

# RASGOS ENTREMESILES DE LA COMEDIA DE *FIGURÓN*: ROJAS ZORRILLA Y MATOS FRAGOSO

*Héctor Brioso Santos*

*Universidad de Alcalá de Henares*

The aim of this article is to explore the boundaries between two dramatic genres of the Spanish Golden Age, the *comedia* and the *entremés* through the comparison of two works by, respectively, Francisco de Rojas Zorrilla and Juan de Matos Frago. Rojas' *Entre bobos anda el juego* and Matos' short divertimento *El indiano crédulo* bear some resemblances, both being pieces with *figurón*, an outstanding comic invention of the Spanish classic theatre.

En otro lugar hemos teorizado algo sobre las relaciones entre la comedia y el entremés; y aún pretendemos ir un poco más allá de la teoría ofreciendo, en dos ocasiones distintas, cotejos temáticos y estructurales entre manifestaciones teatrales pertenecientes a esos dos ámbitos. Hemos contrastado primero la comedia *La villana de Getafe* de Lope de Vega (hacia 1613) y el entremés *Getafe (terminus ad quem: 1621)* de Antonio Hurtado de Mendoza<sup>1</sup>, y ahora colocaremos en paralelo las piezas *Entre bobos anda el juego* de Francisco de Rojas Zorrilla (1638) y *El indiano crédulo* de Juan de Matos Frago (1664)<sup>2</sup>. En los dos contrastes se pone de manifiesto que se trata de dos parejas de obras comparables, al menos sobre el papel, aunque claramente ajenas entre sí en lo que hace a la imitación directa.

De esos contrastes esperábamos obtener algunas respuestas a la pregunta, en apariencia sencilla de responder, de qué es lo que verdaderamente separa en el fondo a las comedias y los entremeses del XVII. Por obvia que parezca, esta cuestión se torna un tanto inasible y resbaladiza cuando de la comedia *standard*, producida en grandes números por los dramaturgos de moda y por una hueste de segundones<sup>3</sup>, pasamos al territorio, limítrofe para

---

<sup>1</sup> En "De Madrid a Getafe: un entremés de Hurtado de Mendoza y una comedia de Lope de Vega", *Revista Teatro del Aula de Estudios escénicos y Medios Audiovisuales de la Universidad de Alcalá de Henares*, 11 (1998) 79-100.

<sup>2</sup> Hemos anotado ya algunas consideraciones críticas en "Nuevas notas a *Entre bobos anda el juego* de Francisco de Rojas Zorrilla y al entremés *El indiano crédulo* de Juan de Matos Frago" (en curso de publicación).

<sup>3</sup> Somos conscientes de que la fórmula canónica experimenta indudables y variadísimas modificaciones de toda suerte, desde el peso relativo del personaje hasta la generalización del llamado agente cómico, por poner sólo dos ejemplos (*vid.* Ignacio Arellano, "La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada", *Criticón*, 60 [1994] 103-128). Con *standard* no nos referimos, evidentemente, a un género monolítico y unívoco, sino a un

nosotros, de la comedia de *figurón*. Ello no quiere decir que ambas especies teatrales, netamente diferenciadas, puedan llegar a confundirse ni que aquí pretendamos confundirlas; más bien lo que nos importa es acotar ambos terrenos desde la confrontación directa, pieza a pieza, dirimiendo sobre el terreno esta cuestión fronteriza.

En principio, es patente que ambas obras se diferencian por razones estructurales, como ya nos hemos afanado en demostrar antes y como se hace transparente en la mera catalogación como comedia y entremés, obra larga y obra corta, pieza cómica -con ciertas ambigüedades- y obra *carnavalesca* (con los riesgos que conlleva esta definición, hoy ya vaga) o perteneciente, por lo menos, a la llamada esfera de la *risa*. Empero, las dos creaciones teatrales no son tan ajenas entre sí como podría parecer a raíz del contraste más elemental de las respectivas estructuras, extensiones, divisiones en partes, número de personajes, etc. Mas, ¿qué sucede con el tema, la anécdota, el argumento y el estilo?, pues hay evidentemente otras cuestiones comparables en ambas piezas.

