

# Humor y drama en *El asombro de Jerez, Juana la Rabicortona*, de José de Cañizares

Jesús Cañas Murillo  
Universidad de Extremadura

## 1. Una comedia de éxito

*El asombro de Jerez, Juana la Rabicortona*, de José de Cañizares, es una de las comedias de magia que más éxito cosechó en el siglo XVIII español. Fue estrenada en Madrid, en octubre de 1741, por la compañía de Antonio Palomino<sup>1</sup>, y fue objeto de sucesivas reposiciones, que tuvieron lugar en los años 1757 (26-31 de octubre, Teatro del Príncipe, compañía de María Hidalgo), 1762 (23-27 de octubre, Teatro del Príncipe, compañía de María Hidalgo), 1794 (25-28 de febrero, Teatro de la Cruz, compañía de Manuel Martínez), y 1808 (12 de febrero, Teatro de los Caños del Peral)<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Cf. René Andioc y Mireille Coulon, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, Université de Toulouse-Le Mirail, 1996, 2 vols; vol. I, p. 206. Discrepan Andioc y Coulon de los datos proporcionados por Antonietta Calderone, en su artículo "Catalogo delle commedie di magia rappresentate a Madrid nel Secolo XVIII", publicado en *Teatro di magia*, ed. de Ermanno Caldera, Selci Umbro (Perugia), Bulzoni Editore, 1983, pp. 236-271. Según Calderone (p. 249), el estreno lo llevó a cabo la compañía de María Hidalgo.

<sup>2</sup> R. Andioc y M. Coulon, *ibidem*, tomo I, pp. 235, 247, 441, 548; y tomo II, p. 629. Antonietta Calderone (*ibidem*, p. 249) cita también representaciones en 1772 (4-10 de noviembre, Teatro del Príncipe, compañía de Manuel Martínez —cf. Andioc y Coulon, *ibidem*, p. 312—) y en 1797 (20-28 de febrero, Teatro del Príncipe, compañía de Francisco Ramos —cf. Andioc y Coulon, *ibidem*, p. 454—), y sitúa las representaciones de 1794 entre los días 25 de febrero y 4 de marzo.

De ella se conservan diversas ediciones y manuscritos. Francisco Aguilar Piñal<sup>3</sup> cita dos manuscritos, uno perteneciente a la Biblioteca Municipal de Madrid, otro a la British Library de Londres. Se publicó en suelta en diferentes imprentas<sup>4</sup>: Madrid, Antonio Sanz, 1748; Valencia, Viuda de Joseph de Orga, 1769; Barcelona, Pedro Escuer, s.a.; Sevilla, Joseph Padrino, s. a. En todos estos casos tales imprentas no dejaron constancia del nombre de su autor, limitándose a recoger, y no en todas las ocasiones, que fue obra “De un Ingenio de esta Corte”.

Debido a la aceptación que el público de la época dispensó a la comedia, fue objeto, como otras creaciones del periodo (recordemos, por citar un único caso, *El asombro de la Francia, Marta la Romarantina*, del propio Cañizares), de continuaciones. De ella se hizo, en concreto, una sola continuación, que fue publicada, como obra “De un ingenio”, con el título de *El asombro de Jerez, Juana la Rabicortona. Segunda parte*. El autor de ésta fue identificado por Andioc, quien la atribuye a Antonio Pablo Fernández<sup>5</sup>, que la escribiría, dice, en el año 1757. Este texto también tuvo una buena aceptación. Fue estrenado<sup>6</sup>, al parecer, el 9 de febrero de 1762 en el Teatro de la Cruz, por la compañía de María Hidalgo<sup>7</sup>; y repuesto en 1794 (25-28 de febrero, Teatro de la Cruz, compañía de Manuel Martínez<sup>8</sup>) y en 1797 (20-28 de febrero, Teatro del Príncipe, compañía de

---

<sup>3</sup> Francisco Aguilar Piñal, *Bibliografía de Autores Españoles del siglo XVIII*, Madrid, C.S.I.C., 1983, tomo II (C-CH), p. 162 (se incluye dentro del artículo “Cañizares, José de”).

<sup>4</sup> Cf. Francisco Aguilar Piñal, *Bibliografía de Autores Españoles del siglo XVIII*, Madrid, C.S.I.C., 1984, tomo III (D-F), pp. 314-315. Se recogen las fichas de las sueltas que mencionamos a continuación en el artículo dedicado a Antonio Pablo Fernández.

