

Comentarios al desenlace de *Entre bobos anda el juego* de Francisco de Rojas Zorrilla

HÉCTOR BRIOSO SANTOS

Universidad de Alcalá de Henares
Para Y.G.M.

Un breve vistazo a la bibliografía acerca de las comedias del toledano Rojas Zorrilla revela que un buen número de estudiosos se ha acercado a *Entre bobos anda el juego* (1638) movido por su interés intrínseco como comedia supuestamente costumbrista¹ y como pieza de las llamadas de *figurón*, un prometedor subgénero de la época de madurez de la denominada *comedia cómica*, por su llamativa calidad estilística, su fino humor y su rotunda teatralidad. La obra pertenece a la etapa de formación de tal especie dramática, en los años treinta del siglo XVII, pero ya posee los rasgos más esenciales de esas divertidas obras². Por lo demás, el teatro de Rojas ha sido considerado muchas veces, desde que Emilio Cotarelo y Mori emitiese tal juicio, original³ y sus comedias han merecido los adjetivos de “espléndidas”⁴ y “de primer orden”⁵. Empero, el asunto más difícil que

¹ María Teresa Julio, *La recepción dramática. Aplicación al teatro de Rojas Zorrilla*, Kassel, Reichenberger, 1996, p. 458. En adelante, nos referiremos a las páginas de las obras ya citadas previamente entre paréntesis, en el cuerpo del texto, sin repetir la referencia bibliográfica en las notas.

² De hecho, Marc Vitse considera esta comedia como de “hiperfigurón”, en su estudio sobre Rojas Zorrilla en Jean Cannavaggio, coord., *Historia de la literatura española*, Madrid, Ariel, 1995, vol. III, p. 215 (el original *Histoire de la littérature espagnole* es de 1993). Tal noción ya estaba presente en su estudio “Éléments pour une théorie du figuron”, *Caravelle*, 27 (1976), pp. 189-213.

³ Vid. su *Don Francisco de Rojas Zorrilla, noticias biográficas y bibliográficas*, Madrid, Imprenta de la RABM, 1911, p. 119. Cf., asimismo, Américo Castro, en su prólogo a *Cada cual lo que le toca y La viña de Nabo*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1917, p. 185; Julio Rodríguez Puértolas, “Alienación y realidad en Rojas Zorrilla”, *Bulletin Hispanique*, 69 (1967), p. 326; y José M. Díez Borque, *El teatro en el siglo XVII*, Madrid, Taurus, 1988, p. 185, entre otros.

⁴ Según Francisco Ruiz Ramón, en *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Cátedra, 1983, p. 265. Cf., por ejemplo, Julio Torri, *La literatura española*, México, Fondo de Cultura Económica, 1955, p. 259, donde se dice que “*Entre bobos anda el juego* es una de las más admirables comedias de figurón del teatro español”.

⁵ Felipe Pedraza y Milagros Rodríguez, *Manual de literatura, IV. Barroco: teatro*, Pamplona, Cenit, 1981, p. 500.

puede traerse a colación en lo que atañe a esta comedia es su interesante final, que suscitó, especialmente entre los primeros años ochenta y 1990, una callada polémica entre los críticos y en particular entre dos editoras del texto en sus respectivos estudios preliminares, el de Maria Grazia Profeti de 1984, ampliado en 1998⁶, y otro de Ana Suárez de 1990⁷.

Y es que, en efecto, las frases finales del figurón que es don Lucas del Cigarral pueden dejar perplejo al lector en un primer momento, pues en ellas se habla esencialmente de dinero, un tema no demasiado habitual en la comedia, concentrada sobre todo en el amor. Para empezar, don Lucas ha tomado la iniciativa de la acción, que había perdido desde hacía por lo menos dos actos, para no escuchar las protestas del padre de su prometida y acusar a Isabel y a su propio primo de engañarlo a su espaldas. Anuncia en seguida su venganza y le recuerda a Pedro que es muy pobre:

Vos sois, don Pedro, muy pobre,
y a no ser porque en mí halláis
el arrimo de pariente,
perecértais⁸.

A renglón seguido, hace lo propio con su dama:

Doña Isabel es muy pobre:
por ser hermosa no más
yo me casaba con ella;
pero no tiene un real
de dote (vv. 2729-2733; p. 118).

Y cuando el padre de ella aduce que “por eso es virtuosa y principal”, él replica, ante la alarma de todos los presentes:

Pues dalda la mano al punto,
que en esto me he de vengar:
ella, muy pobre; vos, pobre,
no tenéis hora de paz;
el amor se acaba luego,
nunca la necesidad (...) (vv. 2735-2740; p. 118).

Explica el del Cigarral este rancio principio, verdaderamente propio de un antecedente del mucho más ingenuo Mr. Micawber dickensiano, ahora en versión mezquina:

⁶ Respectivamente, Madrid, Taurus, 1984, y Barcelona, Crítica, 1998. Las diferencias entre ambos prólogos son muy pequeñas, el texto se reproduce con escasísimos cambios y la autora mantiene idéntica su interpretación de la comedia y su desenlace.

⁷ En su “Introducción” a *Del rey abajo, ninguno* y *Entre bobos anda el juego* de Rojas Zorrilla, Barcelona, Planeta, 1990.

⁸ Para el texto de la comedia seguiremos la edición mencionada de Profeti de 1998, indicando verso y página; la cita es de los vv. 2724-2728, p. 118.

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 querrás?",
 echarán de ver los dos
 cuál se ha vengado de cuál (vv. 2735-2754; pp. 158-159).

En este pasaje parece renunciar Rojas a cualquier finura sentimental y amorosa para tomar el atajo más abrupto de la economía hogareña, aunque traducida en los términos jocosos característicos de la comedia.

Resumamos brevemente la trama de la pieza y su misterioso final, tal y como son relatados con bastante imparcialidad por Pedraza y Rodríguez en su *Manual* citado al comienzo de estas páginas:

El protagonista, don Lucas del Cigarral, es un personaje grotesco, avaro y pretencioso que concierta su boda con doña Isabel de Peralta. Manda a un primo suyo, don Pedro, galán y brioso, que vaya a buscar a la novia. Al verse, se enamoran y acaban burlando a don Lucas. Este ser caricaturesco, cuando asiste a la boda de Pedro e Isabel, se sabe vengado porque está seguro de que la pobreza de ambos los llevará a la desgracia (p. 512).

