

UNMDP

Facultad de Humanidades

Departamento de Letras

**LA TRANSGRESIÓN EN ROJAS ZORRILLA.**  
**Continuidades y rupturas respecto del**  
**canon teatral vigente**

Autora: MARÍA DE LOS ÁNGELES CALVO

Directora de tesis: GRACIELA FIADINO

Área: LITERATURA Y CULTURA ESPAÑOLAS

DEL SIGLO de ORO

Agosto de 2012

Servicio de Información Documenta  
Dra. Liliana B. De Boschi  
Facultad de Humanidades  
U.N.M.D.P.

## ÍNDICE

Índice	1
Introducción	2
1-La España de Rojas. Literatura y sociedad	2
2-La obra de Rojas Zorrilla	7
3-Hipótesis	9
4-Estado de la cuestión	10
4-1-Estudios críticos sobre Rojas Zorrilla y su obra	10
4-2-Las puestas en escena de Rojas Zorrilla desde el siglo XVII	13
5-Fundamentación	15
Ejes de análisis	
1-Dispositio o compositio	16
1-1-Concepto de tragicomedia	16
1-1-1-Asunto. Mezcla estamental de reyes y plebeyos	17
1-1-2-Mezcla de lo trágico y lo cómico	17
1-2-Las unidades	19
1-3-División de la comedia	23
2-Elocutio	27
2-1-Lenguaje	28
2-2-Métrica	49
2-3-Las figuras retóricas	63
3-Invenio	69
3-1-Temática	69
3-2-Duración de la comedia	83
3-3-Uso de la sátira	83
4-Sobre la representación	86
Conclusiones	91
Bibliografía	100

## INTRODUCCIÓN

### 1- LA ESPAÑA DE ROJAS. LITERATURA Y SOCIEDAD.

Francisco de Rojas Zorrilla nació en Toledo en 1607, es decir, dos años después de que Cervantes escribiese la primera parte de *Don Quijote*, en el mismo año que Quevedo redactaba sus *Sueños* y dos años antes de que apareciese la obra con la quedó cristalizado el modelo dramático del Siglo de Oro: *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* de Lope de Vega, En cuanto al devenir histórico, en 1607, Felipe III llevaba entonces nueve años de reinado.

Cuando la familia de Rojas llega a Madrid, se instala en el barrio quizá más animado de la capital denominado “el Mentidero”, en el que se encontraban los autores o formadores de compañías, actores, poetas, decoradores y dramaturgos famosos. Cervantes, Lope de Vega, Quevedo, Cosme Lotti entre otros se daban cita en aquellas calles en las que, años después, transcurriría la acción de *Abre el ojo*.

Hacia la segunda década del siglo XVII asistimos a una renovación de las formas teatrales que habían conformado verdaderos subgéneros con normas literarias y características escénicas específicas. La comedia de enredo o de capa y espada, y la comedia trágica (basada fundamentalmente en cuestiones de honor) tendrán un desarrollo importante; además el incremento de las innovaciones escénicas constituirá uno de los aspectos fundamentales del teatro palaciego y fomentará el auge de las comedias mitológicas y las de santos.

Reiterando las palabras de Cervantes, desde hacía años el Fénix de los Ingenios se había “alzado con la monarquía cómica”. Entre 1620 y 1630 Lope sigue escribiendo comedias que abarcan todos los subgéneros dramáticos de moda en esos años: la comedia heroica, la de santos, el espectáculo musical a la italiana como *El vellocino de Oro* o *La selva sin amor*, y las de capa y espada. Surge por entonces otro “monstruo” del teatro español aurisecular, Pedro Calderón de la Barca, en el que reconoció el mismo Lope un rival de cuidado que, según afirma Juan Manuel Rozas, “le iba a heredar en vida”.

En numerosas ocasiones, la crítica tiende a dividir el teatro del Siglo de Oro en dos grandes escuelas o ciclos: el de Lope y el de Calderón, ubicando a buena parte del resto de los dramaturgos en una u otra escuela. Así Rojas, en muchos casos, es considerado como mero epígono, un autor de segunda línea de la escuela calderoniana.

Nos parece más productiva y enriquecedora la periodización que establece Marc Vitse en la que retoma la distinción que hace Rafael Gutiérrez Girardot entre sociología y teoría social de la literatura, en tanto que la primera considera a la literatura como una institución, la teoría social “lo hace en cuanto la literatura es una configuración objetiva producida por esta institución, pero con pretensión de autonomía, es decir, se ocupa de la literatura también en cuanto es lo que hoy, con palabra de moda, se llamaría texto”(350)<sup>1</sup>. Su clasificación intenta relacionar las diferentes visiones del mundo, con sus particulares discursos estético- ideológicos y con los diferentes contextos de su aparición, es decir, con la sociedad real en su evolución histórica.