<sup>5</sup> René Andioc, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Fundación Juan March-Castalia, 1976, p. 40. Sobre Antonio Pablo Fernández, véase Jerónimo Herrera Navarro, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1993, pp. 173-174.

<sup>6</sup> Sobre esta fecha de estreno, y sobre la posibilidad de existencia de dos segundas partes de la comedia, y no de una sola, véase R. Andioc y M. Coulon, *op. cit.* en nota 1, tomo II, p. 887, nota 60. Cf. , también, Antonietta Calderone, “Catalogo delle commedie di magia rappresentate a Madrid nel secolo XVIII”, en *Teatro di magia, op. cit.*, pp. 236-271 (véase, especialmente, p. 248, n. 2).

<sup>7</sup> R. Andioc y M. Coulon, *ibidem*, tomo I, p. 245. Antonietta Calderone, *op. cit.*, en nota 1, p. 249, afirma que las representaciones tuvieron lugar entre el 9 y el 21 de febrero de 1762.

<sup>8</sup> Este montaje fue comentado en el *Memorial literario* en febrero de 1794, pp. 307-309. La comedia recibió un duro varapalo por sus “buelos, escotillones, transformaciones y disfraces”, por su “Corregidor extravagante, con un sobrino majadero, que [...] son el objeto de las burlas y las befas”, porque “No inspira la tal Comedia sino escarnio y degradación de la justicia y Magistrado”... Pero el articulista termina por reconocer que de nada vale lamentarse por este tipo de obras: “los cómicos siguen representándolas porque les dan de comer: el vulgo y las mujeres [...] corren atropellados a verlas, dando así a entender su discernimiento e ilustración; y los Poetas fomentan este desorden escribiendo, ya que no magias, piezas tan insulsas y tan fatales que hacen en su comparación más apreciables estas deformidades”. El comentario del *Memorial* ha sido reproducido en las páginas 217-

Francisco Ramos)<sup>9</sup>. Fue publicado, en suelta, en Valencia, en la Imprenta de la Viuda de Joseph de Orga, en 1769<sup>10</sup>.

Pese al favor que el público le dispensó en el siglo XVIII, no es una comedia a la que la crítica le haya dedicado especial atención. De ella se hacen menciones en algunas obras generales<sup>11</sup>, en estudios sobre la dramaturgia española de la época de la Ilustración. Pero ni un solo trabajo monográfico gira sobre ella.

En nuestro trabajo nos vamos a ocupar de la primera parte de *Juana la Rabicortona*, el texto original compuesto por José de Cañizares. Analizaremos los elementos humorísticos que existen en la comedia, su ubicación en el argumento, las funciones que le han sido encomendadas.

El texto que utilizamos como base para la realización de nuestro estudio es el incluido en la suelta publicada “en Valencia, en la Imprenta de la Viuda de Joseph de Orga, Calle de la Cruz Nueva, junto al Real Colegio de Corpus Christi, en donde se hallará esta, y otras de diferentes Titulos. Año 1769”, que pertenece a nuestra propia biblioteca particular. Su encabezamiento es el siguiente: “N. 153. Comedia famosa. *El assombro de Xerez, Juana la Rabicortona. Primera parte. De un ingenio*”. Consta de treinta y dos páginas numeradas.

## 2. Una comedia con magia

Es *Juana la Rabicortona* una obra encuadrable en la etapa de iniciación del género dramático popular de la Ilustración que en otro momento llamé comedia de espectáculo<sup>12</sup>.

Para componer su argumento se han mezclado diferentes ingredientes. Utilizando como marco la escenificación de los hechos maravillosos protagonizados por una mujer, Juana, dotada de poderes mágicos —al ser instruida en su infancia por una gitana, que le enseñó a obrar, como ella misma explica<sup>13</sup>, “prodigios extraordinarios”—, se construye un relato principal en el que se narran los amores que mantienen unos jóvenes, Enrique, hijo de la anterior, y Margarita.

---

218 del artículo de Paola Santoro, “La critica giornalistica (1750-1850)”, publicado en *Teatro di magia, op. cit.*, pp. 206-235.

<sup>9</sup> R. Andioc y M. Coulon, *op. cit.*, I, pp. 441 y 454; y II, p. 629.