En principio, este desenlace ofrece, por lo menos, dos puntos de vista, a tenor de las interpretaciones posteriores de la crítica: el de don Lucas, que, por supuesto, se cree asistido por la razón, y el de los novios, que se aman sinceramente, pero que, desde una perspectiva de pragmatismo del siglo XXI, podrían bien abrigar dudas sobre su futuro incierto, bien sentirse superiores al figurón que se imagina triunfante, pero que hace el más espantoso ridículo con sus pretensiones de venganza. Por caminos paralelos a los de estas opiniones imaginarias de los personajes, los estudiosos han elegido entre estos dos caminos: la justicia de último minuto aplicada por don Lucas o la fuerza todopoderosa del amor; la venganza frente al sentimiento amoroso puro.

Oigamos primeramente a J. Bravo Carbonell, que explicaba la cuestión en su obra *El toledano Rojas* de 1908:

Este hombre desprovisto de ideales, que vive sólo lo grosero de la vida, que no entiende de romanticismos y satisfacciones del ánimo en la idealidad de un amor exquisito, les condena a casarse (...) ¡Como si no tuvieran un porvenir delante lleno

de ilusiones y de esperanzas, y una voluntad sólida e inquebrantable con que ganar una posición⁹.

Federico Ruiz Morcuende, en su edición de la comedia de 1931, aclara que “En *Entre bobos anda el juego*, encubierto por la trama cómica, late el derecho de la mujer a elegir marido de su gusto (...). Doña Isabel rechaza a don Lucas, rotundamente, no por ser viejo y lleno de tachas, sino porque ama a don Pedro”¹⁰. A su vez, bastantes años después, un importante artículo de Julio Rodríguez Puértolas destacaba el enfrentamiento que presenta esa comedia “entre la vieja familia hidalga que *mantiene honra*, pero que está arruinada, y la ‘moderna’, pero rica”¹¹. Algunas páginas más adelante, insiste, a otro propósito, en que los graciosos y rústicos teatrales de Rojas entran en contradicción con los ideales del momento para generar comicidad, no para socavar esos valores predominantes, lo que podría muy bien aplicarse a nuestro caso (p. 340).

El año siguiente, 1968, Charles V. Aubrun entendía el sentido de la obra como sigue:

Entre bobos anda el juego reduce los conflictos de la burguesía a una farsa. Salen a escena una joven hermosa y pobre, un galán rico, viejo, feo y celoso, y un primo joven, enamorado y de fértil imaginación. Éste se burla del hombre adinerado y le desespera hasta el extremo de que el vejete cede todos sus derechos y “obliga” a la enamorada pareja a contraer matrimonio. Es el triunfo del amor sobre el dinero, de la juventud sin un ochavo sobre la vejez adinerada. No se fundan las costumbres sobre el dinero. Rojas es uno de los primeros en decirlo. Pues, con excepción de Montalbán, los dramaturgos españoles eludían sistemáticamente esta realidad. Rojas repudia así la moral burguesa y también ha demostrado que la moral aristocrática no es más que un engaño, una ficción de teatro, igual que el honor, la castidad campesina o los celos de los maridos madrileños. La comedia, que no se alimenta ya más que de este vacío, desemboca en un formalismo cada vez más ingenioso: no es ya más que un juego, admirablemente llevado¹².

Por el momento, sólo advertiremos que nos parece discutible que don Lucas sea un “vejete” o un “viejo”, como señala Aubrun. Nada dice Cabellera de eso en su cumplidísima descripción satírica del primer acto, y en el *dramatis personae* inicial sólo don Antonio es considerado como viejo, pues es el padre de las niñas. Acaso el crítico francés lo haya inferido de los versos del padre de Isabel, en los que lo opone a un jovencito gastador: “¿Será mejor un mozuelo / que gaste el dote en tres días / y que os dé a comer requiebros” (vv. 364-366; p. 81).

También en 1968, en la reedición de la *Historia de la literatura* de Ángel Valbuena, hallamos la obra descrita como un planteamiento del “conflicto del matrimonio entre personas de edades diversas, con rasgos ingeniosos y grotescos.

⁹ Toledo, Imprenta de Rafael Gómez-Menor, 1908, pp. 55-56.

¹⁰ Francisco Rojas Zorrilla, *Teatro*, Madrid, La Lectura, 1931, p. 22.

¹¹ “Alienación y realidad en Rojas Zorrilla”, *Bulletin Hispanique*, 69, nos. 3-4 (1967), pp. 325-346; cita en p. 336 (cursiva de su autor).

¹² *La comedia española (1600-1680)*, Madrid, Taurus, 1968, p. 161.

Don Lucas es sólo un 'figurón', una caricatura; para llegar al dejo de amargura que puede encontrarse en la esencia del tema hay que asomarse a las puertas del romanticismo y entreverlo en *El sí de las niñas* de Moratín¹³.

Mas la interpretación más interesante y ponderada de ese año 1968 es la de Raymond R. MacCurdy en su obra monográfica sobre Rojas Zorrilla. Este estudio considera una lectura intermedia entre la obvia y cruda tesis socioeconómica del don Lucas triunfante y las necesidades satíricas propias de la comedia de figurón, que impedirían que éste venciese completamente:

Con su estilo, Rojas quiere expresar uno de los principales propósitos de la obra: ridiculizar a aquellos que reducen los valores humanos a términos monetarios... A pesar de que *Entre bobos anda el juego* critica a los padres codiciosos que arreglan los matrimonios de sus hijas para obtener un provecho personal; a pesar de que satiriza los triviales valores de los nuevos ricos salidos de la clase media, se trata sobre todo de una parodia de las comedias románticas en las cuales el amor siempre triunfa. 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 vacíos¹⁴.

Justamente, a partir de cierto punto, la crítica parece colocarse del lado de don Lucas en un grado mayor o menor. Así, Francisco Ruiz Ramón, en su *Historia* citada de 1971, aseveraba que el figurón

Don Lucas, caricaturesco y ridículo, astuto e ingenuo, interesado y puntilloso, engañado desde el comienzo al fin de la comedia, sabrá levantarse por encima de la acción vivida en esta pieza, convirtiendo su derrota en victoria. Derrotado como galán y presunto marido de la bella Isabel, triunfará como tipo cómico, idéntico siempre a sí mismo (p. 265).

