

Las estructuras funcionales de la comedia de figurón: la función del figurón en **Entre bobos anda el juego**

Olga Fernández Fernández

I. E. S. FUENSALIDA (TOLEDO)

1. LA COMEDIA DE FIGURÓN¹ COMO ESPECIE CÓMICA TEATRAL

Mi idea de la comedia de figurón conlleva una definición que, si bien no es perfecta, al menos sí que creo que resulta bastante satisfactoria: 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 estar protagonizada por un personaje ridículo, tanto por su aspecto físico como por su psicología, mediante el cual se critican defectos humanos, más o menos graves, y comportamientos sociales negativos, casi siempre llegando a lo grotesco. Dicho personaje es el soporte fundamental de la comicidad de la obra y supera la importancia del gracioso en la comedia áurea.

Cierto es que hay puntos de esta definición que merecerían ser explicados con detalle porque contienen aspectos literarios y sociológicos complejos, pero carecemos de tiempo y espacio para ello. Realmente, no difiere mucho de la que da el profesor Arellano: «Comedia de figurón: en una trama de capa y espada se inserta un protagonista cómico que suele ser un noble provinciano, representante de va-

¹ Dado el limitado espacio de que disponemos, sólo reseñaremos en la Bibliografía la edición moderna de *Entre bobos* que usamos y unos pocos estudios sobre el figurón del XVII.

lores arcaicos, falto de ingenio y lleno de defectos cómicos, que provoca su propia ridiculización y la risa de los otros personajes y del espectador»².

Pero esta definición hace que nos enfrentemos a un problema, que no es otro que el de decidir si el tipo de teatro que nos ocupa merece que le reservemos un casillero dentro del complejo sistema clasificatorio de los géneros dramáticos, sobre todo cuando el que parecía destinado a guardarlo está demasiado lleno. En efecto, dentro del grupo de «capa y espada» o de «enredo y costumbres»³ hay comedias de muy distinta naturaleza. El problema de la taxonomía del teatro áureo, sobre todo en lo que toca al género mayor de la comedia y todas sus variantes, es muy arduo y no es en absoluto nuestro propósito abordarlo aquí. Simplemente recordaremos que algunas clasificaciones que se han mantenido como válidas durante muchos años, por ejemplo, la de Menéndez Pelayo⁴, no parecen ya satisfacernos por su heterogeneidad y algunos estudiosos modernos como Marc Vitse o Ignacio Arellano han propuesto alguna otra diferente, que distingue obras dramáticas serias y cómicas, sin diferenciar géneros breves y extensos⁵. No se nos escapa que toda clasificación tiene mucho de subjetiva, pero cuando el criterio está debidamente justificado la subjetividad pura se convierte en opinión respetable. Nos parece que el verdadero problema está en la naturaleza de una obra de teatro popular, como la defendida en el *Arte Nuevo*, que no sólo no tiene en cuenta la rígida separación de géneros horaciana al juntar en la misma obra elementos trágicos y cómicos⁶, sino que contiene todo cuanto pueda agrandar al espectador, sin preocuparse de si después los críticos encontrarían fácilmente un compartimento adecuado para archivarla y etiquetarla pedagógicamente.

La comedia de figurón es un teatro híbrido que cada vez se despegará más de la comedia de capa y espada de la que surge (aunque no nos parece que su origen sea exclusivamente teatral)⁷.

² [Arellano, 1995: 139].

³ Así aparece en la clasificación de Ángel Valbuena Briones [1977: 45-47].

⁴ [Menéndez Pelayo, 1949]. Esta clasificación viene reproducida en varios manuales, por ejemplo, Alborg, [1980: 295-296].

⁵ [Arellano, 1995: 138-139]. Divide las obras cómicas en comedia de capa y espada, comedia de figurón, comedia palatina, comedia burlesca y entremés. Se basa en cierta medida en la diferencia que marca Marc Vitse en la actitud del espectador ante lo trágico y lo cómico. Véase el estudio de M. Vitse [1990].

⁶ La distinción entre lo trágico y lo cómico no es tan convencional como pueda parecer, sino que se basa en actitudes psicológicas humanas. Véase el estudio de Charles Mauron [1964].

⁷ Creemos que el origen de la comedia de figurón no es exclusivamente teatral, sino que se ve influenciada por géneros narrativos como la novela picaresca, el *Quijote*, la novela cortesana (María de Zayas escribe *El castigo de la miseria*, en la cual se inspira Fernández de León para su comedia de figurón homónima) y también en los géneros satírico-costumbristas como los que escriben Quevedo o Juan de Zabaleta.