<sup>10</sup> Francisco Aguilar Piñal, *op. cit.* en nota 4, p. 315.

<sup>11</sup> Así, es citada por Antonietta Calderone en su artículo “Amore, scienza e trasgressione nella maga settecentesca”, publicado en *Teatro di magia, op. cit.*, pp. 147-164; vid. pp. 152 y 163. Lo mismo sucede en las páginas 25 y 27 del trabajo de Ermanno Caldera, “Sulla «spettacolarità» delle commedie di magia”, publicado, igualmente, en *Teatro di magia, op. cit.*, pp. 11-32.

<sup>12</sup> Cf. Jesús Cañas Murillo, “Apostillas a una historia del teatro español del siglo XVIII”, *Anuario de Estudios Filológicos*, XIII (1990), pp. 53-63.

<sup>13</sup> Ed. cit. *supra*, p. 2a.

Tales amores se ven entorpecidos por la oposición del padre de la dama, Don Cosme, quien desea desposarla, por motivos económicos, con Don Luis, sobrino del Corregidor y caracterizado como un auténtico figurón. Con ello se forma un triángulo amoroso que va a estar en funcionamiento hasta los últimos instantes de la comedia. Un enredo viene a complicar aún más todos los hechos, pues se especifica que el Corregidor quiere prender a Enrique, dado que éste ha dado muerte, en Italia, país del que acaba de regresar, a un joven, Don Sancho de Herrera, hijo de Don Cosme y hermano de Margarita, aunque él desconocía la verdadera identidad del fallecido. Juana, con sus poderes, intentará favorecer a los enamorados, y actuará en defensa y beneficio de su hijo, facilitando con ello el advenimiento del desenlace, positivo, como esperaba el espectador del momento y era propio de este tipo de textos. Hechos de magia, intriga amorosa y enredo se dan cita, pues, en la construcción del argumento.

Entre los recursos que José de Cañizares utiliza para componer su obra hay uno que tiene una especial intervención. Se trata de la *anagnórisis*. Es especialmente importante en las últimas escenas de la comedia. Posibilita la llegada del desenlace, positivo para, insistimos, satisfacer el gusto del auditorio. Se entiende en sentido amplio, como establecía la poética y los preceptistas del periodo. Se concibe como el paso de lo desconocido a lo conocido<sup>14</sup>. Afecta a la acción, pues, gracias a ella, en los últimos momentos de la comedia se sabe que Enrique en realidad no mató al hermano de Margarita, que está vivo y hace entonces acto de presencia, sino a un esclavo suyo que había escapado con las ropas de éste. Afecta a los personajes, pues, debido a ella, llega al conocimiento de todos cuál es la verdadera identidad de Enrique, hijo del Corregidor y no de Juana, por lo que desaparecen —con ello y con la mencionada llegada de Don Sancho, hijo de Don Cosme— los obstáculos para la unión de éste y Margarita.

Rastros de diferentes subgéneros de la comedia nueva se pueden detectar en *El asombro de Jerez*. En la obra hay ingredientes de comedia de magia, representada por los poderes de los que hace uso la protagonista y los hechos maravillosos que es capaz de provocar (apariciones, desapariciones...), así como por la utilización de medios sobrenaturales —los mencionados poderes— para resolver situaciones conflictivas.

Hay ingredientes de comedia de capa y espada y de enredo, pues este último recurso es uno de los empleados con el fin de complicar grandemente los sucesos,

---

<sup>14</sup> En ello el autor coincide con los tratadistas neoclásicos, como Luzán, que expone esta concepción en su *Poética*; cf. Ignacio de Luzán, *La Poética. Reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, ed. de Russell P. Sebold, Barcelona, Labor (Textos Hispánicos Modernos, 34), 1977, pp. 469-477.

se escenifican los amores contrariados y dificultados de unos jóvenes que al final logran sus objetivos, se incluyen luchas, duelos que provocan muertes de personajes, se insertan escenas de celos, se utiliza el recurso del triángulo amoroso como eje de la acción... Hay ingredientes de comedia de figurón, pues tal es el tipo sobre el que se construye el personaje de Don Luis, y en ella se inserta el tema de la imposición de marido a las hijas por parte de los padres, que se dejan llevar por móviles económicos. Hay ingredientes de comedia mitológica, pues se incluyen escenas en las que aparecen diosas y ninfas<sup>15</sup>; y de comedia pastoril, pues la exposición de los sentimientos amorosos se arroja con cantos y con fragmentos líricos —otro recurso trasvasado desde la comedia nueva— puestos en boca de un personaje que se dirige a unos supuestos pastores, a los que hace confidentes de sus cuitas, de sus desdichas:

