

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)¹. 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*.

¹ 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*² fue escrita “antes de 1640”, sin especificar año³). 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 1646⁴.

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 estética⁵. 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

² *Donde hay agravios no hay celos, y amo criado*.

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

⁴ 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.

⁵ 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”⁶. 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)⁷ 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)⁸ 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

⁶ Felipe Pedraza Jiménez en *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta cómico*.

⁷ *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.

⁸ *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.⁹

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”¹⁰, 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

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

¹⁰ 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 antiguo¹¹.

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

¹¹ 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 Profeti¹². 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 Candamo¹³ “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”¹⁴. 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 1999¹⁵ 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 Zorrilla¹⁶, 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

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

¹³ En su *Tèatro de los teatros*, ed. Moir, p. 35.

¹⁴ “Los desenlaces en el teatro de Rojas Zorrilla”, p. 39.

¹⁵ Página 7 de las *XXII Jornadas de Teatro Clásico. Almagro, 1999*.

¹⁶ “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 artículo¹⁷, 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*.

¹⁷ “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*¹⁸, 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.

¹⁸ 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

central o doctrinal, y por último, desde el verso 362 hasta el final se vuelve sobre su yo con un tono semejante al prologo que asume, en este caso, carácter epilogo.

Para el presente trabajo nos centraremos en la parte doctrinal que consta de diez apartados que podrían agruparse entre sí en cuatro núcleos que encajan sin violencia en los límites de un tratado completo de Retórica clásica: 1) *dispositio* o *compositio* (hoy hablaríamos de estructura del drama), 2) *elocutio*, 3) *invenio* o invención y 4) simbolizaría la peroratio de las retóricas de los oradores pero aquí hace alusión al montaje escénico.

Recorramos estos núcleos para ver qué sucede en cada una de las comedias que componen el corpus de Rojas seleccionado.

1- DISPOSITIO O COMPOSITIO

1.1 CONCEPTO DE TRAGICOMEDIA (157-180)

Es el primer punto de la parte doctrinal y representa sin duda la ruptura más notable respecto del arte antiguo y el concepto capital del nuevo teatro.

Este segmento se puede dividir en dos secuencias: la primera (157- 173) aborda el problema del contenido, y la mezcla estamental de reyes y plebeyos: “Elíjase el sujeto, y no se mire/ (perdonen los preceptos) si es de reyes”, y la segunda (174- 180) la mezcla de lo trágico y lo cómico.

1.1.1- ASUNTO. MEZCLA ESTAMENTAL DE REYES Y PLEBEYOS.

Cabe destacar la actitud conscientemente transgresora de Lope respecto de las preceptivas clásicas. Recordemos la distinción aristotélica por la cual los asuntos serios, abordados por la tragedia, debían ser protagonizados por personajes nobles, y los bajos cuyos personajes eran plebeyos, serían el asunto de la comedia. No sucede esta distinción en el teatro áureo, en el que los protagonistas de las comedias son caballeros y damas que, en la llamada “comedia de capa y espada”, pertenecen a una nobleza menor, en tanto que los protagonistas de la comedia palatina son miembros de la alta nobleza.

En las cuatro comedias que nos ocupan no se produce variación respecto al modelo lopeano dado que tratándose, en líneas generales, de comedias que se pueden incluir entre las urbanas o de capa y espada, sus protagonistas pertenecen a la nobleza menor.

En las consideraciones preliminares hicimos referencia a los intentos de clasificación genérica de la obra de Rojas. *Donde hay agravios* es sin lugar a dudas una comedia de capa y espada; *Lo que son mujeres* y *Abre el ojo*, a pesar de compartir los comentarios de Jiménez Pedraza sobre el carácter “cínico” de ambas piezas, pueden incluirse en el mismo subgénero. En cuanto a *Entre bobos*¹⁹, recordemos que la comedia de figurón parte de la de capa y espada y guarda con ella muchos puntos de contacto.

1-1-2-MEZCLA DE LO TRÁGICO Y LO CÓMICO

En cuanto a la segunda secuencia, hace referencia a la mezcla de lo trágico y lo cómico. La comedia lopista es tragicomedia en varios planos: por la alternancia de pasajes trágicos y cómicos, por la interacción de estamentos y además por los entreactos en los que, entre jornada y jornada de una tragedia o comedia, puede verse un entremés y un baile, completando la amalgama de lo trágico y lo cómico.

Lo trágico y lo cómico mezclado
(...) que aquesta variedad deleita mucho.
buen ejemplo nos da naturaleza,
que por tal variedad tiene belleza. (174, 178-80).

La razón y fundamento último de Lope en su *Arte nuevo* parece ser el éxito de público por lo que reconoce que encierra “los preceptos con seis llaves”, es decir, que se aleja de las preceptivas clásicas imponiendo un nuevo modelo.

Se ha criticado desde el romanticismo hasta nuestros días el “hiperdramatismo” de las tragedias de Rojas²⁰. Se ha destacado la truculencia llevada a cabo al extremo, su inclinación exagerada por la sangre y las situaciones desmesuradamente dramáticas: asesinatos, homicidios, fratricidios, filicidios, violaciones, incestos. En *Donde hay agravios* se relatan situaciones fuertemente dramáticas que remiten al género trágico. Doña Ana, hermana del primer galán, busca a quien la ha ultrajado abandonándola tras

¹⁹ *Entre bobos anda el juego*.

²⁰ María Teresa Julio en su artículo “Hiperdramatismo en Rojas Zorrilla: ¿innovación o continuidad?” afirma que encontramos en el dramaturgo una “inclinación exagerada por la sangre y por las situaciones desmesuradamente dramáticas. Asesinatos, homicidios, fratricidios, infanticidios, suicidios, violaciones, incestos....se alternan con un único fin: mover el ánimo de los oyentes” (180-181). Me detengo en la primera parte dejando de lado las posibles motivaciones del autor; en muchas de sus obras, y no sólo en las tragedias, se plantean situaciones que involucran hechos de gran violencia (que han sucedido en la prehistoria de la obra), aunque, tal como estipulan las convenciones genéricas de la comedia cómica, se llega a una resolución feliz.

haberla seducido; ante la pérdida del honor de su hija, el padre “murióse de llorar dos sentimientos”; ese mismo amante desconsiderado hirió mortalmente con la espada al hermano de doña Ana, que era además su mejor amigo (aunque sin saber a quién estaba matando). Para el primer galán, don Juan, la situación se torna sumamente complicada y parecería ser la sangre la única forma de lavar el honor familiar mancillado. A su vez, el padre de la primera dama, doña Inés, amigo del caballero muerto y tío del matador, por su honor y su obligación “como noble y como anciano” se encuentra en una situación muy difícil.

Encontramos, pues, una serie de complicaciones trágicas que se relacionan con el honor en las que la vida se ubica en segundo lugar: “mira que ha de ser mi vida/ medicina de mi honor” (2073-2074), verso que bien podríamos encontrar en cualquier obra seria. La sangre derramada parece ser la única forma de lavar una ofensa al honor que es indudablemente uno de los grandes temas del teatro áureo. Calderón, por la misma época, escribía sus comedias cómicas y serias haciendo hincapié fundamental en las cuestiones del honor. De las cuatro comedias que tratamos ésta es la única en la que el honor aparece seriamente comprometido y con un peso tan grande en el desarrollo de la acción dramática. Como no podía ser de otra manera, el tema del duelo, íntimamente asociado al honor, aparece en la Jornada Tercera como la única solución posible del conflicto. Sin embargo, la resolución de la comedia no difiere del modelo lopesco y el final feliz corona una situación por demás dramática en su planteo y desarrollo.

En el caso de *Entre bobos* no asistimos a conflictos tan profundos, pero hay seriedad en cuestiones como el amor, aunque no debemos olvidar que tal característica es común a muchas otras comedias de este tipo.

En el segundo grupo, en cambio, desaparece todo viso de seriedad y dramatismo. El duelo aparece en dos de las otras tres comedias trabajadas, pero la situación es absolutamente diferente a la planteada en *Donde hay agravios*. En *Entre bobos* involucra al figurón y en *Abre el ojo* la escena ha sido identificada por la crítica como “entremesil”.

1-2-LAS UNIDADES

Recordemos en primer lugar lo expresado por Lope en su *Arte nuevo*:

Adviértase que sólo este sujeto
tenga una acción, mirando que la fábula
de ninguna manera sea episódica;

quiero decir inserta de otras cosas
que del primero intento se desvíen;
ni que de ella se pueda quitar miembro²¹
que del contexto no derribe el todo (180-187).

Lope dedica ocho versos a la unidad de acción siguiendo los preceptos aristotélicos. En cambio, es mucho más extensa su descripción cuando hace referencia a la unidad de tiempo (veintitrés versos) justamente porque la niega y debe explicar porqué. De la unidad de lugar nada dice, como tampoco ha dicho Aristóteles²². En la España barroca nadie, salvo el grupo nearistotélico enemigo de Lope, tomó con demasiada rigidez las unidades. Y tal como afirma Rozas “sólo son dogmáticos en la acción”. A modo de conclusión, podemos afirmar que la acción es lo fundamental del drama, tanto para el filósofo griego como para Lope.

En este aspecto, las cuatro comedias se atienen a la preceptiva lopista, aunque cabe destacar que en el caso de *Donde hay agravios* la acción de algún modo se bifurca. Podríamos tal vez hablar, como Pinciano, de “acción doblada” que, por otro lado, sigue los lineamientos planteados en el título donde se presenta para el personaje de don Juan una disyuntiva que lo pone entre dos polos de tensión: uno es el amor y otro el honor. Esto no significa que el amor que siente por doña Inés esté reñido con el honor (por alguna actitud o situación directamente ligada a la dama) sino por la prehistoria de la comedia, en la que la honra familiar fue mancillada y él debe reparar el daño por lo que el amor parece ubicarse en segundo lugar. Hay una acción única donde ambos valores se encuentran en pugna en la atención del primer galán.

Otro aspecto a tener en cuenta en la consideración de la unidad de acción es el hecho de la mínima acción que se desarrolla en *Lo que son mujeres*, hay unidad pero en la “no acción”. Como remarca Pedraza Jiménez *Lo que son mujeres* es una comedia carente de acción o con una acción mínima. Rafael González Cañal, al referirse a la presencia de esta comedia en los escenarios en los siglos siguientes a su estreno, concluye:

Quizá lo estático de la acción y la falta de un complicado enredo que pueda atrapar la atención del espectador son los motivos que hacen desistir a los

²¹

²² Recordemos las palabras de Corneille en su *Discours des trois unités*: “Quant à l’unité de lieu, je n’en trouve aucun précepte ni dans Aristote ni dans Horace” (extraído de *Oeuvres complètes*, Paris, Hachette, 1963, p.845.

directores escénicos cuando leen el texto. No por ello debemos desdeñar esta comedia de Rojas y condenarla al olvido²³.

En lo que respecta a la unidad de tiempo Lope expresa:

No hay que advertir que pase en el período
De un sol, (...)
Pase en el menos tiempo que se pueda,
Si no es cuando el poeta escriba historia
En que hayan de pasar algunos años (188- 195).

En *Donde hay agravios* se nos pone en conocimiento de que don Juan y su criado Sancho han llegado por la noche a la ciudad: “en la corte y a estas horas” (v. 3), y un poco más adelante: “las doce y más de la noche /son ya...” (208-9). Los hechos se precipitan desde la llegada de don Juan y en un lapso breve se producen el intercambio de roles amo-criado, la aparición de doña Ana, el conflicto de honor en don Juan y don Fernando, y la feliz resolución con el consabido doble matrimonio.

El caso especial de *Entre bobos* presenta una particular relación tiempo-espacio que será abordada al tratarse la unidad de lugar, pero en líneas generales podemos decir que en las cuatro comedias se respeta la unidad de tiempo. La acción transcurre en poco más de un día; en esa inverosimilitud propia de la comedia de capa y espada, la trama admite la sucesión de encuentros y desencuentros, confusiones y tramoyas que se resuelven rápidamente promediando la tercera jornada que finaliza con las consabidas bodas múltiples.

Ignacio Arellano, al abordar específicamente la problemática de las unidades de tiempo y lugar en la comedia de capa y espada, afirma que en general este tipo de comedias mantienen una tendencia bastante sistemática a la unidad de tiempo y que tal sujeción

persigue, a mi juicio, un efecto de inverosimilitud ingeniosa y sorprendente, capaz de provocar admiración y suspensión en el auditorio. En otras palabras, la unidad de tiempo no puede desligarse de la construcción laberíntica de la trama ingeniosa ni de la acumulación de enredos cuyos efectos potencia²⁴.

En definitiva, si no hubiese unidad de tiempo, el efecto que produce la cantidad de sucesos que se desarrollan en forma vertiginosa sería mucho menor.

En cuanto a la unidad de lugar, que como dijimos no es mencionada ni por Aristóteles ni por Lope, resulta particular el caso de *Entre bobos*. En esta comedia la

²³ “Lo que son mujeres en los escenarios”, p.124.

²⁴ *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, p. 45.

acción comienza con un viaje y avanza a medida que éste transcurre por lo que se ven claramente interrelacionados. Este aspecto es bastante original. Tal como manifiesta María Grazia Profeti en su *Estudio preliminar*:

al lado de esta situación tópica (el matrimonio programado por el padre de la joven) hay otra totalmente nueva y que va a ser dominante en la comedia: el viaje, una situación programáticamente abierta a varias posibilidades de desarrollo y de solución. Se trata de la primera transgresión efectuada por Rojas. Mientras que el teatro es “presencia” en la caja cuadrada del tablado, de la cual no se puede evadir sino a través del cuento (de la relación de lo que pasa más allá, o de lo que ha pasado antes), el autor nos presenta un grupo de personajes que se mueven en una geografía dibujada con precisión: el camino de Madrid a Toledo (XL).