Creemos que hay dos rasgos, relativamente objetivos, que marcan la singularidad de la comedia de figurón y la convierten en algo más que una variante de la comedia de capa y espada, en una auténtica especie nueva de teatro cómico que, en algunas obras del XVII y sobre todo en ciertas del XVIII, desembocará abiertamente en la farsa⁸. Los rasgos a los que me he referido son:

- La existencia de ese personaje grotesco llamado figurón, que rompe el equilibrio entre las esferas cómica y seria de la comedia áurea y diluye también la separación de estamentos sociales que ambas marcaban. La comedia de figurón se deslizará, como ya hemos dicho, cada vez más hacia lo puramente cómico, es decir, hacia lo que los preceptistas clásicos y neoclásicos consideraban verdadera comedia⁹.
- La alteración de la mecánica teatral propia de la comedia de enredo, basada principalmente en la existencia de parejas galán-dama, cuyos amoríos cruzados, junto con equívocos y duelos, formaban una ingeniosa trama y que, pese a lo previsible del desenlace, mantenía el interés del espectador hasta el final.

La primera diferencia a la que nos referimos, la ruptura entre la separación de las esferas sociales y los tonos serio/cómico, se produce debido a la naturaleza del personaje del figurón. Éste es por clase social (un hidalgo) perteneciente a la primera, pero por carácter, comportamiento y aspecto físico entra dentro de la segunda. Este carácter de puente entre el mundo alto de damas y galanes y el bajo de graciosos y criados que tiene el figurón fue ya comentado por Julio Caro Baroja¹⁰, quien lo asociaba también a la ignorancia y creencia en las supersticiones, propia de los personajes de baja clase y poca cultura, medrosos, crédulos y fácilmente ridiculizables por su fe en supercherías. Esto, dejando a un lado el tema de la utilización del figurón para combatir creencias irracionales, supone un evidente escoramiento de la pieza teatral hacia lo cómico y acaba con el predominio del gracioso como agente cómico de la obra. El gracioso no desaparece, pero su papel está muy subordinado al del figurón, al cual acompaña como una especie de sombra

⁸ Por ejemplo, *El hechizado por fuerza* (1696) de Antonio de Zamora, y está muy cerca de serlo *El sordo y el montañés* (1676) de Melchor Fernández de León. En el XVIII hay varios ejemplos, como *De comedia no se trate, allá va ese disparate* de José de Cañizares.

⁹ Esa es la opinión de un neoclásico tan importante como Ignacio de Luzán [1977: 407].

¹⁰ Caro Baroja, [1974: 16-17].

o eco cómico; aunque muchas veces no le apoye en sus acciones e incluso estorbe sus propósitos, el gracioso es un conveniente refuerzo del figurón.

Lo curioso es que si por un lado la fuerza lúdica del gracioso se ve debilitada, por otro la comicidad de la obra se incrementa en muchas ocasiones por la aparición de personajes de índole burlesca que se mantienen, al menos en teoría, dentro de las categorías teatrales de damas y galanes, pero que tampoco pueden situarse ya dentro del mundo serio e idealizado que les correspondería por su estatus social. No son el centro cómico de la obra y con ellos no suele criticarse ningún grave defecto humano, pero física y, sobre todo, moralmente tienen alguna tacha que les hace perder dignidad ante los otros personajes de la obra y, por descontado, ante el público.

En el caso de *Entre bobos anda el juego* está la hermana del figurón, doña Alfonsa, dama melindrosa, fingidora de desmayos y antipática. La etopeya que hace de ella el gracioso Cabellera muestra un carácter cómico:

... la hermana de don Lucas
 doña Alfonsa de Toledo,
 que puede ser melindrosa
 entre monjas, y os prometo
 que se espanta de un araña
 aunque esté cerca del techo.
 Vio un ratón el otro día
 entrarse en un agujero
 y la dio de corazón
 un mal, con tan grave aprieto,
 que entre siete no podimos
 abrirla siquiera un dedo¹¹.

Los personajes burlescos suelen ser satélites que giran dentro de la órbita cómica del figurón, aunque algunas veces el mayor protagonismo de algún personaje de este cariz pueda hacer pensar que hay más de un figurón en la comedia, o bien que toda comedia en la que aparezca un personaje cómico con un carácter censurable o risible es una comedia de figurón. Esto ha llevado a ciertas confusiones entre uno y otro tipo de comedia. Por ejemplo, obras como *La dama boba*, *No hay*

¹¹ Rojas Zorrilla [1998: 16].

