

NUEVAS CONSIDERACIONES ACERCA DEL FINAL DE  
*ENTRE BOBOS ANDA EL JUEGO* DE FRANCISCO DE  
ROJAS ZORRILLA: LA ESTRUCTURA DE LA COMEDIA Y  
LAS CONVENCIONES DEL GÉNERO

Héctor Brioso Santos  
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

**Resumen:** El interesante final de la comedia de figurón *Entre bobos anda el juego* de Francisco de Rojas Zorrilla ha sido interpretado por algunos estudiosos, a lo largo de las últimas décadas, como un desenlace que revela un interés de su autor por colocar al protagonista cómico, don Lucas del Cigarral, en una posición de superioridad como héroe ambivalente. En otro artículo analizábamos algunos argumentos posibles contra estas interpretaciones; ahora abordamos varias consideraciones más, estructurales y genéricas, contra esas hipótesis críticas.

**Resumo:** O interesante remate da comedia de figurón *Entre bobos anda el juego* de Francisco de Rojas Zorrilla foi interpretado por algúns estudiosos nas derradeiras décadas como un desenlace que revela o interese do autor por colocar ó protagonista cómico, don Lucas del Cigarral, nunha posición de superioridade como héroe ambivalente. Noutro artigo analizábamos algúns argumentos posibles contra estas interpretacións, agora abordamos varias consideracións máis, estruturais e xenéricas, contra esas hipóteses críticas.

**Abstract:** The very interesting ending of the comedia de *figurón Entre bobos anda el juego* by Francisco de Rojas Zorrilla has been interpreted, in recent decades, by several scholars, as an ending that shows its author's aim to point at the comic protagonist of the drama, don Lucas del Cigarral, as an ambivalent hero of the final conflict. In a previous article, we analyzed several possible reasons against such interpretation. In this article, we address some more points, both structural and of gender, against this hypothesis.

*Marido tan de repente  
no puede ser buen marido  
(Entre bobos, jorn. I)*

Recordemos una vez más la última escena de esta comedia, tan importante para la historia del llamado subgénero de *figurón*. Tras descubrirse los encuentros clandestinos y el acuerdo furtivo entre los enamorados Isabel y Pedro, don Lucas del Cigarral, el prometido frustrado, endereza estas frases vengativas a su rival y a su antigua novia, en forma de equívoco consejo o de amenaza:

Pues dalda la mano al punto,  
que en esto me he de vengar:

*HESPERIA. ANUARIO DE FILOLOGÍA HISPÁNICA*, III (2000)

ella, muy pobre; vos, pobre,  
 no tenéis hora de paz;  
 el amor se acaba luego,  
 nunca la necesidad;  
 hoy, con el pan de la boda,  
 no buscaréis otro pan;  
 de mí os vengáis esta noche,  
 y mañana a más tardar,  
 cuando almuercen un requiebro,  
 y en la mesa, en vez de pan,  
 pongan una fe al comer  
 y una constancia al cenar,  
 y, en vez de galas, se ponga  
 un buen amor de Milán,  
 una tela de “mi vida”,  
 aforrada en “¿me querrá?”,  
 echarán de ver los dos  
 cuál se ha vengado de cuál<sup>1</sup>.

De todo esto, un espectador del XVII (no hablemos de uno actual, por el momento) probablemente retuviera en especial el dato de la boda de los amantes Isabel y Pedro. Sin embargo, una parte de la crítica moderna ha destacado más bien el crudo discurso economicista de don Lucas. Así, por ejemplo, Raymond R. MacCurdy señalaba en 1968:

Don Lucas quizá sea un bobo excéntrico, pero su venganza, propia de su peculiar idea de los valores, aunque inexistente en los cánones del código del honor, es una acertada réplica a los convencionales finales de las comedias de capa y espada que se olvidan de decirnos si los corazones felices pueden sobrevivir con los estómagos vacíos<sup>2</sup>.

Y Francisco Ruiz Ramón, en su *Historia del teatro* de 1971, insistía en que don Lucas “sabría levantarse por encima de la acción vivida en esta pieza, convirtiendo su derrota en victoria”<sup>3</sup>, mientras que María Grazia Profeti, la defensora más convencida de la

<sup>1</sup> María Grazia Profeti (ed.), Barcelona: Crítica, 1998; la cita es de los vv. 2735-2754; págs. 118-119. En lo que sigue, nos referiremos a las obras ya citadas anteriormente consignando entre paréntesis, en el cuerpo del texto, el número de página y, en su caso, cuando se trate de obras de teatro, el de los versos en cuestión.

<sup>2</sup> *Francisco de Rojas Zorrilla*, Nueva York: Twayne, 1968, págs. 131-134.

<sup>3</sup> Madrid: Cátedra, 1971, pág. 265.

posición del ridículo señor del Cigarral, explica, en el “Estudio preliminar” de su edición de nuestra comedia, que este desenlace feliz con el matrimonio de los enamorados “es sólo aparente”, dado que

la necesidad, el dinero, tema inoportuno en las tablas del Siglo de Oro, cobran aquí todos sus valores; la comedia, que se había iniciado presentando positivamente al galán y negativamente al rico provinciano, termina asumiendo un punto de vista muy distinto (...).