En la lectura del profesor de Vanderbilt University éste parece haberse dejado llevar por la misma ambigüedad de la pieza en cuestión, pues entiende, bastante paradójicamente, que son posibles dos finales simultáneos y contrarios para esa comedia: una derrota de don Lucas a nivel argumental y estructural "como galán y presunto marido", y un triunfo del mismo personaje al nivel de la más pura comicidad. La brillantez aparente de este análisis, sin embargo, se ensombrece un tanto cuando nos preguntamos cómo debemos interpretar esta última solución. Se nos antoja que el argumento de la misma coherencia cómica de don Lucas, "idéntico siempre a sí mismo", no basta para dignificarlo en un grado suficiente como para remontar su fracaso amoroso y social. Es decir: cabe interrogarse sobre si un personaje derrotado como galán, en un género tan claramente dominado por el asunto amatorio, puede triunfar seriamente en algún otro aspecto de la comedia.

¹³ Barcelona, Gustavo Gili, 1968, vol. II, p. 631.

¹⁴ *Francisco de Rojas Zorrilla*, Nueva York, Twayne, 1968, pp. 131-134.

Más bien puede suceder justo al contrario, que don Lucas esté tratando de sobreponerse grotescamente frente a la presumible ignominia de quedarse soltero porque le hayan birlado la novia, lo que haría a más y mejor las delicias de un auditorio cómplice del dramaturgo.

En 1978, Philip Ward aseveraba que don Lucas “‘takes his vengeance’ on Pedro for falling in love with Isabela, and forces him to marry her”¹⁵. Las comillas simples de este estudioso, empero, parecían poner en entredicho la lógica o la justicia poética de tal venganza, como si —conjeturamos— sólo tuviese sentido y legitimidad desde el punto de vista subjetivo del mismo don Lucas. De nuevo, vemos cómo el tono ambiguo de la obra alcanza a muchos de sus intérpretes, forzándolos a lecturas con soluciones ambivalentes, con soluciones que funcionan dramáticamente a más de un nivel.

Asimismo, unos años más tarde, ya en los ochenta, desde la primera interpretación de dicho final por la citada Profeti, primó completamente una audaz comprensión del figurón don Lucas como el triunfador implícito en la situación del desenlace, puesto que, al entender de esta eminente investigadora italiana, don Lucas castigaba a los infractores, a los engañadores e ingenuos enamorados que se burlaban de él a sus espaldas, con un terrible sino: el de vivir sin dinero, entregados a un amor rico en pasión pero escaso en recursos materiales y, por lo tanto, abocado a un fracaso a largo plazo. Profeti insiste en su “Estudio preliminar” en que “el desenlace feliz es sólo aparente”, pues

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. Y como se ha hecho justicia de las falsas apariencias del lenguaje, así, paralelamente, desde el centro del Imperio la compañía se ha trasladado a incómodas posadas, se ha expuesto a los insultos de arrieros y venteros, para terminar en Cabaña, “desaliñado lugar”, del cual se dice “la primer pulga / ...fue de aquí natural” (vv. 2440-2442). Por lo tanto la ilusión artificiosa de grandeza de la capital se encara violentamente con la realidad amarga de la crisis de la nación. 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 (p. xlvii).

Para proceder con orden, diremos primero que nos parece que la transición de una visión negativa de don Lucas a una positiva no puede ser tan esquemática como la presentada por esta especialista. Desde nuestro punto de vista, lo que advertimos es que, incluso hasta muy cerca del desenlace, don Lucas es visto con tintas muy negras, y aun en las líneas finales, el giro positivo, *ex abrupto*, de este personaje, con todas sus peculiaridades, sería sumamente discutible.

En segundo lugar, si bien es atinada la observación de Profeti de que la acción se desplaza hacia la periferia, que, recordémoslo, es el territorio predilec-

¹⁵ En su *Oxford Companion to Spanish Literature*, Oxford, Oxford University Press, 1978, p. 183.

to de los *figurones*, del que don Lucas del Cigarral es indudablemente oriundo, como su excéntrico y aplebeyado apellido pone bien de manifiesto, sin embargo no debemos sacar de quicio la importancia de este desplazamiento y convertirlo en un argumento para encauzar estrictamente la lógica del final de la obra en la dirección que sugiere esta estudiosa. Acaso las escenas de la venta sean de signo más costumbrista, tópico y convencional que otra cosa. En otra parte hemos explicado que este tipo de escenitas campesinas, de ventas y caminos, son pequeños cuadros en los que la comedia se avvicina al entremés en aras de la más pura comicidad¹⁶. Este género de divertimentos no necesariamente ha de ser juzgado como un grave síntoma de ninguna transición ominosa, más propia de la tragedia que de la comedia, y, desde luego, entendemos que tampoco connota ningún mensaje ideológico particular, pues en él el autor se limita a enunciar chistes tópicos sobre pulgas y carreteros y a sacar la acción de la sempiterna metrópoli de muchas otras comedias para guiarla por derroteros algo más innovadores, aunque sean los paisajes polvorientos de la Mancha —algo similar a lo intentado por Cervantes en el *Quijote*—.

Además, los personajes están abocados casi desde el comienzo de la obra a este viaje a provincias (¡a cuán poca distancia de Madrid, sin embargo!), claramente exigido por la trama y por el atrabiliario don Lucas, que retorna así a su hogar toledano, que es también la patria chica del mismo Rojas Zorrilla. Juzgamos que no hace falta entender esta suerte de pic-nic cómico por parajes entremesiles como un movimiento estratégico hacia los manes del figurón, que demostraría entonces una pretendida superioridad especial. Y más cuando es precisamente este personaje quien peor sobrelleva esta excursión y el que menos ventaja tiene sobre los otros en ella, por lo menos hasta la escena final, si no hasta el verso postrero de la pieza.

Sí concedemos que los figurones suelen o pueden ser periféricos como un modo más de destacar su rareza, otra más de esa colección de peculiaridades que los hacen tan ridículos a los ojos del público del corral de comedias. Varios de ellos son hidalgos norteños, que hacen precisamente de su nacimiento en provincias un baluarte de su rancia nobleza. Nuestro hombre, por el contrario, es un *homo novus*, un ricacho sin nobleza, otra razón más para hacerlo, satíricamente, manchego y toledano, siguiendo los códigos de la época.