mal que por bien no venga, o *El filósofo enamorado*, en donde aparecen esta clase de personajes, llevaron a algunos críticos a esta identificación de una con otra¹². Sin embargo, a pesar de que a veces no sea muy fácil, generalmente podemos diferenciar una comedia de carácter de una de figurón. Una comedia de carácter es una obra en la que se observa una mayor atención por parte del autor a la psicología del personaje, sea éste cómico o no, algo bastante desatendido en las comedias que sólo se apoyan en la mecánica del enredo. Un figurón es algo más que un carácter cómico, y el que un personaje burlesco pueda llegar a ser visto como figurón depende, según nuestro modo de ver, de varias cosas, como de la abundancia e intensidad de los defectos (que deben ser auténticos, no simulados), de la crítica moral o social que conlleven y de su capacidad para alterar la función habitual del galán. Eso hace que tengamos que dar la debida importancia a ciertos personajes que parten como galanes y que luego no se comportan según las pautas señaladas para ellos. Frédéric Serralta, en un interesantísimo estudio, mantiene la idea de que la aparición en las comedias de capa y espada de ciertos galanes atípicos, con propensión a lo cómico o con ciertas pérdidas de dignidad en su actuación, lleva a la cristalización de ese personaje que llamamos figurón, condensación de una serie de características dispersas en varios galanes existentes en muchas obras¹³. A este tipo de personaje precursor del figurón lo llama «galán suelto» porque queda sin casar al final de la comedia, lo que ya supone un elemento conturbador del esquema de final feliz con nupcias colectivas, típico del teatro áureo. Serralta ve en estos galanes solteros el germen del figurón, quien con mucha frecuencia, aunque no siempre, queda sin casamiento porque su fealdad e insufrible carácter le hace ser aborrecido por su prometida. La soltería supone un castigo para aquellos que demuestran que no entran dentro de los cánones habituales, que poseen alguna singularidad de aspecto y comportamiento que los aparta de lo admitido convencionalmente. El galán suelto no representa el modelo conveniente para el público, no es ése su papel; es un personaje obstructor, aunque también motor, como lo es el figurón. A diferencia de éste, sin embargo, el llamado galán suelto no es abiertamente ridículo, pero está claro que queda en situación de inferioridad con respecto a los otros personajes y supone un cambio en el esquema de la comedia, que pasa de ser cuadrangular a pentagonal:

¹² Véase, por ejemplo, el catálogo que dan R. Lanot y M. Vitse [1976: 190].

¹³ Serralta [1988].

Galán 1° ————— Dama 1°	Galán 1° ————— Dama 1°
Galán 2° ————— Dama 2°	Galán 2° ————— Dama 2°
	Galán suelto ————— 0

Dice el citado crítico francés: «La utilización del galán suelto como nuevo personaje obstructor, para ampliar las posibilidades combinatorias del enredo, pudo derivarse simultáneamente, y en cualquier momento, de las necesidades y tensiones internas comunes a todos los proveedores de la escena española»¹⁴.

Como puede verse, la ampliación de la parte cómica de la comedia y la variación del esquema dramático basado en cuatro personajes no son cosas que aparezcan desconectadas, aunque tampoco tienen por qué ir forzosamente unidas. Por ejemplo, en *Entre bobos*, don Luis y doña Alfonsa personajes con ciertos aspectos risibles y que, por tanto, incrementan la parte cómica, casan, como galán y dama segundos que son, de manera convencional. Quien hace que la trama se altere es el figurón don Lucas. El hecho de que la dama primera, doña Isabel, sea pretendida por dos bobos (don Luis y don Lucas) no quiere decir que esos dos bobos tengan la misma función en la comedia. Don Luis podría haber sido un perfecto candidato a galán suelto, pero no lo es, porque Rojas se ha ocupado de buscarle una pareja adecuada que es doña Alfonsa. Por otro lado, no conviene tampoco olvidar que don Lucas renuncia voluntariamente al matrimonio. Volveremos enseguida sobre ello.

2. LA FUNCIÓN DEL FIGURÓN: TRES TIPOS DE COMEDIAS

Creemos que se pueden establecer tres grupos de comedias según actúe el figurón en la obra y sea capaz de influir en el comportamiento del resto de los personajes.