Ay Pastores, sabed, q[ue] au]ente muero  
à manos de un dolor, un para]í]mo,  
con q[ue] yo mi]mo acabo con mi mi]mo;  
dentro (ay de mi!) de mi confu]a idèa  
veo, que me ha olvidado  
mi antiguo amor, à quie[n] le dà[n e]stado,  
que ya es forzo]o, que à su gusto sea<sup>16</sup>.

En todo ello la obra queda definida como una perfecta comedia de espectáculo, pues este género de la Ilustración se caracteriza por el gusto por lo diverso, por la mezcla de distintos ingredientes que comuniquen gran variedad al argumento, que lo llenen de sucesos diferentes que sean capaces de satisfacer las expectativas del público que acudía a los teatros de la época.

### 3. Lo trágico y lo cómico mezclados

En *Juana la Rabicortona* los componentes cómicos tienen una importante intervención. Aparecen en la configuración de la acción. Los detectamos en el capítulo de personajes.

No son los únicos ingredientes del argumento en los que hallamos comicidad. Hay otros aspectos, que no afectan exactamente a la acción o a los personajes, en los que también la encontramos. Tal sucede con las referencias distanciadoras a la comedia que son puestas en boca de Clavela:

---

<sup>15</sup> Ed. cit., pp. 21-22.

<sup>16</sup> Enrique, ed. cit., p. 17b.

Hacer mención no le pongan  
e[sta] tacha à la Comedia<sup>17</sup>

E[sto] rematò en tragedia<sup>18</sup>

o al montaje de la pieza<sup>19</sup>, a la tramoya. En ocasiones las menciones de esta índole son puestas en boca de otros agonistas, como Mastranzos, que, en la jornada tercera, despide el argumento afirmando que la obra está mal hilada<sup>20</sup>. No obstante, el grueso de los componentes cómicos sí se sitúan en los dos capítulos, acción y personajes, que hemos mencionado.

### 3.1. Comicidad en la acción

En la acción podemos observar la aparición de diálogos cómicos que entablan determinados agonistas<sup>21</sup>. Muchos de ellos se desarrollan a través de la pareja que forman Clavela y Farfulla<sup>22</sup>, que, en ocasiones, llegan a acudir a otras lenguas —en concreto el francés, como acontece en la jornada tercera— para producir hilaridad<sup>23</sup>. A veces los diálogos insertan comentarios jocosos<sup>24</sup>.

En otros casos se incluyen escenas en las que se crean parodias, o versiones cómicas, de las intervenciones de otros personajes. Así, vemos cómo Clavela se convierte en el contrapunto cómico de la dama: en el acto tercero afirma Margarita “Yo quiero [er Religio]a”, a lo cual replica Clavela “Yo no, ni aun demandadera”<sup>25</sup>. O vemos cómo la pareja de Farfulla y Clavela, en el acto segundo, mantienen un diálogo amoroso humorístico, contrapunto del que, a la vez, mantienen Enrique y Margarita<sup>26</sup>.

Pueden encontrarse escenas humorísticas, como la situada a finales de la jornada segunda, en la cual Farfulla saca a escena por equivocación a Mastranzos

---

<sup>17</sup> Ed. cit., p. 25b.

<sup>18</sup> Ed. cit., p. 31a.

<sup>19</sup> Ed. cit., p. 11b.

<sup>20</sup> Ed. cit., p. 32b.

<sup>21</sup> Ed. cit., pp. 31b, en donde intervienen Farfulla y Mastranzos, y 28-29, lugar en el que aparece Juana disfrazada de Corregidor.

<sup>22</sup> Ed. cit., pp. 25 y 31b.

<sup>23</sup> Ed. cit., p. 27a.

<sup>24</sup> Ed. cit., p. 26a.

<sup>25</sup> Ed. cit., p. 23a.

<sup>26</sup> Ed. cit., p. 21b.

en lugar de a Clavela, como era su propósito<sup>27</sup>; o aquella del acto primero que incluye una discusión cómica entre Farfulla y Melisa<sup>28</sup>; o la del acto tercero en la que Farfulla y Clavela contraen compromiso matrimonial dándose, no la mano, sino la pezuña<sup>29</sup>.