Para aclarar en seguida:

El bobo, pues, no lo ha sido tanto como parecía; como indica el título mismo de la comedia, es él quien se nos revela como el verdadero sabio de la situación (pág. xlvii).

En otro lugar<sup>4</sup> hemos debatido en detalle estas y otras hipótesis de interpretación del enigmático desenlace que Rojas Zorrilla diera a esta pieza magistral. Ahora nos importa más explorar varias razones, fundadas en la estructura de la propia obra y en los códigos del género, que, a nuestro entender, descartan en gran medida los argumentos de los estudiosos citados.

Para empezar, según sabemos, es muy difícil sostener en una comedia un final que no se haya preparado con anticipación. Ya lo decía Lope de Vega con no poca ambigüedad en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*:

Dividido en dos partes el asunto,  
ponga la conexión desde el principio  
hasta que vaya declinando el paso (...)<sup>5</sup>.

Hemos recordado brevemente este principio fundamental en nuestro primer acecho a esta pieza, pero es preciso que profundicemos algo más en esta cuestión. Al tratarse de una comedia de figurón con el personaje que Jean-Raymond Lanot y Marc Vitse llaman un *hiperfigurón*<sup>6</sup>, este punto resulta todavía más

---

<sup>4</sup> “Comentarios al desenlace de *Entre bobos anda el juego* de Francisco de Rojas Zorrilla” (en prensa).

<sup>5</sup> *Rimas humanas y otros versos*, Antonio Carreño (ed.), Barcelona: Crítica, 1998, vv. 231-233, pág. 560. La cursiva es nuestra.

<sup>6</sup> “Eléments pour une théorie du figuron”, *Caravelle*, 27 (1976), págs. 189-213. La idea aludida aparece en la pág. 200, aunque puede inferirse antes,

clave, puesto que las características formales, estructurales, de personajes, etc. de estas obras son más marcadas si cabe. Y los desenlaces de estas comedias están prefijados de antemano, según sabemos, lo que impide o, al menos, hace muy improbable que un autor imponga a su trama un final innovador o sorprendente frente al canon, a la convención reinantes y al mismo desarrollo interno de la obra.

Recordemos algunos versos más de la pieza. Su arranque parece ser una ilustración del principio de que las cosas del amor, como todos los asuntos graves y decisivos, quieren también su tiempo. De hecho, los personajes comienzan enunciando muy claramente ese principio y denunciando las prisas del novio y el padre por casar a la hermosa, pero pobre, Isabel:

ISABEL: Llegó el coche, es evidente.  
 ANDREA: Y la litera también.  
 ISABEL ¡Qué perezoso es el bien,  
 y el mal, oh, qué diligente!  
 ¡Que mi padre, inadvertido,  
 darme tal marido intente!  
 ANDREA: Marido tan de repente  
 no puede ser buen marido.  
 Jueves tu padre escribió  
 a Toledo ¿no es así?  
 Pues viernes dijo que sí,  
 y el domingo por ti envió.  
 Cierta esta boda será,  
 según anda el novio listo,  
 que parece que te ha visto  
 en la priesa que se da (vv.1-16; pág. 3).

Lo que aquí se demuestra, y permítasenos que demos un pequeño rodeo, es el principio central que hemos anotado a modo de lema al comienzo de este artículo: *el marido de repente no puede ser buen marido*, porque la esposa ha de quererlo y, quizás, hasta escogerlo, incluso en esos días. Como prueba, se aduce la tesis proverbial de que el bien camina despacio y el mal lo hace a

---

cuando estos estudiosos definen el *hiperfigurón* como un "figuron parvenu" (pág. 193).

grandes trancos, sin descanso<sup>7</sup>. El *mal* es el “tal marido”, al que se intuye, sin verlo ni saber nada de él, malo, por precipitado, por apresurado, por casi inopinado, puesto que impone un matrimonio en tres días, como si fuera producto de una subasta. Si las cosas de amor quieren su preciado tiempo, también lo quiere, *mutatis mutandis*, la comedia misma, en su curso dramático hacia el desenlace feliz. Y ese final deberá ser también medido, e incluso *perezoso*, como dice la misma Isabel.

Ese novio anda tan “listo” —“diligente, pronto, expedito”, como aclara el *DRAE*— para probarnos que, con toda su prisa, es el personaje equivocado de la pieza, el antagonista y, como averiguaremos enseguida, el figurón, porque sólo un figurón haría tales despropósitos. El cuidado con que vemos aquí denigrar la prisa del padre y el prometido debe indicarnos algo más que la urgencia propia del enredo cómico y la del dramaturgo por aprovechar sus tres horas de fama: en realidad, el argumento contra don Lucas empieza a construirse aquí, cuando apenas lo intuimos en el corto horizonte de la acción recién iniciada: su prisa es contraproducente, su pragmatismo, que lo lleva a pretender casarse a la misma velocidad con que ejecutaría un negocio, lo conducirá finalmente al fracaso. Su agitación es un indicio de su error y de su escasa inteligencia de los códigos sociales y, por lo tanto, de su potencial ridiculez.