2.1. *Comedias del grupo a*

En ellas el figurón actúa como un galán de capa y espada, realmente como un «antigalán» por su aspecto y carácter, pero sin que por ello deje de tener el mismo papel de un galán convencional. Participa en los mismos enredos amorosos que otros personajes y no es la pieza principal del mecanismo de la trama. Se diferencia sólo en que en bastantes ocasiones queda sin casar y, por tanto, se acerca mu-

¹⁴ Serralta [1988: 85].

cho al esquema del galán suelto de comedias que no llegan a ser de figurón. Sin embargo, hay comedias de este tipo con figurones que se casan. Ello hace que sea el esquema menos evolucionado con respecto a la comedia de capa y espada. También hay que hacer notar que el acierto en la creación del tipo cómico del figurón no influye en que veamos más o menos cercana la obra a las de capa y espada, es decir, que la comicidad verbal, gestual o situacional del personaje puede ser grande, sin que por eso se altere mucho el esquema de la comedia áurea. Ejemplos de obras, por citar algún título, que podemos incluir en este grupo son *Un bobo hace ciento* (1671) de Antonio de Solís o *El sordo y el montañés* (1676) de Melchor Fernández de León en el XVII y *El dómine Lucas* (estrenada en 1716) de José de Cañizares en el XVIII. Las dos primeras obras tienen unos figurones de factura cómica muy discreta, en cambio Cañizares crea uno de los figurones más hilarantes de todos cuantos aparecen en el teatro de figurón.

2.2. Comedias del grupo b

En las de este grupo el figurón es la pieza angular del edificio dramático: moviliza a todos en su contra, en una estructura que podríamos llamar, parafraseando un conocido anuncio televisivo de publicidad institucional, «todos contra el figurón». Lo habitual (con alguna excepción, como la de *El hechizado por fuerza*, en que lo que se quiere es casar por fuerza al figurón) es que la oposición colectiva nazca del deseo de librar a la primera dama de la boda pactada con el figurón. Todo conduce, generalmente, a que el figurón quede sin matrimonio. La diferencia con el esquema anterior es que el enredo va prescindiendo de los amores cruzados y va simplificándose la trama. Si se mantienen las segundas parejas, éstas no estorban los amores de la primera, sino que todos, junto con los criados, se ponen de acuerdo para echar a un lado al figurón y evitar una boda que a todos desagrade. Ejemplos muy claros de este tipo de comedias son *El lindo don Diego* (1662) de Moreto, *El hechizado por fuerza* (1697) de Antonio de Zamora, o *Don Cosme Antúnez y Panciconeja* (1793), también titulada *El desgraciado por fuerza*, de José Calvo Barrionuevo.

2.3. Comedias del grupo c

En éstas el figurón es también el personaje más importante y asimismo existe un enfrentamiento con el resto, pero se parte de una situación muy distinta: el figurón está casado ya desde la primera o segunda jornada de la obra, por tanto se arranca

de una situación más propia del drama de honor o de la tragedia que de la comedia. No sólo no hay posibilidad de que quede sin casar, sino que el figurón representará valores positivos, al contrario que en las obras anteriores. Es un tipo de figurón distinto, un personaje que, pese a sus extravagancias, está revestido de toda la autoridad que le da su papel de cabeza de familia y sus derechos legítimos sobre la esposa. Preservar su honor marital, que cree amenazado, ya sea de forma real o imaginaria, es el móvil de su actuación. Se enfrentará al resto de los personajes que supone están confabulados para deshonrarle y la obra acabará felizmente con su sosiego conyugal y la derrota de cuantos pudieran oponérsele. Este curioso tipo de figurón, que repara el orden en vez de perturbarlo, aparece sólo, al menos que nos conste, en el siglo XVIII. Contribuirá a que la comedia de figurón vaya alejándose progresiva y definitivamente de la de capa y espada, y desemboque en la comedia de costumbres burguesa por caminos un poco diferentes de los que ofrecen los neoclásicos como Iriarte o Moratín.

No hay aquí espacio ni oportunidad para explicar cómo se llega a esta especie de antifigurón; permítasenos sólo mencionar dos causas principales: una, de tipo estético, es la moderación del ridículo en busca de una mayor verosimilitud en la pintura de los personajes; otra, de orden ideológico, es la revalorización del hombre sencillo, rústico (la mayoría de los figurones del XVIII son hidalgos aldeanos procedentes del norte de España) y representante de ideas tradicionales frente a modas extranjeras¹⁵. Buenos ejemplos de todo ello son, aunque habría que hacer matizaciones en cuanto a los valores que transmiten ambos autores, *Más sabe el loco en su casa que el cuerdo en la ajena y el natural vizcaíno* de José Concha y dos obras de Luis Moncín: *El asturiano en Madrid y observador instruido* y *Un montañés sabe bien dónde el zapato le aprieta*, todas de la segunda mitad del XVIII. Antes había habido ya comedias, más conectadas con la de capa y espada o con la palatina, protagonizadas por figurones salvaguardas del honor, tal es el caso de *El honor da entendimiento y el más bobo sabe más* (estrenada en 1715) y *Yo me entiendo y Dios me entiende* (estrenada en 1718), ambas de José de Cañizares. Esta dos últimas obras de Cañizares ponen de manifiesto la insatisfacción de ciertos autores puente entre uno y otro siglo en cuanto a la repetición de los esquemas heredados del teatro áureo. Sin ser capaces de innovar por completo, introducen elementos nuevos que alteran de forma evidente los esquemas formales e ideológicos de la comedia barroca.

