

LA ENCANTADA MELISENDRA: LEYENDA, CABALLERÍAS, MAGIA Y MÚSICA EN UNA COMEDIA DE FIGURÓN DEL SIGLO XVIII

OLGA FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, IES MARÍA PACHECO, TOLEDO

RESUMEN: Tomás de Añorbe y Corregel es uno de los autores más representativos del teatro popular de la primera mitad del siglo XVIII. Despreciado y fustigado por los críticos de su época y no bien valorado por los actuales, su producción es, sin embargo, muy interesante como ejemplo de la evolución del teatro barroco en el XVIII. En esta obra, apenas estudiada, se condensan una serie de elementos espectaculares (música, escenografía), temáticos y argumentales que la hacían sumamente atractiva para el público. Este artículo analiza dichos elementos para comprobar cómo el autor recicla materiales ya usados anteriormente y provenientes de varios géneros literarios, transformando la antigua comedia de figurón en una obra que encantaba a los espectadores tanto como horrorizaba a los autores neoclásicos. **Palabras clave:** teatro popular, siglo XVIII, magia, música teatral, escenografía, figurón, leyenda toledana, épica caballeresca, crítica neoclásica.

ABSTRACT: Tomás de Añorbe y Corregel is one of the most representative authors of popular theatre in the first half of the XVIII century. Despised and lashed out by critics in his own time and not well valued by critics nowadays, his production is, nevertheless, very interesting as an example in the evolution of the baroque theatre in the XVIII century. This play, scarcely studied, condenses a series of spectacular elements (music, scenery), thematic and plot, which made it extremely attractive for the audience. This article analyzes such elements to show the author's ability to recycle previously used materials which come from a number of literary genres, turning the old "comedia de figurón" into a play which pleases the audience as much as it appalled the neoclassical authors. **Keywords:** popular theatre, XVIII century, magic, theatrical music, scenery, "figurón," legend from Toledo, chivalric epic, neoclassical critic.

1. UNAS PALABRAS SOBRE EL AUTOR Y SU OBRA

Es poco lo que se sabe de don Tomás de Añorbe y Corregel (1686-1741), presbítero, capellán real y del monasterio de la Encarnación¹, autor, desde 1735 hasta su muerte, de una veintena de obras "en las que nada se encuentra que merezca elogio ni perdón", a juicio de Moratín hijo, pero que obtuvieron generalmente el favor del público. Citaremos como ejemplo las que se inscriben dentro de los géneros más populares: el de magia (*El duende de Zaragoza*, 1734) o el de santos (*Princesa, ramera y mártir, Santa Afra*,

1735); también el libreto de alguna zarzuela mitológica como *Júpiter y Dánae* (1738), y la que nos ocupa: *La encantada Melisendra y piscator de Toledo* (1738) comedia de figurón con partes musicales. Todas estas obras pertenecen a lo que podríamos llamar "teatro de consumo", fuertemente censurado por la mayoría los miembros de la Academia del Buen Gusto y por otros escritores seguidores de la estética neoclásica, pues lo consideraban un teatro ajeno las reglas, lleno de inverosimilitudes, mal construido y vulgar, entre otras tachas, algunas de índole moral. Lo que en su tiempo le valió el mayor varapalo de la crítica fue su tragedia *El Paulino* (1740), adaptación –se-

1. La fecha de nacimiento no es segura. Su partida de defunción no la indica, aunque sí que nació en Madrid, y que sus padres fueron Cristóbal de Añorbe y María Corregel. Murió también en Madrid, en la calle del Olivar, el 12 de junio de 1741 y fue enterrado en la iglesia de San Pedro. (Fernández García, 1995:29).

Por otro lado, en el archivo de la catedral de Toledo hallamos en 1714 a un Tomás de Añorbe, tiple "caconcito", cuya voz y arte en el canto se consideran muy buenos. Marcha a Madrid en 1718 por la muerte de su madre y cuando vuelve, en 1723, no se le admite, al parecer por haberse estropeado la voz o, tal vez, como castigo por haberse marchado. Acaba en la Encarnación de Madrid. Hay algunas coincidencias curiosas: el nombre de pila, el primer apellido y que ambos están relacionados con el Monasterio de la Encarnación, pero nos falta el segundo apellido del cantante, que en 1714 tiene 16 años, por lo que habría nacido en 1698. Aunque no conozcamos con seguridad la fecha de nacimiento del dramaturgo, parece demasiado alejada de la que se da como posible. Asimismo, en ninguna parte se dice del escritor que fuese cantante también. Es probable, sin embargo, que se tratara de algún pariente, sobrino o primo, pues no es raro que en las familias más de un miembro lleven el mismo nombre de pila. Eso explicaría estas coincidencias. Vid. Martínez Gil, Carlos (2003): *La capilla de música de la catedral de Toledo (1700-1764)*. *Evolución de un concepto sonoro*, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, págs. 217, 409 y 452.

LA ENCANTADA MELISENDRA:

LEYENDA, CABALLERÍAS, MAGIA Y MÚSICA EN UNA COMEDIA DE FIGURÓN DEL SIGLO XVIII

gún él- de Cinna de Corneille. Ya había recibido irónicos elogios a una de sus comedias de santos (*La Tutora de la Iglesia* y *Doctora de la Ley*) en el *Diario de los literatos de España* (1737). Montiano, por su parte, no le perdonó que se atreviera con un género muy caro a los neoclásicos y que estos querían rescatar y difundir. Así muestra su desprecio en la reseña de la obra de Añorbe: “es demasiada la ignorancia y debilidad con que está escrita; no obstante hago esta memoria porque no se eche menos como reciente y porque no crean los ignorantes [...] que así son las tragedias francesas que dice que imita” (Montiano, 1750: 65). Dowling recoge estas mencionadas, junto con algunas más (Dowling, 1992: 293-300). Más de un siglo después, Barrera y Leirado, que reproducía en su obra las palabras antes citadas de Moratín, lo calificaba como “ingenio erudito, pero de estragado gusto” (Barrera, 1860: 14). Los críticos actuales, con algunas excepciones, tampoco han sido muy benévolo con Añorbe en las obras que han considerado más dignas de comentario, es decir, las comedias de santos y el *Paulino*. Por todo lo dicho, puede parecer que el único legado loable del buen capellán fue el material, pues tras su muerte dejó su dinero “a pobres vergonzantes como son doncellas, viudas y hombres cargados de familia” (Fernández García, 1995: 29).

Tal vez don Tomás haya ganado el cielo por su caridad, pero en el terreno literario sus obras le ha precipitado de forma inmisericorde al infierno de los malos escritores del postbarroco, lo cual tal vez no sea del todo justo. Si juzgamos a Añorbe solo por los aspectos puramente literarios, es decir por el texto teatral, parece difícil rescatarlo de la condenación y siquiera colocarlo en ese purgatorio de donde ahora estamos intentado rescatar a escritores como Zamora y Cañizares; pero si miramos en él otros aspectos, justamente los que le permitían proporcionar al público entretenimiento, y que incluso podrán resultarnos gratos hoy día; si miramos, asimismo, los aspectos temáticos, argumentales y estructurales, sin duda

podremos verlo con un poco más de benevolencia. El teatro de Añorbe no está pensado para ser leído en un salón o en la biblioteca de un erudito y es también “teatro” en el sentido en que Feijoo llamó a su magna obra, es decir, un lugar donde se exponen una serie de elementos que acabaron perteneciendo al acervo popular y que, no solo no hay que despreciar, sino que son muy dignos de tenerse en cuenta cuando se trata del teatro de esta época.