Aparecen incidentes humorísticos, como los trucos cómicos de Juana, cuando se hace pasar por irlandesa y habla de una manera peculiar, graciosa, como si fuera una extranjera, e inventa la historia de que ha tenido un hijo con Sancho, hijo de Don Cosme, un niño al que trae de la mano<sup>30</sup>. O aquella otra invención que se sitúa más adelante, y que muestra cómo Juana se hace pasar por el alcalde mayor del Corregidor, se viste de hombre e inventa una historia que arropa con fuentes jurídicas, con la mención de latinismos<sup>31</sup>... El protagonista, a veces, es otro, como acontece con Luis en la jornada segunda, en la cual él hace espectacular entrada en la escena, tras la desaparición de Juana, como se explica en la acotación correspondiente, de la siguiente forma:

HaviendoJe ſentado Juana en la ſilla para eſcribir, arrebatá los papeles, y deſaparece, quedando en otra igual ſilla, y en lugar ſuyo Don Luis en camiſa, y calzoncillos, y gorro, con una calceta en la mano, como que ſe eſtà deſnudando<sup>32</sup>.

Se inserta, en fin, un final cómico, en el que, tras las protestas de Mastranzos de que la comedia ha sido mal hilada, a las que antes nos referimos, se hace exclamar a todos los agonistas:

Todos. Dadle à la Rabicortona  
un vitor, ò dos palmadas<sup>33</sup>.

### 3.2. Comicidad en los personajes

En el capítulo de personajes la comicidad hace acto de presencia en diferentes aspectos. La encontramos, en primer lugar, en la propia caracterización que se ha

---

<sup>27</sup> Ed. cit., p. 22a.

<sup>28</sup> Ed. cit., p. 7a.

<sup>29</sup> Ed. cit., p. 32b.

<sup>30</sup> Ed. cit., p. 24.

<sup>31</sup> Ed. cit., pp. 28-29.

<sup>32</sup> Ed. cit., p. 13b.

<sup>33</sup> Ed. cit., p. 32b.

proporcionado a los agonistas. Muchos de ellos han recibido rasgos específicos que los facultan para producir hilaridad. Tal sucede con Farfulla, construido sobre el tipo del gracioso; con Mastranzos, el portero, que es un vejete cómico; con Don Luis, sobrino del Corregidor, construido sobre el tipo del figurón; con Clavela, criada que, como Farfulla, se construye sobre el tipo del gracioso. Otros personajes no tienen en principio tan marcado carácter cómico, pero resultan cómicos su actuación o su comportamiento en determinadas escenas y momentos de la pieza. Tal acontece con el Corregidor, sobre todo en los inicios del argumento —pese a ser hecho, como Don Cosme, sobre un tipo serio, el anciano venerable o barba—. O con Juana, diseñada sobre la base del tipo del mago, pero cuyos trucos en ocasiones contienen ingredientes que buscan provocar la aparición de la risa en el auditorio.

A veces hallamos descripciones humorísticas de personajes hechas por otros agonistas, como la que aparece en el acto primero puesta en boca de Clavela y referida al Corregidor, a Don Cosme, el padre de Margarita, y a Don Luis, el pretendiente a la mano de esta dama<sup>34</sup>:

Que la escalera subiendo  
vân, haciendole mil muecas  
corteses, tu padre el viejo,  
el Corregidor antojos  
y el grandísimo jumento  
de tu novio en infuñion.

O los comentarios del Corregidor sobre Juana<sup>35</sup>, o las alusiones de Mastranzos al aspecto físico de la misma<sup>36</sup>, sitos todos en la misma jornada; o las referencias de Clavela a Don Luis, de quien afirma: “Es un Camello”<sup>37</sup>; o las bromas que Farfulla gasta a Clavela, a quien llama “sota bachillera”<sup>38</sup>, o los comentarios —serios pero que resultan jocosos, dadas las lamentaciones del interesado— que éste dedica a Don Luis en la última escena de la obra<sup>39</sup>; o la descripción que Don

---

<sup>34</sup> Ed. cit., p. 8b.

<sup>35</sup> Ed. cit., pp. 2b-3.

<sup>36</sup> Ed. cit., p. 1.