¹⁵ Puede verse un pequeño artículo nuestro [Fernández, 1987].

3. LA FUNCIÓN DEL FIGURÓN Y SUS CARACTERÍSTICAS EN *ENTRE BOBOS ANDA EL JUEGO*

Entre bobos anda el juego o *don Lucas del Cigarral* (1638) no es la primera comedia de figurón, como se había venido afirmando¹⁶, pues le precede la que sí creemos la primera de este género, *El marqués del Cigarral* de Castillo Solórzano (1630), en la cual podría inspirarse para el apellido del figurón, aunque no para sus características psicológicas, ni tampoco para el esquema estructural de la obra. *Entre bobos* no pertenece exactamente a ninguno de los grupos, aunque quizás se acerque más a las del segundo. Observamos que el figurón queda sin casar (lo que es propio de las del segundo grupo, salvo en *El hechizado*), el figurón tiene un gran protagonismo y resulta molesto, es decir, agente obstructor, para el resto de los personajes de la obra, a la vez que les obliga a actuar, es decir, es agente motor de la acción. Sin embargo, los personajes no se alían en contra suya de un modo consciente. Ninguno de ellos decide que debe hacer cuanto le sea posible para apartar a don Lucas de doña Isabel. Si nos fijamos, notaremos que don Lucas es un figurón con mucho poder; a pesar de sus grandes y abundantes defectos, que lo hacen antipático y ridículo, se presenta con una notoria superioridad, derivada de su dinero y de la legalidad del acuerdo de boda. En cierto sentido, anuncia a este tipo de figurones que veíamos que protagonizaban las comedias dieciochescas arriba mencionadas. Los galanes, don Pedro y don Luis, se muestran realmente sumisos ante el figurón. Don Pedro, pese a la fuerza de su amor por Isabel, se ve obligado a respetar el compromiso matrimonial de don Lucas; don Luis, confiesa su amor por Isabel al propio don Lucas, esperando de él el permiso para poder pretender libremente a aquélla. Su hermana doña Alfonsa, aunque tiene que ocultarle su supuesta entrevista con don Pedro (en realidad con don Luis) para evitar el menoscabo de su honra, acaba también confesando su amor por Pedro, relación a la que no se opone don Lucas. Ninguno se propone decididamente dejar fuera de juego al figurón, al que todos parecen temer.

Por otro lado, es conveniente que nos fijemos en esto: don Lucas no mantiene amoríos con otra dama, lo que sería propio de los figurones del grupo primero, sino que simplemente viene a tomar posesión de su prometida, a la que trata como a una mercancía comprada, pero cuya pertenencia sabe que trae aparejado el compromiso de la honra.

¹⁶ Maria Grazia Profeti mantenía, siguiendo a otros críticos, que era la primera obra de figurón [Profeti, 1984: 15], pero posteriormente parece aceptar que tiene precedentes en la obra de Castillo Solórzano [Profeti, 1998: xxxix]. Véase también Arellano [1995: 429].

Una singularidad de este figurón es que don Lucas no viene a la ciudad de Madrid, sino que sale de ella; no es el pobre rústico asustado por los peligros de la urbe, sino un viajero que va hacia su casa y arrastra a todos como un séquito. Ello contribuye también a marcar su liderato. Curiosamente, no será éste el tipo de figurón que triunfe en el siglo siguiente, sino el de don Toribio Cuadradillos de Calderón.

Sin embargo, será tónica en la comedia de figurón la situación inicial, la boda de doña Isabel, pactada por su padre don Antonio con don Lucas, sin tener en cuenta en absoluto la opinión de la novia. Esto de que la dama haya de casar con un hombre al que no quiere no es nada nuevo en la comedia áurea, pero cuando el novio es un sujeto especialmente indeseable la circunstancia se reserva a la comedia de figurón y crea una tensión especial. Como en todas estas obras, el público es preparado convenientemente antes de la aparición del personaje; primero con el mismo nombre: Lucas, nombre de hidalgo de entremés (los figurones suelen tener nombres impropios de caballeros, como Cosme, Laín, Toribio); en segundo lugar con un retrato que alguien hace, en este caso, el gracioso Cabellera:

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 poco,
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;
si acaso duerme la siesta

da un ronquido tan horrendo,
 que duerme en su cigarral
 y le escuchan en Toledo;
 come como un estudiante
 y bebe como un tudesco,
 pregunta como un señor
 y habla como un heredero;
 [...]
 pero ya que no es galán,
 mal poeta, peor ingenio,
 mal músico, mentiroso,
 preguntador sobre necio,
 tiene una gracia, no más,
 que con esta le podremos
 perdonar esotras faltas,
 que es tan mísero y estrecho,
 que no dará lo que ya
 me entenderán los atentos,
 que come tan poco el tal
 don Lucas, que yo sospecho
 que ni aun esto podrá dar,
 porque no tiene escrementos.
 Estas, dama, son sus partes
 contadas de *verbo ad verbum*.¹⁷

Éste es el desolador informe que recibe la infeliz prometida del figurón. Para mayor contraste con don Lucas, Cabellera describe luego a su primo don Pedro, perfecto galán, del que, lógicamente, se enamora doña Isabel¹⁸.

Cuando Andrea, criada de doña Isabel, se pregunta por qué ésta ha de casarse con un esperpento como don Lucas en vez de con un sujeto de tan buenas prendas como don Pedro, Cabellera responde:

No me espanto, que en efeto,
 este no tiene un ochavo
 y esotro tiene dinero.¹⁹

¹⁷ Rojas Zorrilla [1998: 11-13].

¹⁸ Rojas Zorrilla [1998: 14-15].

¹⁹ Rojas Zorrilla [1998: 15].

El poder que el dinero da al figurón y su marcado materialismo es la nota que sirve más claramente para distinguirlo de otros; a diferencia de los figurones rústicos y pobres sin más patrimonio que el viejo pergamino de su ejecutoria que demuestra su ascendencia desde Noé o el rey Wamba, don Lucas no posee un apellido ilustre, ya que toda su nobleza la constituyen los bienes que ha adquirido. Lo que se critica aquí, pues, no es la vana presunción de hidalguía, frecuente en los figurones, sino todo lo contrario, la ostentación del dinero y la fuerza que tiene éste en una sociedad en la que los nobles ideales están siendo sustituidos a toda prisa por los del más prosaico interés. Don Lucas no necesita más cualidad para merecer a una hermosa joven que sus seis mil ducados de renta, de ahí que la tradicional carta del enamorado, llena de pasión y finezas amorosas, sea sustituida por ésta, que no es precisamente un prodigio de delicadeza y galantería:

ISABEL. (*Lee*): «Hermana: Yo tengo seis mil y cuarenta y dos ducados de renta de mayorazgo, y me hereda mi primo si no tengo hijos; hanme dicho que vos y yo podemos tener los que quisiéramos; veníos esta noche a tratar del uno, que tiempo nos queda para los otros. Mi primo va por vos; poneos una mascarilla para que no os vea, y no le habléis, que mientras yo viviere no habéis de ser vista ni oída. En las ventas de Torrejoncillo os espero; veníos luego, que no están los tiempos para esperar en ventas. Dios os guarde y os dé más hijos que a mí».²⁰

Esta carta nos acaba de dar los últimos retoques al retrato de don Lucas. El grado de cretinismo que refleja y su obsesión por el pudor femenino no es nada inusual en los figurones; en cambio en la obra se hace especial hincapié en el grosero materialismo de don Lucas, que llega al extremo de extender un recibo por su novia, como si fuese una mula o un mueble²¹. Cuando su futuro suegro se sorprende de la carta de pago y se pregunta si cree don Lucas que le da la hija o se la vende, Cabellera responde en un aparte: «Pues yo sé que va vendida, doña Isabel»²².

Ciertamente es así, y no podemos dejar de advertir la intención de Rojas, que, si bien no habló tan clara y decididamente contra los matrimonios de interés como se haría en siglo XVIII, supera con su descarnada crítica lo que podría ser mero pretexto literario para iniciar la acción de una comedia.

²⁰ Rojas Zorrilla, [1998: 18-19].

²¹ Rojas Zorrilla, [1998: 24].

²² Rojas Zorrilla, [1998: 24].

Regresando a nuestro figurón, a ese figurón poderoso al que todos se ven sometidos (Lanot y Vitse lo llaman «Lucas le Marchand» y lo califican de monstruo)²³, hay que hacerle un poco de justicia, porque don Lucas no está solo en su ruin visión de la vida; al igual que ocurrirá en *El lindo don Diego*, el figurón tiene como cómplice al padre de la víctima, el personaje que representa la respetabilidad y que, sin embargo, resulta más indigno, o por lo menos, no más digno que el propio don Lucas. Para don Antonio no hay defectos en el novio de su hija. Responde a las justas quejas de ella de esta forma:

¡Noramala para vos!
 Cásoos con un caballero
 que tiene seis mil ducados
 de renta ¿y hacéis pucheros?²⁴