El figurón es, en efecto, al menos en este caso, tal y como señala la misma Profeti, un “rico provinciano”, un palurdo adinerado con la dosis suficiente de mal gusto como para ir anunciando por doquier el monto exacto de su fortuna per-

¹⁶ En “De Madrid a Getafe: un entremés de Hurtado de Mendoza y una comedia de Lope de Vega”, revista *Teatro*, Aula de Estudios escénicos y Medios Audiovisuales de la Universidad de Alcalá de Henares, vol. 11 (1998), pp. 79-100. Por supuesto, el mejor análisis de la pieza magistral que es el “Getafe” de Hurtado sigue siendo el de Eugenio Asensio en su libro clásico, *Itinerario del entremés desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid, Gredos, 1971, pp. 121-123. Para un acercamiento teórico a estas correspondencias inter-genéricas, *vid.*, por ejemplo, José M. Díez Borque, coord., *Historia del teatro en España, I. Edad Media. Siglo XVI. Siglo XVII*, Madrid, Taurus, 1990, p. 590.

sonal. Pero en él ese rasgo es una añadidura, un refuerzo cómico más de su grosera excentricidad. Es atrabiliario y rústico porque es provinciano, pero su falta de prestigio no mejora con el accidentado viaje al campo, como quiere Profeti, sino que empeora más hasta llegar al final de la comedia. No estamos ante un digno *villano en su rincón* como el de la pieza homónima de Lope de Vega; no tenemos ante nosotros a un rico labriego triunfante por sus prendas personales de cristiano viejo virtuoso y leal al rey, sino ante un ricacho con un “apellido moderno”, como dice el drama (v. 206; p. 11), pueblerino, pretencioso y grotesco. Y desde el comienzo de la obra se refuerzan tales caracteres negativos con tintes bastantes irrefutables.

En cuanto a la pretendida listeza del bobo, entendemos que ésta es también discutible, puesto que se contradice, como mínimo, con lo enunciado en el resto de la comedia y en otras obras del mismo grupo de las de figurón. Acaso puede parecer que la clave de esta discusión sería la elucidación de la frase que, a modo de bordón o moralina *sui generis*, repite don Lucas a la concurrencia que lo rodea en esa escena última: “Entre bobos anda el juego”. El *Diccionario de autoridades* nos enteramos de que es ésta la “frase que se dice cuando los que pretenden alguna cosa son igualmente bellacos y diestros que con dificultad se dejarán engañar, y por esto se suele añadir: y todos eran fulleros”. Otros refranes asocian juego y necedad: “Al jugador necio, mudarle el juego” y “El sesudo y el necio se descubren en el juego”¹⁷, pero ambas están algo lejos de nuestra idea original. Tanto el dicharacho folclórico del título de la obra, con el sentido que *Autoridades* aclara, como la misma figura del personaje que en apariencia es tonto, pero que podría, en realidad, engañar a otros y triunfar inadvertidamente sobre ellos, son tradicionales a más no poder y podrían enumerarse infinitas fuentes que los glosan, presentan y repiten. De ahí que sea la más elemental justicia poética, la de raíz folclórica, la razón lógica más imperativa que nos impulsaría, en su caso, hacia el punto de vista de este figurón don Lucas presuntamente triunfante y héroe de la comprometida situación final de *Entre bobos*.

Esa frase, además, puede entenderse como uno de esos estribillos que paupaban muchos entremeses a modo de chiste reconocible por el público y de gracia que funcionaba por acumulación, como ha señalado Francisca Íñiguez Barrera en su libro reciente sobre la parodia dramática¹⁸. En todo caso, como señala oportunamente María Teresa Julio, este título “resume el nudo” y no adelanta el desenlace (p. 449), lo que viene a probar que, con él, Rojas no coloca al frente de ese *juego* a don Lucas y que, además, ese juego es de varios personajes: su significado es más general y ambiguo de lo que cabe deducir de su repetición por don Lucas mismo.

Sin duda, el del Cigarral seguiría siendo, a su propio entender por lo menos, uno de estos bobos fulleros o bellacos, un auténtico *tonto-listo*, y por eso habría

¹⁷ Luis Martínez Kleiser, *Refranero general ideológico español*, Madrid, Hernando, 1989, números 34.888 y 34.889.

¹⁸ *La parodia dramática. Naturaleza y técnicas*, Sevilla, Universidad, 1995, p. 56.

sido capaz de prever este final de la peripecia y de disponer convenientemente la venganza que acaba por anunciar a todos los presentes. Ahora bien, si este dicho, pleno de ese sórdido escepticismo tan típico del refranero, ha de ser entendido más o menos literalmente, y por tanto aplicado a don Lucas en particular, ésa es una cuestión más resbaladiza.

Otra cosa más: si comparamos esta comedia con otra de figurón, *El lindo don Diego* de Agustín Moreto, de la que Profeti ha hecho también una excelente edición¹⁹, convendremos que un análisis somero de los dos desenlaces no contribuye a reforzar la opinión de que don Lucas pueda salirse con la suya en nuestra pieza. En la comedia posterior de Moreto, el figurón perdía ejemplarmente a su prometida por su estupidez y ceguera, que lo impulsaban a dejar su primer partido por una condesa inexistente, representada por la criada Beatriz. Aunque don Lucas del Cigarral no llega a los extremos de insolvencia mental del *lindo* don Diego, sin embargo no se sale de su papel de *figura* ridícula e impotente ante los enredos de sus oponentes.

Pero vayamos al otro lado de esta polémica crítica. Según la mencionada Suárez en su introducción ya citada, la comedia puede, en efecto, merced al “equívoco juego del autor” (p. xxxi), leerse desde tres puntos de vista muy distintos: el del figurón, el opuesto a él y un tercero más ambiguo, equidistante entre los dos primeros. Anota las tres lecturas: “Una, literal, sin humor e ironía, que permitiría entender el argumento desde el punto de vista del fatuo don Lucas; otra, intencionada y burlona, que no se distanciaría del personaje y que nos haría ver su verdadero ridículo”. A continuación, aclara que “ésta última sería la lectura del espectador del Siglo de Oro y de cualquiera que estuviera en el secreto del autor” (*ibid.*). Y explicita la tercera vía: “Finalmente, una más matizada lectura dejaría paso a una cierta ambigüedad, en la que el autor estaría ironizando sobre la vida misma y ‘jugando’ con sus personajes. Esta lectura madura no entraría en contradicción con la segunda pero sí con la primera” (*ibid.*). En seguida, explica detenidamente su razonamiento:

Precisamente el tema de la emancipación femenina es lo que da consistencia al significado ‘educativo’ de la obra. Por ir contra la naturaleza humana y obligar a casar por interés verán burladas sus pretensiones los galanes y el padre de Isabel, pero sobre todo don Lucas, pues sólo pretende equilibrar la naturaleza con el dinero. El aparente castigo a don Pedro (casarle con Isabel) se convierte irónicamente en su mayor premio, pues ése es su más grande anhelo. Esto es lo que el espectador espera de la justicia poética, no el que se le castigue verdaderamente, pues él ha seguido fielmente y sin traicionarlas sus inclinaciones naturales. El castigado es don Lucas, por pretender sustituirlas con medios bastardos (p. xxxi-xxxii).