<sup>37</sup> Ed. cit., p. 10a.

<sup>38</sup> Ed. cit., p. 5a.

<sup>39</sup> Ed. cit., p. 32a.

Cosme, en el acto tercero, hace de Don Luis, de quien reconoce su necesidad, estupidez y mala presencia<sup>40</sup>.

Los personajes a veces resultan cómicos por su forma de hablar o de referirse a determinados sucesos. El ejemplo más destacable de ello lo hallamos en las diversas intervenciones de Don Luis, que llena sus palabras de falta de tacto, de estupidez, de inconveniencias, de frases y dichos ridículos<sup>41</sup>. En otros agonistas identificamos también este uso. Así, en Clavela, que recurre en ocasiones a juegos de palabras chistosos<sup>42</sup>; en Mastranzos, que insulta de forma cómica a Farfulla<sup>43</sup>; en el Corregidor, que emplea juegos verbales humorísticos y un absurdo y ridículo lenguaje que quiere ser culto y elevado<sup>44</sup>.

Encontramos comentarios, chistes e intervenciones jocosas de agonistas en diferentes momentos de la obra. Se incluyen en las palabras que pronuncian, en las formas de comentar la realidad que les circunda, o de relatar sucesos que conocen, o de referirse a otros personajes. Aparece esta variante unida a diversos agonistas, como Clavela<sup>45</sup>, Mastranzos<sup>46</sup>, Farfulla<sup>47</sup>, el Corregidor<sup>48</sup>. A veces junto a los comentarios se insertan apostillas cómicas, como las puestas en ocasiones en boca de Clavela<sup>49</sup> y Farfulla<sup>50</sup>.

En los hechos de los personajes, en su forma de comportarse, también hallamos comicidad. El humor se une en muchos casos a la expresión del miedo, del temor que sienten los agonistas ante determinados sucesos de la obra. Así, Luis en el acto segundo<sup>51</sup>; Clavela cuando habla la estatua de Venus que tiene la cara de Juana<sup>52</sup>;

---

<sup>40</sup> Ed. cit., p. 23a.

<sup>41</sup> Cf. ed. cit., pp. 5b-6 (en este caso, Don Cosme comenta y reconoce las sandeces que dice Don Luis), 8-9, 10, 13b (aquí, tras la huida mágica de Juana, él sigue preocupándose de sus propios intereses, mientras su tío el Corregidor se ve perturbado por la desaparición de los documentos del proceso que sigue contra Don Enrique), 20a, 27, 30a (se refiere a Margarita como “la borracha”), 31b y 32a.

<sup>42</sup> Ed. cit., p. 5a.

<sup>43</sup> Ed. cit., p. 31a.

<sup>44</sup> Ed. cit., p. 12ab.

<sup>45</sup> Ed. cit., pp. 14, 16b (invectivas contra Farfulla), 19b, 22b (imprecaciones jocosas), 25b y 30a.

<sup>46</sup> Ed. cit., pp. 4b (comentario jocosos a los sucesos, dedicado a Juana), 10a (queja de que Juana haya burlado a la justicia usando un truco en el que él se ve involucrado), 11b (se refiere a sus deseos de venganza contra Juana) y 19b (comenta la llegada de Juana para auxiliar a Don Enrique).

<sup>47</sup> Ed. cit., pp. 12b (chistes en las respuestas que da en el interrogatorio del Corregidor), 16b-17a, 18ab, 20b-21a, 29b, 30a y 31a.

<sup>48</sup> Ed. cit., pp. 2b-3 (comentarios humorísticos sobre el relato de Enrique) y 12a.

<sup>49</sup> Ed. cit., p. 26b (expresa sus temores a no ver la llegada de los Reyes).

<sup>50</sup> Ed. cit., pp. 16b-17a, 18ab, 20b-21a y 26a (“De esta vez cargan los diablos / con no[otros”).

<sup>51</sup> Ed. cit., p. 19a.

<sup>52</sup> Ed. cit., p. 11a.

Mastranzos cuando Juana y Don Enrique desaparecen al principio de la comedia<sup>53</sup>, o ante los dos leones que hacen acto de presencia tras un conjuro de Juana y que le hacen exclamar:

Ay mis bragas,  
que ¡e llenan de humedad!<sup>54</sup>

el Corregidor, junto a Mastranzos, cuando aparece Juana y desaparece Farfulla<sup>55</sup>; Farfulla cuando, por temor, reniega de su señor, al afirmar, falsamente, que ya no estaba a su servicio, en el momento de ser interrogado por el Corregidor<sup>56</sup>.