Al final los jóvenes enamorados pueden casarse porque el figurón renuncia a la boda pactada, pero su decisión no es un acto de altruismo ni parece tampoco el castigo del autor por sus defectos, sino que toma de nuevo la forma de un acto de poder. A su juicio, él es quien vence:

DON LUCAS. Pues, dadla la mano al punto,
 que en esto me he de vengar:
 ella muy pobre; vos, pobre,
 no tendréis hora de paz;
 el amor se acaba luego,
 nunca la necesidad;
 [...]
 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 querrás?»,
 acharán de ver los dos
 cuál se ha vengado de cuál.²⁵

²³ Lanot y Vitse, [1974: 201-202].

²⁴ Rojas Zorrilla, [1998: 17].

²⁵ Rojas Zorrilla, [1998: 118-119].

Parece esta la rabieta del despechado, pero ¿no tiene bastante razón en lo que dice? La tosca inteligencia de don Lucas se afina mucho en lo que se refiere a las cosas tangibles de la vida. El final, que supone restablecer un orden armónico en el enlace de los personajes, agradaría a todos, sobre todo a las espectadoras de la cazuela, que veían a la dama liberada de un marido abominable, pero muchos de los que aplaudían el triunfo del amor no dejarían en el fondo de pensar que lo importante era volver a casa después de la comedia a comer caliente y dormir en buen colchón²⁶. Bien mirado, don Lucas es el figurón del que resulta más difícil reírse, porque sabemos que el mundo está en poder de los que son como él. La burla de Rojas, pues, es más ambigua o más amarga de lo que pudiera parecer.

Sin embargo, hay otro personaje, el otro bobo, que suscita una risa sin fondo de cinismo: se trata de don Luis, que representa, según Maria Grazia Profeti la vacuidad frente a la materialidad de don Lucas²⁷. Don Luis es un enamorado palabrero, cuya verborrea aturde al que le oye. No es exactamente un hiperculto ridículo, tipo frecuente en las comedias de carácter y en las de figurón²⁸, pero lo que le hace poco apreciable como caballero es su pasividad: no es capaz de hacer otra cosa que hablar, mientras que don Pedro mantiene el equilibrio entre el lenguaje alambicado de las declaraciones amorosas y la acción, salvando a su amada del peligro de ser arrollada por el toro.

Don Luis es un personaje vacío, un galán segundo muy desvaído que, no obstante no queda suelto porque el autor le ha destinado una dama tampoco muy deseable. Es el figurón el que arregla el casamiento entre don Luis y doña Alfonsa, que se hace en medio de la indiferencia de los dos, contrastando con el amor que sabemos existe (en ese momento y a pesar de lo negros vaticinios de don Lucas) entre don Pedro y doña Isabel.

DON LUCAS. Don Luis: si os queréis casar,
mi hermana está aquí de nones
y haréis los dos lindo par.²⁹

²⁶ Acerca del triunfo del amor sobre la riqueza, véase Aubrun [1968: 161]; parece ser también de nuestra opinión Profeti [1998: XLVII].

²⁷ Profeti [1998: XLII].

²⁸ Hay muchos casos y citaré sólo unos pocos, como la dama doña Beatriz de *No hay burlas con el amor* de Calderón, la fingida condesa de *El lindo don Diego* de Moreto o el figurón petimetre don Periquito de *De comedia no se trate, allá va ese disparate* de José de Cañizares.

²⁹ Rojas Zorrilla [1998: 119].

Parece un emparejamiento socorrido para que la obra acabe en boda doble como era costumbre, pero aunque ninguno de los dos se quisiera en un principio, no nos da la impresión de que Rojas haya forzado las cosas, sino de que las ha arreglado del modo más sensato y natural posible, pues no imaginamos a estos dos seres sufriendo por no haber conseguido su amor primero. Además, el matrimonio de dos personajes de este tipo pudo servir de inspiración a Cañizares para *El domine Lucas*, obra en la que casa el figurón don Lucas con el figurón femenino doña Melchora en vez de quedar suelto.