2. LA COMEDIA DE FIGURÓN DEL SIGLO XVIII. EL FIGURÓN DE AÑORBE Y OTROS PERSONAJES BURLESCOS

Cuando don Tomás escribió *La encantada Melisendra y piscador de Toledo* (1738) la comedia de figurón llevaba prácticamente un siglo en los escenarios, desde la que consideramos la primera comedia que puede llamarse propiamente de figurón, *El marqués del Cigarral*, de Castillo Solórzano. Pero aunque la comedia del figurón surge en el siglo XVII, es durante el XVIII cuando experimenta una evidente evolución con una serie de importantes mutaciones en lo que se refiere a aspectos básicos como el carácter del figurón, los esquemas funcionales e incluso la pertenencia a un subgénero que ya se veía bastante alejado de la vieja comedia de capa y espada. Verdaderamente a finales del XVII la comedia de figurón ya ha experimentado cambios, pues los géneros populares son sumamente proteicos a fin de adaptarse a unos espectadores cada vez más deseosos de espectáculos nuevos. Espectadores, que también en lo que se refiere a la comedia de figurón, no pertenecían solo al pueblo llano, sino que también podían ser testas coronadas.²

No creo que sea ocioso, antes de continuar, que demos una definición precisa de comedia de figurón, pues creemos que no pertenece a este tipo de comedia cualquiera que contenga simplemente un personaje cómico o ridículo y tampoco que sea solo una “comedia de personaje”, puesto que,

2. *El hechizado por fuerza*, de Zamora, fue representada ante los reyes en 1697 Carlos II y Mariana de Neoburgo y *El domine Lucas*, de Cañizares, se representó en 1746, durante las fiestas reales con motivo de las bodas entre la infanta María Luisa y el archiduque Pedro Leopoldo, en la corte de Felipe V. Ambas eran ya comedias conocidas y celebradas desde años atrás.

LA ENCANTADA MELISENDRA:

LEYENDA, CABALLERÍAS, MAGIA Y MÚSICA EN UNA COMEDIA DE FIGURÓN DEL SIGLO XVIII

en muchos casos afecta a la estructura típica de la comedia de capa y espada de la que, en gran parte, deriva. Según la definición que ya he expuesto en anteriores trabajos (Fernández, 1999: 49-96 y Fernández, 1999b: 133) la comedia de figurón es un tipo de comedia popular humorístico-satírica que se desarrolla durante los siglos XVII y XVIII y que tiene como principales características el protagonismo de un personaje ridículo, tanto por su aspecto físico como por su psicología y mentalidad, mediante el cual se critican defectos humanos, más o menos graves, y comportamientos socialmente negativos, casi siempre llegando a lo grotesco. El figurón es el soporte fundamental de la comicidad de la obra y supera la importancia del gracioso en la comedia áurea.

La encantada Melisendra se ajusta perfectamente a esta definición. Manteniendo esquemas ya consolidados desde el XVII, presenta las innovaciones propias de ciertas comedias de figurón del XVIII. No obstante, que sepamos, esta obra no ha recibido apenas atención por parte de la crítica actual. En su siglo, bastantes años después de su estreno, encontramos una crítica en el *Memorial Literario* (1785), al reseñar una representación de ella en el Coliseo del Príncipe. Allí se dice que “ los caracteres ridículos [...] hicieron reír mucho; pero [...] otras jerigonzas inverosímiles [...] no agradaron [...] Tampoco se sigue bien la trama, porque [...] la acción se acaba en la primera jornada [y] se intenta otra en las dos siguientes, de lo que resultan dos acciones” (*apud* Dowling, 1992: 297-298). Volveremos sobre esta crítica. En nuestra época, que sepamos, aparte de simples menciones en catálogos, solo parece haber interesado al erudito Caro Baroja y a la que esto escribe. Naturalmente, no podíamos dejarla en su momento fuera en un estudio sobre la comedia de este género, pero además, dado que sucede Toledo y alude a una vieja leyenda de esta ciudad, nuestro interés por ella se ha visto reforzado.

Decimos que esta obra se ajusta fielmente al género de figurón, en primer lugar en lo que

se refiere al personaje central. Don Lorenzo de Salpurrias es un hidalgo asturiano con todos los acostumbrados defectos: un palurdo de ridículo aspecto, linajudo orgulloso, ignorante y supersticioso, materialista, y despótico con su pobre criado Calandrajo. Añorbe va sobre seguro, pues presenta un tipo de figurón muy consolidado a esas alturas: el norteño (generalmente asturiano o cántabro) proveniente de las montañas, que representaba la rusticidad y la ignorancia.³ La ostentación de antiguo de linaje, el ya obsoleto orgullo de ser cristiano viejo, se manifiesta especialmente en este figurón, que dice haber ennoblecido al galán don Esteban solo con abrazarle, pues el contacto con su cuerpo y ropa tienen la virtud de hacer noble a quien tocan, como el poder milagroso de la reliquia de un santo.

Don Lorenzo ha venido a casarse con la primera dama de la comedia, la joven Teodora, amada por don Esteban, situación muy habitual en la comedia de figurón. Pero también ha venido a otra cosa, o mejor dicho, ha venido principalmente con otra idea: la de buscar un oculto tesoro de los moros, que cree que le corresponde por su antiguo linaje. Don Esteban, como también es habitual en este tipo de comedia, nos presenta al personaje y su ilusorio propósito:

“[...] ayer, en Toledo
entró, siendo despreciable
objeto de irrisión
de los chicos y los grandes,
[.....]
el asturiano ignorante,
hecho nuevo don Quijote,
con su ridículo talle.
En la casa de mi dama
tiene este necio hospedaje,
y hoy he sabido por ella
como dice que a casarse
viene disgustado y triste,
porque afirma, su linaje
es tan claro, tan antiguo,
que otro no puede igualarle.

3. Desde fines del XVII los figurones típicos son los rústicos norteños (Fernández, 1987: 153-165).

LA ENCANTADA MELISENDRA:

LEYENDA, CABALLERÍAS, MAGIA Y MÚSICA EN UNA COMEDIA DE FIGURÓN DEL SIGLO XVIII

Y también dice que a Toledo,
aun mucho más que a casarse
viene a sacar un tesoro,
que el Rey Moro al ausentarse
dejó en Toledo escondido,
y de confusas señales
trae fantásticas noticias
con linderos y arrabales
de conjuros, cifras, pactos,
y caracteres árabes
que él no entiende, pues apenas
leer castellano sabe”. (Añorbe, 1738: 3)⁴

Volveremos sobre el asunto del tesoro. Los rasgos figuroniles están bien trazados y se reforzarán, lógicamente, con la caracterización y actuación de don Lorenzo en la obra. Sin embargo, don Lorenzo no está solo, pues le van a acompañar tres personajes: don Fernando, el padre de la novia, que también es de origen asturiano, viejo verde, con apariencia de beato; don Agapito, su hijo “astrólogo consumido y consumado ignorante”, que es el “piscator” al que aludo la segunda parte del título de la obra. Y, por fin, doña Nicolasa, que aparece descrita como “crítica” en la lista de “personas” de la comedia y es una insoportable dama hiperculta, que habla en un ininteligible estilo: “muy crítica e ignorante/ poetisa tan oscura/ que creo las *Soledades* / de Góngora son más claras/ que su arábigo lenguaje” (Añorbe, 1738: 4) La única que se salva de la familia es la bella y discreta Teodora.