Partiendo de estos conceptos, Vitse reconoce cuatro períodos en la evolución e historia de la Comedia aurisecular (englobando en el término “Comedia”- con mayúscula- toda la producción dramática del Siglo de Oro: comedias, autos sacramentales y obras cortas, en conformidad con la indiferenciación terminológica del seiscientos):

- 1) *Comedia de la modernización*: nacimiento, fortalecimiento y triunfo de la “comedia nueva”. Abarca el primer cuarto del siglo XVII que corresponde en su mayoría al reinado de Felipe III (1598-1621), y a los tiempos nuevos preconizados por el aristocratismo cristiano de la generación del monarca.
- 2) *Comedia de la modernidad*: “maduración estética para la invención ética de la modernidad reivindicada por el exigente heroísmo aristocrático de la generación del primer Felipe IV” (479). Corresponde al segundo cuarto de siglo y al reinado de Felipe IV (que se había convertido en monarca en 1621 y cuyo reinado continuó en el período siguiente hasta 1665).
- 3) *La paralización de la Comedia*: progresiva “aulicización” de la producción dramática propia de la generación de la derrota que se prolonga hasta 1680.
- 4) *La prolongación de la Comedia*: banalización y reconstrucción neomoderna de la herencia teatral con miras al cambio exigido por la crisis de conciencia de las nuevas generaciones, abarca las dos últimas décadas del siglo XVII y se prolonga en el siglo siguiente.

La producción dramática de Rojas quedaría encuadrada, según esta periodización, en la segunda etapa denominada *Comedia de la modernidad*.

---

<sup>1</sup> Rafael Gutiérrez Girardot “Teoría social de la literatura. Esbozo de sus problemas”, en *Horas de estudio*.

En el plano histórico se han producido cambios significativos: en 1621 Felipe IV (el segundo de los Austrias Menores) sucede a su padre en el trono de España. Un nuevo valido tendrá un lugar fundamental en el escenario político equiparable al que el indolente duque de Lerma había desempeñado en el reinado de Felipe III. El Conde-Duque de Olivares ocupó el puesto de privado durante veintidós años hasta su caída en 1643. En nada se parecía a su indolente antecesor; creía en el destino imperial español y despreciaba la política derrotista que, según su opinión, habían llevado a la miserable situación en que se encontraba España. Intentó recuperar y defender territorios imperiales pero hacia 1640, y luego de algunos efímeros triunfos, la situación era desastrosa. Si continuar las guerras era casi imposible por el lamentable estado de las finanzas, también se tornaba difícil conseguir una paz aceptable. A los reveses bélicos se sumaron las sublevaciones de Portugal y Cataluña, y la decadencia del puerto de Sevilla. Con el agotamiento de Castilla y la defección de América, las principales bases del imperialismo español de los últimos cien años iban desapareciendo lentamente.

Este es el panorama del país que vivió el dramaturgo y esta es la sociedad que de alguna manera será el sustrato de su producción dramática. De hecho, en una de las obras seleccionadas para este estudio, *Donde hay agravios no hay celos, y amo criado*, hay referencias concretas a hechos históricos de ese momento: en la primera escena el criado Sancho comenta que, estando en Flandes, lo retrataron y, al hablar de la contienda, hará indirectamente comentarios elogiosos al respecto:

Y después de aquella hazaña  
que España observa triunfante,  
que nos dio el señor Infante  
dos licencias para España (117- 120).

Un poco más adelante, también en la primera jornada, el segundo galán, don Lope, dirá:

Por celebrar de Isabel  
el fruto esperado opimo,  
primero botón del árbol  
del gran monarca Philipo (852- 855)

Unos versos después, el mismo personaje, al seguir relatando el confuso episodio en que dio muerte a su mejor amigo y hermano del protagonista, mencionará concretamente el nombre del hijo del rey. Se hace referencia a la festividad que significó para España el nacimiento del primogénito:

Obedecile, y apenas  
el aparato festivo  
del pimpollo Baltasar,  
disfraz vistoso corrimos...(875- 878)

Esta comedia habría sido escrita en 1637 (aunque Vitse, que sí data *Entre bobos anda el juego* en 1638, se limita a decir que *Donde hay agravios*<sup>2</sup> fue escrita “antes de 1640”, sin especificar año<sup>3</sup>). Todavía no se había producido la debacle total en el frente de Flandes, y como hemos dicho, se habían sucedido algunas victorias. En cuanto al hijo del monarca recordemos que el primogénito de Felipe IV, Baltasar Carlos morirá pocos años después, en 1646<sup>4</sup>.

Este período coincide, como dijimos, con el advenimiento de Felipe IV y la ascensión conjunta del Conde-Duque de Olivares. Se manifiesta un belicismo agresivo frente a la posición de un Felipe III más preocupado por conservar la monarquía que por aumentar su reputación. Se advierte asimismo un creciente intervencionismo del Estado que no perdona los fueros de los estamentos privilegiados ni los de los reinos periféricos.