Si bien hay desplazamientos en otras comedias áureas, no es habitual esta correlación acción –viaje, y el entrelazamiento acción-lugar-tiempo. El avance de la acción implica el desplazamiento de los personajes que, en otro rasgo particular, no se dirigen hacia la Corte, sino que se alejan de Madrid rumbo a Toledo: “Su padre, que colige mi deseo,/ en Toledo la llama a nuevo empleo,/ y hoy sale de la Corte” (571-3).

En las denominadas “comedias de figurón”, el figurón es un hombre de provincias, un periférico con respecto al centro que es la Corte. Su presencia en el centro permite poner en escena muchos de sus defectos: su incapacidad de comportarse como un caballero, su vestimenta inadecuada, su lenguaje inapropiado, etc. En esta comedia se produce, como hemos dicho, el camino inverso, y como sostiene Olga Fernández-Fernández: “no es el pobre rústico asustado por los peligros de la urbe sino un viajero que va hacia su casa y arrastra a todos como un séquito”²⁵.

El cambio espacial implica el paso del tiempo. Salen de Madrid, pasan la noche en una venta de Torrejoncillo (cerca de Ciudad Real, camino de Toledo); al otro día parten para Illescas donde por la noche; en la Jornada Segunda, se suceden enredos y confusiones que alcanzan, en este segmento, su punto máximo; la jornada culmina, como la primera, con el anuncio de don Lucas de un nuevo desplazamiento. La tercera y última jornada comienza en viaje hacia el destino anticipado y culmina en la venta de Cabañas de la Sagra. La acción no transcurre en un día pero, de todos modos, se trata de un tiempo bastante acotado que no implica una ruptura respecto de la unidad de tiempo.

En las otras tres comedias hay cambios de escenario, interiores y exteriores, y desplazamientos de una casa a otra como en *Lo que son mujeres* y *Abre el ojo* habituales en este tipo de piezas donde hay constantes alusiones a sitios conocidos. Justamente la comedia de capa y espada se caracteriza por tres tipos de marcas de inserción en la

²⁵ “Las estructuras funcionales de la comedia de figurón...”, p. 142.

coetaneidad y cercanía al público: cronológicas, onomásticas y, las que nos interesan en este caso, geográficas. La acción se sitúa en ciudades españolas, Madrid en primer lugar, pero a veces también Toledo, Valladolid o Sevilla. En el caso de estas comedias, la acción transcurre en Madrid en todas salvo en *Entre bobos* donde, como ya dijimos, se parte de Madrid rumbo a Toledo. En *Abre el ojo*, los ámbitos en los que transcurre la acción son principalmente las calles de Madrid, cercanas al emplazamiento de los corrales de comedia y en dos ambientes cerrados: la casa de Hipólita y la de Beatriz/Clara. Se puede seguir el derrotero de los personajes por calles y lugares conocidos: calle del Carmen, del Lobo, del Prado, la Puerta del Sol, etc.

A modo de conclusión podemos afirmar que en las comedias estudiadas existe un acatamiento a las tres unidades aristotélicas, a pesar de que Lope sólo reconoce la de acción, y que esta sujeción se debe en cierta forma a las características propias del subgénero. A pesar de algunas rasgos peculiares, como la ya señalada relación entre espacio-acción en *Entre bobos*, no se advierte una ruptura destacable respecto del canon vigente, siguiéndose los lineamientos propios del género.

1-3-DIVISIÓN DE LA COMEDIA

Lope en el *Arte nuevo* va a consolidar la forma tripartita para el teatro aurisecular aunque se encarga de aclarar que no es él el primero en utilizar esta forma: “El capitán Virués, insigne ingenio/ puso en tres actos la comedia, que antes/ andaba en cuatro...” (v. 215-217).

Juan Manuel Rozas sostiene que la historia del número de actos en el teatro del Siglo de Oro no se puede trazar con rigor cronológico y trata en profundidad quién utilizó y mencionó esta estructuración por vez primera. En este trabajo sólo nos limitaremos a mencionar los versos en los que Lope habla de los tres actos porque es nuestra intención ver de qué manera las comedias del corpus seleccionado siguen el modelo de Lope y no hacer un estudio exhaustivo del *Arte nuevo*. A partir del verso 211 Lope se ha de referir a la estructura externa de la obra:

El sujeto elegido, escriba en prosa
y en tres actos de tiempo le reparta,
procurando, si puede, en cada uno
no interrumpir el término del día (211-214).

Y unos versos más adelante, a la estructura interna:

Dividido en dos partes e asunto,

ponga la conexión desde el principio,
hasta que vaya declinando el paso,
pero la solución no la permita
hasta que llegue a la postrera scena.
Porque en sabiendo el vulgo el fin que tiene
vuelve el rostro a la puerta y las espaldas
al que esperó tres horas cara a cara,
que no hay más que saber que en lo que para (231-239).

Se impone totalmente la división en tres partes y la estructura dramática “en forma de triángulo” (en palabras de Rozas) que asciende hacia el climax y desciende hacia el final promediando la Tercera Jornada. Aunque el nudo pueda ocupar parte del primer acto y ocupe, por mandato expreso de Lope, un gran trecho del tercero.

Más adelante, entre los versos 298 a 301, en la parte en que se trata el tema del lenguaje, retoma la estructura tripartita externa para relacionarla con la estructura interna de la obra:

En el acto primero ponga el caso,
en el segundo enlace los sucesos
de suerte que hacia el medio del tercero
apenas juzgue nadie en lo que para.

Vayamos ahora a las comedias de Rojas. En las cuatro hay sujeción al modelo de Lope, pues se estructuran externamente en tres jornadas; en cuanto al desarrollo de las acciones encontramos el planteo del conflicto en la primera parte de la Jornada Primera, el climax en la segunda y el rápido desenlace avanzada ya la tercera. Es necesario hacer hincapié en un aspecto, Lope afirma en ambos fragmentos transcritos la necesidad de que el vulgo no sepa hasta el final cómo ha de terminar la obra, pero debemos insertar tales afirmaciones en el contexto de un teatro donde el final resultaba bastante estereotipado; las piezas cómicas finalizaban con bodas múltiples.

Respecto del desenlace, Ignacio Arellano sostiene que las comedias de capa y espada²⁶ se ubican en un universo esencialmente idéntico al del drama de honor, su única diferencia es la soltería de los protagonistas, si estuviesen casados determinados conflictos terminarían con la muerte del personaje porque la sangre resulta el único

²⁶ Considero que estas aseveraciones podrían haberse extensivas a las de fantasía, no así al entremés donde nos movemos en un plano diferente en cuanto a las características de los personajes que pertenecen al estado llano y la esencia misma del entremés que difiere formal y esencialmente de las comedias aún cuando compartan el espíritu festivo de las comedias cómicas.

modo de lavar deshonras y ultrajes. El tema del honor no presenta la misma intensidad en todos los autores, pero sin duda para Calderón fue “el tema” y no olvidemos que Rojas forma parte del ciclo calderoniano y llegó a escribir obras en conjunto con Calderón. Sin embargo, cabe destacar que el tratamiento que hace Rojas del honor en estas comedias amerita un análisis exhaustivo al que nos abocaremos en otro apartado.

No se trata pues de una diferenciación entre sucesos trágicos o cómicos sino de la trama en la que se insertan y las convenciones genéricas. Los temores y peligros que asolan a los personajes no implican, en la comedia de capa y espada, riesgo trágico. Tal como advierte Ignacio Arellano, una daga no tiene el mismo valor en una obra donde existe un riesgo como *El médico de su honra* (cuyo título orienta decisivamente la actitud del público) que una comedia de capa y espada donde se sabe que no existe. En una de las comedias que forman parte del corpus seleccionado para este trabajo, *Donde hay agravios no hay celos*, se plantea una situación que en otro caso bien podría conducir a una resolución trágica, don Juan y su criado Sancho en un diálogo ponen en conocimiento del público la prehistoria de un conflicto que irá conformando la trama de la comedia junto a los celos que llevan al intercambio de roles (versos 125 a 139).

Siguiendo con la estructura interna, en *Donde hay agravios* se resuelve todo satisfactoriamente, en pocos versos, con las consabidas bodas múltiples, y es el mismo ofensor, don Lope, quien explica cómo han sucedido las cosas: en realidad mató al hermano de don Juan (por otro lado su mejor amigo) sin saber a quién hería y engañó a la joven sin conocer su verdadera identidad. Pide disculpas por la afrenta de honor involuntaria y por los celos que al principio de la obra provocó en el otro caballero al pretender (sin éxito) a la futura esposa. Con las palabras de don Lope se cierra la obra, se explica que doña Inés nunca ha correspondido al amor del segundo galán quien termina casándose con la dama otrora ultrajada, doña Ana. Una situación compleja es resuelta en pocos versos con sólo una explicación. En Rojas, al plantearse conflictos tan fuertes, se torna más inverosímil la abrupta resolución pero responde en definitiva a las convenciones genéricas.

El matrimonio recompone el desorden generado por este “mundo al revés”²⁷, un universo en el que las mujeres asumen una actitud activa, inimaginable en una sociedad como la española de aquel momento. Pero toda esa libertad en sus conductas las conducen a la concreción de una unión en la que pasarán del yugo paterno al marital. El

²⁷ Bruce Wardropper es quien habla de un mundo puesto patas para arriba en el que suceden cosas impensables en la sociedad española del XVII.

matrimonio recompone ese caos momentáneo y a su vez significa la recompensa para la o las parejas de damas y galanes. Volveremos sobre este tema para ver de qué manera “el galán suelto” sufre una suerte de castigo poético por la falta de virtudes que lo llevan a quedar sin casar.

Pero en el caso de Rojas, hay variaciones; si el público debe ser sorprendido en el desenlace, tal como propone Lope (aunque en la mayoría de las comedias auriseculares el respetable más que por el final en sí, que sabía sería con boda, es sorprendido por la manera en que se llega a este desenlace), en dos de las comedias estudiadas no hay boda final. *Abre el ojo* y *Lo que son mujeres* terminan “sin casamiento y sin muerte”, es decir, sin los finales habituales del teatro del Siglo de Oro en la comedia cómica y la tragedia respectivamente. María Teresa Cattaneo en su artículo “Los desenlaces en lo teatro de Rojas Zorrilla” afirma que se trataría en definitiva de un acatamiento a la propuesta de Lope porque: “procura el interés del público hasta la última escena, explotando todas las posibles circunstancias desencadenantes, los golpes de teatro, la ironía trágica o lúdica, la sugestión de perspectivas futuras” (43).

Su propuesta es que, en un intento de lograr el éxito, siendo un experimentador pertinaz, somete a cambios algunas convenciones teatrales tales como los finales con boda.

Hagamos un breve recorrido por las comedias que componen el corpus seleccionado para ver que, en cuanto a la estructura externa e interna de las cuatro obras, hay un total acatamiento a lo propuesto por Lope.

En *Donde hay agravios*, en menos de cuatrocientos versos, se presentan los dos conflictos que se desarrollarán en la trama y se resuelve el cambio de roles entre amo y criado para averiguar si la futura esposa es o no fiel, cambio que se ve justificado en el relato de la confusión que se ha provocado en el envío de los retratos:

Sancho: Espera;
los troqué tan torpe y ciego,
que el mío puse en tu pliego
y el tuyo en mi faltriquera. (168- 171).

El desarrollo ocupa parte de la Jornada Primera, la totalidad de la segunda y buena parte de la tercera. En poco más de un centenar de versos se resuelven los conflictos de honor y de amor, y se deciden los dos matrimonios.

En *Entre bobos* la introducción nos habla de un matrimonio no deseado, un marido impuesto que es un compendio de defectos y un misterioso galán que la ha salvado de un toro junto al Manzanares en la prehistoria de la comedia y del que la dama está enamorada. Todo esto es planteado en trescientos noventa y cuatro versos. Una vez más, el grueso de la comedia lo ocupa el desarrollo, en tanto que el desenlace se produce ya avanzada la Tercera Jornada, en apenas ciento veintiséis versos (la obra tiene 2774) a partir del momento en que Cabellera, el criado de don Lucas, comienza a aclarar las confusiones y malos entendidos que se han ido sucediendo.

En el caso de *Lo que son mujeres* hay ligeras variaciones. La introducción es un poco más extensa, quinientos ochenta y ocho versos; pero recordemos que esta comedia ha sido definida como de una acción mínima, no pasa casi nada, de allí que el desarrollo sea un poco menos extenso. En tanto que la resolución vendrá luego del último de los desafíos que se dan en la justa poética que ocupa la mayor parte de la Tercera Jornada. En los últimos versos de la competencia poética ambas damas reflexionan acerca de su situación actual, en la que se han invertido los roles respecto de la situación inicial, la primera dama Serafina dirá: “quiero sin saber a quién” (3211) y la otrora constante enamorada del género masculino afirmará: “Yo aborrezco y no sé a cuál” (3212). En apenas sesenta y ocho versos Gibaja explica el ardid que ha planeado para que Serafina cambiase su desdeñosa actitud y la comedia termina de un modo inusual “sin casamiento y sin muerte”. Si bien, como advertimos anteriormente, el desenlace es diferente al habitual resulta pertinente destacar que, dadas las características de esta obra, el final no implica resolución ninguna, no ha habido conflicto casi, por lo que tampoco se plantea ninguna conclusión.