Lo que nos parece evidente en esta obra es que Rojas ha sabido combinar con mucho acierto los elementos cómicos, creando un buen tipo de figurón y otros personajes divertidos, con la habilidad para manejar la trama de la comedia. Si observamos otras obras cómicas suyas, como *Abre el ojo* o *Lo que son mujeres*, veremos que en ellas, a pesar de sus muchos méritos cómicos, no ha creado tipos que puedan denominarse realmente figurones ni ha elaborado trama alguna. En la primera, una especie de farsa entremesil, no hay más que una porción de personajes nada edificantes que se pelean entre sí y lo más parecido a un figurón es el avaro Juan Martínez de Caniego³⁰. En la segunda hay un evidente retroceso al esquema del entremés de figuras³¹ con cuatro personajes que podían, cada uno de ellos, haber sido un figurón: son don Marcos, un hombre siempre descontento; don Roque un indiferente al que todo le es igual; don Pablo, un montañés asturiano que no para de encajar latines; y don Gonzalo, un hidalgo talaverano tosco y desaliñado. Sin embargo, ninguno de estos personajes se parece a don Lucas, no sólo porque se hallen en cada uno de ellos defectos dispersos que deberían haberse concentrado en un solo personaje, sino porque no actúan y no hacen otra cosa que salir como figuras de un reloj de cuco, para volver a desaparecer luego. Eso no significa que Rojas use hábilmente los mecanismos de la trama únicamente en *Entre bobos*. Tenemos un buen ejemplo en *Donde hay agravios no hay celos*, comedia de capa y espada de preciso engranaje. Quizá en el terreno de las obras cómicas se decidiese a probar con otros esquemas más simples, pero no nos atreveríamos a decir que lo haya hecho con mayor fortuna. Es por eso por lo que consideramos *Entre bobos* como la mejor comedia cómica de Rojas, una pieza capital de su teatro y de todo el género del figurón del XVII.

³⁰ Rojas Zorrilla [1861: 127 b-c].

³¹ De esta opinión es también Kennington, que recoge comentarios críticos anteriores [Kennington, 1963: 42] y Arellano [1996: 570-572].

BIBLIOGRAFÍA

- ALBORG, Juan Luis [1980]: *Historia de la literatura española*, Gredos, Madrid, tomo II.
- ARELLANO AYUSO, Ignacio [1995]: *Historia del teatro español del siglo XVII*, Catedra, Madrid.
- [1994]: «La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada», en *Criticón*, 60, pp. 103-128.
- AUBRUN, Charles Vincent [1968]: *La comedia española (1600-1680)*, Taurus, Madrid.
- CARO BAROJA, Julio [1974]: *Teatro popular y magia*, Revista de Occidente, Madrid.
- FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Olga [1987]: «La especialización del tipo en la comedia de figurón: el figurón vasco y otros figurones norteños», en *Cuadernos de Cultura*, II, pp. 153-166.
- KENNINGTON, Nancy Lou [1963]: *Rojas Zorrilla and the comedia de figurón*, University of North Carolina, Chapel Hill.
- LANOT, Jean-Raymond y VITSE, Marc [1976]: «Éléments pour une théorie du figurón», en *Caravelle*, 27, pp. 189-212.
- LANOT, Jean-Raymond [1980]: «Para una sociología del figurón», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, Toulouse, CNRS, pp. 131-148.
- LUZÁN, Ignacio [1977]: *La poética. Reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, ed. de R. P. Sebold, Labor, Barcelona.
- MACCURDY, Raymond [1968]: *Francisco de Rojas Zorrilla*, Twayne, N. York.
- MAURON, Charles [1964]: *Psychocritique du genre comique*, Librairie José Corti, Paris.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino [1949]: *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, CSIC, Madrid, 6 vols.
- PLACE, Edwin B. [1939]: «Notes on the grotesque: the comedia de figurón at home and abroad», en *Publications of the Modern Language Association*, LIV, pp. 412-421.
- POWERS, Harriet B. [1971]: «The grotesque vision of Rojas Zorrilla», en *Bulletin of the comediantes*, XXIII, pp. 1-7.
- PROFETI, Maria Grazia [1984]: «Estudio preliminar», en su edición de *Entre bobos anda el juego*, Taurus, Madrid, pp. 11-44.
- [1998]: «Prólogo», en su edición de *Entre bobos anda el juego*, Crítica, Barcelona, pp. XXXIII-LIX.

- ROJAS ZORRILLA, Francisco de [1861]: *Abre el ojo*, ed. de Ramón de Mesonero Romanos, Rivadeneyra, Madrid, BAE 54, pp. 143-145.
- [1998]: *Entre bobos anda el juego* (véase la entrada correspondiente a Profeti).
- [1861]: *Lo que son mujeres* (véase la primera entrada, pp. 191-211).
- SERRALTA, Frédéric [1988]: «El tipo del 'galán suelto': del enredo al figurón», en *Cuadernos de teatro clásico*, I, pp. 83-93.
- VALBUENA BRIONES, Ángel [1977]: *Calderón y la comedia nueva*, Espasa-Calpe, Madrid, col. «Austral», núm. 1623.
- VITSE, Marc [1990]: *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, PUM, Toulouse.