Por el contrario, el final novedoso señalado por Profeti y otros implicaría, naturalmente, una alteración fundamental de la definición del figurón protagonista, que experimentaría un giro inesperado en su constitución y se apartaría diametralmente de su presentación inicial como lo que Lanot y Vitse, en su artículo antes citado, han llamado un arribista (pág. 200), un “monstruo” y un mercader despótico (pág. 202). Sin llegar a esta interpretación tan extrema y discutible, sí es evidente que don Lucas es un ricachón provinciano descrito durante casi toda la obra, si no toda ella, como un ente grotesco y dañino. Así, en consecuencia, los personajes más *cuerdos* de la obra opinan precisamente, desde su

---

<sup>7</sup> Recordemos el verso 328 de *El burlador de Sevilla*: “Que el bien suena y el mal vuela”, un dicho comentado por Correas y Covarrubias (*vid.* nuestra edición de la pieza: Madrid: Alianza, 1999, pág. 81, n. 43).

comienzo, contra cualquier dignificación de don Lucas, como cuando Cabellera lo describe detalladamente:

Don Lucas del Cigarral,  
 cuyo apellido moderno  
 no es por su casa, que es  
 por un cigarral que ha hecho,  
 es un caballero flaco,  
 desvaído, macilento,  
 muy cortísimo de talle,  
 y larguísimo de cuerpo;  
 las manos, de hombre ordinario,  
 los pies, un poquillo luengos,  
 muy bajos de empeine y anchos,  
 con sus Juanes y sus Pedros;  
 zambo un poco, calvo un mucho,  
 dos pocos verdimoreno,  
 tres pocos desaliñado  
 y cuarenta muchos puerco;  
 si canta por la mañana,  
 como dice aquel proverbio,  
 no sólo espanta sus males,  
 pero espanta los ajenos (...) (vv. 205-224 ; pág. 11-12).

Y sigue con su retrato de carácter y moral: “pregunta como un señor / y habla como un heredero” (vv. 231-232; pág. 12), es prolijo al hablar, mentiroso y vanidoso, “no es galán” es pendenciero, pésimo autor de comedias que no publica ni estrena, es “preguntador sobre necio” y otras muchas lindezas por este estilo, hasta rozar el colmo de lo grotesco cuando añade finalmente el criado que “no tiene escrementos” (vv. 233-266; pág. 12-13). Y no olvidemos que se le dedican más de sesenta versos a esta descripción en la que se taracea detenida y cómicamente a don Lucas como a un nuevo Dómine Cabra.

Todo esto se resume e intensifica, además, cuando, ahora desde el punto de vista de sus antagonistas naturales, su prometida y su criada mantienen acerca de él el diálogo siguiente:

ISABEL:           ¿Qué hombre es éste, Andrea?  
 ANDREA:           El peor  
                           que he visto, señora mía (vv. 707-708; pág. 93).

Retrato que debe contrastarse con los elogios de su primo, el cumplidísimo enamorado y bravo galán don Pedro, protagonista incluso de un gallardo lance al haber salvado a Isabel de un peligro mortal –un toro enfurecido– sin saberlo, según nos informa una importantísima relación dentro de la obra (vv. 1049-1075; pág. 47-48). Además, este personaje del galán valiente hace alarde constantemente de una finura e ingenio que no son sino contrapuntos de la vulgar bajeza de don Lucas.

Pues bien, siendo así, ¿cómo podría entenderse que fuese el del Cigarral quien venciese a la postre la previsible lid amorosa y se alzase con el triunfo de la comedia? Y, puesto que no la vence, ¿qué espectador del corral del Siglo de Oro acostumbrado a una comedia de capa y espada de acción amorosa le daría la razón al figurón en su indigno argumento final monetario, presupuestario y miserable, esgrimido por él en el desenlace de la comedia, ante el estupor de los demás caracteres?

Puede que Rojas quiera verdaderamente sorprender a su público con un personaje que experimenta un violento viraje en su última aparición. Esta posibilidad estaba ya prevista en los inicios de la comedia nueva. En su *Arte nuevo* el Fénix hace una defensa, natural en un profesional tan prolífico y astuto como él, del suspense dramático, siempre mantenido por este comediógrafo y sus seguidores dentro de los cánones de su especialísimo vehículo teatral:

Pero la solución no la permita  
 hasta que llegue a la postrera escena,  
 porque en sabiendo el vulgo el fin que tiene  
 vuelve el rostro a la puerta, y las espaldas  
 al que esperó tres horas cara a cara;  
 que no hay más que saber en lo que para (vv. 234-239;  
 pág. 560).

Y en otro pasaje del texto lopesco leemos:

En el acto primero ponga el caso,  
 en el segundo enlace los sucesos,  
 de suerte que hasta el medio del tercero  
 apenas juzgue nadie en lo que para.  
 Engañe siempre el gusto, y donde vea  
 que se deja entender alguna cosa

dé muy lejos de aquello que promete  
(vv. 298-304; pág. 563)<sup>8</sup>.