Doña Nicolasa, como don Lorenzo, tiene una tradición teatral detrás: hay bastantes damas bachilleras y culteranas en el teatro: sin ir más lejos citaremos a doña Clara de *No hay burlas con el amor*, de Calderón y dentro del género de figurón, hallamos también a una dama fingida, la criada Beatriz, de *El lindo don Diego*, de Moreto y a su homónima la doña Beatriz de *La más ilustre fregona* de José de Cañizares. Sin embargo, no creemos que ni Cañizares ni Añorbe pretendieran ir contra las mujeres cultas, sino más bien contra un estilo ya obsoleto y, sobre todo, hacer reír al público.

Más interesante es don Fernando, el viejo verde, pues es un tipo de personaje que no veíamos en las comedias de figurón del XVII ni, por supuesto, en las de capa y espada. Recordemos que no estamos en un entremés sino en una comedia. La pérdida manifiesta del decoro en un personaje que representa la autoridad familiar no se da, que sepamos, en el siglo anterior y hay que esperar a esta pieza de Añorbe y una obra como *De comedia no se trate, allá va ese disparate* de Cañizares, en la que aparece otro barba degradado, enamorado e incluso travestido. Probablemente, en lo que se refiere a la aparición del barba ridículo, Añorbe se inspira en el citado personaje de Cañizares, pues cuando Añorbe se inicia como dramaturgo, aquel ya había escrito sus mejores obras de figurón. Por otro lado, el capellán tenía también al *Tartufo* de Molière como ejemplo de beato hipócrita. Pero incluso así, don Fernando es un punto que podemos anotar a favor de Añorbe, porque de viudas tan rezadoras como enamoradizas estaba sobrada nuestra literatura, pero no de viudos. De hecho, el hombre mayor que se enamora de una joven fue un tipo de personaje que interesó mucho a los posteriores autores neoclásicos (Forner, Iriarte, Moratín), naturalmente con una estética distinta, fuera de esa exageración del ridículo que contrariaba su sentido de la moderación y del equilibrio. Aunque la comedia de Añorbe está muy alejada del Neoclasicismo, no puede pasarse por alto la condena del acoso al que este viejo beato somete (aunque con algún remordimiento) a su bella esclava Arminda.

Don Agapito, el astrólogo, es otro de los personajes burlescos. Desinteresado de otras cosas que no sean sus extrañas cábalas, aparece en escena junto con su padre: “*Sale Agapito vestido a lo escolar con un papel en la mano izquierda, y en la derecha un compás; y don Fernando con ropilla de golilla, atado el pelo y el rosario en la mano, haciendo que reza.*” (Añorbe, 1738: 4). Si don Fernando parece un beato hipócrita, don Agapito, sin embargo, no finge: su obsesión por la astrología es real y su estupidez auténtica. No hay interven-

4. En esta y otras citas de la obra, he modernizado la ortografía y la puntuación.

LA ENCANTADA MELISENDRA:

LEYENDA, CABALLERÍAS, MAGIA Y MÚSICA EN UNA COMEDIA DE FIGURÓN DEL SIGLO XVIII

ción suya que no se refiera a sus vaticinios, celebrados por su padre, que lo cree una lumbreira:

DON AGAPITO

Será eclipse visible en las ciudades
sujetas a Saturno; enfermedades
causará con su aspecto macilento,
pero Venus promete más contento
vaporizando el aire del Oriente;
los truenos, que se oirán en el Poniente.

DON FERNANDO

El muchacho se pasa de entendido
y yo estoy persuadido
que al engendrarle yo, como soy santo,
le di la gracia de ser docto tanto.
Bendito sea el Señor, Santa María (reza)
(Ibidem: 4-5)

Es imposible, al hablar de don Agapito, el piscator de Toledo, no mencionar a otro piscator mucho más famoso, acérrimo enemigo de Feijoo, Diego de Torres de Villarreal. Sin querer comparar a Añorbe con Feijoo, lo cierto es que esta sátira a los astrólogos está en conexión con la lucha por erradicar las supersticiones, de lo contrario no tendría sentido la burla a la astrología. Mientras que la sátira a los linajudos y a los culteranos (no solo damas, sino también caballeros de esta clase hay en las comedias)⁵, es reiterada en la comedia de figurón, no sucede así con los astrólogos. Pudiera ser que Añorbe hubiera querido introducir un personaje conectado a la fama de ciudad mágica que siempre ha tenido Toledo, pero creemos que don Tomás quiso, aparte del ya mencionado propósito de producir hilaridad, seguir la línea de quienes criticaban a aquellos consumidores de almanaques y horóscopos. Estos proporcionaban (y hoy en día siguen proporcionando) pingües beneficios a los que, bajo capa de antigua ciencia, inventaban pronósticos astrológicos. Don Agapito, ciertamente, no es ningún estafador, cree a pie juntillas en lo que hace, pues es un bobo al que no hace caso ningún personaje sensato. Justamente eso es lo que pretende

Añorbe: que nadie crea en esta falsa ciencia.

Podría pensarse que es muy paradójico que un autor de comedia de santos, llenas de prodigios y hechos sobrenaturales, tenga intención de criticar las creencias irracionales, pero no lo es, si tenemos en cuenta que en cada tipo de comedia el autor se ajusta a un propósito: en la comedia de figurón, como en la comedia clásica, se sigue la máxima de *ridendo castigat mores*; la comedia de santos pretendía ser edificante (aunque los ilustrados opinasen lo contrario) y alentar la devoción de los fieles presentando la vida de los santos, ejemplos para los cristianos, a la vez que divertían mediante efectos de tramoya; en el caso de la de magia, solo pretendía divertir con los mismos medios de ingeniería teatral que las de santos.

Hoy día, nadie le reprocha a un escritor o a un cineasta que realicen obras fantásticas y realistas a la vez. Los dramaturgos populares, como Cañizares y Añorbe, pretendían entretener ante todo, pero en aquellos géneros en que, como en el de figurón, podía ofrecerse una enseñanza, no desaprovechaban la oportunidad de hacerlo. Las escenas de magia fingida que, junto con la música, son lo más atractivo de la obra, no solo conllevan la crítica a las creencias irracionales, sino también constituyen una parodia de las propias comedias de magia. Y en ese sentido, tampoco está reñido cultivar un género y su parodia. Dejando a un lado las críticas a aspectos puramente literarios, en las que muchas veces había que darles la razón, los ilustrados no admitían que hubiese teatro que no contuviera ninguna enseñanza y simplemente divertiera, y mucho menos, aún que transmitiera contenidos que consideraran nocivos para la educación popular. Según ellos, las comedias de magia y santos entontecían a los espectadores y les hacían creer en hechos absurdos y estúpidas supercherías. Precisamente estos crédulos están representados por el figurón don Lorenzo.