Y, a renglón seguido, hace explícitos sus duros reparos a la tesis ya citada de Profeti:

¹⁹ Madrid, Taurus, 1983.

Por eso resulta increíble que algún crítico, como M.G. Profeti, en su edición de la obra, haya caído en la trampa tendida a don Lucas, llegando a considerar a éste “el verdadero sabio de la situación”, lo que equivale a entender la obra desde la perspectiva del figurón y a explicarla de la manera lineal y primaria que decíamos antes. La burla y la ironía no es de don Lucas ni de ningún otro personaje, sino del propio Rojas, que observa con mirada burlona y castiga a los responsables de un desafuero antinatural; el “castigo” a don Pedro ése sí es irónico (...) (p. xxxii).

Algo más abajo, continúa desmontando la tesis del supuesto *castigo matrimonial* infligido por don Lucas a su rival y a su antigua y fugaz prometida:

No creemos que Rojas estuviese por el prosaísmo pedante de don Lucas, ni siquiera que a éste le utilizase para estos fines, pues lo irónicamente delicado de don Lucas es que en su estulta inocencia va a colmar de felicidad a los enamorados (...). Quizá entonces aparece como mayor la sutileza de Rojas y como verdaderamente conmovedora y hasta patética la renuncia del figurón, que por dárseles de listo es capaz de tamaña abnegación. Queda la duda de si en el fondo no es sino un sentimental y no un mezquino como aparenta, pero esa ambigüedad es la que tiñe el final de poesía y aproxima la obra a una evidente modernidad (pp. xxxii-xxxiii).

Esta última *modernidad emotiva* nos parece algo extemporánea y quizás producto del contagio con la comedia *El sí de las niñas* de Leandro Fernández de Moratín, con la que Suárez acaba de comparar nuestra pieza unas líneas antes y con la que se la ha parangonado ya varias veces antes. En realidad, el parecido entre ambas sólo puede funcionar en sentido cronológico, y no al revés, por lo que no debería condicionar nuestra interpretación del final de *Entre bobos*. Ese sentimentalismo de don Lucas del Cigarral se nos antoja entonces un añadido anacrónico producido por la sugestión de la encantadora obra moratiniana y del todo ajeno al verdadero espíritu de la pieza de 1638. No tiene don Lucas los caracteres de un sentimental, que sí tendrá, bastante más de siglo y medio después, el don Diego de 1806. Francamente, aunque las dos obras puedan asemejarse en otros aspectos, no vemos el parecido de la filípica resentida del figurón setecentista con respecto a aquellas lacrimógenas palabras finales de *El sí*:

DOÑA FRANCISCA: Pero ¿ves qué alegría tan grande? (...).

DON DIEGO: Paquita hermosa, recibe los primeros abrazos de tu nuevo padre... No temo ya la soledad terrible que amenazaba a mi vejez... Vosotros seréis la delicia de mi corazón; y el primer fruto de vuestro amor..., sí, hijos, aquél..., no hay remedio, aquél es para mí. Y cuando le acaricie en mis brazos, podré decir: a mí me debe su existencia este niño inocente; si sus padres viven, si son felices, yo he sido la causa.

DON CARLOS: ¡Bendita sea tanta bondad!

DON DIEGO: Hijos, bendita sea la de Dios²⁰.

²⁰ *La comedia nueva. El sí de las niñas*, John Dowling y René Andioc, eds., Madrid, Castalia, 1968, p. 284. Suprimimos las acotaciones insertadas por Moratín entre los parlamentos, que no hacen al caso aquí.

Y nos parece, por último, que la modernidad de *Entre bobos* se cifra, no en su supuesta emotividad, sino en la relativa y atenuada ambigüedad de las líneas finales, en las que el figurón don Lucas, cuando pretende amenazar a los otros personajes, en realidad se pone en evidencia a sí mismo con toda su mezquindad. Por ello, más que acercarlo al carácter neoclásico de Moratín, habría que encararlo en todo caso con ciertas antipáticas criaturas de Molière.

Ahora bien, con respecto a los principios esenciales de lo escrito por Suárez, convendría indicar que, al decir de los más importantes teóricos de los géneros teatrales del XVII, el espectador de la comedia no debía identificarse afectivamente con los aconteceres que veía representados ante él. Resulta, por tanto, algo extemporáneo e improbable que la “renuncia” del figurón pueda parecer “patética” o “conmovera”. Tratándose de comedias, incluso la muerte de algún personaje constituye más un pasatiempo que una desgracia patética o conmovedora. Ya el Pinciano lo corroboraba así, como ha recordado recientemente Ignacio Arellano²¹. El mismo crítico explica meridianamente que el género cómico se contemplaba con “una anestesia afectiva, un distanciamiento” (p. 137). Y tal definición corresponde claramente a una idea sugerida por Henri Bergson en su interesante libro *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*:

Lo cómico se dirige a la inteligencia pura: la risa es incompatible con la emoción. Señaladme un defecto, todo lo leve que queráis; si me lo presentáis de modo que conmueva mi simpatía, mi temor o mi piedad, todo habrá terminado, no podré seguir riéndome. Escoged, por el contrario, un vicio grave y hasta odiado por todos; si lográis con artificios que me deje insensible, acabaréis por hacerlo cómico. No quiero decir que entonces será cómico el vicio, sino que desde entonces podrá llegar a serlo. *Es necesario que no me conmueva*. He aquí la única condición realmente precisa, aunque no sea suficiente²².