En la última de las comedias estudiadas, *Abre el ojo*, encontramos una introducción que nos pone en conocimiento de los personajes, una primera dama mantenida por cuatro galanes, una segunda dama engañada por el protagonista masculino y un conflicto llamémosle por el momento “amoroso” de celos y engaños. El desarrollo ocupa parte de la Jornada Primera, la totalidad de la segunda y la mayoría de la tercera. En los ciento noventa y dos versos que transcurren en la casa de doña Hipólita, adonde llegan tras el memorable duelo, se resuelve el conflicto de manera inusual para el género pero no para su autor que ya lo ha hecho en otras comedias. No hay boda final, y en un desenlace en el que se menciona varias veces el nombre de la

comedia, se advierte, a los hombres por un lado y a las mujeres por otro, de los peligros que implica el sexo opuesto por lo que hay que “abrir el ojo”.

2- ELOCUTIO

Finalizada la *dispositio o composición literaria*, Lope pasa a referirse a la *elocutio*, es decir, al lenguaje, la métrica y las figuras retóricas.

2.1-LENGUAJE

Lo primero que afirma Lope al considerar el lenguaje es la adecuación entre las situaciones planteadas en la comedia y las de la vida cotidiana (relaciones entre enamorados, entre amigos y entre familiares, incluidos los criados). En tales momentos, el poeta ha de procurar imitar en la conversación de los personajes, las de la vida real, y ha de hacerlo “con lenguaje casto” (246) y sin gastar “pensamientos ni conceptos/ en las cosas domésticas...” (247-248). El adjetivo *casto* no tiene que ver con la honestidad en las costumbres, sino que corresponde a la tercera acepción del diccionario de Autoridades: “Se llama también al lenguaje puro, natural y nada afectado. Lat. Purus”.

Sigue las ideas de Aristóteles quien en el capítulo 22 de su *Poética* afirma que “la excelencia de la elocución consiste en que sea clara sin ser baja” y comenta que no se puede componer todo en estilo peregrino, sólo por alejarse de lo vulgar, pues precisamente “el vocablo usual producirá la claridad”. En el capítulo segundo del Libro Tercero de la *Retórica*, el Estagirita expresa que la poesía se sale de lo cotidiano pero que, al hablar de cosas de menor cuantía, se deberá ser más llano.

A este lenguaje doméstico Lope opone (al igual que Aristóteles) el lenguaje que debe utilizarse en situaciones tensas, y el de aquellos personajes que hablan intentando aconsejar, disuadir o persuadir para lo cual han de emplear sentencias y conceptos, vedados en el coloquio doméstico, porque argumenta que cualquier persona ante una situación difícil recurre a frases y sentencias de tono grave, diferentes del habla cotidiana. En realidad, Lope está marcando la variación de registro de acuerdo con la situación comunicativa porque, a diferencia de la poética clásica, no hace una diferencia absoluta entre los asuntos y los personajes trágicos y cómicos.

Transcribimos a continuación los versos 246-256: “Comience, pues, y con lenguaje casto/ no gaste pensamientos ni conceptos/ en las cosas domésticas, que sólo/ ha de imitar de dos o tres la plática;/ mas cuando la persona que introduce/ persuade,

aconseja o disuade;/ allí ha de haber sentencias y conceptos,/porque se imita la verdad sin duda,/ pues habla un hombre en diferente estilo/ del que tiene vulgar, cuando aconseja,/ persuade o aparta alguna cosa.”

En definitiva, advertimos que hay una búsqueda de mayor verosimilitud, la imitación adquiere un carácter más concreto, de hecho nadie mantiene un único tono de discurso en las diferentes situaciones que vive, en las que se suceden variaciones que tienen un lógico correlato en el discurso.

El problema de los cultismos, que en años sucesivos a 1612 provocará con las polémicas gongorinas virulentas discusiones, sólo ocupa cinco versos y no aparecen directamente polémicos:

No traya la escritura, ni el lenguaje
ofenda con vocablos exquisitos,
porque, si ha de imitar a los que hablan,
no ha de ser por pancayas, por metauros,
hipogrifos, sermones y centauros. (264-268)

Todas las autoridades se habían planteado, desde los griegos hasta el Barroco español, el problema de los neologismos. Lope (que no habla de “cultismos” o “neologismos” sino de “vocablos exquisitos) se coloca en la tradición aristotélica considerando que deben usarse pocas veces y en pocos lugares²⁸.

Dedica diez versos (del 269 al 279), el doble de los referidos a cultismos, a la adecuación entre personaje y lenguaje:

Si hablare el rey, imite cuanto pueda
la gravedad real; si el viejo hablare,
procure una modestia sentenciosa;
describa los amantes con afectos
que muevan con extremo a quien escucha;
los soliloquios pinte de manera
que se transforme todo el recitante,
y, con mudarse a sí, mude al oyente;
pregúntense y respóndanse a sí mismo,
y, si formare quejas, siempre guarde
el debido decoro a las mujeres.

Los versos citados son, en definitiva, una caracterización del sistema de personajes que funcionan en la comedia nueva: el rey, el viejo (generalmente padre), los amantes. Al lacayo se referirá un poco más adelante, en el verso 286. Los seis

²⁸ Resulta interesante destacar que Calderón, cuarenta años menor que Lope, empieza su obra tal vez más famosa, *La vida es sueño*, con uno de los vocablos de los que Lope reniega en su *Arte nuevo*: “hipogrifo violento”.

personajes representan cuatro niveles lingüísticos; al monarca se le atribuye “gravedad real” (270), al anciano “modestia sentenciosa” (271), los amantes deben manifestar afectos que conmuevan al auditorio, en cuanto al lacayo (nótese que no utiliza el término habitual en las comedias que es “criado”) se advierte que “no trate cosas altas”. Es decir, no sólo se ocupa de la forma sino también de la materia de su discurso.

La mayor riqueza de análisis puede establecerse en los amantes, el viejo y los criados; la actitud del rey y su manera de expresarse no difieren demasiado de una comedia a otra. En los demás personajes pueden establecerse comparaciones y sistemas: los viejos y los amantes suelen utilizar un nivel culto (recordemos que pertenecen al estamento nobiliario), en tanto que los criados, del estado llano, no pueden expresarse igual que los señores.

En el nivel culto, los viejos (padres y guardianes del honor) dan la nota conceptual, filosófica y doctrinal; en tanto que los amantes, la connotación pasional y subjetiva, con brillo poético y lenguaje metafórico. Quizá podríamos afirmar que, en sus palabras, los viejos aluden a las tradiciones ancestrales y al honor (no en vano suelen representar el rol de padre de la dama como “guardián del honor”), frente a la pasión oponen la voz de una razón social que aparece afectada por los ímpetus de la juventud. Los amantes se mueven fundamentalmente en el ámbito del amor. Así los dos grandes temas de la comedia se ven abarcados: el amor y el honor. No se tratan ambas temáticas con igual intensidad en todas las comedias, pero valga como aproximación teniendo en cuenta que toda generalización es riesgosa.

En cuanto a los criados, encarnan el habla popular. Están habilitados para manifestar vulgaridades y comentarios escatológicos. En las comedias de la primera etapa del Siglo de Oro recaerá en ellos el peso humorístico, serán los “graciosos”, y en muchos casos el humor surgirá justamente de su manera de hablar, de su falsa erudición, del simulacro de hablar en otras lenguas y de sus incorrecciones. A medida que transcurre el siglo XVII, asistiremos en la comedia de capa y espada a una generalización de los agentes cómicos.

Para terminar sus consideraciones respecto del lenguaje Lope aconseja:

Remátense las escenas con sentencia,
con donaire, con versos elegantes,
de suerte que, al entrarse el que recita,
no deje con disgusto al auditorio (294-297).

Esto se cumple con frecuencia y llega a ser el uso habitual de la despedida, dando en muchas ocasiones el título de la obra e incluso la indicación del género.

Veamos ahora qué sucede con lo expuesto respecto del lenguaje en el corpus seleccionado.

En *Donde hay agravios* y *Entre bobos* no es difícil reconocer los personajes habituales de una comedia de capa y espada (hablaremos luego particularmente del caso de *Entre bobos* considerada la comedia que, sin ser la primera, consolidó definitivamente la llamada “comedia de figurón”). Hay un primer galán y una primera dama que representan el cúmulo de virtudes físicas y morales que habitualmente los caracterizaban. Hay guardianes del honor (en ambos casos se trata del padre de la joven), criados que desempeñan el rol de gracioso. En *Donde hay agravios* hay segunda dama y segundo galán, casi tan virtuosos como los protagonistas, que se casan en el desenlace (en *Entre bobos* hay también una segunda pareja que termina unida pero que posee rasgos cercanos al figurón). Aparecen criadas que desempeñan el tradicional rol de confidente de la dama (tal el caso de Andrea en *Entre bobos*), y otras como Beatriz quien, en *Donde hay agravios*, juega el papel de Celestina que, por interés, intenta provocar el acercamiento de doña Inés, la primera dama, con el galán que la ama sin ser correspondido, don Lope. Beatriz posee cualidades negativas y tiene comportamientos poco éticos, pero tratándose de la criada no contradice la propuesta del Fénix. Los nobles son en la comedia aurisecular quienes, por imperativo social, deben comportarse siempre dignamente, de allí que, cuando deba recurrirse a engaños poco decorosos o situaciones indignas, son los criados quienes las protagonizan.

Ya que en este apartado Lope hace referencia a los diferentes personajes de la comedia nueva, vamos a exceder el mero tratamiento del lenguaje para hacer una semblanza un poco más amplia de los personajes que encarnan los roles habituales de dama, galán, guardián del honor y criado porque, como veremos, el lenguaje no es ajeno al personaje sino que es parte constitutiva y define un carácter.

Vayamos, en primer término, a la descripción de los galanes. Don Juan, el galán de *Donde hay agravios*, es un soldado que vuelve de Flandes y, tras pasar por Burgos (ambos hechos se relatan en un diálogo entre amo y criado en la primera escena de la comedia), llega a Madrid a casarse con una dama de la que se ha enamorado al ver su retrato y cuyo matrimonio ha sido concertado por carta con don Fernando, padre de la joven. En la primera escena se describe en parte a sí mismo:

Don Juan: ¡ser yo caballero pobre
y apenas haber llegado
de Flandes, donde a mi rey
serví más de catorce años,
cuando con su propia hija
me envía a rogar don Fernando
ella en Madrid y yo en Burgos
ella hermosa, yo rogado;
ella muy rica y yo pobre;
y que me buscasen! (334-343).

¿Qué conclusiones podemos extraer de estos versos?, él es un caballero valiente y leal que ha luchado catorce años por su rey, pero es pobre. Recordemos sin embargo que la pobreza no es un demérito, en el teatro de la época hay muchos ejemplos semejantes (de hecho en tres de las comedias del corpus encontramos galanes pobres). José Antonio Maravall en *Teatro y literatura en la sociedad barroca* dice:

la función y la posición de la aristocracia significaba, no ya como presunción, sino como determinación natural –por mucho que a veces contradijera toda experiencia- la riqueza, la cortesía como educación social de fondo, la sabiduría, el amor, el honor, y toda una constelación de virtudes –la generosidad, el valor, etc²⁹.

De esta supuesta correlación social riqueza-posición-linaje-valor-virtud la menos definitoria del carácter nóbiliario es sin duda la riqueza, no olvidemos que en la sociedad del Antiguo Régimen, donde hablamos de estamentos y no clases, la pertenencia no la daba el dinero sino la sangre. Se nacía o no noble, y de ese nacimiento derivaban, en la cosmovisión de la sociedad representada por la comedia áurea, una serie de virtudes que no procedían del dinero sino de la noble cuna. Indudablemente tales afirmaciones se verán profundamente afectadas a medida que avanza el siglo XVII y surge cada vez con más fuerza el valor del dinero como agente de desestabilización de un orden social que se hallaba en decadencia a causa justamente de esos nuevos actores sociales.

La determinación de cualidades por la pertenencia social, se ve afirmada en las palabras de doña Inés, quien no quiere casarse en un principio, por la apariencia del futuro esposo (recordemos que por equivocación el criado ha enviado su retrato y no el del señor):

Doña Inés. Que no es posible,
aunque tú me lo encarezcas,
que sea un hombre principal

²⁹ Edición de 1990, página 25

un hombre de esta manera.
¿Ésta es cara de noble?
¿Puede tener sangre buena
Quien tiene este talle?... (528-534)

Es decir, la joven (que es estos versos no hace sino explicitar un modo común de pensamiento) considera que alguien de "sangre buena", perteneciente a la nobleza, no puede ser feo. Aquí se manifiesta una vez más la fórmula platónica belleza- bien-verdad, donde la hermosura aparece asociada a virtudes de otra índole.

Sin embargo la dama siente atracción por ese criado tan atípico:

A un hombre tan desigual,
y de tan humildes prendas,
que es bajeza de mi sangre;
mas no pienso que es bajeza,
que aunque es verdad que el amor
de igualdades se contenta,
bien puedo yo querer bien
a otro que mi igual no sea...(1381-1889)

Volveremos sobre este aspecto al hablar de la primera dama. Lo que quiero remarcar es que don Juan, aún vestido de criado, presenta cualidades que lo hacen digno de ser amado por una dama principal. Por el contrario, como veremos, el criado, aún haciendo las veces de señor, es burdo, se expresa indecorosamente y no posee ninguna de las virtudes esperadas. Este recurso ha sido explotado en otras comedias donde el criado no deja de comportarse como tal aunque esté disfrazado de señor y el señor, aún haciéndose pasar por lacayo, no deja de poseer las cualidades que se asignan tradicionalmente a la nobleza.