Creemos que en *La encantada Melisendra* no puede negarse el fondo crítico. Así lo vio Caro

5. Por ejemplo el figurón don Periquito en *De comedia no se trate, allá va ese disparate*, de Cañizares.

Baroja al decir de esta obra: “Sátira de linajudos, sátira de supersticiosos y astrólogos, sátira de beatos avaros, sátira de damas culteranas y ridículas por ello.” (Caro Baroja, 1975: 156). Por supuesto, esta sátira no puede realizarse sino mediante la risa. A los personajes ridículos la crítica del *Memorial* les reconoce su función y eficacia cómicas. En la casa de don Fernando, todos hacen aquello a lo que les lleva su inclinación: don Fernando reza y le tira los tejos a Arminda; Nicolasa hace versos culteranos y Agapito absurdos pronósticos astrológicos. Añorbe ha seguido los pasos de Cañizares en cuanto a engrosar el número de los personajes hilarantes. Insistiremos en que ni don Fernando, ni doña Nicolasa, ni don Agapito son figurones, pues no tienen suficiente peso en la trama. Tampoco el figurón puede contarse entre los mejores del género; aunque, si los comparamos con los personajes burlescos de Cañizares, los de Añorbe nos resulten un tanto planos y desvaídos, todos cumplen con bastante eficacia su función.

3. LA ESTRUCTURA FUNCIONAL DE LA OBRA

Una de las razones por las que consideramos que la comedia de figurón es algo más que una comedia de capa y espada en la que se ha insertado un personaje burlesco, es que este personaje altera, como apuntamos al principio, el esquema habitual de esta. *La encantada Melisendra* se ajusta al esquema estructural que hemos llamado “todos contra el figurón” (Fernández, 2000: 139) que tiene como modelo más relevante *El lindo don Diego* o *El hechizado por fuerza*. En ellas todos los personajes se ponen de acuerdo para evitar que el figurón consiga su propósito, ya sea su matrimonio con la dama (*El lindo don Diego*) o, por el contrario, evitarse casarse con ella (*El hechizado*). No solo los personajes serios, sino también los cómicos participan en la conjura y el figurón está solo, pues la compañía de su criado, que va unido a él como la sogá al caldero, no evita que el complot de los demás surta efecto. En este caso se trata de engañar al figurón montando una farsa casera en la que todos los persona-

jes hacen de actores y mediante la cual le harán creer, mientras busca el tesoro oculto, que está encantado y prisionero en la cueva de la infanta Melisendra, que se ha emanorado de él y solo saldrá si renuncia a doña Teodora. Volveremos enseguida sobre estas escenas, que son las más importantes de la obra.

Ya es evidente que se ha alterado el esquema funcional de la vieja comedia de capa y espada, pero aún hay más. Añorbe es censurado en el *Memorial literario* por casar a la dama y al galán al final de la primera jornada. En efecto, al comienzo de la segunda, don Esteban cuenta a su amigo don Alonso que se ha casado con doña Teodora delante mismo del figurón, que es tan necio que ha creído que se trataba de una broma y aún cree que está prometido a Teodora. Añorbe ha roto con ello una regla importante: la boda de la dama y el galán principales había que dejarla para el final, junto con la del resto de los personajes. Pero esto, lejos de ser un defecto, tal como lo señala el crítico, es una decisión práctica, pues al autor le importaba poco el enredo amoroso. La comedia no está basada en los usuales amores cruzados, celos y equívocos. El matrimonio de la dama solo es un pretexto para poner al figurón en trance de ser engañado con las escenas de magia burlesca, que es lo que realmente le interesa. Don Alonso no es en absoluto un rival de don Esteban. Es simplemente un amigo suyo, a quien le espera en Madrid su prometida, por la que no siente el menor interés y que se declara indiferente a las flechas de Cupido. La extravagante Nicolasa no puede suscitar amor en ninguno de los dos y no se interpone en los amores de su hermana. Para don Agapito no hay tampoco fémina disponible en la obra, además está demasiado absorbido por la astrología y no le preocupan las mujeres. Los sirvientes Calandrajo y Cancamurria se quedan también sin pareja, pues no aparece ninguna criada que pueda estar destinada a ellos. Ciertamente, la obra presenta una clara desproporción entre el número de personajes masculinos y femeninos y, quitando la senil inclinación erótica del barba, hay bastante frialdad en la comedia, pues todo se reduce al amor de dos parejas. No obstante, tenemos tres

bodas al final: una perfectamente lógica, la de los esclavos Mahometo y Arminda, ya que ambos estaban prometidos antes de ser esclavos, son nobles, bien parecidos, de la misma raza y religión; la otra, aparentemente inapropiada, la de don Lorenzo y doña Nicolasa, dos seres que no se quieren -Nicolasa incluso desprecia al figurón- y no tienen nada en común, salvo ser ridículos y antipáticos, que es precisamente lo que hace que Añorbe los una (por cierto, su boda también está en los planes del trapacero don Esteban desde el comienzo de la Jornada II). Podría haber castigado a don Lorenzo con la soltería, que es lo habitual en la comedia de figurón, pero Añorbe tenía ya modelos de figurones que acaban casados en *El hechizado por fuerza* y *El domine Lucas*, y opta por ellos, aunque en este último caso, don Lucas y doña Melchora sí son dos estupendos figurones que están hechos el uno para el otro. Con todo, el final es de perfecta justicia poética, porque, aunque Nicolasa y Lorenzo sean psicológicamente el agua y el aceite, aparecen como muy iguales a los ojos del público y merecedores de una boda que imaginamos acabará siendo un buen castigo para ambos.

Queda, sin embargo, por comentar algo que nos parece importante: la forma en que don Esteban consigue tan prontamente la mano de su amada. El despego de Añorbe por el desarrollo de la trama amorosa es tan grande que opta por la manera más sencilla: don Esteban se oculta embozado en casa de Teodora, pero una vez que lo encuentran como cualquier domesticado galán de las comedias neoclásicas, don Esteban confiesa a don Fernando el amor por su hija y le ruega que no la case con el estúpido y zafio asturiano. Don Fernando, a su vez, como el más sensato barba de Moratín o Iriarte, considerando que el galán tiene mejores prendas que el estafermo de don Lorenzo y también su propia pasión amorosa, consiente en el matrimonio. También acepta el plan de don Esteban para librarse del compromiso con el figurón e incluso se aviene a participar en la farsa. No creemos que el público se sintiera decepcionado por ello. Libre ya Añorbe del engorro de tener que recurrir a escaladas de balcones, duelos, y otros manidos

lances, se pasa ya a lo que el crítico del memorial llama “jerigonzas inverosímiles” y es lo que estaban esperando los espectadores de una obra que llevaba en el título la palabra “encantada”.