Esto ha de valer también para nuestro don Lucas, por muy protagonista que sea de la obra, e incluso para doña Isabel o don Pedro. Si el público de la comedia no sufre en general a la par que los personajes, ¿qué sentido tiene suponer que iba a felicitarse por la supuesta astucia mezquina del necio y absurdo pretendiente *figura* y a compadecerse por la “mala” suerte de sus antagonistas, amantes modélicos burlados por un ser impresentable en el último instante de la acción? Bergson insiste en la *rigidez* de la emoción cómica y en la *restricción de la simpatía* que produce el sujeto cómico (p. 109). Al no existir esta empatía, ningún personaje resulta especialmente favorecido por la estimación del receptor, aunque alguno sí pueda ser mal visto en particular, como es el caso de don Lucas. Y si el espectador tiene que decidirse por alguno, lo hará por aquellos que, según las convenciones del género cómico, han logrado sus propósitos, esto es, doña Isabel y don Pedro, que han conseguido unirse en matrimonio por su amor sincero.

²¹ *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 136-137.

²² Buenos Aires, Losada, 1947, pp. 107-108 (énfasis del autor).

Desde su artículo ya citado de 1976, Marc Vitse se ha interesado por nuestra pieza, sobre la que afirmaba en sus mencionados “*Eléments pour une théorie du figuron*” que

Nous voulons parler de la richesse et du degré d'intelligence, qui apparaissent avec toute leur signification dans la création de Rojas Zorrilla, Lucas del Cigarral, héros de *Entre bobos*. En effet à la différence du paléofiguron et du demi-figuron provincial généralement pauvres et toujours étrangers à la fortune commerciale ou financière, l'hyperfiguron a gagné et possède le plus souvent l'argent qui rend raison de ses aspirations et autorise ses ambitions. Lucas le faux noble et son prénom digne d'un “galán de entremés”; Lucas le majorataire et son patronyme qui lui vient, non de sa maison, mais d'un Cigarral récemment construit; Lucas le parvenu aux six mille deux ducats de rente; Lucas le tyran qui d'un bout à l'autre de la pièce croit pouvoir parler haut et commander à tous, parce que tous dépendent d'une certaine façon de son argent; Lucas le grossier et Lucas le malpropre, Lucas l'avare et Lucas le bavard, Lucas l'enragé et Lucas l'aveuglé; tous ces Lucas sont les visages d'un meme monstre qui a nom: Lucas le Marchand (p. 201-202).

Y en su mencionado estudio de 1993, inserto en la citada *Historia de la literatura* de Canavaggio, comentaría, asimismo, lo siguiente:

Lucas es grosero y desalmado, avaro y charlatán, irascible y sectario: y es que, hombre de negocios con ribetes de escribano y asomos de chalán, Lucas el mercader encarna el imperio repelente de la Mercancía, cuyo espectro planea sobre los valores de honor, amor y generosidad de los héroes aristocráticos del enredo amoroso. Por eso, al final de la obra, Rojas, dentro de la coherencia del despotismo de su personaje, hace que imponga a todos su propia renuncia al matrimonio al que aspiraba, para evadirse en un solipsismo autárquico, garante de su eclipse dramático (vol. III, p. 215).

Parece claro que la lectura económica y sociológica de Vitse, que en su conjunto suscribimos también nosotros, no alberga simpatía para el prepotente don Lucas. Dos años después del último acercamiento del crítico francés, el también citado Arellano, en su aludida *Historia del teatro español del siglo XVII*, ha escrito acerca de este problema lo que sigue, ajustando mucho más la mencionada hipótesis de lectura de Profeti:

Cuando aparece don Lucas muestra en su conducta y lenguaje la misma condición ridícula e incapacidad galante. Sin embargo, es un figurón peculiar: no es del todo tonto, y en el fondo buena parte de la acción la dirige él, sobre todo en el desenlace. Aunque parece excesivo calificarlo del “verdadero sabio de la situación”, como hace Profeti, no deja de tener cierta grosera inteligencia. Más ridículos resultan don Luis y la melindrosa doña Alfonso, a los que empareja don Lucas, y no muy bien parado queda el padre de doña Isabel, que pretendía forzar a su hija a un matrimonio de conveniencia (...) con un necio rico, que al final se revela menos necio que él y no acepta las explicaciones que el viejo intenta (pp. 569-570).

El compromiso interpretativo de Arellano es notablemente eficaz para comprender esta comedia cómica: entrevé este crítico un mayor equilibrio entre el figurón central y otros personajes que resultan cómicos en menor grado por sus carencias y su comportamiento ridículo, como don Luis, doña Alfonsa y algún otro individuo reprobable por un fundamental error moral, como don Antonio, el padre ciego a los hechos, tozudo, irresponsable y codicioso de los dineros del figurón.

Bergson anota sobre esto en su libro citado: “En virtud de un instinto especial, el poeta cómico, apenas ha ideado su personaje central, hace que giren a su alrededor otros que presenten los mismos rasgos generales” (p. 124). Esa suerte de equilibrio o comunidad de defectos, empero, no impide que don Lucas del Cigarral —que tiene un nombre, unas costumbres y un aspecto físico completos de figurón que lo distancian de los otros— sea el objeto esencial de la burla.

Este factor de la risa, de lo ridículo, ese precepto de la inescapable carcajada invocado también oportunamente por Arellano, que es tan esencial en la comedia y en particular en la de figurón, determina que, por más que otros lo sean también, don Lucas no deje de ser un sujeto cómico y una diana para las burlas de todos, razón por la que no podría convertirse súbitamente, contra todo pronóstico, en un vengador legítimo, en una suerte de equivalente parcial de un marido burlado de tragedia que ejerce, bien que en clave cómica aquí, su derecho a restaurar su honor castigando a los infractores. La *anestesia afectiva* bergsoniana impide lo uno y lo otro, la reivindicación de la autoridad moral de don Lucas o la caída en desgracia de sus antagonistas. Más bien, encontraremos aquí una trama cómica impulsada por la necesidad perentoria de hacer reír, para lo cual basta con enfrentar al figurón con sus comparsas y antagonistas y hacer derivar los acontecimientos convencionalmente hacia un final de restauración amorosa y matrimonial en el que el triunfo inesperado y anticonvencional del del Cigarral sería impensable.