En cuanto al primer galán de *Entre bobos* resulta la antítesis del figurón al que se ha descrito pocos versos antes y a la que nos referiremos más adelante. Cabellera, el criado, describe al joven don Pedro de la siguiente manera: "es el mejor caballero,/más bizarro y más galán/ que alabar pueda el exceso;/ y a no ser pobre pudiera/ competir con los primeros;/ juega la espada y la daga/ poco menos que el Pacheco/ Narváez³⁰, que tiene ajustada/ la punta con el objeto/ si torea, es Cantillana³¹/ es un Lope si hace versos;/es agradable, cortés,/es entendido, es atento,/es galán sin presunción,/valiente

³⁰ Luis Pacheco de Narváez fue un afamado profesor de esgrima de la época, natural de Baeza, enseñó esgrima a Felipe IV. Editó libros sobre la esgrima considerada una ciencia matemática entre los que se destaca *el Libro de las grandezas de la espada, en el que se declaran muchos secretos* (1600) de Jerónimo de Carranza. Es éste un ejemplo más de cercanía respecto del espectador quien conocía la figura de la que se habla y entender la comparación con que se magnifica al galán.

sin querer serlo/queriendo serlo bien quisto,/liberal tan sin estruendo/ que da y no dice que ha dado,/que hay muy pocos que hagan esto.” (298- 316)

Los primeros galanes de ambas piezas se comportan valerosamente y se expresan con un lenguaje florido y galante. En las dos comedias encontramos una escena paralela en la que hablan de amor a la dama en nombre de otro; en *Donde hay agravios* don Juan disfrazado expresa amorosas palabras fingiendo hablar en nombre de su supuesto señor a doña Inés que son respondidas en igual sentido por la dama; en *Entre bobos* don Lucas, el figurón, le pide a don Pedro que hable en su nombre con doña Isabel:

Lucas. -Oyes, llega
y di por la boca versos,
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 (762- 771).

Manejan, pues, un lenguaje poético capaz de conmover a una dama. Ambas escenas representan para el espectador una cierta complicidad con el autor que potencia el efecto porque el público sabe cosas que los otros personajes desconocen.

Un aspecto para remarcar es que las palabras del figurón dan cuenta de los estereotipos de un lenguaje amoroso que puede ser parodiado.

En *Donde hay agravios*, en numerosas ocasiones, el primer galán expresa su preocupación por la defensa del honor y la honra, defensa que no es en *Entre bobos* un tema prioritario. Citemos algunos ejemplos: “esta ofensa es de mi honor”, “mi honor antes que mis celos”, “si hallo una sombra a mi honor”, “en casos de honor tan graves”, etc. Pero cabe destacar que en esta comedia no sólo habla de honor el galán sino además otros personajes: el padre de la joven, las dos damas y el galán que ha mancillado el honor de la familia de don Juan de Alvarado. El tratamiento del honor, abordado seriamente en esta comedia, amerita el tono y lenguaje elevados que el dramaturgo pone en boca de sus personajes.

Vayamos ahora a las protagonistas femeninas. Doña Inés y doña Isabel son las damas de *Donde hay agravios* y *Entre bobos* respectivamente. Ambas son hermosas y

³¹ Caballero sevillano muy citado por los escritores de la época por lo que valen las consideraciones hechas en la cita anterior.

discretas, mantienen diálogos inteligentes sin ser las “bachilleras” poco respetables de comedias de la época, hablan lo justo y expresan pensamientos sensatos. Además, las dos, al principio de ambas comedias, se enfrentan a la autoridad paterna negándose a casarse con quien no desean.

En *Donde hay agravios*, la hija no quiere unirse al caballero por el retrato que ha recibido: “Don Fernando: .../¿por qué reciamente niegas/ a mi cuidado este amor,/ a mi fe esta diligencia?/ ¿no quieres a don Juan?/ -Dona Inés: No, /y ya que entre tantas penas/ a lo secreto del alma/ rompió el recato la nema,/ no me he de casar con él;/ y porque la causa sepas,/ repara en este retrato/ si es justa mi inobediencia.” (615- 625)

En el caso de *Entre bobos*, al conocer la descripción del futuro esposo se refuerza en doña Isabel la idea de no casarse planteada ya en el comienzo de la comedia.

Antonio: doña Isabel, ¿qué es aquesto?

Isabel: es que yo no he de casarme,
mándenlo o no tus preceptos,
con don Lucas.

Antonio: ¿por qué, hija?

Isabel: porque es miserable. (346- 349)

Finalmente ambas, como buenas hijas, terminan obedeciendo la autoridad paterna; sin embargo, doña Inés, al sentirse enamorada de alguien que supone inferior (don Juan disfrazado de criado) reivindica un amor más natural, regido por las mismas leyes que la naturaleza que no son las que se imponen en la sociedad y monologando exclamará: “(...) que no es fino amor, amor/ que se funda en conveniencias./ Sírvanos de ejemplo el sol/ (...) Pues si el planeta mayor/ es quien nos da su influencia./¿Por qué no ha de hacer el hombre/ lo que influye su planeta? /Olmo, monarca del prado/ a quien las flores cortejan,/ se deja amorosamente/ solicitar de la hiedra/ (...) hasta que iguales los dos/ son dos almas y una mesina,/ pues ella al olmo asegura,/ y él a la hiedra sustenta./ Pues si con ser estas almas/ vegetativas enseñan/ a amar, ¿por qué no han de amar/ a su imitación las nuestras? (1189-1191/ 1203-1222)

En los cuatro casos se cumple la preceptiva de Lope, los personajes hablan en una lengua “clara sin ser baja”, y expresan poéticamente los sentimientos amorosos para lo que adoptan un tono más grave (aquí debemos considerar conjuntamente lenguaje, métrica y recursos expresivos aunque nos referiremos específicamente a métrica y recursos más adelante). En general, los parlamentos en que se confiesa el amor (sea al enamorado o al confidente- la criada Andrea o el gracioso caballero en *Entre bobo-*, o

simulando hablar por otro cuando en realidad se expresan sentimientos propios -escenas a las que hemos hecho ya referencia-) se recurre al endecasílabo y a un lenguaje poético pleno de recursos propiamente barrocos tales como la metáfora, la comparación, los paralelismos, las antítesis, la diseminación y recolección, etc. Las damas y galanes cuentan, entre sus virtudes, una notable capacidad oratoria a diferencia de los personajes ridículos que o bien no se expresan bellamente, como don Lucas, o utilizan cultismos o hablan en demasía como don Luis el segundo galán con rasgos de figurón de *Entre bobos*, don Luis de quien se dice:

Andrea. (...).Este tu fino don Luis,
Galán de tapa de espejo,
Ese que habla a borbotones
De su prosa satisfecho,
Que en una horma le han hecho
Vocablo, talle y acciones. (99- 104)

Las cualidades positivas parecen presentarse como un conjunto que caracteriza a los personajes nobles que, por imperativo social, representan una serie de virtudes y debemos entender que el buen y bello decir era una de ellas.

Recordemos que Lope sostenía que debían utilizarse pocos cultismos. Cuando doña Isabel se burla del pretendiente y de su modo de hablar hará referencia al uso abusivo de neologismos, los vocablos a los que hace referencia se han convertido en palabras de uso corriente pero, en aquel momento, eran cultismos: “-Isabel: Nunca entabla/ lenguaje disparatado;/ antes, por hablar cortado,/corta todo lo que habla;/ vocablo de estrado son/ con los que a obligarme empieza:/dice “crédito”, “fineza”,/“recato”, “halago”, “atención”;/ y desto hace mezcla tal,/ que aun con amor no pudiera/ digerirlo, aunque tuviera/ mejor calor natural.” (121- 132)

Veamos qué sucede ahora con los guardianes del honor, dos hombres de cierta edad, padres que, como es esperable por el rol que desempeñan, deberían representar el respeto a las tradiciones expresando en sus palabras sabiduría. Ateniéndonos a lo que sostiene Lope, ha de haber “sentencias y conceptos” porque son los personajes destinados naturalmente a persuadir y dar consejos.

Don Fernando, el padre de doña Inés, responde a los parámetros esperados. Se muestra respetuoso del honor y sus dudas responden a una búsqueda de justicia y rectitud; su lenguaje resulta acorde a la función que cumple. Citemos algunos parlamentos: interpelado por doña Ana, que solicita su ayuda y protección argumentando que a eso “te obligan como noble y como anciano” (811), responde: “que

yo os prometo, como caballero,/ mirar por vuestro honor” (821-822), y se convierte en guardián del honor de la muchacha indefensa: “el mismo honor de nuestro padre es mío” (823). Se muestra ecuánime y digno: “-Don Fernando: Uno airado, otro ofendido,/volved nobles a arrojaros/ que mucho más que a aplacaros/ a imitaros he venido;/ que si al bajar arrojado/ hallo solos a los dos,/de ninguno, vive Dios,/me pienso poner de lado./ Entre los dos igualmente/ neutral mi pasión obligo,/ uno es mi sangre y amigo,/ y otro mi amigo y pariente.” (2849- 2860)

Destaquemos que su función de guardián del honor, más que centrarse en la figura de su hija (que en la comedia no ve en ningún momento comprometido seriamente su honor), se erige en defensor de doña Ana quien sí ve en entredicho su honra.

El caso de don Antonio, padre de doña Isabel en *Entre bobos*, se aleja del modelo de guardián del honor porque su comportamiento pragmático lo aproximan a un burgués más que a un honorable caballero. Recordemos que el matrimonio le conviene económicamente porque don Lucas posee una considerable fortuna. Ante la grosera carta que el futuro marido le envía a su hija, encuentra una excusa bastante absurda:

Don Lucas es hoy marido,
y para empezar a serlo,
ha dicho su necedad
como tal, porque en efeto,
no es marido quien no dice
un disparate primero. (385- 390)

Su respuesta recurre a una sentencia popular semejante a un refrán que no es el modo de expresarse de los señores (baste recordar el caso de Sancho Panza quien en su modo de hablar pone en evidencia una sabiduría que nada tiene que ver con el sentido heroico de la vida). No siente agravado el honor familiar y opta por una respuesta de un humor cercano al costumbrismo. Un poco más adelante, es aún más cuestionable su actitud, don Pedro le entrega una carta enviada por el futuro yerno que parece realmente el recibo por una mercancía:

Recebí de don Antonio de Salazar una mujer, para que lo sea mía, con sus tachas buenas o malas, alta de cuerpo, pelimorena y doncella de facciones, y la entregaré tal y tan entera, siempre que me fuere pedida por nulidad o divorcio. En Toledo, a 4 de setiembre de 638 años. – *Don Lucas del Cigarral*. Toledo” (p.102).

Se da cuenta del carácter poco decoroso de la misiva, se queja, pero no con un discurso elevado sino con una escueta pregunta en octosílabos: “¿piensa que le doy

mujer/ o piensa que se la vendo?” (517-518). Más adelante, al iniciarse la Jornada Tercera, hay un diálogo entre el padre y el futuro marido que resulta atípica si pensamos en la función habitual de los guardianes del honor. Don Antonio pregunta: “¿Tenéis mucho que hablar?” y el figurón responde: “Mucho/ ¿replicaréis cuando yo/ estuviere hablando?” y sumisamente el padre contesta. “No...ya os escucho”. Cede ante la prepotencia de quien ostenta entre sus virtudes “seis mil ducados de renta” y que también apela a refranes (ejemplo de lenguaje vulgar) para acusar a la muchacha por supuestas acciones indignas: “me distis por liebre gato”. Ante tales acusaciones a la honra de su hija parece reaccionar y exclama: “No he de escucharos/ mataros era más justo”(1836-1837) y un poco más adelante, como es esperable, alude a la afrenta de las palabras de don Lucas:

Antonio- Con ella habéis de casaros
o os tengo que dar muerte.
¿Qué dirán de mi honra cuantos
digan que a casarse vino? (1930-1934)

Pero en vez de recurrir a una compensación por la honra puesta en tela de juicio, termina convenciendo a don Lucas de que continúe con su idea de casarse y acepta, en caso de comprobarse el engaño y no realizarse la boda, devolver todo lo que ha gastado en el viaje don Lucas: “-Lucas: Así don Antonio aviso/ que si hubiere algún engaño/ en el amor de don Luis,/ que si él entra por un lado/ a medias, como sucede/ con otros más estirados,/me habéis de volver al punto/ cuanto yo hubiere gastado/ en mulas, coche, litera,/ gastos de camino y carros,/ que no es justicia ni es bien,/ cuando yo me quede en blanco,/ que seamos él y yo, él del gusto y yo del gasto³²” (1987-2000).

No hay tono grave ni sentencioso. El comportamiento puede resultar acorde con el lenguaje, pero no es el habitual en un guardián del honor.

Como dijimos, el lenguaje no es algo decorativo o ajeno a la idiosincrasia propia del personaje, Rojas hace que su personaje no se exprese con el decoro propio de su condición social porque su comportamiento tampoco es decoroso. Todo parece demostrar (sin que esto se explicita directamente) que más que el agravio al honor y la honra familiar, parece preocuparlo la pérdida económica que implicaría la anulación del matrimonio, sino no tendría explicación que no pida una compensación a don Lucas por la afrenta que implica la duda acerca de la conducta de la joven.

³² La misma expresión “galanes del gusto y del gasto” es utilizada en *Abre el ojo*.

En el caso de los criados, sobre los que recae el peso humorístico, hablan como se espera que hablen. Sancho, en su fingido rol de señor, no se expresa como tal. Hace propuestas obscenas a la dama, que jamás serían dichas de tal modo por un caballero: “¿podrá un marido gozar/ un poquito de la fruta/ que cría el árbol nupcial?” (1802-1804).