4. LOS ELEMENTOS DEL TEATRO POPULAR: LEYENDA, ECOS CABALLERESCOS, MÚSICA Y MAGIA FINGIDA

a. La leyenda toledana:

La comedia comienza con la impresión que al digno esclavo Mahometo le causa la Imperial Toledo, que no es muy buena: “Ciudad no grande/ me parece y muy penosa/ la situación de sus calles” (Añorbe, 1738: 1). Su amo don Alonso, de paso para Madrid, intenta contrarrestar esta realidad: “Aunque su recinto es corto/ y el piso no es agradable/ por su fundación antigua,/ y nobles timbres, es grande” (*Ibidem*). Pero esta visión ennoblecedora se torna más despectiva cuanto le dice a don Esteban que se ha desviado para descansar y ver “sus antiguallas”. Cierto es que el empedrado toledano da aún dolor de pies a los visitantes actuales, pero lo que importa aquí es la elección de Toledo como marco de la obra, precisamente por esas “antiguallas”. Toledo ya parecía un lugar vetusto a un hombre del siglo XVIII, vecino de la Corte, que durante este siglo experimentará un proceso de remodelación y modernización urbanas. Y entre esas antigüedades toledanas no están solo las calles y los edificios, sino también sus leyendas, sobre todo las relacionadas con magos, hechiceros y nigromantes. Citaremos el extraordinario Exemplo XI de *El Conde Lucanor*, donde aparece el poderoso nigromante don Illán de Toledo, que es solo un ejemplo de la antigua vinculación de la ciudad con las ciencias ocultas y la magia. Entre las leyendas de este tipo que podemos relacionar con la obra de Añorbe están las que tratan sobre cuevas encantadas. En este sentido, podemos decir que Toledo posee buena colección de estas: muchas casas antiguas de la ciudad poseen todavía hoy subterráneos abovedados, aljibes y sótanos (cuevas). Las más famosas, dentro del casco antiguo, son la llamada “del Duende” (antes “del Diablo”), bajo un casa particular, frente a la igle-

LA ENCANTADA MELISENDRA:

LEYENDA, CABALLERÍAS, MAGIA Y MÚSICA EN UNA COMEDIA DE FIGURÓN DEL SIGLO XVIII

sia de San Miguel el Alto; y la de Hércules, en la calle de San Ginés, actualmente habilitada para su visita. En los alrededores hallamos las impresionantes cuevas de Higares, en dirección a Mocejón, que algunos consideran las verdaderas cuevas de Hércules.

Recordemos que el figurón viene a Toledo para encontrar un tesoro enterrado dejado por un rey moro, según indica un pergamino arábigo que posee. Como señaló Flores Arroyuelo: “el tema de los tesoros encantados ha sido relativamente poco tratado en la literatura española a pesar de sus posibilidades” (*apud*. Diago, 1992: 59), aunque hay alguna de Lope de Rueda como *Medora*, que toca este asunto. Sin embargo, el motivo de los tesoros escondidos, dejados por los moros al ser vencidos o los judíos y moriscos al ser expulsados formaba parte de las creencias populares. Ya hemos dicho que novedades encontramos pocas en esta obra de Añorbe, al contrario, lo que hallamos es un buen aprovechamiento de elementos procedentes de diversos géneros literarios, populares y cultos, asimilados por el público, que permitían que la mayoría de los espectadores entendiesen todas las referencias existentes en la obra, tanto en el argumento como en el tema y en los personajes.

No nos cabe duda de que Añorbe debía conocer bien Toledo y la leyenda de la cueva de Hércules.⁶ La leyenda es compleja, solo diremos aquí que se trata de un mítico lugar donde este héroe había edificado un palacio lleno de tesoros y los había guardado tras una puerta con un candado. Los sucesivos reyes debían añadir un candado y no tocar las fabulosas riquezas. Don Rodrigo faltó a esta tradición por avaricia o curiosidad y rompió los candados, encontrándose con dos enormes figuras de bronce que representaban a soldados árabes y una inscripción que decía que sería derrotado por un ejército de hombres con un atuendo similar a los de las figuras. La cueva se hundió y don Rodrigo no consiguió los tesoros y acarrea grandes desgracias para su reino. Según está leyenda, esta sería la causa de la

pérdida de España y no sus amoríos con la Cava.

Volviendo a lo que nos ocupa, Añorbe disponía asimismo de otras cuevas en las que inspirarse, como la de Montesinos. Creemos que las escenas de magia simulada que suceden en la cueva o sótano de la casa de don Fernando tienen también origen en este episodio del *Quijote* (II, XXIII) y tal vez en otro más de la misma obra cervantina.

Pero vamos por partes: al figurón se le hace bajar a la cueva pues le reclama la infanta Melisendra, hija del moro Alimaimón, que le ha tomado por un caballero que va a desencantarla y está locamente enamorada de él. Celosa por su futuro matrimonio con doña Teorora, no le permitirá salir hasta que corresponda a su amor. Aquí también es evidente el recuerdo del episodio de Altisidora (*Quijote* II, LXIX). Don Quijote era ya un personaje muy popular y, como hemos visto, Añorbe lo asimila al figurón. Don Lorenzo y don Quijote, son a los ojos del público, dos hidalgos ridículos, obsesionados con quimeras, que sufren una burla gracias a una farsa bien montada. Es posible que Añorbe pretendiese imitar una de las aventuras quijotescas urdidas en el palacio de los nobles aragoneses; pero sin descartar la influencia que pudieran tener en la comedia de Añorbe las pesadas bromas de los duques, este teatro dentro del teatro nos parece que tiene otras fuentes más directas, como veremos en seguida.

Si hemos hecho hincapié en que la mencionada leyenda toledana puede ser una de las fuentes principales es por la alusión a “unos gigantes” que hace Calandrino al principio de la escena de la cueva aunque no hay acotación explícita que indique que estén presentes físicamente en el escenario, en un momento posterior se hacen presentes. El hecho de que haya unas grandes figuras con atuendo arábigo nos trae a la mente las figuras de gigantes de bronce de la Cueva de Hércules. No obstante, el tema de la búsqueda del tesoro queda diluido con el del encantamiento, pues don Lorenzo no se adentra en la cueva

6. Hallamos un completo estudio sobre este tema en Ruiz de la Puerta, Fernando: *La cueva de Hércules y el palacio encantado de Toledo*, (2004), Olías del Rey, Ediciones Bremen.