En referencia a lo específicamente teatral, podemos advertir que la metamorfosis de intrigas y motivos alcanza alto grado de frecuencia y originalidad entre los jóvenes autores que se van imponiendo ya desde la década del veinte. Calderón ha escrito su primera obra *Amor, honor y poder* en 1623. Las tendencias generales de estas reconstrucciones se describen como una voluntad de depuración crítica, ética y estética<sup>5</sup>. La promoción del decoro por influencia de la Iglesia y la censura, la ordeñación razonada de una primitiva espontaneidad definirán una progresiva clasicización del teatro a través de procesos de concentración, condensación e intensificación. A esto se

---

<sup>2</sup> *Donde hay agravios no hay celos, y amo criado*.

<sup>3</sup> En la página 608 al hacer una cronología de autores y obras establece los años de producción a los que hicimos referencia.

<sup>4</sup> En el apogeo de su vida teatral había sufrido Rojas el cierre de los teatros por la muerte de doña Isabel de Borbón en 1644, la muerte del príncipe heredero, Baltasar Carlos, renovó la prohibición teatral entre 1646 y 1649 por lo que el dramaturgo no pudo continuar su carrera y sólo logró volver a escena con el auto sacramental *El gran patio de palacio* en la fiesta de Corpus en 1647 porque murió al año siguiente, el 23 de enero de 1648, un año antes de que se reanudasen las representaciones.

<sup>5</sup> En varias de sus obras Marc Vitse hace referencia a los profundos debates éticos y estéticos que se van a dar en España en torno de la Comedia. Pone como límite mayo de 1598- abril de 1599, y 1646-1649 para los cinco decenios en que surge y se va intensificando esta polémica sobre la “licitud” (ética) y sobre la “poética” (estética) del arte dramático.

agrega una tendencia a la renovación de temas y formas, y el intento cada vez mayor de algunos autores – entre los que se incluye sin duda Rojas- de superación y originalidad. A partir de la conciencia dolorida del fracaso, ante la ruina cada vez más notable del orden establecido, nace un “heroísmo aristocratizante”. El héroe deberá tomar una actitud de lucha ante los constantes embates de la Fortuna. Se interrogará acerca de la existencia misma del tiempo humano y el examen de los aspectos positivos y negativos del valor aristocrático. Esto determinará un predominio del modo trágico en tanto que en la comedia se impondrá la seria o patética, quedando confinado lo meramente cómico a las comedias antiheroicas o a los géneros menores.

En cuanto al público, luego de más cincuenta años de vida teatral, ha llegado a una plena madurez. A partir de la tercera década del siglo XVII adquirirá una importancia cada vez mayor la representación dirigida y organizada por la corte.

La comedia de lo que Maria Grazia Profeti, en el *Estudio preliminar a Entre bobos anda el juego*, denomina “las décadas altas” presenta un mayor dominio del espacio y las técnicas escénicas, que conlleva una presencia cada vez notable de tramoya; sin embargo, cuando se hace más sofisticada la técnica, el juego entre mostrar y decir se torna más complejo e indirecto. El teatro de la primera etapa, a pesar de la pobreza escénica, tendía a mostrar los hechos más que a relatarlos; en este segundo período, el decir se impone al hacer.

También se modifican ciertos mecanismos del montaje de la trama. Hay una tendencia a que la acción gire en torno de una doble pareja, no sólo en las comedias de enredo sino también en las heroicas. Se amplía la capacidad combinatoria aunque se estructura en una serie de bloques de funciones que se repiten de comedia en comedia. Esto llevará con el correr de los años a la aparición del “galán suelto” que fue caracterizado de manera muy interesante por Frédéric Sérralta en “El tipo del ‘galán suelto’: del enredo al figurón”; en dicho artículo, se analiza este personaje que transforma en pentagonal la estructura cuadrangular de la comedia enriqueciendo las potencialidades del enredo. Este quinto personaje quedará sin casar por una serie de deméritos que presenta y, según el crítico, constituye un eslabón que conduce a la aparición del figurón.

La estilización de los personajes es una característica implícitamente incluida en las anteriores; hablan más de lo que actúan y se mueven en juegos combinados prefijados.

Otro rasgo a mencionar es la adopción de un código simbólico del cual forman parte los elementos de una cosmogonía prefijada y oposiciones como luz-sombra, corte-aldea. El tema del honor pasa a ser uno de los elementos de este proceso simbólico.

En cuanto a la expresión hay una progresiva integración del gongorismo. Como en otros aspectos mencionados, se advierte la tendencia a la repetición, en este caso de fórmulas verbales tan estereotipadas que, como señala Profeti en el texto citado, hacen posible un distanciamiento metateatral.