Doña Inés y don Juan se indignan ante la vulgaridad de las palabras y actos de Sancho quien llega incluso a tomarle la mano y besársela, hecho que provoca el discurso airado de la dama quien recurre ante la ofensa a versos más floridos, acordes con la gravedad del caso y la dignidad del personaje:

Doña Inés- ¿Cómo villano, atrevido
te atreves a profanar
en el templo de mi fama
el honor que es su deidad (1825- 1828).

Se lo acusa de “villano” porque su conducta es más propia de un miembro del estado llano que de un caballero como supuestamente es. Compárese la vehemencia y el tono de las palabras ante el ultraje con la actitud de don Antonio citada anteriormente.

El personaje de Sancho se expresa en muchos casos con vulgaridad (tal vez para enfatizar la diferencia esencial entre un caballero y quien se disfraza de tal). No así Cabellera quien a pesar de su función de graciosos hace las veces de confidente de don Pedro (a pesar de ser el criado de don Lucas) ayudándolo en su relación con doña Isabel. Ambos aconsejan en ocasiones a sus amos, y en esos casos representan el sentido común frente al hiperbólico sentir de los señores. Este aspecto es particularmente destacable en Sancho porque en esta comedia el tema del honor tiene una gran importancia. Don Juan siente que sólo con su espada podrá lavar la afrenta de don Lope. Frente a esta idea encontramos un parlamento (en el que nos detendremos más adelante) en el que Sancho defiende la vida como bien supremo.

En este análisis del lenguaje en relación con el estatus de los personajes resultan también destacables las palabras de la criada Beatriz en la Jornada Tercera:

Yo solamente no tengo
a quien le cuente mis males
pues vaya de soliloquio,
que en cuantas comedias se hacen
no he visto que las criadas
lleguen a soliloquiarse (2668-2673).

Rojas que, como todo autor barroco, es absolutamente consciente de su arte, presenta el soliloquio de una criada; situación que no es habitual en la dramaturgia de la época porque en los soliloquios los personajes reflexionan sobre temas y conflictos que revisten gravedad. Cabe recordar la propuesta de Lope al respecto: “el lacayo no trate cosas serias”. Y si bien Beatriz en este soliloquio habla de hechos menores, lo atípico es que se trate de un soliloquio puesto en boca de una criada.

En la jornada anterior, hay otro soliloquio de criado, en el que Sancho expresa pensamientos profundos al reflexionar acerca de los duelos y las supuestas agresiones al honor. Tal como anticipáramos, este fragmento merece un tratamiento especial porque, a mi entender, es uno de los parlamentos más destacables de la obra, no sólo por lo que expresa en relación a los valores de la época, sino porque posee una modernidad que merece ser considerada.

La mayor o menor vulgaridad en las expresiones de los lacayos tiene que ver con el carácter particular del personaje en la obra. Sancho utiliza refranes y sentencias populares, Cabellera no es tan vulgar en su discurso, Bernardo (criado de don Lope), sin peso humorístico alguno, encarna la figura del criado consejero, y no encontramos en su lenguaje exabruptos propios de los integrantes del estado llano porque su función no es hacer reír al público a través de determinado discurso sino permitirle al señor expresar sus sentimientos y, en este caso puntual, remarcar el carácter absurdo de su amo don Luis.

En cuanto a Beatriz, la criada de doña Inés, es un personaje cercano a la Celestina: trama ardides, miente, tiene amoríos con don Lope: “abrázame antes que venga/ mi señora” (1294-5); para ella el lenguaje amoroso es sólo un recurso de seducción al que parodia y que puede ser utilizado para seducir sin representar un sentimiento profundo ni revestir seriedad alguna: “-Beatriz:(...)yo te dejo/ donde aprovechar te puedas/ de tu prosa; dila aquello/ de mi ángel...mi bien...mi estrella.../Promete como persona/ que no ha de dar; mete arenga;/dila que eres infelice,/ que tienes infausta estrella,/ que de piedad puede ser/ que te escuche y se enterezca;/ y si pudieres echar,/ aunque más por fuerza sea,/un lagrimón, será cosa/ para enternecer las peñas(1325- 1338)”.

Advertimos que el bello decir no es en ella una cualidad sino que las palabras amorosas se tornan un embuste, un recurso manipulable y objeto de parodia.

En líneas generales, a modo de conclusión y con las salvedades hechas, podemos decir que en el primer bloque de comedias seleccionado el lenguaje utilizado por los personajes es acorde con el rango social que poseen. Volveremos luego sobre el soliloquio de Sancho que es el caso más notable de transgresión genérica.

¿Qué sucede en las otras dos comedias? El panorama es diferente. Comenzaremos con los personajes femeninos porque de hecho en *Lo que son mujeres* son las protagonistas, los roles masculinos se ubican en una posición subalterna. Podemos llegar a hablar de primera y segunda dama, teniendo en cuenta algunas particularidades, pero no hay primer galán.

Serafina es la hermana mayor que, tal como suele suceder con la primera dama, es hermosa, rica además, pero desdeñosa y autoritaria. Hay, al comienzo de la Jornada Tercera, un parlamento de Serafina, formalmente bello, poético, metafórico, en el que manifiesta su sufrimiento amoroso y pide, hiperbólicamente, “morir a solas”. Sin embargo, no se trata de un sentimiento verdadero porque de hecho Serafina, ante el ardid tramado por el casamentero que ha hecho fingir a los cuatro galanes que están enamorados de la hermana menor, siente celos de la hermana, es decir, no ama en realidad a nadie, por lo que su lamento amoroso pierde seriedad:

Serafina- Yo de mi hermana los tengo
no de quien la ama en rigor;
y una cosa es tener celos
della, porque fue elección
de quien me quiso, y es otra
celos de quien la eligió;
della, y no de quien la quiere
son mis celos; luego son
celos de ira los que tengo
y no celos de amor (2532-2541).

El enfrentamiento entre las dos hermanas, como afirma Sofía Eiroa³³, roza la crueldad psicológica. Serafina maltrata a su hermana menor, amenaza constantemente con meterla en un convento y se erige en supuesta guardiana de su honor, rol inusualmente desempeñado por una mujer, y aún más, ni siquiera motivado por nobles sentimientos; no hay real preocupación por el honor y la honra, sino una actitud desdeñosa y egocéntrica de quien reafirma su posición de belleza y poder económico, despreciando a la hermana por “segundita, pobrecita, feita y enamorada”. Recurre a

³³ En “Las protagonistas femeninas de Rojas Zorrilla: *Lo que son mujeres*” p. 123 y 124.

diminutivos, no con afán de demostrar cariño fraternal, sino desdén y soberbia en su posición de superioridad.

Tampoco hay en boca de Matea bellos parlamentos, manifiesta su amor por el sexo masculino argumentando que todo hombre tiene algún mérito o virtud:

Serafina- ¿Todos los hombres no dice
que le agradan?
Doña Matea: ¿quién lo niega?
cada uno por algo es bueno (490- 492).

No es habitual ni decoroso que una dama exprese sin eufemismo alguno su natural inclinación por el sexo opuesto; ella no ama a ningún caballero en particular sino a todos “porque es un buen natural”.

En la justa poética que ocupa el último tercio de la Tercera Jornada, cuando les llega el momento de competir a Serafina y Matea, Gibaja determina que “metro y asunto son libres”; ambas se disponen a rimar y deciden hacerlo en décimas; en dichos versos hablan autorreferencialmente de las posiciones antagónicas que manifiestan respecto de los hombres y el amor. Ambos personajes meditan acerca del cambio que han experimentado en sus sentimientos: Serafina, otrora desdeñosa, ante el desdén masculino finaliza diciendo “Luego forzoso ha de ser/ que yo busque a quien querer/ si no hallo a quien desdeñar” (3186- 3188), en tanto que Matea, viéndose halagada y requerida, exclama: “me desnudo del amor/ por estrenar el desdén” (3177-3178). Reflexionan pero no lo hacen en un lenguaje demasiado elevado, sólo describen una situación; recurren a una métrica popular como el octosílabo porque de hecho no es una situación que amerite otra métrica o lenguaje. Esta reflexión da pie para que se aclare la mentira y las protagonistas se enteren de que el supuesto amor hacia Matea era un ardid del casamentero; sin embargo no sucede lo esperable, que sería la toma de conciencia de las mujeres y el matrimonio final. Don Marcos categórico dice:

No es justo que quiera yo,
aunque seas tan hermosa
una dama caprichosa
que hoy quiere y mañana no
¿pues con qué seguridad
ha de gozar tu favor
el que sabe que es tu amor
fruto de tu vanidad? (3257-3264).

Los otros candidatos siguen sus pasos: Don Roque: “Y yo, Serafina hermosa/
digo lo mismo, por Dios” (3265-6); don Gonzalo: “pues la que no es para vos/ tampoco

para mí es cosa” (327-8) y finalmente don Pablo: “nec mihi” (3269). Y así, sin grandes parlamentos, termina la obra sin orden final, “sin casamiento y sin muerte”, como afirma Rojas en el último verso en una consciente transgresión. Una obra sería necesitaría una muerte que restaurase el honor, una comedia cómica un matrimonio que premie el amor. Nada de esto sucede en *Lo que son mujeres*.

En cuanto a las damas de *Abre el ojo* representan también una imagen femenina atípica. Doña Clara, la primera dama, cuyo nombre connota cualidades que de hecho no posee, se auto describe en su primera aparición dialogando con la criada Marichispas: “Muchos son, amiga mía,/ los piratas y corsarios,/que en curso de mi belleza/ surcan el golfo del Prado (...)/ Cuando cercando mi coche / (que es mi nave) a un tiempo hallo/ que hacen señal que me rinda/ las naves de pié de palo/ las naves de España allí/ disparan por el costado/ versos que me dan asombro/ y no me dan sobresalto/ mas como saben que soy/ nave zorrera ³⁴, disparo/ un pido, con que echo a fondo/ a un tiempo todas las naos (532- 552)”.

Destaco por un lado su belleza pero también su carácter de “nave zorrera”. Utiliza en este extenso parlamento, del que transcribimos algunos versos, un lenguaje metafórico para describir la persecución amorosa que, en apariencia, sufre y de la que huye. Centrándonos en el lenguaje, la dama recurre a un decir metafórico pero la comparación no es poética sino humorística, habla por ejemplo del golfo de “Leplanto”; la misma criada la interrumpe diciendo “Deja, Señora, /las metáforas”. Más adelante cuenta a Marichispas su relación con cuatro galanes, tres del gusto y uno del gusto como ella misma reconoce.

Lejos nos hallamos de las finas damas de las dos comedias a las que hicimos referencia en un comienzo. El lenguaje metafórico de Clara nada tiene que ver con la expresión de sentimientos o el buen sentido que alentaba las palabras de doña Isabel y doña Inés, muy otro es el universo en el que nos encontramos en *Lo que son mujeres* y *Abre el ojo*. El lenguaje, una vez más, no es algo ajeno al personaje, sino parte constitutiva del mismo, las dos damas de las primeras comedias abordadas hablan como damas porque de hecho lo son. Las de las dos últimas carecen del bello decir y su ética en nada se asemeja a la de doña Inés y doña Isabel.

En cuanto a los galanes sucede también algo atípico. Como ya anticipáramos en *Lo que son mujeres* no hay primer galán. Los cuatro pretendientes se mueven en bloque, aparecen juntos aunque no siempre entran a escena simultáneamente sino que se van

³⁴ Las negritas no aparecen en el texto.

sucediendo uno tras otro, conformando desde el punto de vista funcional una unidad en la que ninguno sobresale por encima de los otros. Presentan rasgos ridículos por lo que Pedraza Jiménez habla de “comedia de figurones”; es justamente en el lenguaje donde se manifiestan esos rasgos ya sea en lo que dicen o en cómo lo dicen. Don Marcos, el primero en aparecer, es un “podrido” que se queja de todo, no es para nada cortés como es esperable de un caballero; cuando Serafina le pregunta qué le desagrade de ella, sin eufemismos responde: “toda vos”; busca una mujer que no sea hermosa porque no quiere que otros la alaben, su espíritu no resulta en modo alguno amoroso y su lenguaje lo pone de manifiesto: “El matrimonio se toma/ para el descanso”.

El segundo pretendiente, don Roque, es indiferente a todo, y también recibe de la joven el mote de “grosero”.

El tercero, don Pablo, se caracteriza por su modo ridículo de hablar. Así lo describe el casamentero Gibaja:

Estudió filosofía,
y Teología también
ha estudiado en salamanca,
y sin que sepa por qué,
hará en latín y romance
una mezcla a dos por tres;
y cuando está muy en ello,
trae, sin qué ni para qué,
un lugar de la Escritura,
que venga o no venga bien (810-819).

Recordemos que en *Entre bobos* otro personaje cercano al figurón, don Luis, presenta como uno de sus rasgos más ridículos la manera de hablar y la falsa erudición. Don Pablo no utiliza cultismos sino que directamente habla mucho en latín. La belleza del lenguaje, que era una de las cualidades que caracterizaba en la comedia de la época a los representantes del estamento nobiliario, ha devenido uno de los disparadores humorísticos; el bello decir y el conocimiento se han tornado parodia de sí mismos.