En las dos tiene, por ejemplo, una gran relevancia el problema de la verdad, que se formula de un modo distinto en cada una. El entremés presenta cómicamente un caso de máxima credulidad y de absoluto engaño; la comedia, como todas las de enredo, se funda en una sucesión de apariencias y engaños. Pero *Entre bobos* es también una comedia de *figurón*, en la que, naturalmente, el *figurón* es engañado por su excesiva confianza en sí mismo y, a su vez, esta confianza es hija de otro engaño, el autoengaño. Ese rasgo es típico de la comedia de *figurón* -el *figurón* es generalmente un personaje ciego a la realidad que lo rodea y parcialmente inmune a ella- y de los géneros cómicos tradicionales en especial, tal

vastísimo corpus de varios miles de piezas. Marc Vitse primero y después Ignacio Arellano han insistido meridianamente en esta cuestión de los subgéneros y las variaciones, así como en la evolución cronológica del decoro y de las normas internas de la comedia: *vid.* Vitse, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII<sup>e</sup> siècle*, Toulouse, PUM, 1988; y Arellano, "Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada", *Cuadernos de teatro clásico*, 1 (1988) 27-49, entre otros textos relevantes.

<sup>4</sup> El *figurón*, en efecto, evoluciona por una dirección dramática que no es sino una senda abierta ya por los graciosos, aunque ambos tienen estatutos distintos. Así, si el gracioso renuncia, por ejemplo, a la visión ideal del honor, como demostrara Raymond Mc Curdy para el caso de Rojas justamente (en "Rojas Zorrilla's Gracioso and the Renunciation of Honor", en Sylvia Bowman *et al.*, eds, *Studies in Honor of G. E. Wade* [Madrid, 1979] 167-177), el *figurón* puede ir más allá rechazando todo el sistema poético-social de los restantes personajes de la comedia en que aparece, como sucede en *Entre bobos*. Ello introduce indudablemente esa generalización del agente cómico que ha postulado Ignacio Arellano en su estudio mencionado. Para esta posición equidistante de la comedia de *figurón* entre la comedia y los géneros breves o menores pueden verse varias colaboraciones del reciente y bastante interesante volumen *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático. Actas de las XXII jornadas de teatro clásico (Almagro, 13, 14 y 15 de julio de 1999)*, Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcelo, eds. (Almagro, 2000), especialmente las de Marta Villarino y Graciela Fiadino, "Nuevas formas de la comicidad en *Abre el ojo*" (89-101, en particular 98-99); Enrico Di Pastena, "*Sin honra no hay amistad* y *El desdén con el desdén*. Aspectos del teatro cómico de Francisco de Rojas y Agustín Moreto" (103-119, especialmente 112-114); y Sofía Eiroa, "Las protagonistas femeninas de Rojas Zorrilla: *Lo que son mujeres*" (121-132, *vid.* sobre todo 126 y 130).

<sup>5</sup> Ha habido cierto debate en las últimas dos décadas sobre este subgénero, acerca de cuál es la primera pieza de *figurón*, cuáles son las notas dominantes del subgénero y en torno a otras cuestiones conexas. Una comunicación reciente de Olga Fernández Fernández, "Las estructuras funcionales de la comedia de *figurón*: la función del *figurón* en *Entre bobos anda el juego*", incluida en las actas *Francisco de Rojas Zorrilla...* (133-149), ya citadas, afina más una posible solución.

y como han teorizado inteligentemente Henri Bergson y Northrop Frye en sendos libros fundamentales<sup>6</sup>.