A modo de conclusión, se puede afirmar que las características citadas conducen a un mayor amaneramiento, una codificación más rígida y un preciosismo creciente. Se produce un estancamiento creativo que permite entender algunos aspectos que encontramos en la obra de Rojas y que muchos críticos atribuyen a su deseo de buscar formas nuevas que resulten atractivas a un público para el cual el teatro era un entretenimiento habitual.

La Comedia aurisecular presentó una sociedad claramente estratificada donde los señores eran los protagonistas de la acción (la nobleza baja en las comedias de capa y espada, y la alta nobleza en las palatinas) y cuya conducta (sobre todo a medida que avanza el siglo XVII) responde a los principios del decoro.

Si bien en muchas comedias no siempre son ricos los primeros galanes y las primeras damas (recordemos que no es el poder económico lo que define al estamento sino la sangre), por lo general, encarnan un cúmulo de virtudes, tanto físicas como éticas, que los convierten en ejemplo social. En tanto van surgiendo subgéneros como la novela picaresca que ponen en evidencia una sociedad en crisis, el teatro significó un fenómeno social exitoso que planteaba un modelo aristocrático arquetípico, en el que sus representantes ostentaban valores que tornaban a los miembros del estamento dominante ejemplo social, estableciendo una correlación directa entre posición-linaje-valor-virtud. En la cima de ese estamento se ubicaba quien incuestionablemente detentaba el poder absoluto: el rey.

## 2- LA OBRA DE ROJAS ZORRILLA

El conjunto de la obra de este autor es breve, al menos en comparación con la de algunos de sus contemporáneos, quizá simplemente porque su vida fue mucho más corta, murió a los 41 años en pleno apogeo de su actividad creativa y siendo “el dramaturgo predilecto de palacio durante lo que es conocida como la “década de oro de



la comedia española”<sup>6</sup>. Se le atribuyen en total treinta y seis comedias escritas en solitario, trece en colaboración, once autos sacramentales y dos entremeses.

Su obra cómica se reduce a diez títulos: *No hay amigo para el amigo*, *No hay duelo entre dos amigos*, *Obligados y ofendidos*, *Primero es la honra que el gusto*, *Sin honra no hay amistad*, *Lo que quería ver el marqués de Villena*, y las cuatro comedias seleccionadas para realizar este trabajo: *Donde hay agravios no hay celos*, *Entre bobos anda el juego*, *Lo que son mujeres* y *Abre el ojo*. La primera fue publicada en la *Primera parte de las Comedias* que apareció en 1640, en tanto que las otras tres forman parte de la *Segunda parte de las comedias de Rojas* de 1645.

Se ha intentado clasificar en diversas oportunidades estas piezas. Raymond MacCurdy (1968)<sup>7</sup> las dividió en dos grupos: de capa y espada, y costumbristas. Las dos primeras comedias pertenecen a las de capa y espadas, en tanto que *Abre el ojo* y *Lo que son mujeres* son clasificadas como costumbristas.

Ann Mackenzie (1994)<sup>8</sup> no fija ningún tipo de clasificación previa y se limita a rotular el capítulo “La comedia de capa y espada y figurón”, allí estarían incluidas las cuatro.

Hacer una taxonomía definitiva de la producción cómica de Rojas es una tarea pendiente, nos parece bastante operativa la clasificación de Felipe Pedraza Jiménez quien establece una diferencia entre lo que denomina “comedia pundonorosa y de vodevil” y “comedia cínica”. En la primera:

La acción dominante tiene como protagonistas a nobles caballeros desinteresados, generosos, preocupados hasta el disparate por sus compromisos sociales, por la imagen que proyectan en cada momento sobre la sociedad y sobre sí mismos. El honor se convierte en la guía de sus actos. Las leyes de la cortesía, las exageradas consideraciones sobre el protocolo conducen a los personajes a un callejón sin salida, los llevan a situaciones grotescas, a contradicciones insalvables, los colocan en disyuntivas en que quedan cómicamente inmovilizados, sin saber si han de atender a una dama que ha pedido su amparo o a un camarada en peligro de muerte o necesitado, para restaurar su honor, de descubrir quién es la mujer tapada a la que protege su amigo. En tan dramáticas situaciones, gastan el tiempo en artificiosos silogismos

---

<sup>6</sup> Felipe Pedraza Jiménez en *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta cómico*.

<sup>7</sup> *Francisco de Rojas Zorrilla*. Nueva York, Twayne Publishers, Inc. (fragmentos reproducidos en Francisco Rico, dir, *Historia y crítica de la Literatura Española*, 3, Bruce Wardropper, *Siglo de Oro: Barroco*, Barcelona, Crítica, 1983.