El último pretendiente, don Gonzalo, habla con “vulgaridades destas que hablan por ahí”. Gibaja hace de él una caracterización similar, aunque más acotada, a la que en *Entre bobos* hace Cabellera de don Lucas, el figurón: “El que en ese patio espera/ a visitarte el postrero/ sabe que es un caballero/ natural de Talavera,/ principal y de buen pelo,/ abultado de persona,/ y trae lenguaje y valona/ dos o tres dedos del suelo,/ el talle un poco grosero,/ cintura de tomo y domo;/ lo que es el zapato, romo,/ pero aguileño el sombrero,/ trae daga larga después,/ muy puesta a lo de Sevilla,/ cortos brahón y ropilla/

y el ferreruelo a los piés./ postura de hacer desdeños./ crudeza de dar enojos./ el bigote hasta los ojos./ y la oreja hasta las sienés./ Asustado de color./ crudo de un lado, otro cocido./ esto es cuanto a lo vestido./ más lo parlado es peor (1066- 1089)”.

El parlamento empieza diciendo que es un caballero principal, pero la descripción que sigue en nada condice con lo esperado de su estatus social (aunque cabe recordar que las cualidades positivas acompañan habitualmente al primer galán, no a todo noble que aparece en escena, lo significativo es que en la comedia, como hemos dicho, no hay primer galán). De este cúmulo de defectos destacamos la manera de hablar que, como se lee al final de la descripción, es peor a la apariencia y vestimenta del personaje.

¿Qué sucede en *Lo que son mujeres* con la figura de los criados? Esteban y Jacobo son caracterizados en la edición de la BAE como “criados”, en realidad sólo aparecen en la Tercera Jornada, en una didascalía que indica: “sale Esteban y Jacobo y todos los demás académicos y músicos”, luego no se los cita más, sólo se habla de “músico 1 y 2” en una ocasión, “música” en dos y “músicos” en nueve. Es decir, no cumplen el rol de criados sino de músicos.

En realidad, en la obra sólo encontramos una criada, Rafaela, que sirve a Serafina y representa el papel de confidente de la dama.

En la primera escena, a través del diálogo que entabla con su señora, podemos conocer el carácter desdeñoso de la primera dama y la crueldad con que se refiere a su hermana menor Matea:

No vi en mi vida
más malas gracias de fea;
lindas partes de adorada
tiene mi tal hermanita;
segundita, pobrecita,
feíta y enamorada;
en un convento, es notorio;
que templará este deseo (31-38).

Vemos que ostenta su belleza, y su superioridad social, ubicándose en un rol de mayorazgo que la coloca por encima de esta “segundita”. Es justamente esta situación de mayorazgo la que justificará el posterior desarrollo de la acción, ella debe casarse para poder heredar: “Mi abuelo (que tenga Dios)/ dejó por su testamento/ un mayorazgo fundado./ que heredó con mejor suerte/ mi padre, y yo, por su muerte./ como mayor he

heredado;/ que no se reparta y venda/ entre otras hijas mandó,/ y no puedo serlo yo/ por no ser libre mi hacienda,/ y la he de dejar perder/ por no casarme” (334-345).

En otras comedias de la época encontramos damas con rasgos semejantes pero en este caso se torna atípica porque a lo largo de la obra no modifica su conducta. Hay comedias en las que el desdén inicial se torna amor y la dama esquiva, mujer enamorada. No es este el caso de *Lo que son mujeres* porque, como ya hemos dicho, no habrá boda final ni reales sentimientos amorosos.

Volviendo a la criada Rafaela, no sólo es la confidente que permite conocer el carácter de la dama, sino que también cumple el rol, habitual en muchas comedias, de expresar en sus frases el sentido común, aconsejando a la protagonista con sensatas palabras: “es en efecto, tu hermana” (7), “cásala con un garzón/ casero...”(41-42), “mira que ser tan cruel/ con los hombres es error” (65-66).

El personaje tiene además una dosis de humor que se evidencia en sus pícaras conversaciones con Gibaja. La primera tiene lugar a poco de empezar la obra, es un diálogo rápido, con réplicas cortas que dan vertiginosidad a la escena e intensifican el efecto cómico. Pide para sí misma un novio pero hace gala de muy escasas virtudes, y poco tiene que ver con el sentido común que ostenta en otras ocasiones: “-Gibaja: ¿Eres algo honesta?/-Rafaela: Poco./- Gibaja: ¿Eres hacendosa?/ -Rafaela: ¿Yo?/ -Gibaja: ¿Eres bien nacida?/ -Rafaela: No./ -Gibaja: ¿Tienes dinero?/ -Rafaela: Tampoco./ -Gibaja: ¿Eres limpia?/ -Rafaela: Con sólo un vestido./ -Gibaja: ¿Doncella podré decir?/ -Rafaela: Ya eso es mucho pedir” (575- 580).

La réplica del casamentero: “no te faltará marido” no sólo es graciosa por el diálogo que la ha precedido sino porque contribuye a la desacreditación del matrimonio que ya se ha expresado en escenas anteriores, en el desdén de la dama y en el largo parlamento de Gibaja que remata con un verso en el que manifiesta cuál es el resultado final de aquellos a quienes une en matrimonio:

Y ya dejando a los dos
sacramentados, me guiño
muy soltero, y ellos quedan
casados y arrepentidos (312-315).

El diálogo entre Rafaela y Gibaja tiene hacia el final de la comedia, otra escena a modo de espejo invertido, en la que vuelven a encontrarse ambos personajes, pero en esta ocasión ella pregunta y él responde, hablan de un posible matrimonio entre ambos y todos los deméritos que en la escena de la Jornada Primera tenía la mujer, ahora es el

hombre quien los posee: “-Gibaja: pues cástate conmigo./ -Rafaela: ¿juegas?/ -Gibaja: Sí, gracias a Dios./ -Rafaela: ¿Gastas?/-Gibaja: A todo rozar./ -Rafaela: ¿Viénete tarde a acostar?/ -Gibaja: A la una o a las dos./ -Rafaela: ¿Callarás?/ -Gibaja: ¿Pues qué he de hacer?/ -Rafaela: ¿Verás?/ -Gibaja: No veré, a fe mía./ -Rafaela: ¿Y en casa estarás de día?/ -Gibaja: A las horas de comer./ -Rafaela: ¿Vivirás muy confiado?/ -Gibaja: Y desconfiado también/ -Rafaela: ¿Y a mí me tratarás bien?/ -Gibaja: Como ande yo bien tratado./ -Rafaela: ¿No me dejarás mandar?/ -Gibaja: Mucho puede la razón./ -Rafaela: ¿Irás a una comisión?/ -Gibaja: Si tú me la hicieras dar./ -Rafaela: ¿Sabrasme amar y querer?/ -Gibaja: Cuando me toques a mí./ -Rafaela: ¿Estás firme en eso?/ -Gibaja: Sí./ -Rafaela: No te faltará mujer” (2856- 2876).

A renglón seguido, tras esta afirmación, Gibaja vuelve a hablar de Serafina, dejando sin resolución alguna esta situación personal. Es habitual que en las comedias áureas los criados traten el amor de forma burlesca, quitándole al sentimiento amoroso todo viso de seriedad, pero la particularidad de esta obra y de *Abre el ojo* es que no encontramos ninguna diferencia con los sentimientos que advertimos en los miembros del estamento nobiliario. No hay nobleza en los afectos de los criados como tampoco la hay en los señores por lo que las conductas se aproximan irreverentemente.

El rol de criado con peso humorístico, o gracioso como tal, no existe, ha sido reemplazado por las figuras ridículas de los pretendientes. De algún modo Gibaja, el casamentero, tiene puntos de contacto con el gracioso pero es un personaje más complejo. Resulta una suerte de alter ego del autor. En una de las escenas metateatrales más osadas del teatro de la época, que tiene lugar en la Jornada Tercera, discute con las dos damas acerca de una comedia que está escribiendo, que se llama *Lo que son mujeres* y en la cual se presenta a dos hermanas, una fea y enamoradiza, y otra hermosa y desdeñosa a la que pretenden: “un contento y un podrido/ un montañés y un menguado” (2727-2728). Discuten acerca de cuál debería ser el final en una escena que nos hace pensar en el capítulo en el que Quijote y Sancho hablan de sí mismos como personajes y que anticipa al Augusto Pérez de Unamuno opinando acerca del final que les resulta más apropiado.

El dramaturgo da cuenta de su conciencia creadora y de la necesidad de beneplácito por parte del público. Sabe que “silbaránme a mí/ si la dejo sin casar” (2783-2784), sin embargo, así concluye la comedia tal como afirma en el verso final el propio Gibaja: “sin casamiento y sin muerte”.

“En el nivel culto, el viejo da la nota conceptual, filosófica y doctrinal: intelectual; y los amantes la connotación pasional y subjetiva, con brillo poético y lenguaje imaginativo y metafórico (...) y lo culto frente a lo popular” dirá Rozas en su análisis del *Arte nuevo* de Lope³⁵, y agrega que, a veces, los lacayos hablarán cultamente pero que todas estas recetas buscan la verosimilitud. Advertimos que en el corpus analizado la sujeción al decoro que se manifiesta en los niveles lingüísticos de los personajes, es transgredido de manera gradual en las cuatro comedias, desde una sujeción casi total en *Donde hay agravios* hasta lo que sucede en *Lo que son mujeres* y *Abre el ojo*, donde la falta de nobles sentimientos se corresponde con la carencia de ese lenguaje “con brillo poético y lenguaje imaginativo y metafórico” del que habla Rozas. No debemos olvidar por otro lado que en *Entre bobos* el padre de Isabel, que representaría el rol de guardián del honor, y que encarna al personaje anciano y sabio, entrega a su hija en una situación que cómo dijimos en mucho semeja una transacción comercial.

2.2 MÉTRICA

En ocho versos claros y concisos Lope nos da un precepto general y cinco (uno de ellos doble) preceptos parciales sobre el uso de las estrofas y series métricas en el teatro:

Acomode los versos con prudencia
a los sujetos de que va tratando;
las décimas son buenas para quejas;
el soneto está bien en los que aguardan;
las relaciones piden los romances,
aunque en otavas lucen por extremo;
son los tercetos para cosas graves,
y para el amor las redondillas (305-312).

Acomodar la métrica a los temas es el impulso y precepto central del *Arte nuevo*. El metro se adaptará a la temática, a la situación y al personaje.

Como es sabido el teatro español del Siglo de Oro se caracteriza por la pluralidad de metros. Recordemos que la prosa sólo es utilizada excepcionalmente como en los entremeses y en las misivas o billetes que se dirigen los personajes; las cartas más extensas con frecuencia son escritas también en verso como el resto de la obra. Lope tiene una clara idea de los valores funcionales de cada estrofa y de la configuración que la tradición había dado a cada una de ellas. El romance se venía usando para la épica y

³⁵ Op. Cit., páginas 116 y 117.

la narrativa, y además posee facilidad de métrica y rima y velocidad por lo que se acomodaba sin dificultad alguna a las relaciones o relatos que se hiciesen en la comedia. Lope opone el romance, vehículo de la épica popular a la octava, metro de la épica culta. El soneto, por su brevedad y complicación métrica, resulta apropiado para instancias de transición y soliloquios, y ocupa una posición central en momentos de grave reflexión, sirve de foco en escenas de gran interés dramático o amoroso. La tradición de los tercetos está también plagada de gravedad, se usa en cosas graves, en situaciones en que se expresan sentimientos elevados o líricos. Cuando Lope habla de “redondilla” está pensando en la redondilla simple y en la quintilla, para él ambas formas eran sinónimo de naturalidad y cotidianeidad, y considerando que la comedia nueva tenía en su base los diálogos amorosos cotidianos y familiares³⁶, se unieron los conceptos de redondilla y diálogo amoroso. Las cosas cotidianas se oponen a las graves que van en tercetos, y los diálogos amorosos se expresan comúnmente en redondillas en tanto que una situación amorosa excepcional puede contener un soneto, o sendos sonetos expresados por la dama y el galán. Las décimas empiezan a ser utilizadas por el Fénix desde 1613 hasta su muerte con sentido de queja, ya ante la persona amada o ante un tercero, o en un monólogo de forma paralela al soneto. Esta estrofa adquirió en Calderón gran importancia como vehículo de queja o de silogismo tanto en el teatro profano como el sacramental.³⁷

En síntesis, Lope hace referencia a seis formas: décimas, sonetos, romances, octavas, tercetos y redondillas, y deja de lado otras como la lira o la canción que se venían usando. Es decir, considera tres formas octosilábicas (décima, romance y redondilla) de tradición popular y castiza, y tres formas endecasílabas (las octavas pueden no ser de once pero siempre son de arte mayor) que representan la tradición culta que importa y adapta el metro italiano creado por Petrarca a la poesía española.

Hay que recordar que en Calderón, y a medida que avanza el siglo XVII, la polimetría se reduce. Charles-Vincent Aubrun ³⁸ sostiene que en Calderón se

³⁶ Aunque como hace notar entre otros el propio Rozas la vida familiar casi no entró en la comedia donde falta la presencia de la figura materna en el hogar. Al hablar de los personajes que se repiten en casi todas las comedias encontramos la figura del “guardián del honor” encarnado muchas veces por el padre, pero la madre no es un personaje propio del teatro español de la época y no son muchas las comedias en que aparece.

³⁷ La culminación estaría en la gran queja del teatro español, el soliloquio de Segismundo en *La vida es sueño*.

³⁸ “La langue poétique de Calderón », p. 73.

resquebraja la minuciosa coordinación entre metro/ personaje y metro/situación pero, según él, se cumple otra ley: la utilización de verso de arte mayor y solemne para escenas morosas y de tono majestuoso o amoroso, y del verso corto asonantado para las situaciones patéticas, tanto para la acción como para el pensamiento. Vemos que, a pesar de no tener el mismo rigor, sigue algunas pautas lopescas: romance y redondillas para diálogos, silva y décimas para acciones nobles y encumbradas, silva también para algunos diálogos poéticos, soneto para soliloquios, quintillas para acciones palaciegas.