A su vez, en su calidad de "segundo" *figurón* de la obra, don Luis también parece engañarse igual que don Lucas, pero su mixtificación es literaria y lo arrastra a un enamoramiento de doña Isabel que no es sino una borrachera de metáforas y encarecimientos culteranos. Este error se pone bien de manifiesto en el desenlace, cuando la única dama con la que este caballero podrá casarse es la absurda e hipócrita doña Alfonsa, perfectamente digna de él, aunque la unión de ambos no acabe de realizarse ni consumarse. Y, por su parte, esta dama, que también oficia como verdadera *figurona*<sup>7</sup>, es víctima del mismo mal de la inautenticidad, puesto que finge "mal de corazón", esto es, ataques de epilepsia. Sus *melindres* son, en realidad, una combinación insufrible de un fingimiento hipócrita de delicadeza femenina con lo que hoy llamaríamos un déficit patológico de atención. Si observamos este panorama temático en la comedia *Entre bobos*, comprenderemos que semeja una versión ampliada y mucho más compleja del asunto básico, elementalmente tratado, del entremés, que lo formula ya en su título: *El indiano crédulo*, es decir, el indiano que no se da cuenta de que la realidad que lo rodea es mendaz. La comedia, obviamente mucho más complicada y con varios temas en mutua competencia, también ofrece un atisbo lejano del mismo problema en el título: *Entre bobos anda el juego*, que pone de manifiesto; asimismo, el problema de la verdad y el engaño, pues son *bobos* los que se dejan engañar en ese *juego* antonomásico y proverbial de la frase hecha que Rojas maneja.

Encaremos otra vez las dos piezas entre sí. La tesitura de la dama casadera escindida entre dos posibles alternativas, una, un marido rico y necio y, otra, un enamorado pobre y discreto, es típica de la comedia de enredo y, más concretamente, de su subespecie tardía que es la comedia de *figurón*. Lo peculiar es que este esquema propio del género más extenso se reproduce aproximadamente, a grandes rasgos, en el entremés posterior de Matos Fragoso. La diferencia estriba en que, mientras la comedia podía permitirse llegar al resultado satisfactorio final a través de un prolongado y complejo enredo, el entremés debe recurrir a un truco cómico más drástico y mucho más inverosímil. Además, *Entre bobos* establece las duplicaciones habituales del género, disponiendo incluso una prometida en potencia para los dos galanes alternativos, don Pedro y don Luis, en la persona de la hermana de don Lucas, la ridícula doña Alfonsa. Con ello, esta comedia de *figurón* se desdobra, en cierta proporción, según hemos anticipado ya en el segundo artículo citado, en un doble eje de *figurones*, uno formado por los hermanos, don Lucas y doña Alfonsa; y otro por los dos rivales, don Lucas y don Luis. Lucas, de acuerdo con su importancia nuclear en la acción, será el centro de ambos ejes: Lucas-Alfonsa; Lucas-Luis.

Naturalmente, si dejamos a un lado su ser de *figurones*, el elenco de personajes, en virtud de los peculiares giros y vaivenes de la comedia de enredo, se estructura en otras

---

<sup>6</sup> Respectivamente, *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico* (Buenos Aires, 1947) 112-113, y *Anatomía de la crítica* (Caracas, 1977) 228.

<sup>7</sup> La *figurona* secundaria volveremos a encontrarla en el personaje de Beatriz, la condesa fingida de *El lindo don Diego* de Moreto (comedia anterior a 1662).

combinaciones circunstanciales más o menos duraderas, esporádicas o posibles: Lucas-Isabel (por una promesa de matrimonio); Isabel-Pedro (por amor mutuo); Pedro-Alfonsa (por un azar); Luis-Alfonsa (sólo una posibilidad al final de la obra), etc. El entremés apenas ofrece un esbozo simplificadorísimo de esta complejidad inherente a la comedia; el cambio, más bien brusco, desde el compromiso de matrimonio entre don Lucas y doña Quiteria, dispuesto por el vejete, hacia un reajuste amoroso por el que se confirma la pareja de doña Quiteria y don Luis. Y, como es lógico, en ese reajuste, el entremesista elude la consideración de ningún problema económico o social -en el género todos los personajes son, por principio, plebeyos- y ni siquiera se nos aclara si los novios del final se apoderan de la fortuna del indiano engañado o simplemente se entregan a los placeres amorosos a sus expensas, con la típica indiferencia del entremés hacia sus criaturas.