<sup>8</sup> *Francisco de Rojas Zorrilla y Agustín Moreto. Análisis*, Liverpool, Liverpool University Press.

que inclinan su corazón alternativamente hacia un lado u otro por razones tan agudas, sutiles y quebradizas que hay que cogerlas con pinzas para no cortarse.<sup>9</sup>

En cuanto a las comedias cónicas habla fundamentalmente de *Abre el ojo* y analiza, en segundo término, algunos aspectos de *Lo que son mujeres*. El crítico afirma que este tipo de comedia comparte con la pundonorosa “el juego de entradas y salidas, confusiones y escondites”<sup>10</sup>, la diferencia sustancial es “la catadura moral de los personajes”. Nos hallamos ante una inversión de las reglas, no hay galanes discretos y virtuosos, ni damas prudentes, castas y recatadas. No hay casamiento final ni valores que rijan las conductas de estos personajes. La figura del gracioso sigue existiendo pero pasa a un segundo grado porque los protagonistas absorben sus rasgos: cobardía, materialismo, desinterés por el ideal heroico. Carecen del fondo de bondad e inteligencia que caracteriza a las damas y galanes de las comedias de capa y espada. Como veremos es un escenario desolado en el que no hay valor alguno. En el caso de *Abre el ojo* el único elemento que permanece constante es el dinero.

Siguiendo esta clasificación podemos ubicar a las dos primeras comedias del corpus en el grupo de las pundonorosas y a las dos últimas en el de las cónicas.

*Entre bobos anda el juego* ha sido considerada por la crítica, sin objeción alguna, como una “comedia de figurón”, es decir, un tipo de comedia humorístico-satírica que se desarrolla durante los siglos XVII y XVIII, y que tiene como protagonista a un personaje ridículo, tanto por su aspecto físico como psicológico, mediante el cual se realiza una crítica a los defectos humanos, a los comportamientos sociales negativos, que llega casi siempre a lo grotesco. Es el soporte fundamental de la comicidad de la obra superando como fuente de humor al gracioso.

### 3- HIPÓTESIS

La crítica ha hecho referencia a los aspectos transgresores de Rojas, pero ¿en qué consiste exactamente esa transgresión? Para responder a tal interrogante, y en la primera parte de un estudio que pretende abarcar la totalidad de la obra cómica del dramaturgo, seleccionamos un corpus de cuatro comedias: *Donde hay agravios no hay celos, amoriado*, *Entre bobos anda el juego*, *Lo que son mujeres* y *Abre el ojo* a las que analizaremos a la luz de la obra que sentó las bases teóricas de lo que será conocido en

---

<sup>9</sup> Felipe Pedraza Jiménez, “Francisco de Rojas Zorrilla, poeta cómico”, p. 199.

<sup>10</sup> Op. Cit. P. 210.

el Siglo de Oro Español como “comedia nueva”: *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, escrito por Lope de Vega en el apogeo de su éxito dramático, en 1609.

Nos abocaremos al estudio de los diferentes apartados que componen esta obra (siguiendo el esquema establecido por Juan Manuel Rozas en *Significado y doctrina del Arte Nuevo de Lope de Vega*) para ver qué sucede en las comedias citadas de Rojas Zorrilla, y poder concluir si existe tal transgresión, en qué consiste y en qué aspectos se evidencia.

Nuestra hipótesis de trabajo es que se advierte una gradual transgresión de los tipos genéricos en la construcción de los personajes, puesta de manifiesto en una ruptura del decoro al que debían ajustarse según la doctrina canónica, ruptura que se encuentra en consonancia con la de aspectos formales tales como la métrica y el discurso, o estructurales como los finales abiertos, alejados del estereotipo genérico.

#### 4- ESTADO DE LA CUESTIÓN

##### 4-1 ESTUDIOS CRÍTICOS SOBRE ROJAS ZORRILLA Y SU OBRA

Pese a lo apuntado al comienzo del trabajo, debe hacerse la salvedad de que el dramaturgo toledano siempre fue reconocido como uno de los grandes autores del teatro áureo y que aún un crítico tan duro con Rojas Zorrilla como el decimonónico Mesonero Romanos, no deja de incluirlo, en su prólogo a la edición de la BAE, en el canon de los seis grandes nombres del drama áureo, luego de Lope, Tirso y Calderón, junto a Alarcón y Moreto, valoración que comparte Emilio Cotarelo y Mori quien en 1911 señaló la gran originalidad del teatro de Rojas en el tratamiento de algunos temas de la época. Ana Suárez en su prólogo a la edición de *Entre bobos anda el juego* transcribe una cita del crítico:

voluntariamente quiso apartarse de la pauta normal de nuestro teatro, buscando nuevos problemas morales y lances en que el choque de las pasiones humanas revistiese formas inusitadas en nuestra escena. Su atrevimiento le indujo a idear situaciones ultratrágicas (fratricidios, filicidios, violaciones) y a presentar conflictos de honor muy poco comunes en nuestro teatro antiguo<sup>11</sup>.