¿Pero qué sucede en el corpus de Rojas seleccionado sin dejar de tener en cuenta que el dramaturgo fue considerado por la crítica como parte del llamado “ciclo calderoniano”?

A fines operativos, para poder diferenciar en qué casos se trata de una serie más o menos extensa de versos puestos en boca de un solo personaje y en qué casos se trata de un diálogo que componen en definitiva un romance, pero que no se limita a una sola voz, hablaré de *romance* en el caso de parlamento de un solo personaje, y *octosílabos asonantados* cuando se trata de un diálogo. Cabe recordar que, sobre todo en *Lo que son mujeres* y *Abre el ojo*, el ritmo de la acción es rápido y los diálogos se componen de réplicas breves, en muchos casos un solo verso de ocho sílabas conforma réplica y contrarréplica. Citemos uno de los muchos ejemplos:

Cartilla- Cerrada conmigo la hace.
Juan- Tened ¿no queréis teneros?
Don Clemente- ¿Qué hay?
Juan- Troquemos compañeros;
Pasaos acá.
Don Julián- Que me place (2316- 2319).

A continuación recorreremos una por una las obras señalando las formas métricas utilizadas.

Donde hay agravios comienza en redondillas la Jornada Primera. La obra se inicia con un diálogo entre el galán, don Juan de Alvarado, y su criado Sancho quienes al regresar de Flandes (“...donde a mi rey/ serví más de catorce años” dirá don Juan en los versos 336-337) pasan por su ciudad natal Burgos para dirigirse finalmente “a la Corte”, es decir, a Madrid para que el caballero se case con la joven y rica doña Inés.

De las redondillas se pasa al uso de octosílabos asonantados en réplicas rápidas que dan velocidad a la escena. El romance es utilizado en el relato que hace Beatriz, la criada de doña Inés, de cierto episodio ocurrido la noche anterior y por el cual discute

con su señora. La respuesta de Inés a los comentarios de la criada es también expresada en romance.

En esta Jornada Primera sólo es utilizando el verso endecasílabo³⁹ en el extenso relato (desde el verso 733 al 815) de doña Ana, la segunda dama. Se trata de una silva de consonantes, es decir, una sucesión alterna de heptasílabos y endecasílabos pareados con una clara preponderancia, en este caso, de versos de once sílabas pareados pero encontramos algunos heptasílabos que tienen con el endecasílabo que lo sigue una rima consonante (“viendo mi honor perdido/ y juzgando que aquel que me ha ofendido” 799-800). En este parlamento la dama ultrajada cuenta sus desdichas. Se trata un asunto grave en el que el honor y el amor se encuentran enlazados, pero sin duda el ultraje al honor se impone. Ella se dirige al caballero que “por noble y por anciano”, por determinación y obligación estamental, debe velar por su honor. Don Fernando concluirá la escena afirmando: “El mismo honor de vuestro padre es mío” (823) ante lo que doña Ana responderá: “Pues hoy mi honor de vuestra sangre fío” (824).

Cuando el caballero que ha provocado tal desdicha familiar cuenta el mismo episodio desde su punto de vista, ya no lo hace en endecasílabos sino con un romance que se extiende desde el verso 849 al 987, y que presenta una asonancia *io* en los pares. Si seguimos los lineamientos planteados por Lope podríamos inferir que Rojas otorga más gravedad a la víctima de la pérdida del honor y la honra que al victimario, es el agredido quien debe hacerse cargo de la situación recuperando lo perdido, como ya hemos hecho notar este dramaturgo presenta situaciones hiperdramáticas; no se trata sólo de una muchacha seducida y abandonada, hay toda una tragedia familiar desencadenada por quien ha matado, engañado y asesinado involuntariamente a su mejor amigo. Es sin duda el relato de doña Ana la escena que mayor gravedad reviste en toda la comedia, ateniéndonos al canon genérico amerita un metro acorde con la seriedad del caso y eso es lo que sucede.

La jornada termina con redondillas, que tras el romance en que ha relatado don Lope lo acaecido en la prehistoria de la obra, es el metro en que se suceden diferentes diálogos entre los personajes.

La Jornada Segunda comienza con diálogos en versos octosílabos asonantados (*ea*). Doña Inés expresa en un soliloquio, en que se recurre al romance, su pensamiento acerca del amor. El diálogo con don Lope que se sucede a continuación presenta octosílabos asonantados (nuevamente la asonancia que se reitera es *ea* y en pocas

³⁹ En dos ocasiones utiliza versos eneasílabos pero sin duda no resulta una cifra significativa.

oportunidades *eia*). La serie de apartes son expresados en redondillas, en tanto que para los diálogos se recurre a las quintillas (que recordemos Lope considera en forma conjunta con las redondillas). A continuación, a partir del verso 1774 hasta el 1929, se suceden versos octosílabos que reiteran una asonancia aguda en *a*: “mirad”, “Sebastián”, “está”, “lugar”, “declarar” por citar algunos ejemplos. En el soliloquio en que doña Aña reflexiona acerca del honor, el amor y los celos remarcando su condición de mujer (“porque obligan más los males/ cuando son de una mujer” dirá en los versos 1936-1937) se recurre a las redondillas. Se suceden luego, y hasta el final de la jornada, los octosílabos asonantados (*eo*).

Veamos ahora qué sucede en la Jornada Tercera. Comienza en redondillas, también en redondilla se expresa Sancho en su interesantísimo soliloquio. Hay luego diálogos para los que se recurre una vez más a los octosílabos asonantados, nuevamente con una asonancia *ae*. Se produce otra una escena que tiene como eje el honor que se expresa nuevamente en silvas. Se produce finalmente el choque entre quien ha provocado el deshonor y la desgracia familiar, don Lope, y quien debe reconstituir el honor, el primer galán don Juan, que abandona su disfraz de criado y se dispone a obrar según la lógica que suele regir en estos casos:

Ya llegan, y yo quiero
prevenir a mi honor mi ardiente acero:
hoy cobrará dichosa mi esperanza,
o la satisfacción o la venganza (2861- 2864).

Se advierte en los versos transcriptos la alternancia de endecasílabos y heptasílabos pareados. También en endecasílabos se expresan las intervenciones, humorísticas, del criado en medio de una escena que reviste seriedad y que se plantea inicialmente como la única forma que parece posibilitar la recomposición del orden social (cabe señalar que esta escena se produce pocos versos después de que Sancho ha reflexionado acerca de los duelos de una manera poco convencional). La jornada y la obra terminan en redondillas.

A modo de resumen veamos las diferentes formas métricas utilizadas:

Jornada Primera: redondillas/ romance (*ao*)/ octosílabos asonantados (*ao*)/ romance (*ea*) /silva de consonantes/ breve esquela en prosa/ romance (*io*)/ redondillas.

Jornada Segunda: octosílabos asonantados (*ea*)/ romance (*ea*)/ octosílabos asonantados (*ea*)/ redondillas- quintillas /octosílabos asonantados agudos (*a*)/ redondillas/ octosílabos asonantados (*eo*).

Jornada Tercera: redondillas /octosílabos asonantados (ae)/ silva consonante /redondillas.

Volviendo al *Arte nuevo*, encontramos que en esta comedia se respeta la idea de polimetría y la adecuación del metro a la temática, la situación y el personaje. Sin embargo advertimos que no hay ningún soneto, ni terceto; sólo utiliza el endecasílabo (combinado con escasos heptasílabos) en dos oportunidades que son justamente aquellas en que se encuentra involucrado el tema del honor. Como anticipáramos pareciese que en esta comedia el tema del honor se impone sobre el amor, baste recordar el título: *Donde hay agravios no hay celos, y amo criado*, viéndose ultrajado el honor no hay tiempo para los celos; de hecho, la inversión de roles es llevada por los celos pero el desarrollo de la trama lleva fundamentalmente a solucionar el conflicto de honor.

Pasemos ahora a la segunda comedia que he agrupado con la anterior por la presencia de similitudes en el tratamiento de algunas cuestiones.

Entre bobos anda el juego comienza también con un diálogo en redondillas entre amo y criado que son en este caso personajes femeninos; doña Isabel y Andrea plantean sus puntos de vista acerca del matrimonio. Se habla de una boda no deseada entre la joven y virtuosa dama y quien será descrito un poco más adelante como un figurón. Cuando Cabellera, el criado, hace una pormenorizada descripción del futuro marido que presenta un cúmulo de defectos, se expresa en romance con rima asonante *eo*. El diálogo en octosílabos asonantados continúa la misma rima. En esta Jornada Primera se leen dos billetes escritos en prosa por don Lucas que ponen en evidencia la poca delicadeza del personaje y su concepción del matrimonio como una transacción comercial. En romance se expresa en su primera aparición don Pedro (rima *eo*) y con la misma forma métrica le responde Isabel. Se sucede un diálogo en octosílabos que presentan la misma rima que los romances mencionados y que se extiende hasta la escena en que dialogan don Luis, segundo galán con rasgos de figurón, y su criado Carranza.

Detengámonos un poco en esta escena. Es la primera aparición de ambos personajes pero la primera dama se ha referido ya a este candidato en su diálogo inicial con la criada:

Pero este chisgarabís,
este tu fino don Luis,
galán de tapa de espejo,
ese que **habla a borbotones**
de su prosa satisfecho,

que en una horma le han hecho
vocablos, talle y acciones⁴⁰ (98- 104).

Y ante la pregunta de la criada: “¿habla culto?”, responderá doña Isabel:

Nunca entabla
lenguaje disparatado;
antes, por hablar cortado,
corta todo lo que habla;
vocablos de estrado son
con los que a obligarme empieza:
dice “crédito”, “fineza”,
“recato”, “halago”, “atención”⁴¹;
y desto hace mezcla tal,
que aún con amor no pudiera
digerirlo, aunque tuviera
mejor calor natural (121- 132).

Cuando se produce el diálogo entre este ridículo personaje y su criado se recurre a silvas consonantes; don Luis expresa sus quejas de amor de manera altisonante, recurriendo a frases rimbombantes, invocando deidades clásicas (Himeneo, Cupido); el efecto es absolutamente humorístico; no lo podemos tomar en serio porque ya se nos ha anticipado su forma ridícula de hablar que provoca la burla de la dama. Es decir, advertimos un uso métrico no acorde con la situación; el lenguaje, que debería adquirir gravedad por el uso del endecasílabo, sirve para enfatizar la caracterización ridícula del personaje.

Pero la anomalía en el uso métrico canónico se refuerza por lo que sucede a renglón seguido: la escena comienza con el diálogo entre don Luis y Carranza en un espacio exterior. Dentro de la venta a la que han llegado se produce una escena que bien podríamos definir como una suerte de entremés incluido en la trama de la comedia por el carácter basto de los personajes que hablan (los parroquianos que se encuentran dentro de la venta), el lenguaje empleado y el espíritu general de la escena. Hay chistes sexuales:

2º (Dentro)...no faltará carnero.

1º (Dentro) ¿es casado usted?

2º (Dentro) Más ha de treinta.

⁴⁰ Las negritas son más y pretenden remarcar las alusiones al lenguaje y poner de manifiesto como el lenguaje no es ajeno a la esencia del personajes sino parte constitutiva en la que el ser y el decir forman un todo.

⁴¹ Estos vocablos de los que se burla Isabel son neologismos para la época aunque hoy forman parte del habla corriente. Pone en evidencia la emulación con finalidad paródica del culteranismo.

1ª (Dentro) Según eso, carnero hay en la venta. (614- 616).

Se juega con refranes, modificándose los: “véndame un gato que parezca liebre”, hay citas intertextuales con finalidad netamente humorística: “¿Dónde vas Dulcinea y don Quijote?” (624). Y para todo ello se utiliza el verso endecasílabo que, según Lope, debía acomodarse a asuntos serios, ya sea reflexiones o quejas de amor, o como vimos en la comedia anterior, a cuestiones de honor. Para reforzar el espíritu paródico hay una escena, tras la llegada a la venta de don Lucas, el figurón, y su hermana, doña Alfonso, dama melindrosa con rasgos de figurón, en la que casi se produce un duelo entre el figurón y Carranza, duelo que no reviste la menor seriedad y provoca la risa del espectador. El enfrentamiento se ve interrumpido por la llegada a la venta del resto de los personajes. Hay un diálogo entre todos ellos y no se modifica el uso métrico. Podemos afirmar que hay una fractura evidente respecto del canon genérico, nada amerita el uso de endecasílabos pareados, no hay seriedad y el duelo como solución de conflictos de honor es irreverentemente parodiado.

A partir del verso 687 se vuelve al uso de redondillas. Luego se produce un diálogo en octosílabos asonantados (*ea*) entre doña Alfonso, don Lucas, don Antonio, doña Isabel y don Pedro. En romance expresa don Pedro, en una equívoca escena a la que ya hemos hecho referencia, bellas palabras a la dama en nombre de su primo, que carece de la riqueza verbal del primer galán. La asonancia *ea* del romance puesto en boca de don Pedro se continúa hasta el final de la escena.

