculizadores e incluso lo sorprendente y lo circunstancial forman por tanto, con los recursos lingüísticos, un amplio abanico de elementos cómicos empleados por González del Castillo. Su valoración en términos relativos lo situaría entre quienes

más técnicas utilizaron; el éxito de público hasta mediado el siglo XIX corrobora su acierto y, en general, el de los *gags* y chistes de un subgénero con esquemas cómicos multiseculares.

-
1. "A comicidade é incompatíbel co sentimento; o humor está esencialmente vencellado coa simpatía, coa ternura, coa compasión", distingue Celestino Fernández de la Vega en *O segredo de humor* (cit. por J. Rof Carballo, "Humorismo e sociedade". en *Grial* número 5, Vigo, 1964, p. 315). El dr. Rof Carballo añade: "Outra das distincións que se adoitan facer entre a simple comicidade e o humorismo sulíña que a primeira é fugaz transitoria, dada ó esquecemento.(...). En cambio, o humorismo vai madurecendo co tempo", *ibidem*, p. 315. Cuando por razones estilísticas, para evitar las excesivas repeticiones, empleo "humorístico" en vez de "cómico" soy pues consciente de su muy relativa sinonimia.
 2. Henri Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique*. París, Libr. Félix Alcan, 1916, p. 200
 3. H. Bergson, *op. supracit.*, p. 52
 4. Ignacio de Luzán, *La poética, ó reglas de la poesía en general y de sus principales especies*. Madrid, Impr. Antonio Sancha, 1789, I p. 301
 5. Antonio Tordera Sáez, "Teoría y técnica del análisis teatral", en Jenaro Talens *et al.*, *Elementos para una semiótica del texto artístico*. M., Ed. Cátedra, 1978, p. 167.
 6. J.I. González del Castillo, *El robo de la pupila en la feria del Puerto*, en *Obras completas* (pról. Leopoldo Cano). M., Libr. Suc. Hernando, 1914, II, p. 312.
 7. J.I. González del Castillo, *El liberal, op. supracit.*, II, pp. 8-9.
 8. Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética*. M., Ed. Gredos, 1970, quinta edición, II p. 96
 9. J.I. González del Castillo, *El recibo del paje, op. cit.*, II, p. 525.
 10. J.I. González del Castillo, *Los jugadores, op. cit.*, III, p.10
 11. Vid. J.I. González del Castillo, *El soldado fanfarrón, cuarta parte*, en *op. cit.*, II pp. 454-458.
 12. Eugenio Asensio, *Itinerario del entremés (desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente)*. M., Ed. Gredos, 1965, p. 29.
 13. J.I. González del Castillo, *La inocente dorotea, op. cit.*, I, p. 502
 14. H. Bergson, *op cit.*, p. 9
 15. J.I. González del Castillo, *La casa de vecindad, segunda parte*, en *op cit.*, I, p. 199

16. J.I. González del Castillo, **El lugareño de Cádiz**, *op. cit.*, II p. 57. Las prisas del peluquero, con tales consecuencias en los sainetes, tenían una base real: Paul Lacroix, en **Institutions, usages et costumes, France 1700-1789**, Libr. Firmin-Didot et cie., 1878, pp. 505-506, refiere cómo las petimetras aguardaban al "coiffeur, qui passait une heure et davantage à l'acomoder".
17. Carmen Martín Gaité, **Usos amorosos del dieciocho en España**. M., Siglo XXI de España, 1972, p. 62...
18. J.I. González del Castillo, **El robo de la pupila en la feria del Puerto**, *op. cit.*, II p. 311
19. Vid. J.I. González del Castillo, **El cortejo sustituto**, *op. cit.*, I pp. 271-273.
20. Vid. J.I. González del Castillo, **El chasco del mantón**, *op. cit.*, I pp. 309-310.
21. J.I. González del Castillo, **El marido desengañado**, *op. cit.*, II p. 158
22. J.I. González del Castillo, **El soldado fanfarrón, segunda parte**, en *op. cit.*, II p. 392
23. J.I. González del Castillo, **El maestro de la tuna**, *op. cit.*, II p. 78.
24. J.I. González del Castillo, *ibid.*, p. 81.
25. Vid. J.I. González del Castillo, **El recluta por fuerza**, *op. cit.*, II pp. 294-298.
26. J.I. González del Castillo, **Los naturales opuestos**, *op. cit.*, II p. 230.
27. E. Asensio, *op. cit.*, p. 47.
28. J.I. González del Castillo, **El cortejo sustituto**, *op. cit.*, I p. 280.
29. J.I. González del Castillo, **La cura de los deseos**, *op. cit.*, I p. 298.
30. J.I. González del Castillo, **El aprendiz de torero**, *op. cit.*, p. 55.
31. J.I. González del Castillo, **La inocente Dorotea**, *op. cit.*, I p. 496.
32. Vid. J.I. González del Castillo, **El letrado desengañado**, *op. cit.*, I pp. 518-520.
33. J.I. González del Castillo, **El aprendiz de torero**, *op. cit.*, I p. 55.
34. Ignacio de Luzán, *op. cit.*, p.301.
35. J.I. González del Castillo, **El triunfo de las mujeres**, *op. cit.*, II p. 470.
36. J.I. González del Castillo, **Los caballeros desairados**, *op. cit.*, I p. 124.
37. J.I. González del Castillo, *ibid.*, I p. 125.
38. J.I. González del Castillo, **El médico poeta**, *op. cit.*, II p. 198.
39. J.I. González del Castillo, **El fin del pavo**, *op. cit.*, I p. 440.
40. COSME. ¿Qué hora tendremos?

El reloj toca y lo sabremos.

(Tocan siete horas' 1,2,3,4,5,6,7,)

*Y pues esto va largo, y son las siete,
mejor será /dar fin al sainete.*

MARQ. ¡Qué gracioso! Me parece composición
de Comella."

(Los comicos de la legua, I pp. 253-254).

41. J.I. González del Castillo, **El soldado fanfarrón, primera parte**, en *op. cit.*, II p. 372.
(la supervivencia de "entremés" como término que alude a un género anterior al sainete y más tópico, parece quedar testimoniado).