Esta cita ha sido recogida por buena parte de sus editores y destaca la evidente novedad de su arte y un sentido moderno al plantear en el escenario algunas cuestiones humanas. Se ha hecho referencia en muchas oportunidades a su “feminismo” y a su particular tratamiento del honor, causa y principio fundamental del comportamiento

<sup>11</sup> Introducción a *Entre bobos anda el juego*, Página XI

social que se tornó el disparador dramático más relevante de las comedias del segundo cuarto del siglo XVII, “el mecanismo que pone en marcha el enredo” en palabras de Maria Grazia Profeti<sup>12</sup>. En una de sus obras serias Rojas hizo un tratamiento tan atípico de este tópico que provocó el repudio del público, es el caso de *Cada cual lo que le toca*, una tragedia que, según cuenta Bances Candamo<sup>13</sup> “la silbaron (...) por haberse atrevido a poner en ella un caballero que, casándose, halló violada de otro Amor a su esposa”, y habría que agregar que no se limita a esto, sino que además presenta a un hombre apesadumbrado que duda, y es la mujer quien debe limpiar su honor matando al que la había mancillado.

En varias de sus piezas es la naturaleza la que rige sus personajes, y como sostiene Suárez “lo que pierde en ‘moralidad’ lo gana en humanidad.

María Teresa Cattaneo ha definido a Rojas como un “experimentador”<sup>14</sup>. Contemporáneo de Calderón, fue en su época un dramaturgo exitoso que buscó el interés del público hasta la última escena, explotando todos los medios (tanto formales como temáticos) para lograr impactar a un auditorio que, como destaca Profeti, llevaba más de cincuenta años asistiendo masivamente al teatro.

La estimación literaria de Rojas ha sufrido serios vaivenes a lo largo del tiempo. En sus días compitió ventajosamente con Calderón, hasta el extremo de ser el dramaturgo predilecto de palacio durante lo que hemos llamado ‘la década de oro de la comedia española’. Fue uno de nuestros poetas dramáticos más imitados en el extranjero. A lo largo del siglo XVII se representaron sus obras en numerosas ocasiones. A principios del siglo XX, Rojas formaba, inmediatamente detrás de Calderón y Lope, la segunda fila del teatro áureo y aventajaba a los maestros en la preferencia de ciertos públicos y en la frecuencia con que se llevaban a la escena algunos de los tramas a él atribuidos.

Con estas palabras comienza Felipe Pedraza Jiménez el breve artículo introductorio a la edición de las XXII Jornadas de Almagro de 1999<sup>15</sup> que representan un punto de inflexión importante en los estudios críticos centrados en la figura de Rojas porque, tal como destaca Rafael González Cañal al hacer referencia a la bibliografía crítica de Rojas Zorrilla<sup>16</sup>, no son numerosos los estudios sobre el dramaturgo y su obra en el momento en que escribe el artículo. Sin embargo, las Jornadas de 1999, dedicadas

<sup>12</sup> Estudio preliminar a la edición de *Entre bobos anda el juego*, p. XVI.

<sup>13</sup> En su *Téatro de los teatros*, ed. Moir, p. 35.

<sup>14</sup> “Los desenlaces en el teatro de Rojas Zorrilla”, p. 39.

<sup>15</sup> Página 7 de las *XXII Jornadas de Teatro Clásico. Almagro, 1999*.

<sup>16</sup> “Bibliografía crítica sobre Francisco de Rojas Zorrilla” de

al poeta toledano: *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático*, significarán el comienzo de un importante trabajo de revisión y análisis del autor. Lo que antes eran esporádicos estudios, dedicados específicamente al dramaturgo o incluidos en manuales y obras generales, se tornan no sólo estudios sobre diversos aspectos de las comedias, sino que se han comenzado a publicar ediciones críticas de sus obras.

El TC/12 “Patrimonio teatral clásico español. Textos e instrumentos de investigación” es un macroproyecto de investigación sobre el teatro clásico español que cuenta con doce equipos de investigación y más de 150 investigadores. Dos de los citados equipos se ocupan del estudio de Rojas, el grupo Rojas Zorrilla I está dirigido por Rafael González Cañal y cuenta con la presencia de críticos de la talla de Felipe Pedraza Jiménez, María Teresa Julio y Rosa Durán entre otros; en tanto que el grupo Rojas Zorrilla II cuenta con la dirección de Germán Vega García- Luengos.

De hecho, cuando accedemos a los listados de bibliografía crítica sobre el dramaturgo más de un ochenta por ciento corresponde a la última década, y entre los investigadores que más han publicado al respecto encontramos justamente a Felipe Pedraza, Rafael González Cañal y, en tercer lugar, Germán Vega.