Los pretendidos argumentos materiales, como la falta de dinero de ese nuevo matrimonio y sus incomodidades anejas, no deben entonces convertirse en razones a favor de la causa perdida del figurón, sino en una cuestión trivial y cómica, fuente de una traca de chistes finales y prueba de que don Lucas se mueve en el plano raso de esa “grosera inteligencia” que dice Arellano. De otro modo, nos colocaríamos nosotros mismos y colocaríamos a los protagonistas jóvenes al nivel de ese materialismo grotesco y pedestre de don Lucas, que prepara su entrada en escena haciendo gala, hasta el extremo más grosero de una contabilidad ridícula, de su fortuna personal, cuyo monto total coloca al frente de su misiva, a modo de saludo: “Yo tengo seis mil y cuarenta y dos ducados de renta de mayorazgo (...)” (p. 18), como declara grotescamente en su carta a Isabel, justamente poco después de que sus pretensiones matrimoniales hayan sido también traducidas muy exactamente en dinero contante y sonante por el codicioso padre de la novia, don Antonio:

Cásoos con un caballero
que tiene seis mil ducados
de renta ¿y hacéis pucheros? (vv. 368-370; p. 17).

La tacañería hiriente de don Lucas llega al punto de pedir a don Antonio que le reembolse los gastos de “mulas, coche, litera” del frustrado viaje (todo en los vv. 1993-2000; p. 90).

Asimismo, en esa primera jornada oímos pronunciar a un don Lucas inenarrable —así lo han caracterizado su novia (por la fuerza) y su sirviente Cabellera (también obligado a servirlo por un voto)— declaraciones tan increíbles en un futuro marido como la siguiente, que sólo contribuye a descalificarlo cómicamente y a inhabilitarlo para ninguna venganza legítima, por lo demás del todo improcedente en el género cómico:

Un amor que apenas osa
a hablaros, dice fiel,
que, una de dos, Isabel:
o sois fea o sois hermosa.
Si sois hermosa, se acierta
en cubrir cara tan rara,
que no ha de andar vuestra cara
con la cara descubierta.
Si fea, el taparos sea
diligencia bien lograda,
puesto que, estando tapada,
nadie sabrá si sois fea (vv. 687-698; pp. 33-34).

Estos groseros detalles anticipan el final, en el que el figurón don Lucas vuelve a hacer de las suyas hablando de dinero, cuando los demás tratan de amores y realizan su ideal amoroso a sus espaldas. Su mezquindad o *miseria*, como entonces se decía, un grave pecado para muchos personajes literarios del XVII, lo acusa y lo aleja del dechado del caballero modélico, que debía siempre mostrarse generoso. Y ese ideal es, por el contrario, el encarnado a la perfección por los dos enamorados y en particular por don Pedro, el perfecto caballero amante, siempre a la altura de las circunstancias y de las más duras pruebas del fino amor, y capaz de triunfar sobre toda dificultad para conseguir a su dama en un ejercicio de amor leal, sincero, puro y legítimo, en el extremo opuesto del oportunismo y el pragmatismo marcadísimos del figurón antagonista. Como escribe Jean-Raymond Lanot, “este desajuste del figurón con respecto a la cortesía sería el contrapunto, en realidad, de un código bien definido en particular en lo tocante al trato amoroso. Frente a la dama, el figurón es un torpe y grosero”²³.

De hecho, en su mencionado *Manual*, Pedraza y Rodríguez han insistido con toda razón en que “el contraste entre don Lucas y los demás personajes es quizá excesivamente obvio” (p. 513). Y, en efecto, poca duda cabe de que el del Cigarral

²³ “Para una sociología del figurón”, publicado en el volumen de actas *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’Etudes sur le Théâtre Espagnol. Toulouse 31 janvier-2 février 1980)*, París, CNRS, 1980, pp. 131-148; cita en p. 140.

contradice uno por uno todos los rasgos establecidos por María Teresa Julio para el galán: “Es audaz, valiente, generoso, de linaje, tiene buen talle y se presenta como el eterno enamorado”; y aduce seguidamente como prueba (en pp. 439-440) los versos del retrato de don Pedro por Cabellera, los vv. 298-316, harto bien conocidos²⁴. Cualquier lector o espectador puede dar fe de la enorme distancia moral y física que media entre ambos postulantes de la dama. Lanot acota más la cuestión en el artículo ya aludido:

El galán cortesano —en general falto de dineros por ser ‘necio el rico’ como dice el refrán— nunca habla de su riqueza: el dinero es un valor material vil al que se ha de despreciar y compensar por la generosidad y la riqueza del alma. El figurón se cree poder comprarlo todo desde la filis que no tiene hasta la nobleza que pretende (...) Para fustigar a los nuevos ricos, y nuevos nobles y nuevos cristianos por supuesto, los autores hacen de sus personajes unos mezquinos avarientos (p. 136)²⁵.

Es más, si distinguimos dos tramas sutilmente entremezcladas y complementarias, la cómica y la amorosa, tendremos que conceder una gran importancia también a la amorosa, aunque por nuestra educación teatral en el esperpento y el teatro del absurdo modernos tendamos a valorar demasiado ese género de comicidad más actual²⁶. Por el contrario, en la época, el público debía disfrutar indeciblemente con ambas fuentes de su interés, por un lado el coloquio erótico convencional, con las añadiduras de las famosas escenas gongoristas y subidas de tono del baño y del combate del hombre con el toro (vv. 981-1084, pp. 102-105), y, por otro, las intemperancias cómicas de los figurones. Los dos ámbitos se cruzan en varios momentos: don Luis es un enamorado burlesco y el mismo don Pedro roza los mayores extremos del culteranismo ingenioso, lo que los aproxima a las figuras *latiniparlas* de otras comedias; pero estos dos terrenos se mantienen

²⁴ Cf. lógicamente el libro ya clásico de Juana de José Prades, *Teoría de los personajes de la comedia nueva*, Madrid, CSIC, 1963.

²⁵ Lanot acompaña esta descripción de ejemplos que hemos suprimido, aunque algunos de ellos hagan referencia a nuestro personaje, para no ser demasiado prolijos.

²⁶ En un montaje muy reciente de la obra realizado por la Compañía Nacional de Teatro Clásico nos ha llamado la atención que sus artífices han soslayado apreciablemente la faceta amorosa y *seria* en beneficio de la vertiente cómico-grotesca. Aunque el compromiso entre ambas es difícil, especialmente en nuestra “modernidad” teatral, creemos que aquí esta posibilidad se ha abandonado desde el principio y esencialmente para abordar sin más la pieza como una suerte de esperpento cómico o de juguete entremesil. La impresión general no es entonces la de una *comedia cómica*, sino la de un prolongado entremés con intermedios amorosos aparentemente serios, que el público, dado el tono general del montaje, puede llegar a interpretar en clave paródica o a considerar un relleno impropio. Creemos que esta forma de cortar por lo sano, por pensar erróneamente, sobre todo, que *comedia* significaba lo mismo entonces que hoy día, mutila o simplifica innecesariamente un teatro tan complejo y rico como el setecentista, pero se ha convertido en una verdadera costumbre, en un cómodo hábito para lucimiento de directores y actores, que es de lo que se trata, al parecer. No vamos a sugerir que los expertos de la escena actual indaguen y comprendan sin más y de un solo vistazo los complicadísimos entresijos de la teatralidad barroca, pero sí proponemos que se asesoren previamente con especialistas en teatro clásico y en historia de las mentalidades.

casi siempre separados y atraen cada uno por su lado el interés y las expectativas del *ilustre senado*.