Sin embargo, precisamente desde esta preceptiva cazurra del género se hace notar ya su tendencia marcada a seguir un método, una receta dramática escueta y eficacísima con pocas variaciones en sus ingredientes fundamentales. Las variaciones son constantes, pero se ofrecen dentro de un mismo esquema general y el cambio de rumbo de don Lucas no sería entonces una sorpresa, sino una verdadera anomalía sin explicación ni base alguna en la propia comedia, al menos que nosotros podamos ver. Justo antes y después del pasaje recién citado del *Arte nuevo*, Lope detalla cómo deben comportarse los reyes, los amantes, las damas, los criados... (vv. 269-283; pág. 562) y hasta aclara en qué estrofas deben hablar para resultar convincentes (vv. 305-312, pág. 563). Esto es muy aclarador con respecto a los límites dentro de los cuales se mueve el comediógrafo del XVII incluso en plenos años treinta, tres décadas después de la preceptiva en verso del Monstruo de Naturaleza.

Para remate de todo esto, como se sabe, el género de capa y espada es fundamentalmente inverosímil, lo que excluiría por completo el tomar en consideración seriamente las necesidades pecuniarias de la pareja protagonista y los vengativos afanes *garbanceros* —como dirá Valle-Inclán a otro propósito— de don Lucas del Cigarral. Ya había dicho Lope de Vega casi treinta años antes, en su *Arte nuevo*, que la buena obra cómica

Comience, pues, y con lenguaje casto  
no gaste pensamientos ni conceptos  
en las cosas domésticas, que sólo  
ha de imitar de dos o tres la plática (...)  
(vv. 246-249, pág. 561).

Sólo este figurón, ser desusadamente práctico en un género poco o nada verosímil, se preocupa por *raterías* como el alimento y el vestido, exactamente como hacen los graciosos especializados, glotones, materialistas y codiciosos, a los que él algo se asemeja en

---

<sup>8</sup> Modificamos la acentuación del verso 304 poniendo una tilde al “dé”, que no aparece en el texto de Carreño.



la distancia. Los galanes enamoradizos y enamorados y sus bellas y vivaces damas, muchas veces de economías bien limitadas, no atendían, sin embargo, a ese tipo de reclamos inferiores y asociados estrechamente a la esfera de la risa y la plebeyez. Cuando los galanes de las comedias siguen designios monetarios en lugar de impulsos amorosos suelen ser castigados por ello<sup>9</sup>. Y es en otras comedias de figurón donde hallamos algunos casos extremos de avaricia, como en *El mayorazgo figura* de Alonso de Castillo Solórzano, obra de 1637 –un año antes del *Entre bobos*–, que se sitúa, al igual que ella, en la fase de formación de este subtipo teatral del figurón. Es interesante advertir que en esta última comedia se produce un anómalo desplazamiento de la sátira fuera del figurón, pues éste, que es una mera ficción dentro de la ficción teatral de esa obra, sólo sirve para demostrar la desmedida avaricia de la protagonista, doña Elena.

A modo de contra-argumento, podría aducirse que, en la primera jornada, don Antonio, el padre de la novia, frente a los remilgos y el visible disgusto de ésta ante la perspectiva de verse obligada a desposarse con semejante hombre, la previene como sigue: “¿Será mejor un mozuelo / que gaste el dote en tres días / y que os dé a comer requiebros” (vv. 364-366; pág. 17). Mas este aviso sólo hace que concuerden lógicamente, como cabría esperar, el suegro y el futuro yerno, lo que los margina realmente por su tacañería, su codicia y su pragmatismo. Ambos momentos, el de los versos citados y el final, se reflejan mutuamente, pero no hacen que la perspectiva miserable e inhumana de don Lucas mejore en absoluto a los ojos del público.

Lo que sí se anticipa con cuidado desde el comienzo de *Entre bobos* es el tema, constante en las comedias de figurón, del enfrentamiento entre padres e hijos, progenitores autoritarios e hijos enamorados e idealistas. Y éstos últimos suelen salirse con la

---

<sup>9</sup> Concretamente, este aspecto fue destacado por Charles Aubrun en su obra *La comedia española (1600-1680)*, Madrid: Taurus, 1968, pág. 161. Podemos observarlo, por ejemplo, en los momentos finales de *La villana de Getafe*, justamente cuando el caballero don Félix cae en la trampa de unos falsos cuarenta mil ducados que le tiende su astuta enamorada, la hermosa y lista villana getafeña Inés. El desenlace será, por ello, tanto más aleccionador.

suya a despecho de los padres y de los mismos novios *figura*, que sirven todos ellos de mero pretexto cómico que la complicada acción debe sortear con ingenio. Citemos aquí las palabras de Ignacio Arellano acerca de este asunto en lo que se refiere a *El lindo don Diego* de Agustín Moreto, que serán decisivas para interpretar nuestra comedia:

En este tramo de la exposición de la comedia se apunta, además de la caricatura del personaje, el tema de la autoridad paterna y la obediencia o la libertad de las hijas. Se percibe, pues, en el desarrollo de la acción, entre otros, el elemento arquetípico del enfrentamiento jóvenes / viejos; en esta línea, el empecinamiento –que lo hay– del padre de Inés en el matrimonio con el bobo no creo que pueda justificarse, como sugiere [Frank] Casa, desde el análisis del personaje, sino desde el análisis de la acción: los demás ven enseguida la necedad del lindo; el exceso caricaturesco evidente en su aspecto externo (ropas, peinado, gesticulación) no puede engañar a quien no quiera engañarse: si el padre de Inés mantiene su postura lo hace por el empecinamiento en una autoridad paterna cuya presión sobre las relaciones de los jóvenes es componente antiguo de la comedia, y que además es necesaria para poder continuar la acción, justificando así la iniciativa cómica de los graciosos<sup>10</sup>.