Más allá de los factores estructurales que pueden unir o separar esta comedia de *figurón* y esta pieza breve, conviene también estudiar en pormenor algunos detalles más de ambas obras. La creación de Rojas Zorrilla alude, por ejemplo, a lo entremesil del nombre de su protagonista, don Lucas del Cigarral. Como dice Isabel,

Excelente nombre tiene  
para galán de entremés<sup>8</sup>.

Quizá es éste el punto de mayor cercanía entre ambas obras y sus respectivos géneros, junto con otra escena, aquella en la que el inefable don Lucas pide a su primo don Pedro que requiebre a Isabel en su nombre:

Oyes, llega  
y di por la boca verbos,  
o lo que a ti te parezca;  
háblala del mismo modo  
como si yo mismo fuera;  
dila aquello que tú sabes  
de luceros y de estrellas,  
tierno como el mismo yo,  
hasta dejarla muy tierna... (vv. 762-770; p. 36).

Dejando a un lado la evidente sátira literaria (de la imaginaria petrarquista, de la cortesanía poética, tan cultivada en el teatro contemporáneo...), lo divertido y, en el fondo, lo absurdo de la escena es que el grotesco don Lucas pretende que don Pedro corteje a su propia novia en su nombre, "por poderes" (v. 785; p. 37), y sugiere que ella debe responder al galán interpuesto como si fuera él mismo. Para colmo, cuando las finezas le parecen pocas, exige más en un tono coloquial y equívoco, con lo que alcanzamos las más altas cotas de un tipo de sinsentido próximo al mundo de la risa entremesil (vv. 837-838; p. 39).

Ignacio Arellano ha descrito este panorama cómico común a los dos géneros como sigue:

---

<sup>8</sup> Seguimos la edición de Maria Grazia Profeti (Barcelona, 1998) vv. 191-192, p. 10, y, en lo que sigue, las referencias que anotaremos entre paréntesis, en el cuerpo del texto, remitirán a esta misma edición, con indicación expresa de verso y página.

A la acción cómica central se suman escenas costumbristas de pullas en la venta, donde los caminantes y huéspedes se cruzan invectivas y motes en la tradición del darse vayas. Otro elemento es la comicidad visual, gestual y vestuaria insinuada en acotaciones y texto: los ataques y parasismos (fingidos) de doña Alfonso son un buen ejemplo<sup>9</sup>.

Y, en efecto, estamos ante una comicidad muy desarrollada, no sólo a través del habitual expediente alternativo y complementario del gracioso, sino por medio de muchos ingredientes distintos, desde la labor de varios *figurones*, como la mentada Alfonso y su afectada epilepsia, hasta lo costumbrista venteril. Esa escena de la venta de la comedia (especialmente los vv. 613-660; pp. 29-32) semeja, con su riña populachera, con las pullas y los dicharachos de todos, muchas escenas de entremés -baste señalar el *Getafe* de Antonio Hurtado de Mendoza, por caso. En general, el tono desenvuelto y desgarrado que emplean varios personajes para interpelarse mutuamente en ese pasaje es más entremesil que otra cosa y tiene el aire costumbrista y castizo de muchos entremeses contruidos sobre ese género de escenas.

Entonces la socarronería del *figurón* central don Lucas lo avecina al género breve en réplicas como "¿Dónde vas Dulcinea y don Quijote?", con otra interesante broma alusiva metaliteraria (v. 624; p. 29); dicharachos jergales como "dejádmela brujular / que pinta bien" (vv. 728-729; p. 35); insultos e invectivas como "don Langosta" (v. 636; p. 30) o "doña Melindre" (v. 641; p. 30)<sup>10</sup>; frases agudas como "primillo, fondo en cuñado" (v. 893; p. 41), etc. Y en otras escenas oiremos más ejemplos de una fraseología entremesil, como cuando, cerca del final de la obra, don Lucas juega con los vocablos repetidamente para acusar a los amantes:

LUCAS: Más: os hablasteis muy tiernos  
en Torrejoncillo; más:  
cuando el coche se quebró,  
esto no lo podéis negar,  
tuvisteis un quebradero  
de cabeza...

CABELLERA: (¡Hay tal pesar!)