Por eso, si colocamos en lugar de privilegio a don Lucas, dotándolo de algún atisbo de justicia esencial, arrinconaremos en exceso y dejaremos inservible ese almacén amoroso idealista de la comedia, que, además de un dechado de comicidad en ciertos momentos concretos, es un dechado de perfecto amor galante durante casi toda la acción. En innumerables comedias de capa y espada se ve cómo se compenetran (y distinguen) los dos mundos: el de la risa (de los criados, graciosos, etc.) y el del amor y el galanteo *serios*. Los bien visibles cortocircuitos entre ambos terrenos de muchas de estas obras y de esta misma pieza, como cuando los graciosos parodian a los enamorados nobles o cuando éstos rozan el ridículo en escenas concretas, forman parte íntima de las convenciones teatrales del XVII, pero ello no quiere decir que todas esas comedias sean parodias cómicas ni astracanadas. A pesar de esos rasgos metateatrales y bromas cómplices, estas comedias se distinguen claramente de las *comedias burlescas* o *de disparates* y de los géneros breves.

En ese punto²⁷, entendemos que la venganza de don Lucas es sólo una suerte de ridículo punto de honra muy mal entendido por él, la pataleta final de un torpe pretendiente defraudado. Otros figurones también compartirán estos defectos de la falta de elocuencia, inteligencia, ingenio, elegancia, finura o modales, aparte de su malísima traza física. En la hipótesis de Bergson es crucial para la comicidad el factor de la ceguera del personaje cómico, de su inconsciencia de sí propio y de sus defectos: "Rigidez, automatismo, distracción, insociabilidad, todas estas palabras vienen a designar la misma cosa y de todos estos elementos se forma lo cómico de los caracteres (...) Y lo cómico estará en razón directa de la rigidez que se manifieste" (p. 113). Aunque pueda parecernos que don Lucas se muestra ágil y adaptable en su reacción final, sin embargo se trata en realidad de otro de sus repliegues hacia su terreno de sorda intolerancia, de inadaptabilidad y de ineptia. Ni ha visto a tiempo lo que ocurre a su alrededor ni va a verlo en sus momentos postreros, porque se atrincherará más que nunca en su falsa astucia y en su capacidad de negación de lo evidente. Como intuye Bergson, nuestro ente cómico pone en marcha el típico automatismo involuntario y ridículo del protagonista cómico

Más en particular, los figurones del XVII están claramente fuera del juego social y teatral del amor fino, de las convenciones amatorias más ideales. Ése era también el caso, evidentemente, del más tardío protagonista de otra obra de Moreto, la ya mencionada *El lindo don Diego*. En ambas comedias el cuadro ridículo de los dos galanes figuras es trazado primero, descriptiva e irónicamente, en ausencia de ellos mismos, por los graciosos, como ha recordado Profeti en su edición aludida de la pieza de Moreto (p. 22), lo que multiplica la distancia irónica y

²⁷ Cf. Ignacio Arellano, "La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada", *Criticón*, 60 (1994), pp. 103-128; especialmente p. 108.

dificulta aun más el considerarlos bajo alguna luz positiva. Para comprobarlo, basta con releer nuestra comedia desde su arranque, con su cuidadosa glosa a dos voces, por el ama y la sirvienta, del amor ejemplar frente al horizonte criticable de los matrimonios forzados. Se nos anticipa obviamente lo que habría sido la vida de casados de Isabel y el impresentable don Lucas, condenado de antemano como enamorado, amante y marido.

Siendo así desde el inicio, ¿para qué preparar concienzudamente durante centenares de versos un desenlace, luego contradicho con otro nada fundado, equívoco y sorprendente? De ser don Lucas el personaje ejemplar, habríamos asistido, antes bien, a algo tan impensable en el género y la época como una prolongada justificación del pragmatismo matrimonial y de los más groseros presupuestos económicos a la hora de elegir marido²⁸. Y todavía el teatro del XVII no está maduro para la comedia del positivismo burgués, como muy bien averiguó Góngora con su teatro. Evolucionamos aquí del engaño hacia el desengaño, pero éste último no es el que explica a sus *víctimas* el muy desorientado don Lucas en sus parlamentos finales, del que quiere dar razón una parte de la crítica actual en sus escritos, sino el que sufre el figurón a manos de sus compañeros de viaje y sobre todo de los enamorados, que ahora lograrán casarse. Incluso si comparamos de nuevo esta obra con *El sí de las niñas* moratiniano, veremos que en este último texto el anciano prometido de doña Francisca es también desengañado por otros y, desde luego, tiene el buen gusto de no emprender ninguna absurda venganza de dos inocentes que sólo han cometido el pecado de amarse lealmente. Recordemos, a la sazón, que Alexander A. Parker ya afirmó que “en ningún drama español una joven pareja fue castigada por el mero hecho de amarse, aun cuando la mujer esté oficialmente prometida a otro hombre”²⁹.

²⁸ Añádase a esto, *last but not least*, que existe un substrato considerable de dichos folclóricos y de declaraciones literarias de varios autores del XVII contra esta línea de argumentos: cf. Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes*, Madrid, Revista de Filología Española, 1925, pp. 132-139.

²⁹ En su “Aproximación al drama español del Siglo de Oro”, publicado en Manuel Durán y Roberto González Echevarría, eds., *Calderón y la crítica*, Madrid, Gredos, 1976, p. 339. María T. Cattaneo, en su artículo “Los desenlaces en el teatro de Rojas Zorrilla” [incluido en *Francisco Rojas Zorrilla, poeta dramático. Actas de las XXII Jornadas de teatro clásico (Almagro, 13, 14 y 15 de julio de 1999)*], Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y Elena Marcello, eds., Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, —Festival de Almagro, 2000, pp. 39-53], nos ofrece un juicio de este y otros desenlaces como “no simétricos” (p. 50).