Se refiere, naturalmente, a unos razonamientos de Frank P. Casa y Berislav Primorac, expresados en la “Introducción” a su edición de la citada comedia<sup>11</sup>, acerca de por qué el padre de la novia en esa obra no abandonaba el propósito de casarla con el figurón una vez que éste había manifestado bien a las claras su vanidad, estupidez y ceguera. Acaso no sea necesario, como muy oportunamente indica Arellano, explicar por motivos internos, de carácter, lo que obedece a motivos externos, de la acción, pero es interesante constatar una vez más el exquisito cuidado que exhibe Moreto al redondear incluso posibles argumentos psicológicos e íntimos redundantes, puesto que ya la trama misma requiere que las cosas sean como son y que el progenitor de comedia, y de comedia de figurón por añadidura, en su calidad de tal, exija el casamiento.

Mas, en efecto, siguiendo con el mismo tren de ideas, no

---

<sup>10</sup> *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid: Cátedra, 1995, págs. 537-538.

<sup>11</sup> Madrid: Cátedra, 1984, págs. 25-26.

tendría demasiado sentido suponer ahora, como Casa y Primorac suponían del padre de la otra pieza, que nuestro don Antonio de *Entre bobos anda el juego* pueda tener alguna razón particular en su cruzada matrimonial en favor del desmedrado don Lucas del Cigarral. Indudablemente él, al igual que el figurón de esta obra y de otras semejantes, es, por definición, un antagonista de los galanes jóvenes, y se alía con el novio ridículo por razones sociales, estructurales y argumentales. Y si los jóvenes tienen plena razón frente a las pretensiones grotescas del figurón, también la tienen frente al argumento de la autoridad paterna, aquí predeciblemente mal ejercida y contraproducente. Ello los coloca en el plano favorable de la comedia, el del ingenio y el amor, frente al de la ridiculez, que es el de don Lucas y, en alguna medida, si bien no están todos al mismo nivel, también el de doña Alfonsa, don Luis y el mismo don Antonio, que no el de los graciosos, que transitan por otro derrotero cómico. Por supuesto, seguimos creyendo a pies juntillas en el predominio de la acción sobre el carácter en estas obras, incluso en este subgénero cómico, en el que algunos individuos destacan sobre otros, aunque sólo sea por su comicidad. Como bien sabemos, ya Alexander A. Parker insistía en este punto:

La característica genérica del drama español es, por cierto, que constituye esencialmente un drama de acción y no un drama de personajes (...). La caracterización en las obras del teatro español es en general esquemática: los detalles están sugeridos pero no necesariamente completados, y nuestra imaginación, a medida que leemos o escuchamos, debe idear el personaje completo<sup>12</sup>.

Sin embargo, por necesidades estructurales, el figurón ocupa un puesto central en el argumento y la acción de este tipo de comedias, aunque sea con el marchamo denigrante de genuino *anti-galán*. Mas, lógicamente, para compensar esta preponderancia (negativa, insistimos) de los figurones, están sus mismos absurdo y ridiculez, dado que son, inexcusablemente, meros estorbos de la acción central, reclamos complejos de la risa y participantes en

---

<sup>12</sup> En su artículo "Aproximación al drama español del Siglo de Oro", reproducido en Manuel Durán y Roberto González Echevarría (eds.), *Calderón y la crítica*, Madrid: Gredos, 1976, págs. 331-333.

acciones que los superan y los colocan en el disparadero, aunque, como tales obstáculos, reclamen para sí un indudable y necesario protagonismo.

En ese importante papel negativo son auxiliados por los progenitores codiciosos, bien de fortuna, bien de linaje. De hecho, como ha señalado Jean-Raymond Lanot en su estudio completísimo del tipo,

El figurón se caracteriza constantemente por ser un mayorazgo beneficiario de la correspondiente renta (...). Pero no se pierda de vista la función dramática del mayorazgo en las comedias. No son gratuitos nuestros figurones linajudos o dotados: su presencia en la intriga se debe muy a menudo a la aberración de un padre viejo y más o menos noble, deseoso, sea de perpetuarse por la boda, incluso en consanguinidad (el mayorazgo es sobrino, siempre por la parte del padre), sea de darle a la sangre el apoyo de los ducados y la fastuosa exterioridad de la nobleza<sup>13</sup>.