LUCAS: Más: al llegar a Cabañas,  
esto fue sin más ni más,  
le sacasteis en los brazos  
de la litera al zaguán;  
más: desde ayer a estas horas  
os miran de par a par,  
cantando a un coro los dos,

<sup>9</sup> Historia del teatro español del siglo XVII (Madrid, 1995) 570.

<sup>10</sup> Cf. la *Historia* de Arellano ya citada, 651, donde se pone de manifiesto que este tipo de artilugios cómicos era común también a otro género, como es la comedia de disparates o burlesca.

el tono del ay, ay, ay;  
 más: aquí os hicisteis señas;  
 más: no lo pueden negar;  
 pues mucho mases son éstos,  
 digan luego el otro "más" (vv. 2687-2704; pp. 116-117).

Aquí el tono del *figurón* don Lucas es abiertamente cómico en plena deshonra y menudean los ejemplos de la creatividad lingüística propia de los géneros breves y las alusiones a bailes populares como el del ay, ay, ay.

Es interesante observar, asimismo, por último, que el tópico remoquete del *soy quien soy*, del que blasonan tantos seres teatrales del XVII y que justifica tantas acciones extremas en el canon teatral del tiempo<sup>11</sup>, es en nuestro entremés reducido tan claramente al absurdo, que se llega al axioma opuesto: *por ser quien no es* y *por no ser quien cree ser*, esto es, por creerse que es quien nunca ha sido, su propio hermano, nuestro protagonista, hace lo que hace, o más bien permite que se haga algo teóricamente a su pesar. ¿Cabe mayor sinsentido entonces que el hecho de que el personaje mismo pregunte por su propia identidad, según sucede en varios momentos de *El indiano crédulo*?:

¿Vivo yo aquí?  
 ¡Ved que me busco! ¡estoy fuera!

Válgame Dios, sólo un yerro  
 hay en toda esta materia:  
 ¿Quién es don Lucas?<sup>12</sup>.

En la comedia asistíamos a otro género de torcimiento del sentido recto de tal frase hecha en boca de la astuta Isabel, que se burlaba irónicamente de don Lucas en el primer acto:

La fama que vos tenéis,  
 por ser quien sois, os aclama;  
 pero no dijo la fama  
 tanto como merecéis (vv. 715-718; p. 34).

Con razón la profesora Profeti escribía en la anotación a estos versos que Isabel opera una “inversión irónica del sintagma que atestigua habitualmente la nobleza de los personajes de la comedia áurea” (n. 716, p. 34), y añadía en el apéndice una bibliografía

<sup>11</sup> Puede verse sobre esto el importante punto de vista de José A. Maravall en la versión final revisada de su *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Francisco Abad, ed. (Madrid, 1990), capítulo IX, 60-64.

<sup>12</sup> El texto anotado del entremés puede consultarse en la excelente edición hecha por Daisy Rípodas Ardanaz en su antología temática *Lo indiano en el teatro menor español de los siglos XVI y XVII* (Madrid, 1991 [BAE, 301]), 179-188. Las citas proceden de los vv. 122-123, p. 185, y vv. 197-199, p. 187.

explicativa (n. 716, p. 135)<sup>13</sup>. Esta ruptura con respecto a las normas del género central del teatro de la época nos acerca otra vez en los cuarteles del género cómico, en el que Marc Vitse, Arellano y otros historiadores han colocado por igual algunos tipos de comedias y los géneros breves contemporáneos.

Se confirma, así pues, otra vez la cercanía de estos dos mundos teatrales, cada uno cómico a su modo y según distintas técnicas y códigos. Pero creemos haber puesto de manifiesto que en muchos casos este utillaje técnico y teatral guarda expresivas semejanzas en ciertas comedias, especialmente las de *figurón*, como la estudiada aquí, y las piezas breves. Muchas de éstas tienen, además, el interés de mostrar, en principio, simplemente un grado más en la hipertrofia cómica que se observa en la llamada comedia de *figurón*, forma a su vez hipertrofiada de la comedia misma.