### 3.3. La comicidad en el argumento

Los ingredientes cómicos, como vemos, hacen un importante acto de presencia en *Juana la Rabicortona*. A diferencia de lo que acontece en las obras de la comedia nueva barroca, en nuestro texto no parece existir una estratégica ubicación de los momentos cómicos a lo largo del argumento. No hallamos, a través de ellos, diseñado un juego de clímax y anticlímax. No se ha buscado una clara alternancia de momentos serios y momentos jocosos. No hay, salvo en los amores de Farfulla y Clavela en contraste con los amores de Enrique y Margarita, un esquema desarrollado de contrapuntos entre los dos. No se aíslan los instantes cómicos, ni se utilizan como medio de destacar, y separar, otros que estén llenos de un fuerte contenido dramático, como puede acontecer, con carácter habitual, en una gran cantidad de obras barrocas, como, por recordar un ejemplo concreto, *Fuente Ovejuna* de Lope de Vega. La comicidad lo impregna todo, queda perfectamente unida, enlazada, al resto de los componentes que han sido utilizados para diseñar el conjunto de la pieza, a la historia amorosa, a los hechos de magia, a la intriga, al enredo, a las persecuciones y los duelos. Su verdadera función no consiste sino en contribuir a efectuar el diseño completo del argumento de la obra. Con ella, y es otra de sus funciones, se consigue crear un texto complejo, en el que todos los ingredientes básicos quedan perfectamente imbricados, lleno de momentos de diversión, apto para satisfacer los gustos y apetencias del espectador popular español del siglo XVIII.

---

<sup>53</sup> Ed. cit., p. 4b.

<sup>54</sup> Ed. cit., p. 20a.

<sup>55</sup> Ed. cit., pp. 12b-13 (los dos fingien que nada han visto). Este incidente en este caso se une a otro motivo cómico, los comentarios sobre determinados personajes, pues, cuando habla con Juana, el Corregidor no hace sino pensar en lo guapa que es y destacarlo.

<sup>56</sup> Ed. cit., p. 12a.

Hay alguna excepción a la situación general que acabamos de describir. Afecta a momentos humorísticos incluidos en la acción de la comedia. No a los que quedan adheridos a los personajes. Hallamos tal ruptura de la norma, de la tendencia, del uso general, en el acto tercero. Se trata de la escena en la que Clavela actúa de contrapunto cómico a las intenciones de Margarita, fingidas, de meterse a religiosa, y en la que ella protesta por el encierro al que es sometida, junto a la propia Margarita, por Don Cosme<sup>57</sup>. Es un instante situado justamente antes de un episodio climático, lleno de expectación: las referencias al hijo perdido del Corregidor. Pero, no obstante, es éste un caso poco relevante y no tiene continuado correlato en el resto del argumento.

La importancia de la comicidad en el conjunto de la pieza es grande. Se desprende claramente de la exposición que acabamos de efectuar. Sin ella la obra sería un texto completamente diferente. El humor constituye uno de los componentes básicos que integran el argumento general, que por ella queda completamente impregnado. Es éste un uso en el que *Juana la Rabicortona* coincide con otras obras compuestas en la época dentro del género al que pertenece, la comedia de espectáculo popular, que queda así, también, definida y caracterizada por él. Un uso que convertiría este mismo género en blanco de las diatribas de los exigentes críticos neoclásicos de la Ilustración, poco condescendientes con las mezcolanzas de motivos jocosos en instantes serios de las creaciones dramáticas. Un uso que fue tremendamente apreciado por el público de los teatros populares del periodo, ávido de obras de diversión que le hiciesen reír y olvidarse de las graves preocupaciones cotidianas que le asaltaban. Un uso, en fin, que explicó el gran éxito, la gran aceptación, que tuvo en el siglo XVIII español no sólo ella —montada, con generalizado aplauso del auditorio, en aquellos años, en repetidas ocasiones sobre las tablas, como antes comprobamos—, sino también el género en el que la misma se incluye, y el subgénero, la comedia de magia, del que ella es uno de los más insignes, preclaros, representantes.

---

<sup>57</sup> Ed. cit., p. 23ab.