LA ENCANTADA MELISENDRA: LEYENDA, CABALLERÍAS, MAGIA Y MÚSICA EN UNA COMEDIA DE FIGURÓN DEL SIGLO XVIII

motu proprio para hallar las riquezas, sino que es Arminda quien le conduce a la cueva, con el pretexto de que es el caballero destinado para esa aventura:

ARMINDA:
Oh, tú, Campeón, ilustre y generoso
don Lorenzo Salpurrias belicoso,
para quien se guardaron dichas tantas,
¿de qué temes, recelas ni te espantas?
la Infanta Melisendra es quien te llama
para dar a tu nombre noble fama.
Su embajatriz me ha hecho
Para ver el valor que hay en tu pecho.
(*Ibidem*: 15)

El encanto de la cueva tiene un marcado gusto caballeresco, que a su vez se remonta a las obras de épica italiana (con las que las novelas de caballerías tienen una evidente relación): encontramos al moro Rodamonte, personaje originario del *Orlando enamorado* del Boiardo y el nombre de Arminda, la esclava cantante, vestida “a la turca”, recuerda el de Armida, la hechicera sarracena del poema de Tasso, *La Jerusalén libertada*, que retiene a Rinaldo. En los cantos se menciona a Fierabrás, Amadís y otros personajes de novela de caballerías con lo que la equiparación de don Lorenzo con un paladín ridículo como don Quijote está servida. Por otro lado, los temas caballerescos estaban aún de moda en espectáculos musicales serios en toda Europa.⁷

En resumidas cuentas: a don Tomás le bullen muchas cosas en la cabeza. Su obra es un “pachwork”, compuesta de muchos retales que, no obstante, como en las colchas artesanales, produce un efecto a la vista bastante decorativo, es decir, un espectáculo muy aceptable para el público deseoso de pasar simplemente un buen rato. Desde el punto de vista del desarrollo de la obra y de su coherencia interna, habría que reprocharle que no explotase mejor el motivo del tesoro escondido, pero tampoco renuncia del

todo a él, pues la infanta encantada lleva incluida el tesoro, que vuelve a aparecer al final, cuando Mahometo, en su papel de Rodamonte, dice que va a entregarle la llave de la estancia en que se encierra el tesoro (en la versión más difundida de leyenda de la cueva de Hercules, las riquezas también se hallan en una cámara cerrada). Por su parte, don Lorenzo, prisionero en el sótano durante veinticuatro horas y en ayunas, llega a considerar la comida más valiosa que el oro.

b. La música:

La obra que nos ocupa es una comedia con partes musicales. Lamentablemente desconocemos el autor de la partitura. La música nunca había sido ajena a las comedias, pues formaba parte de los elementos que en un espectáculo popular más agradaban al público. Sin embargo, a medida que avanza el siglo XVIII, va tomando más relevancia, hasta el punto de que no solo acompaña al texto, sino que toma el protagonismo de la representación. Tenemos a un lado la creciente influencia de la ópera italiana, sobre todo tras la reconstitución, en 1735, de la compañía de ópera heredera de la de los Trufaldines, que representaba en el Teatro de los Caños, y el extraordinario desarrollo de la ópera en el ámbito cortesano, especialmente durante el reinado de Fernando VI bajo la impecable dirección de Farinelli. Por otro lado, un género más apegado a la tradición española, como es la zarzuela tiene también un gran auge en la época en que escribe Añorbe. En principio, recoge la tradición de la antigua zarzuela del XVII y dominan en ella los temas mitológicos. La música pretende armonizar la tradición española con el novedoso estilo italiano y se representa no solo en los Caños, sino también en los coliseos de la Cruz y del Príncipe. La colaboración de músicos italianos (por ejemplo, Coradini) y españoles (Mele y Nebra) con un autor tan importante en la época como Cañizares da buenos frutos y supone la eficaz convivencia de ambos estilos. Precisamente Cañizares es un

7. Damos solo unos ejemplos: a fines del XVII tenemos la *Armida* de Lully (1686); Vivaldi, con su *Orlando furioso* (1727); Handel con tres óperas: *Rinaldo* (1711), *Ariodante* y *Alcina* (1735) y Hasse con *Ruggiero* (1771). En España en el Coliseo del Buen Retiro se representa con un montaje complejísimo y grandioso la *Armita placata* (1750), lo que le valió a Farinelli, junto con otros méritos, la concesión de la Cruz de Calatrava.

LA ENCANTADA MELISENDRA: LEYENDA, CABALLERÍAS, MAGIA Y MÚSICA EN UNA COMEDIA DE FIGURÓN DEL SIGLO XVIII

autor crucial, pues una de sus más representadas obras de figurón *De los hechizos de amor, la música es el mayor* es un precedente importante para obras que pueden ya considerarse comedias musicales muy cercanas a la zarzuela.⁸ En ellas aparecen arias a la italiana, dentro de una comedia “cómica”, que nada tiene que ver con las recurrentes historias mitológicas, que el propio Cañizares había adaptado.

Con este precedente no extraña ya que *La encantada Melisendra* pueda clasificarse como una comedia musical de figurón, un género mixto, con una evidente conexión con el teatro lírico, pero que no llega a entrar tampoco en el género de la zarzuela porque en escena solo canta un personaje, Arminda. Ella pertenece a lo que podríamos llamar la esfera más noble de la obra, pero, al estar implicada, junto con su amado Mahometo, en la farsa burlesca, actúa de puente entre los dos tipos de música que aparecen en la obra: la música seria y la que forma parte de los efectos de magia fingida, que es de naturaleza paródica y burlesca.

Con respecto a la primera, la encontramos en la Jornada II. Armida, después de confesar a Teodora su dolor por haber perdido a su amado Mahometo, ya que no sabe que está en la misma casa, se lo encuentra dormido y se lamenta ante lo que cree que es indiferencia y despreocupación por ella. El aria “Oh, que mal que se componen/ tu descanso y mi dolor” se califica en la obra como “aria patética” (Añorbe, 1738: 13).

Ya formando parte del engaño al figurón, Armida canta varias veces, pero a pesar de eso el personaje no pierde el decoro, dado que la letra de su canto no es lo suficientemente burlesca como para ello. Con su segunda aria pondera la belleza de su señora y convence al figurón para que baje a la cueva (*Ibidem*: 14) y más adelante canta el estribillo de una canción que asusta al

pobre don Lorenzo cuando le amenaza insistentemente: “¡Ay, desdichado de aquel / que nace a ser infeliz” (*Ib.*: 16).

El resto de la parte musical corre a cargo de los músicos que tocan y cantan fuera de escena y que se supone ha contratado don Esteban para crear la adecuada ambientación e impresionar al figurón. La música instrumental es la primera que va preparando progresivamente al público y al figurón para el encuentro con la magia. Tras un rumor de instrumentos, las voces solistas preceden la aparición de Melisendra y se alternan para contar a don Lorenzo la situación de la hechizada infanta y concluyen con un coro que se repite como un estribillo antes y después del descenso del figurón al misterioso subterráneo:

CORO

Ay, don Lorenzo Salpurrias,
ay, valiente paladin,
Melisendra es quien te llama,
ven si acaso has de venir.
(*Ibid*: 14 y 15).