En el año 2007, con motivo del IV Centenario de su nacimiento se realizó en Toledo los días 4, 5, 6 y 7 de octubre un Congreso Internacional que tenía como eje temático la obra de Rojas.

En cuanto a la publicación de las comedias, el Instituto Almagro de Teatro Clásico inicia en el 2005 la tarea de editar la obra completa de Francisco de Rojas Zorrilla.

La publicación de las Obras Completas está prevista en cinco tomos. El primero abarca las cuatro primeras comedias de la Primera Parte: *No hay amigo para el amigo, No hay ser padre siendo rey, Donde hay agravios no hay celos, Casarse por vengarse*.

El segundo tomo y el tercero también comprenden comedias de la Primera Parte: Tomo II *Obligados y ofendidos, Persiles y Segismunda, Peligrar en los remedios, Los celos de Rodamante*. Tomo III: *Santa Isabel, reina de Portugal, La traición busca el castigo, El falso profeta Mahoma, Progne y Filomena*.

Los tomos IV y V abarcan las obras aparecidas en 1645 en la *Segunda Parte de Comedias*; tomo IV: *Lo que son mujeres, Los bandos de Verona Entre bobos anda el juego, Sin honra no hay amistad*. En el tomo IV encontramos: *Nuestra Señora de Atocha, Abrir el ojo, Los trabajos de Tobías, Los encantos de Medea*.

La edición de *Donde hay agravios* corresponde a Felipe Pedraza Jiménez, la de *Lo que son mujeres* es de Rafael González Cañal, en tanto que *Entre bobos anda el juego* y *Abrir el ojo* está a cargo de Felipe Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres.

Es de destacar la voluntad de instituciones, como el Instituto Almagro de Teatro Clásico y el Ministerio de Educación y Ciencia, de incentivar el postergado estudio de Rojas Zorrilla. La proliferación de artículos críticos y el creciente interés suscitado por los investigadores y avalado por los organismos gubernamentales hacen innecesario abogar hoy por el estudio de su obra, aunque cabe destacar que hay aún muchos aspectos que pueden ser reinterpretados y enriquecidos a partir del debate crítico que contará además con el invalorable aporte de las nuevas ediciones de la obra de Rojas que se están llevando a cabo.

#### 4-2- LAS PUESTAS EN ESCENA DE ROJAS ZORRILLA DESDE EL SIGLO XVII

En el apartado anterior hicimos referencia a los estudios críticos, asimismo las piezas dramáticas de este autor “ausente en escena”, como lo llamó Andrés Peláez Martín en su artículo<sup>17</sup>, vuelve a ser considerada y revalorizada. Teniendo en cuenta la doble naturaleza textual y espectacular de las obras dramáticas, nos pareció pertinente hacer referencia en el estado de la cuestión tanto a los estudios críticos como a las puestas en escena.

Para abordar este asunto nos remitiremos a un artículo de Luciano García Lorenzo del año 2007 titulado “De la fortuna escénica de Rojas Zorrilla en los teatros de Madrid”. Luego de citar una por una en cada siglo las obras y sus representaciones establece algunas conclusiones, en ellas nos detendremos en este trabajo, y citaremos sólo el detalle de las obras que componen el corpus.

En el siglo XVII *Donde hay agravios* se representó en 117 ocasiones en el Teatro de la Cruz la mayor parte, fue el texto más representado de toda la producción dramática del autor y habría gozado de una enorme aceptación. *Entre bobos* tuvo 42 montajes entre 1715 y 1800, muy repetidamente en los años sesenta y también en especial en el Teatro de la Cruz. Si bien en este siglo el teatro de Rojas permanece muy vivo con 654 representaciones, no hay referencia a ninguna puesta de *Lo que son mujeres* y *Abre el ojo*.

---

<sup>17</sup> “Francisco de Rojas, un ausente en la escena” (2000).

En el siglo XIX hubo 33 montajes de *Abre el ojo* entre 1812 y 1839, casi todas en el Teatro de la Cruz. *Donde hay agravios* tuvo una veintena de representaciones entre 1819 y 1859. Se dieron en los Teatros de la Cruz y, sobre todo, el del Príncipe en la década de los treinta, Museo en los cuarenta y Variedades y Teatro Circo en los cincuenta. *Lo que son mujeres* tuvo 45 representaciones en el Príncipe, Cruz, Tres Musas, Circo, Museo y variedades. Vemos que estas dos obras bastante olvidadas posteriormente tuvieron un número notable de representaciones. El caso de *Entre bobos* merece mención aparte porque en este siglo, y junto a *El labrador más honrado*, quedará reconocida como una de las obras por excelencia del teatro de Rojas. Si seguimos el trabajo de Menéndez Onrubia citado por García Lorenzo en las décadas finales del siglo XIX sólo se representan estas dos piezas. Hay cerca de 50 representaciones de esta comedia de figurón a las que hay que agregar las de las zarzuelas sobre la comedia de Rojas llamadas *Don Lucas del Cigarral* (refundición de Tomás Luceño y Carlos Fernández Shaw, con música de Amadeo Vives de 1899) y *Entre bobos anda el juego* (también de finales de siglo, con libreto de A.M. Ballester y música del valenciano J. Valls Volart).