E insiste seguidamente en que el progenitor sufre una “monomanía de los padres con hijas por casar”, que consiste en “la necesidad de fundir el caudal de la sangre y de la hacienda” (pág. 136). De suerte que incluso si consideramos su relativo protagonismo durante buena parte de la acción –son objeto hasta de una cierta expectación de los otros personajes antes de sus triunfales apariciones grotescas–, no podemos dejar de reconocer que su centralidad es funcionalmente ridícula, por lo que sería falaz pensar que al final de la trama puedan alzarse con ninguna clase de triunfo moral o social. Su prerrogativa final, en el fondo, es la misma del comienzo: hacer reír al auditorio. Y con ese propósito preciso el dramaturgo le permite pronunciar las palabras que sabemos, con su carga venenosa para los amantes. Insistimos, con Northrop Frye, en la funcionalidad de los personajes del género teatral al que pertenece *Entre bobos*:

En el drama, la caracterización depende de la función; lo que un

---

<sup>13</sup> “Para una sociología del figurón”, publicado en el volumen *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro. Rire et Société dans le Théâtre espagnol du Siècle d'Or* (Actes du 3e colloque du Groupe d'Études sur le Théâtre Espagnol. Toulouse 31 janvier-2 février 1980), París: CNRS, 1980, págs. 131-148; la cita corresponde a las págs. 135-136.

personaje es se sigue de lo que tiene que hacer en la obra. La función dramática, a su vez, depende de la estructura de la obra; el personaje tiene que hacer determinadas cosas porque la obra tiene tal y tal figura. La estructura de la obra depende a su vez de la categoría de la obra; si es una comedia, su estructura va a requerir una solución cómica y un temple cómico predominante<sup>14</sup>.

Así, la paradoja es que la maldad de nuestro figurón debe resolverse en risa. Así, el discurso de don Lucas del Cigarral sólo puede ser considerado como una traca final en forma de exabrupto cómico, de despropósito completo en medio de un contexto de climax del amor juvenil y, por así decirlo, con una palabra que suelen usar los teóricos de la comedia, *primavera*<sup>15</sup>. Y ahí el gélido don Lucas, el figurón invernal, como un temprano Mr. Scrooch o un Grinch cualquiera, fracasa por última vez con su ineficaz venganza y el empecinamiento en sus ideas, es decir, en el esquema de su propio tipo.

En este punto cabría reseñar un argumento más, también estructural, contra nuestra hipótesis central de la inviabilidad del triunfo del figurón del Cigarral: no es posible que Rojas no haya advertido que su obra se desequilibra en perjuicio de don Lucas, debido a las convenciones hiperbólicas y satíricas del subgénero de figurón. Esa preponderancia es, sin embargo, ilusoria, por ser cómica y satírica. En otras palabras: el sufijo aumentativo del término figurón no convierte a ésta en una palabra mejor o positiva, frente a lo que terminaba por suceder, afectivamente por lo menos, con las sufijaciones de los protagonistas del *Quijote* cervantino. Por el contrario, el crecimiento nominal y teatral del figurón es un crecimiento grotesco, una hipertrofia dramática.

En realidad, decimos todo esto porque es posible que los defensores actuales del punto de vista de don Lucas se hayan dejado ilusionar quizás por su engañosa centralidad en la pieza. Esa centralidad es indispensable en la comedia de figurón. Además, como ha establecido Northrop Frye en su importante obra ya citada, una de las formas principales de la comedia en general es “dar énfasis principal a los personajes obstructores”. Frente a ellos,

---

<sup>14</sup> *Anatomía de la crítica*, Caracas: Monte Ávila, 1977, pág. 227.

<sup>15</sup> De nuevo, en *Anatomía de la crítica*, pág. 227.

los héroes jóvenes son pálidos y funcionales o, según escribe Frye, “no son personas muy interesantes” (pág. 221).

Entrevemos también esta posibilidad ante unas inteligentes afirmaciones de Felipe Pedraza y Milagros Rodríguez, en las que se opina precisamente lo contrario:

El protagonista es un ser esquematizado y empobrecido por decisión unilateral del dramaturgo, sin que el desarrollo de la acción lo justifique. La caricatura a que se reduce es un supuesto previo al inicio del drama. Es la convención escénica nuclear de la comedia de figurón. La obra de Rojas difiere de sus congéneres en un aspecto de la personalidad del protagonista, pues no se trata de un monomaniaco, sino de un tipo caracterizado con varios rasgos, todos ellos negativos. En su retrato se han cargado las tintas hasta restar la más mínima realidad al fante. La hipérbole casi quevedesca y expresionista campea en su caracterización<sup>16</sup>.

Con excelente criterio, estos críticos desmontan la tesis que pretendemos rebatir: don Lucas nos puede dejar perplejos porque parece tener una insospechada riqueza psicológica, dado que es o parece contradictorio y, acaso por ello, más humano. A las veces, parece tonto o inhábil socialmente, otras se nos antoja que puede haber superado los códigos sociales y hallarse en un plano superior, más moderno, que sería la lectura sugerida por Profeti. En todas estas intuiciones reside, empero, el riesgo de magnificar su posible inteligencia y catadura moral con vistas a la interpretación de la escena final, según hace la estudiosa italiana.