Nuestra comedia se halla próxima al territorio del entremés, pero todavía opera en ella un rasgo diferencial insoslayable frente al género entremesil, además de la dicha superioridad general en varios niveles (extensión, actos, número de versos...): en la comedia, como explica Eugenio Asensio, hay “una identificación con los anhelos y esperanzas del héroe” y “una participación sentimental [del espectador] en plano elevado”; el entremés, en cambio, “da al espectador un sentimiento de superioridad sobre los personajes, con los que sólo pasajeramente se identifica en el subsuelo común de la flaqueza humana. Son personajes vistos desde una lejanía propicia a la risa, más prójimos que próximos”<sup>14</sup>. Esta interesante perspectiva nos permite aclarar más la cuestión, pues en nuestra comedia don Lucas recibe un tratamiento que podríamos llamar, simplificando mucho la cuestión por mor de la brevedad, entremesil, mientras que los demás personajes permanecen dentro del territorio de la comedia y, por lo tanto, no caen en ese nivel de manifiesta inferioridad aplebeyada del entremés, en ese “subsuelo común de la flaqueza humana” que decía Asensio.

En realidad, las cosas no son tan sencillas, dado que hay en nuestra pieza algunas facetas que parecen a todas luces limítrofes entre ambos géneros. Por lo pronto, el *figurón* parece contagiar su *vis* cómica a otros personajes y *afiguronarlos*, desfigurarlos como seres de comedia y empujarlos hacia el subsuelo del entremés. Después, el autor se las arregla para ponernos en la difícil alternativa de dotar o no dotar a don Lucas, al final de la obra, de alguna autoridad moral. Aunque ya nos hemos inclinado por privarlo de tal ventaja<sup>15</sup>, sin embargo sí puede gravitar cierta ligera nube de ambigüedad en torno a su grotesca figura de pretendiente engañado, pero dotado de cierta presencia de ánimo o algún descaro cínico.

---

<sup>13</sup> Profeti, en la revisión de su edición más antigua de la comedia (Madrid, 1984), casi siempre idéntica, por lo demás, a la que manejamos de 1998, suprime algunos detalles relevantes, como los que se suministraban en la nota primitiva (n. 716, p. 169), más completa que la moderna.

<sup>14</sup> Itinerario del entremés desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente (Madrid, 1971) 39.

<sup>15</sup> En “Nuevas consideraciones acerca del final de *Entre bobos anda el juego* de Francisco Rojas Zorrilla: la estructura de la comedia y las convenciones del género”, *Hesperia. Anuario de Filología hispánica* (Universidad de Vigo), 3 (2000) 5-24; y en “La vil quimera deste monstruo cómico: convención y ambigüedad en una comedia de Francisco de Rojas Zorrilla” (en curso de publicación).

Si nos planteamos semejante posibilidad es porque, como mínimo, no es don Lucas un simple comparsa cómico, un remiendo ridículo añadido a una trama que apenas necesita de él. Su presencia es importante, necesaria y, además, el público del XVII debía disfrutar lo indecible con sus gracias, ya que abundan sus discursos y razones hasta el punto de haberse convertido su ridiculez o, en el otro extremo, su supuesta legitimidad, en materia de debate de los estudiosos actuales<sup>16</sup>.

Cuando Asensio expone su teoría del entremés, añade otro rasgo distintivo más, que citamos con alguna extensión:

En la comedia el parcial aspecto jocoso está subordinado a las emociones nobles a las que sirve de contrapunto en una armonía intencional. En el entremés la óptica jocosa lo deforma todo, el ambiente cómico quita seriedad al acontecer y al personaje: el dolor y la maldad son presentados esencialmente como resortes de hilaridad, el campo de observación se reduce a las zonas inferiores del alma y la sociedad. Ni la ignorancia vejada provoca compasión ni el engaño victorioso despierta indignación. Por un resquicio penetra de vez en cuando una tímida insinuación moral cuando el engañador es a su vez engañado, el ladrón robado y el astuto o malicioso acaba aporreado por el bobo, en apariencia inermes. Pero en semejantes escenas el factor principal reside en la sorpresa y no en la intención ética: la moral del espectador posee raíces demasiado profundas para ser puesta en riesgo por la orgía de comicidad (pp. 39-40).