En el siglo XX son muy pocos los montajes dedicados a Rojas. Hubo una puesta en 1919 de *Donde hay agravios*. Después de 1939 no se puso en escena a Rojas hasta 1951. Hubo que esperar hasta 1978 para que *Abre el ojo* subiese a los escenarios madrileños en el teatro María Guerrero, con la dirección de Fernando Fernán Gómez. *Entre bobos* se representó en el Teatro Español en 1951 y en el Teatro Beatriz en la temporada 1965-66, pero recién en 1999 la Compañía Nacional de Teatro Clásico incorpora esta comedia a su repertorio en el marco del Festival de Almagro siendo la única pieza incluida hasta el momento en el repertorio nacional.

En España, pero fuera de Madrid, hubo varios montajes de *Abre el ojo*: Alicante 1951, Valencia 1986, Almagro 2002, Almería 2003 y Córdoba 2004. En cuanto a *Entre bobos*: Murcia 1981, Ciudad Real 1984, Sevilla 1991, Murcia 1997, Asturias 1998, Almagro 2006.

#### 4- FUNDAMENTACIÓN

Al considerar la transgresión en Rojas Zorrilla, la crítica hasta el momento ha hecho análisis parciales que hacen referencia a un aspecto en particular: tratamiento del honor, feminismo, hiperdramatismo. Advertimos, por otro lado, la carencia de estudios

completos sobre la métrica que presenta particularidades que deben ser tenidas en cuenta. María Grazia Profeti en su edición de *Entre bobos* hace una enumeración de las formas métricas que aparecen en la comedia, pero no supera la instancia descriptiva.

En el presente estudio haremos un recorrido por los diferentes aspectos del modelo genérico planteados por Lope en *El Arte Nuevo* para analizar qué sucede en cada una de las cuatro comedias elegidas y así poder responder a los interrogantes planteados en la hipótesis.

Para la realización de este trabajo hemos seleccionado cuatro comedias cómicas de Francisco de Rojas Zorrilla a las que agrupamos en dos bloques: el primero está compuesto por *Donde hay agravio no hay celos, y amo criado* de 1637 y *Entre bobos anda el juego*, escrita en 1638. El segundo grupo lo componen *Lo que son mujeres* y *Abre el ojo*<sup>18</sup>, ambas son de escritura posterior y aparecen publicadas en 1645. Como veremos, hay ciertos rasgos que justifican este agrupamiento, más allá de la cuestión cronológica, que tiene que ver con características dramáticas y resulta muy operativo para examinar el gradual proceso de transgresión genérica. El recorrido propuesto y las claras diferencias que evidencian ambos grupos en la configuración de los personajes, ya sea a través de sus conductas como de la construcción formal de sus discursos, dan cuenta de formas de representación social que sufren una transformación evidente entre ambos bloques.

---

<sup>18</sup> Esta comedia aparece también con el nombre de *Abrir el ojo*. De hecho Felipe Pedraza Jiménez que ha hecho recientemente una edición crítica de la obra junto a Milagros Rodríguez Cáceres opta por esta segunda denominación argumentando que ese es el título con el que aparece en la primera edición de la *Segunda parte de comedias de Rojas Zorrilla* publicada en Madrid en 1645, en tanto que la segunda edición de esta *Segunda parte* de 1680 cambia por *Abre el ojo*. Optamos por la denominación de *Abre el ojo* porque es la que aparece en la edición de la BAE con la que trabajamos.



### EJES DE ANÁLISIS

Juan Manuel Rozas en *Significado y doctrina del arte nuevo de Lope de Vega* considera esta breve obra del dramaturgo como “texto fundamental de la doctrina dramática”(12). Lope en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (cuya redacción finalizó en 1608 y que fue publicado en *Rimas* en 1609) fija por escrito y defiende ante las minorías eruditas una poética aplaudida, en la práctica, por las mayorías desde hacía ya varios años. Si en la *Poética* Aristóteles crea una preceptiva partiendo de la obra de los tres grandes trágicos (Esquilo, Sófocles y Eurípides), Lope también va a partir de un corpus ya creado, pero en este caso se tratará de su propia obra dramática.

Siguiendo el esquema de Juan Manuel Rozas podemos dividir la obra en tres partes: la primera, que comprende desde el verso 1 al 146, tiene un sentido prologal, preliminar al propio *Arte*; la segunda va desde el verso 147 al 361 y constituye la parte