Vayamos por partes. Bien puede parecer que la acción posterior y el final de la comedia en particular no justifican totalmente, por ejemplo, la citadísima descripción burlesca *in absentia* de don Lucas por Cabellera, claramente enderezada a obtener la risa cómplice del público. E incluso puede que la necesidad de caricaturizar al figurón no sea, como explican Pedraza y Rodríguez, sino “un supuesto previo”. Sin embargo, aun concediendo que la caricatura pueda ser exagerada y preexistente, creemos que sería ilusorio desgajar esta obra del tipo teatral al que

---

<sup>16</sup> Felipe Pedraza y Milagros Rodríguez, *Manual de literatura, IV. Barroco: teatro*, Pamplona: Cenlit, 1981, págs. 513-514.

sin duda pertenece, para imaginarla de otro modo, en otro contexto genérico, bajo distinta luz. Como comedia de figurón auténtica, contiene un verdadero “fantoche”, retratado desde su primera mención –por Cabellera– sin una pizca de ecuanimidad. Aparece casi dolorosamente deshumanizado, lo que, hasta cierto punto, por razones históricas, puede movernos a sentir alguna incomodidad ante tal fórmula dramática, que nos es extraña hoy, estando, como estamos, alejados de la sátira barroca. Esto, con todo, es común a todas las obras de este subtipo, como bien destacan estos historiadores.

Menos discutible aun resulta la frase siguiente del párrafo citado de Pedraza y Rodríguez, acerca de la composición psicológica –nos sentimos tentados de escribir *psiquiátrica*– múltiple, acumulativa, de la criatura de Rojas. Sus “varios rasgos, todos ellos negativos” son, en efecto, sospechosos y acaso de una riqueza contradictoria, pero ¿adónde nos conduciría especular sobre ellos más allá de los límites de la especie teatral a la que indubitablemente pertenecen? Porque pensamos que la pretensión de psicoanalizar a la moderna a personajes teatrales del XVII español sería bastante gratuita. Bien podría ser –tal pensamos nosotros– que Rojas haya creado a don Lucas del Cigarral por una simple acumulación un tanto desordenada de rasgos caricaturescos más o menos tópicos, más o menos eficaces cómicamente, más o menos brillantes sobre las tablas, sin pararse a pensar en si resultaban un cóctel verosímil o siquiera articuladamente humano, de la misma manera que Quevedo endosa a su Dómine Cabra una sarta de rasgos imposibles, movido más por imperativos estilísticos –esencialmente un experimento hiperbólico desatado– y humorísticos que por ninguna otra causa.

Como en otros asuntos, la convención literaria – encontramos que don Lucas del Cigarral es presuntuoso, mentiroso, avaro, vulgar, borracho, necio...: es decir, tópicamente indeseable y ridículo<sup>17</sup>–, el hábito teatral –aquí, el de la comedia de

---

<sup>17</sup> No hace falta acumular ejemplos de todos estos rasgos satíricos, fácilmente rastreables en la literatura barroca. La misma secuencia en que se presentan es ya muy expresivamente tópica. La acusación de mal comediógrafo es un buen ejemplo de lo que decimos por su recurrencia en la sátira

figurón– y las bromas autobiográficas de Rojas, que hacen a don Lucas calvo, sucio, de grandes pies y mal poeta de comedias, pueden haber pesado más que ninguno de nuestros argumentos modernos sobre la pujanza de lo individual. Y, desde luego, esta última posibilidad, muy visible y no necesariamente incompatible con nuestra interpretación general, de que se trate también de un autorretrato burlesco del propio Rojas, al estilo de los vejámenes tan oportunamente citados por Profeti, sólo explicaría los rasgos del retrato de don Lucas que coinciden con los de la persona del propio Rojas Zorrilla, ya explorados hace años por la misma Profeti<sup>18</sup>.

Aquí la convención figuronesca impone la caricatura sin paliativos, aunque sea múltiple o compleja o difícilmente digerible para un público actual poco acostumbrado a estas ollas podridas cómicas y satíricas. Entendemos, en suma, que ni esa complejidad parece suficientemente estudiada ni está lo bastante destacada por el autor de la obra como para lanzarnos por la pendiente de las especulaciones extemporáneas, que sólo tendrán como resultado un inopinado *descubrimiento* de un don Lucas figurón inteligente y digno, que a nuestro entender no existió nunca. La misma Profeti reconoce en su prólogo que don Lucas “representa la violencia de las cosas, del dinero; es la corporeidad grotesca” (pág. xlii), lo que dejaría poco lugar, a nuestro entender, a ninguna reivindicación posterior, a última hora, del personaje. En todo momento, nos sorprende el contraste entre la ajustadísima interpretación que hace esta especialista de casi toda la comedia y su llamativa y para nosotros muy discutible interpretación del final.

Retornemos, en todo caso, a la debatida escena última, que es la pieza fundamental de nuestra discusión. Es importante recordar, para romper una lanza por la coherencia del drama, que Rojas sí dedica bastantes versos, entre el 2715 y el 2768, a exponer

---

setecentista.