Las voces ocultas vuelven a escucharse, alternándose con ruidos escalofrantes. Tras el enojo de Melisendra por preferir a una mujer plebeya, una de las voces le sentencia: “Aquí ha de estar encantado/ hasta que venga Amadís, /Floripés o Fierabrás /para sacarlo de aquí” (*Ibid*: 16). Don Lorenzo, confuso y atemorizado no tiene tiempo de reaccionar:

D. LORENZO.

Ya entorpecida la lengua
nada tengo que decir,
sino que quedo encantado
de los pies a la nariz.
(*Ibidem*)

8. Sobre esta comedia de Cañizares hay que decir que básicamente con el mismo texto, recibió diferentes títulos y partituras. Se estrenó como *El músico por amor y el asturiano en Madrid* en 1714, sin que sepamos quién fue el autor de la música; luego se volvió a representar en 1725 como *De los encantos de amor, la música es el mayor*, con partitura, de José de Nebra y está catalogada como “zarzuela”; por fin, como *De los hechizos de amor, la música es el mayor y el montañés en la corte*, en 1746, con música de Mateo de la Roca. De ella no se dice que sea zarzuela, solo comedia de figurón. Algunos manuscritos presentan variantes, pero solo en los cantables. Tal vez sean solo comedias de figurón con fragmentos líricos intercalados y si sean zarzuelas las primeras. La clasificación, en todo caso, tiene bastante de subjetiva y los límites no nos parecen muy definidos.

LA ENCANTADA MELISENDRA: LEYENDA, CABALLERÍAS, MAGIA Y MÚSICA EN UNA COMEDIA DE FIGURÓN DEL SIGLO XVIII

La música burlesca reaparece al final de la última jornada, cuando el figurón hambriento se les ha escapado y tienen que darlo por desencantado y vencedor de la aventura. Quizá el canto más cómico es el que contesta a don Lorenzo cuando pide comida:

MÚSICOS

Está la infanta alcanzada
y no tiene ni un membrillo;
y así lo que puede hacer
es dormir otros dos siglos.
(*Ibidem*: 18)

Al final todos cantan identificando al figurón con el mítico Fierabrás, como última tomadura de pelo, un momento antes de que le descubran el engaño de que ha sido objeto.

La música, por tanto, tiene aquí un papel muy relevante, ya sea seria o cómica. La sería contribuye a marcar el contraste entre los personajes más idealizados de la obra, los esclavos musulmanes, que remiten al ámbito de la ópera italiana, más refinado y novedoso; la música burlesca, por su parte introduce y resalta los momentos más cómicos de la obra, alternándose con efectos de sonido y potenciando la escenografía de la que hablaremos a continuación.

c. La magia fingida:

A diferencia de la comedias de magia y santos, la comedia de figurón no era considerada una “comedia de teatro”; sin embargo ya mencionamos que el deseo de espectacularidad del público y la tendencia a mezclar diferentes subgéneros por parte de los autores, llevó a que en este tipo de comedias se le añadiesen elementos espectaculares que no estaban presentes en la antigua comedia del XVII. No obstante, *La encantada Melisendra* no usa recursos escénicos muy complejos: las acotaciones nos muestran el uso del escotillón o trampilla y tal vez de maromas con polea. El resto se logra con elementos sencillos como cortinas, una mesa, un estrado enlutado, una antorcha (que tendrá su importancia) y, sobre todo, con el vestuario. La sobriedad de los efectos escénicos se justifica teniendo en

cuenta que la farsa para engañar al figurón sucede en el sótano de una casa particular y que la escenografía es necesariamente “casera”. Don Esteban explica a su amigo don Alonso cómo la ha preparado:

D. ESTEBAN

Daros cuenta
de cómo tengo dispuesto
el artificio, conviene;
y así digo, lo primero
haber buscado vestidos
a lo turco, que vinieron
alquilados de la Corte
de Madrid. [...] lo segundo,
hice limpiar con aseo
los sótanos de la casa
de don Fernando, y en ellos
los hice vestir de negro,
que causan terror y espanto
al más alentado pecho.
A esto se sigue que todos,
para el dicho fingimiento
disfrazados a lo turco.
con mascarillas cubiertos
los rostros, papeles varios
hacemos [...] (Añorbe, 1738: 10).

La cita es larga, pero merece la pena pues describe la futura escena casi tan bien como las acotaciones. Mahometo, nos sigue contando don Esteban, irá sin máscara pues es al único al que no conoce el figurón y hará el papel de Rodamonte, guardián de la infanta y del tesoro. Las máscaras les ahorran el trabajo de maquillarse y evitan que sean reconocidos. El papel de Melisendra, como ya sabemos, lo hará Teodora, aunque al final se cambie por Nicolasa, a quien está destinado el figurón. La razón es que Nicolasa, con su alambicado lenguaje, podría estropear su personaje. Todos tienen un papel en “la obra,” pues también actúan don Alonso, el viejo beato y el astrólogo, si bien no pasan de figurantes.

Este montaje doméstico que supone el juego del teatro dentro del teatro o más precisamente, la farsa dentro de la comedia no es, como puede

LA ENCANTADA MELISENDRA:

LEYENDA, CABALLERÍAS, MAGIA Y MÚSICA EN UNA COMEDIA DE FIGURÓN DEL SIGLO XVIII

suponerse, invento de Añorbe. Había dos obras anteriores que este podía tener como modelo: *El burgués gentilhomme*, de Molière (1670) y, sobre todo, *El hechizado por fuerza*, de Antonio de Zamora (1680). En las dos, como en esta, se dispone una mascarada para que el protagonista dé su brazo a torcer y ambos sufren durante la pesada broma: Jourdain es vapuleado; don Claudio pasa miedo y padece los efectos de hierbas tóxicas. Los disfraces de turcos pueden haberse tomado de la obra de Molière, pero tampoco hay que descartar que se deban también a la creciente moda orientalista o incluso a algún recuerdo de la novela morisca. Con todo, la fuente más directa es la comedia de Zamora, no solo por la presencia de la magia fingida, sino porque hay escenas casi calcadas, como la de la antorcha que don Lorenzo debe tener encendida si no quiere quedar hechizado por siempre, muy parecida a la de la lámpara, a cuya luz queda unida la vida del figurón don Claudio. Pero desde luego, *El hechizado* es una comedia mucho más divertida, con una intriga compleja y una parafernalia ridículamente terrorífica, muñecos de vudú incluidos, como corresponde a la parodia de una comedia de magia. Don Claudio, por otra parte, es un tipo bastante más duro de pelar que el dócil don Lorenzo y da mucho más juego en la escena. Pero volvamos a los elementos escénicos, que tienen como objeto convertir un vulgar sótano en una cueva encantada.

La inquietud del figurón se crea primero con sonidos extraños: toques de clarín, cajas roncadas y ruido de cadenas, que se repiten oportunamente, precediendo la aparición de los personajes encantados: “Sale don Lorenzo solo con el hacha encendida y por el lado contrario al son de clarín sordo y ruido de cadenas, todo los hombres y mujeres que pudieren, vestidos a lo turco y con mascarillas y detrás de todos Teodora, de negro vestida.” (Añorbe, 38: 16) La solemne aparición de la infanta Melisendra se refuerza en seguida con la de su trono: “Se corre la cortina de en medio y se descubre un trono alto con gradería, todo vestido de negro y mientras van cantando, sube Teodora y se sienta en lo eminente de él” (*Ibidem*). Los paños negros crean fácilmente el ambiente lúgubre. El tablado

y la gradería parece algo más complicado para un decorado de andar por casa, pero recordemos que don Esteban, el principal tracista, ha gastado dinero en el alquiler de los disfraces traídos de Madrid y en los músicos y bien podía haber alquilado algún elemento escenográfico como este en uno de los teatros de la Corte. Don Lorenzo es necio e impresionable, así que solo hace falta lo justo para convencerle.