Hay que observar en este punto, para comenzar, que nuestra comedia se acomoda exactamente a la primera frase citada del gran erudito navarro: lo jocoso es parcial y se subordina a las emociones nobles, aquí representadas por el amor de los dos enamorados Pedro e Isabel. Esto es, por mucho que crezca el *figurón* a ojos vistas dentro de su molde cómico, en su calidad de gran chivo expiatorio, de gran mascarón de proa de la obra, no llegará a salirse de su natural cometido de hacer reír y de ser contrapunto de otros personajes, que encarnan precisamente esas emociones nobles. Nuestro entremés, en cambio, presenta un cuadro de general degradación, de burla universal, de grotesco sin cortapisas. Y, en efecto, nos mueve poco la pasión amorosa de los protagonistas; y menos aún el sino del novio *figura* burlado en la segunda parte. El engaño divertido puede más que ninguna pretensión moral, que permanece prácticamente fuera de la escena, bien a salvo en la conciencia del auditorio, durante el espectáculo entremesil.

Por lo tanto, existen todavía diferencias que separan los dos ámbitos y no permiten que se confundan por completo entre sí: primeramente el hecho de que en la comedia de *figurón* es sólo el *figurón*, a veces con el acompañamiento de algún comparsa *figura* (en el interesante caso de nuestra comedia son varios), el personaje sobre el que se descarga el lastre satírico inherente a estas obras, mientras que todos los personajes del entremés reciben casi por igual grandes dosis de comicidad satírica y de burla grotesca. Con todo, observamos que en las piezas aquí comparadas es fácil advertir que la diferencia es de estatuto genérico y de grado o de énfasis, sin que existan factores diferenciales exclusivos que marquen una distancia insalvable, cosa que podría afirmarse en parte también, acaso,

---

<sup>16</sup> En nuestros dos artículos mencionados en la nota anterior sobre el desenlace de la pieza de Rojas Zorrilla hacemos un recorrido por la historia de la cuestión, con cierto acopio bibliográfico.

con respecto a algunos otros entremeses, de un lado, y, de otro, comedias de *figurón* y comedias burlescas.

En muchos momentos de ambas piezas, además, según ha podido verse, el tono, los nombres o el habla de los personajes se asemejan notablemente, lo que contradice aún más la separación tajante que tradicionalmente se ha establecido entre estos dos ámbitos teatrales del siglo XVII. Como ya hacía Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo al llamar al entremés *comedia antigua* o *comedia doméstica*, se pone de manifiesto en todo momento una conexión entre ambos géneros que debería estudiarse con más ahínco.

Un último dato, más anecdótico, para el contraste: existió al parecer un entremés con el título *Don Lucas del Cigarral*, custodiado en la Biblioteca Nacional de Madrid, según Emilio Cotarelo<sup>17</sup>. Ese códice fue rastreado sin éxito por la profesora Profeti en esa institución a comienzos de los años ochenta<sup>18</sup>. Consta, sin embargo, un sainete del mismo título de Francisco Bernardo de Quirós, según la misma editora (*ibid.*). Lo esencial, empero, es la facilidad con que se puede transitar de un género a otro en estas piezas, afincadas en territorios limítrofes, pero distintos. Otra obra, *El marqués del Cigarral*, de Castillo Solórzano, de alrededor de 1630, ya contenía elementos visiblemente cruzados con el entremés, pero que no nos toca analizar aquí. Añadamos, asimismo, que estos nombres plebeyos y burlescos asociados al *don* nobiliario son carne favorita de comedia burlesca o de disparates, como explica Arellano en su obra mencionada, citando (p. 653), entre otros, el nombre de Quiteria, que precisamente sale a relucir en nuestro entremés.

---

<sup>17</sup> En su *Don Francisco de Rojas Zorrilla, noticias biográficas y bibliográficas* (Madrid, 1911) 165.

<sup>18</sup> En la bibliografía del “Estudio preliminar” que antecede a su edición anotada anterior de *Entre bobos anda el juego*, 61.