<sup>18</sup> Especialmente en el “Estudio preliminar” a su más antigua edición de la pieza: Madrid: Taurus, 1984, págs. 26-28. Esta adecuadísima y detenida interpretación, con varias citas relevantes, parece haber sido omitida de la versión posterior de 1998, probablemente en beneficio de una larga sección general titulada “La comedia de enredo”.



la opinión de don Lucas del Cigarral de que, en realidad, los dos enamorados se casarán sólo porque él desea que expíen sus culpas por esa vía, la más indicada para dos amantes furtivos. Al ser pobres, quedarán maldecidos automáticamente, como explica con detenimiento en varias decenas de versos que constituyen indirectamente un genuino canto a las bondades del dinero. Sin embargo, estos versos son también, como todo lo asociado con el figurón, inequívocamente cómicos, y debían resultar del todo desternillantes para el público del XVII, que sabía leer y oír entre líneas las comedias y compararlas mentalmente con los preceptos y hábitos del género teatral de su tiempo.

Sólo esa lectura ajustada al canon o al código dramático nos parece apropiada, aunque nuestra tendencia sea, imbuidos de cierto personalismo romántico y de un no pequeño psicologismo decimonónico, la de ponernos en lugar del protagonista, aunque sepamos que éste es muy poco más que un ente ridículo para el espectador del corral barroco.

Es, sin embargo, posible olvidar esta circunstancia y empezar a sentir alguna simpatía por don Lucas, auxiliados quizás por el viejo truco folclórico del bobo que resulta ser listo y, por lo tanto, el héroe efectivo de las situaciones más comprometidas. La confusión de niveles puede ser tentadora. La aparente modernidad, el dinamismo de la comedia del XVII nos arrastran a veces hacia una interpretación anacrónica, personalista, individualista, pragmática de algunas piezas. Y en este caso hasta podría parecer que el figurón se venga en las últimas líneas de la crueldad burlona de sus enemigos en una suerte de supuesto gran acto de justicia poética y folclórica final, orquestado por el débil, por el ofendido. Mas no olvidemos que don Lucas sigue siendo un ente grotesco, indiscutiblemente risible para el auditorio contemporáneo, para el que su chocante figura se creó en primer lugar como elemental objeto de burla. Sigue llamándose don Lucas del Cigarral y seguimos en 1638, como Rojas se encarga de demostrarnos, justamente después del momento clave que nos importa ahora, en los últimos versos, en los que nos recuerda otro código vigente en su tiempo, el de la habitual *captatio benevolentiae* del autor:

Y don Francisco de Rojas,

a tan gran comunidad,  
pide el perdón con que siempre  
le favorecéis y honráis (vv. 2771-2774; pág. 119).

Así pues, ¿cómo debemos entender este complejo desenlace, maldición para unos y promesa de felicidad futura para otros, de *Entre bobos anda el juego*?

El muy socarrón Rojas parece reservar una sorpresa al espectador en la forma de un quiebro final de la complicada trama de la obra. Don Lucas amaga una finta y se lanza por el camino de la venganza: su antigua prometida y su propio primo, otro de esos rivales consanguíneos tan habituales en las comedias de figurón, se casarán instigados por el mismo don Lucas, pero sufrirán aparentemente un destino cruel, al no poder sustentarse por ser pobres ambos. De un lado, don Lucas puede parecer aquí, a tenor de lo dicho, uno de esos héroes o antihéroes modernos que triunfan sólo al final de las tramas, cuando nadie se lo espera, pero las convenciones estructurales del género de la comedia no prevén estas maniobras de última hora, sino que más bien tienden a ofrecernos desenlaces que rematan apropiadamente el edificio cómico, confirmando las líneas centrales expuestas detenidamente en las obras en su conjunto. De otro, no puede excluirse del todo la posibilidad, a no dudarlo enriquecedora, de que nuestro dramaturgo haya querido teñir de una cierta ambigüedad ese final, tan desconcertante para la crítica moderna; mas tampoco debemos conceder un excesivo peso a esa interesante ambigüedad, tan cara a nuestra época, dado que este factor siempre será menos decisivo para un autor del XVII que para un dramaturgo o un crítico actual, acostumbrado a un teatro que es, por así decirlo, en muy alto grado, una crónica de las graves incertidumbres de nuestro mundo. Y, desde luego, es más fácil desmentir la legitimidad del discurso final de don Lucas que desmentir las necesidades ineluctables impuestas por la propia estructura de la obra y por su condición de comedia de figurón, en la que la sátira y la burla del personaje central deben predominar a todo trance sobre cualquier otra consideración.

En suma: la supuesta contradicción que entraña la amenaza final del carácter central de esta obra reside más en nuestra interpretación hodierna, a veces no poco favorable a don Lucas

como individuo y como héroe sesgado, que en la lectura que el espectador setecentista hacía de la pieza. Y, claro es, ésta última debe ser, mal que bien, con las dificultades imaginables en este empeño, nuestro norte fundamental a la hora de abordar modernamente la magnífica comedia *Entre bobos anda el juego* de Francisco de Rojas Zorrilla.