En cuanto a los elementos mecánicos, el escotillón es un elemento perfectamente justificado por la propia ubicación del sótano y que Arminda convierte en una entrada a “otra dimensión” con una ceremonia sencillísima: “Echa unas gotas de cera en el tablado y se levanta un tablón” (*Ibidem*:15). La música suena de nuevo y esta vez sirve para dar lugar a que los actores salgan del foso y suban al escenario. El público fácilmente acepta la convención de que el escenario, que está arriba, en realidad representa un lugar que está debajo.

El figurón y su criado ya han bajado a la cueva encantada con la mencionada antorcha mágica, de cuya luz depende que se quede encantado o no. Precisamente con algo tan sencillo como hacer que Melisendra le apague la antorcha, don Tomás consigue crear uno de los momentos más cómicos de la obra. Al comienzo de la Jornada III, vemos a don Lorenzo a oscuras tentando las paredes y a Calandrajo por el lado opuesto haciendo lo mismo. Tampoco esto es novedad, pues muchas comedias recurren a la falta de luz que permite sustos y equívocos hilarantes, por ejemplo, *La dama duende* o *Entre bobos anda el juego*. En estos momentos es cuando don Lorenzo y su criado lo pasan realmente mal: cree que lleva más de doscientos siglos buscando la salida y su criado tampoco calcula muy bien el tiempo, pues le parece que lo han encerrado durante novecientos años, cuando realmente solo han permanecido un día. Al fin el hambre y la insistencia hacen que don Lorenzo dé con la salida del sótano y consigue lo que a esas alturas le parece el mayor tesoro: una simple mesa con viandas que los farsantes, temiendo que desfallezca, le han preparado, lo cual es un elemento de *atrezzo* muy básico.

El uso de la polea y la maroma en la aparición

LA ENCANTADA MELISENDRA: LEYENDA, CABALLERÍAS, MAGIA Y MÚSICA EN UNA COMEDIA DE FIGURÓN DEL SIGLO XVIII

de los gigantes es algo que no puede determinarse bien por las acotaciones: “*Salen dejándose caer en el suelo los dos gigantes y don Lorenzo y Calandrajo como que los arrojan al suelo*” (*Ibidem*: 21). Los dos gigantes no son maniqués pues hablan y se mueven. Puede tratarse de hombres en zancos o con coturnos que aumenten su altura, pero no queda claro si se dejan caer ellos tal vez desde algún plinto o pedestal o si son bajados desde arriba, es decir, les dejan caer. Estos personajes podrían provenir también de una novela de caballerías pero, como dijimos antes, creemos que están más vinculados con la leyenda de la cueva de Hércules.

En resumidas cuentas, todos los elementos que hemos analizado en esta parte se combinan para dar lugar a un espectáculo no excesivamente complejo, pero sí bastante atractivo para los espectadores del siglo XVIII, al menos para los coetáneos de Añorbe. Recordemos que el *Memorial literario* señala que las “jerigonzas inverosímiles”, es decir, la parte de la cueva encantada, no gustaron y ello pudo deberse a que en la fecha de su representación, casi cincuenta años después de su estreno, la comedia era ya vieja y, además, el público se había habituado a comedias de magia con tramoya mucho más compleja, como *El mágico de Salerno* (1715) y sus varias secuelas. Esta comedia debió de parecerle en ese momento demasiado sosa. Pero el hecho de que estuviese en cartel indica que aún se pensaba que podía atraer a la gente.

Para finalizar, diremos que cuando nos propu-

simos analizar esta obra, decidimos no dejarnos llevar por los prejuicios de críticas heredadas. Decidimos verla no solo como el testimonio de un tipo de teatro ofrecido a la masa poco exigente, que no puede obviarse en un estudio histórico, sino de una concepción del teatro que también tiene pleno derecho a existir porque, pese a sus defectos, aspira a lograr un espectáculo total. También hemos intentado ver si la comedia era algo más que un monstruo de Frankenstein, hecho de cadáveres de géneros, motivos, temas y argumentos rancios y moribundos. Ciertamente, el texto literario es flojo y podemos reprocharle muchas cosas. Sin embargo, algunas novedades sí aporta esta obra, como hemos intentado demostrar: por un lado la simplificación de la trama que la distancia de la comedia áurea (a eso tenderá la posterior comedia de costumbres) y, por otro lado, la aparición de un personaje que será desarrollado por autores tan alejados de Añorbe como Moratín o Iriarte.

No creemos que sea justo enterrar esta comedia en el olvido. Despreciaríamos las bellezas del canto lírico y de una música que desconocemos, la brillantez de los disfraces exóticos, la vis cómica de los actores, es decir, lo que vieron y escucharon entonces los espectadores, lo que podríamos ver hoy, si asistiésemos a la representación de esta curiosa comedia, creada por un capellán dramaturgo, ingenio humilde, a quien no vamos a colocar en la cumbre del Parnaso, pero al que sí podríamos perdonarle, como él mismo pide al fin de su comedia, “sus muchas faltas” a cambio de un rato agradable. ■

BIBLIOGRAFÍA

- ◆ Añorbe y Corregel, Tomás (1738): *La encantada Melisendra y piscator de Toledo*, Madrid, Imprenta de Francisco Martínez Abad.
- ◆ Barrera y Leirado, Cayetano Alberto de la (1860): *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Rivadeneyra.
- ◆ Caro Baroja, Julio (1974): *Teatro popular y magia*, Madrid, Revista de Occidente.
- ◆ Diago, Manuel V. (1992): “La magia como elemento burlesco en el teatro populista del siglo XVI”, en Blasco, FJ; Caldera, E.; Álvarez Barrientos, J. (eds.), *La comedia de magia y de santos*, págs. 59-70, Madrid, Ediciones Júcar.
- ◆ Dowling, John, (1992): “Los críticos del XVIII ante el teatro del presbítero don Tomás de Añorbe y Corregel, en *La comedia de magia y de santos*, págs. 293-306.

- ◆ Fernández Fernández, Olga (1987): “La especialización del tipo en la comedia de figurón: el figurón vasco y otros figurones norteños”, en *Kultura. Cuadernos de Cultura*, N° 11, Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álava, págs. 153-166.

_____ (1999): *La comedia de figurón de los siglos XVII y XVIII*, Madrid, Universidad Complutense, tesis doctoral leída en 1999, edición digital en 2003.

_____ “Las estructuras funcionales de la comedia de figurón: la función del figurón en *Entre bobos anda el juego*” (2000) en Pedraza Jiménez, Felipe (ed.), *Francisco Rojas Zorrilla, poeta dramático*, págs. 133- 149, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha.

- ◆ Fernández García, Matías (1995): *Parroquia madrileña de San Sebastián: algunos personajes de su archivo*, Madrid, Caparrós Editores.
- ◆ Montiano y Luyando, Agustín de (1750): *Discurso sobre las tragedias españolas*, Madrid, Imprenta de José Orga.