La Jornada Segunda comienza con un diálogo endecasílabo entre Cabellera y don Pedro en el que el joven expresa sus sentimientos amorosos hacia la prometida de su primo. En una extensa silva consonante, don Pedro relata el encuentro previo al comienzo de la acción dramática con doña Isabel a la que ha salvado del ataque de un toro, a orillas del Manzanares. Se trata sin duda de una de las escenas más poéticas de la comedia. Se describe eróticamente el baño de la joven en las aguas del río español⁴². El relato abarca desde el verso 981 hasta el 1112, es como vemos bastante extenso y profundamente poético; resulta acorde a la situación, el asunto y el personaje el metro utilizado, aunque tratándose de una relación bien podría haberse utilizado, según lo expuesto por Lope, el romance. Creo que la elección está dada por los sentimientos expresados y por la poesía de este fragmento. De cualquier forma, en nada se asemeja al

⁴² Una escena homóloga se produce en *Lo que quería ver el marqués de Villena* del mismo autor en que el que se describe a una joven, que aparece travestida en los comienzos de la comedia, que se está bañando.

uso paródico del endecasílabo que veíamos en la Jornada Primera. Se pasa luego de este extenso parlamento, al uso de octosílabos asonantados (*io*) que se continúan con un romance con la misma rima en el que doña Isabel confiesa a la criada Andrea su amor por don Pedro. Los diálogos siguientes entre Carranza y don Luis, y don Lucas y Cabellera son expresados en redondillas, tras lo cual se utilizan hasta finalizar la jornada versos octosílabos de rima asonante *eo* (y en algunos pocos casos *eio*).

En cuanto a la Jornada Tercera se inicia con redondillas. Continúa un diálogo en octosílabos asonantados (*ao*) entre don Lucas y don Antonio. Se produce una nueva escena de entremés, que tiene lugar una vez más en una venta, en este caso de Cabañas de la Sagra⁴³; nuevamente se recurre a un metro impensado para este tipo de situación, se trata de un diálogo vulgar entre los parroquianos, un caminante y Cabellera, se habla de ciudades donde había galeras o cárceles de mujeres y se profieren expresiones groseras e insultos (“rucia de un puto”, “arre, mula de aquel, hijo de aquella”). La llegada de doña Isabel, Andrea y Alfonsa a la venta, tras la rotura del coche en el que viajaban, no modifica el metro; se desarrolla un diálogo en el que los personajes femeninos refieren al accidente que han sufrido, citemos algunos versos a modo de ejemplo:

Alfonsa- Sáquenme a mí primero, que me ahogo.

Cabellera- Paren esa litera.

Cochero- ¡Para, para!

Andrea- ¡Quebrose la redoma de la cara! (2020- 2022).

La escena continúa, he querido transcribir un fragmento para que se vea el tenor del parlamento y el metro utilizado. Se advierte claramente que el uso métrico en nada condice con lo instituido por Lope.

A continuación, luego del verso endecasílabo 2040, se produce un diálogo amoroso entre doña Isabel y don Pedro expresado en diecisiete décimas con un esquema de rima en el que los versos se disponen en dos redondillas y dos versos de enlace: *abba-ac-cddc*. El anuncio de Cabellera de la llegada de don Luis preanuncia el cambio de escena y de metro. Cuando se esconden los amantes y aparece don Luis se utilizan versos octosílabos asonantados (*aa*). A partir del verso 2285 comienza un diálogo amoroso entre doña Isabel y don Pedro expresado en redondillas que se extiende hasta el verso 2368. Se suman a la escena luego don Lucas y doña Alfonsa y continúa el

⁴³ Villa de la provincia de Toledo, perteneciente al partido de Illescas.

mismo metro. Cuando entran a escena don Luis y Carranza en el verso 2239 se pasa a la utilización de octosílabos agudos con asonancia de *a* en los versos pares (“harán”, “entrar”, “verdad”, etc) que continúa hasta el final de la comedia en que la asonancia en *a*, se transforma en *ais* (“vais”, “honráis”).

Como en el caso de la comedia anterior hagamos una suerte de resumen de los metros utilizados:

Jornada Primera: redondillas/ romance (*eo*)/ octosílabos asonantados (*eo*)/ esquila en prosa escrita por don Lucas para doña Isabel/ romance (*eo*)/ esquila en prosa a modo de recibo enviado por don Lucas a don Antonio/ silva consonante (finalidad paródico-humorística) /redondillas/ octosílabos asonantados (*ea*)/ romance (*ea*)/octosílabos asonantados (*ea*).

Jornada Segunda: silva consonante/ octosílabos asonantados (*io*)/ romance/ redondillas/ octosílabos asonantados (*eo*).

Jornada Tercera: redondillas/ octosílabos asonantados (*ao*)/ silva consonante (finalidad humorística)/ décimas/ octosílabos asonantados(*aa*)/ redondillas/ octosílabos asonantados agudos (*a*).

Podemos concluir que se usan casi las mismas formas métricas en ambas comedias, pero las décimas aparecen sólo en una de las obras. El rasgo más impactante es el uso irreverente de un metro culto en dos ocasiones con una intención meramente humorística en escenas con rasgos de entremés.

Nos abocaremos ahora al análisis de los metros utilizados en el segundo bloque compuesto por *Lo que son mujeres* y *Abre el ojo*.

Lo que son mujeres se inicia al igual que las dos comedias anteriores con un diálogo entre amo y criado (Serafina y Rafaela) en redondillas. Cuando llega Gibaja, en un extenso romance que abarca desde el verso 154 al 315, cuenta humorísticamente su función de casamentero poniendo en evidencia su concepción negativa acerca del matrimonio.

La réplica de la desdeñosa Serafina es dicha en redondillas, al igual que los sensatos consejos de la criada. La salida a escena de la hermana menor, Matea, da paso al uso de octosílabos asonantados (*ea*). Hay luego un rápido y humorístico diálogo entre los dos criados, Gibaja y Rafaela, que se expresa en octosílabos pareados agudos que refuerzan la comicidad (verás- más, aquí-mí, yo- no, etc). Con la salida a escena de Matea y Serafina se vuelve a las redondillas. La llegada del primero de los candidatos

modifica la forma métrica, utilizándose octosílabos agudos con asonancia de *e* que se continúa con don Roque, el segundo de los candidatos. La llegada del tercero, don Pablo, modifica la rima (ahora *eo*) pero conserva el metro. Gibaja recurre a las redondillas para hacer una descripción del cuarto y último candidato. Esta forma métrica se conserva hasta el final de la jornada.

La Jornada Segunda, tal como sucedió en la comedia anterior, comienza con silvas consonantes pero la situación es totalmente diferente. Con un lenguaje sumamente poético el galán relata en *Entre bobos* la primera vez que vio a la dama de la que está profundamente enamorado, en *Lo que son mujeres* se trata de una conversación casual entre los cuatro candidatos en la que, con visos costumbristas, se hace una semblanza de Madrid que no deja de lado cierta dosis de crítica de la época:

Don Marcos: y en todas las tabernas de continuo
agua de espuma con color de vino.
en el figón un par de gorriones
empanados en forma de pichones.
¿Y qué no pueda un hombre
comprar las cosas todas por su nombre?
que si para sacar un vestidillo
pide en la tienda tafetán sencillo,
para que el mercader no se me inquiete,
he de nombrarle tafetán doblete⁴⁴ (1450- 1459).

El parlamento sigue, pero a fines de ejemplo alcanza con lo transcripto para ver la temática y el metro utilizados.

Nada justifica el uso de endecasílabos porque no se trata de una escena trágica o que revista cierta gravedad, o que ponga de manifiesto nobles sentimientos, es sólo una conversación casual con una dosis de crítica de costumbres. Cuando comienzan a reflexionar acerca de algunas cuestiones como la belleza y el amor se modifica la forma métrica y los personajes se expresan en octosílabos asonantados agudos (*a*). Metro que se sigue utilizando cuando conversan con Gibaja acerca de lo que dijo la desdeñosa Serafina sobre sus pretendientes, y de los comentarios al respecto de los propios pretendientes. Se conserva el metro en la exposición por parte del casamentero de un ardid para engañar a Serafina. La salida a escena de Serafina, Matea y Rafaela conlleva un cambio métrico, en los parlamentos siguientes se recurrirá a las redondillas. Cuando ya han decidido engañar a la desdeñosa dama fingiendo amor por la pequeña y

⁴⁴ No es el único caso en que Rojas critica las costumbres de la época y los comportamientos regidos más por el valor del dinero que por la ética, en *Lo que quería ver el marqués de Villena* se habla también de vino adulterado y de otras cosas "caras pero malas".

enamoradiza Matea, se recurre al ovillejo, forma estrófica en la que los seis primeros versos combinan tres octosílabos y tres más breves, a modo de pie quebrado, terminando con una redondilla:

Don Roque- Ya el sol riendo hace salva
al alba,
puesto que trae su arbol
luz del sol;
la aurora que el campo dora
ríe y llora;
y yo en tiniebla esto ahora
en vuestra luz salgo a ver,
reír, llorar y amanecer
al sol, al alba y la aurora (2041- 2050).

Esa misma forma estrófica utilizan sucesivamente don Marcos, don Gonzalo y don Pablo (combinando octosílabos y versos de tres, cuatro y cinco sílabas). Con la salida a escena de Gibaja, tras cuatro versos octosílabos asonantados, se pasa al uso de redondillas desde el verso 2093 al 2237, y luego a octosílabos asonantados (*ee-eie* en ocasiones) hasta el final de la jornada.

La Tercera Jornada se inicia con una Serafina desfalleciente que dialoga con su criada Rafaela expresándose en octosílabos agudos con una asonancia en *o* (“Dios”, “doctor”, murió”, etc).

La salida a escena de Matea es acompañada de un cambio métrico, los diálogos tienen lugar ahora en redondillas. La conocida y citada escena en la cual la metateatralidad es llevada a límites insospechados (versos 2715- 2790) continúa en redondillas, al igual que la primera parte de la academia que se celebra en honor del cumpleaños de Matea que se prolonga casi hasta el final de la obra. Cuando los músicos salen a escena recurren a formas métricas populares de arte menor (versos de siete o menos sílabas), el resto de los personajes se expresan en octosílabos asonantados. Al comenzar la academia Rafaela determinará la forma estrófica que utilizarán dos de los participantes: a don Pablo se le ordena componer cuatro redondillas con tres versos en romance y uno en latín; a don Marcos, doce redondillas “doce cosas solamente/ de las que se pudre” (2960-2961); el tercer asunto lo determina Matea quien ordena a don Roque componer ocho coplas y a don Gonzalo doce seguidillas. El quinto asunto es un soneto (el único que aparece en las cuatro comedias), será recitado por Gibaja y es esdrújulo. Asistimos sin duda a un claro distanciamiento del modelo genérico. Rozas, en el quinto apartado referido a la métrica, afirma: “el soneto, por su

brevedad, morfología tectónica y complicación métrica, rellene los momentos de transición y los soliloquios, y ocupe- aún con otros personajes en escena- posición central o que sirva de foco de atención en momentos de gran interés dramático o amoroso”⁴⁵. En este caso no se trata de soliloquio ni de un momento central o de grave reflexión, es un divertimento, una academia literaria. Además es puesto en boca del casamentero y no de un noble caballero, y pierde cualquier viso de seriedad por el uso de palabras esdrújulas y por el tratamiento que da al tema amoroso expresando consejos poco decorosos:

Llámalos, amonéstalos, inclínalos,
abrásalos, enciéndelos y tóstalos,
enfraúdalos, engáñalos y embústelos (3135- 3137).

Los últimos dos asuntos serán para Serafina y Matea, Gibaja determina que sean “en metro y asunto libres” (3144). Ambas harán referencia en décimas (dos Matea y dos Serafina) a su propia historia (la desdeñosa que no amaba a ninguno y que, al verse reemplazada en el afecto de los hombres por su hermana, cambia la actitud, y la que al verse amada, aborrece). Hacia el final de la comedia, en el que se aclara la situación y se revela el engaño, se vuelve a las redondillas; los últimos dieciséis versos son octosílabos asonantados (*ee*).

Realicemos una vez más una suerte de resumen:

Jornada Primera: redondillas/ romance/ octosílabos asonantados (*ea*)/ octosílabos pareados agudos/ redondillas/ octosílabos asonantados agudos/ redondillas/ octosílabos asonantados agudos (*e*)/ octosílabos asonantados (*ea*)/ redondillas.

Jornada Segunda: silva consonante/ octosílabos asonantados agudos (*a*)/ redondillas/ ovillejo/ octosílabos asonantados (*oa*)/ redondillas/ octosílabos asonantados (*ee*).

Jornada Tercera: Octosílabos asonantados agudos (*o*)/ redondillas/ formas populares/ octosílabos asonantados (*ao*). Academia: 4 redondillas/ 12 redondillas/ 8 coplas/ 12 seguidillas/ 1 soneto/ 4 décimas. Redondillas/ octosílabos asonantados (*ee*).

Vayamos ahora a la cuarta y última de las comedias que componen el corpus seleccionado, *Abre el ojo*.

La Jornada Primera, al igual que en las otras tres comedias, se inicia con redondillas. Luego don Clemente se expresa en un romance agudo (*a*). Para el diálogo entre la primera dama, Clara, y su criada Marichispas se utilizan redondillas, en tanto que cuando la dama hace una semblanza de sí misma, una relación, lo hace en romance

⁴⁵ Juan Manuel Rozas, p. 127.

(ao). La llegada del primer galán, don Clemente, no modifica la métrica. En el diálogo amoroso que continúa se recurre a las redondillas, apropiadas “para el amor”, tal como expresa Lope en su obra. La jornada finaliza con octosílabos asonantados (eo).

La Segunda Jornada se inicia con octosílabos asonantados agudos (o), para pasar a las redondillas en un nuevo diálogo entre los amantes al que se suman luego don Julián y Cartilla, el criado de Clemente.

Se pasa más adelante a octosílabos asonantados (eo), hay un largo parlamento de don Julián en romance (como dato curioso habla acerca del soneto dentro de ese parlamento). Se vuelve una vez más a las redondillas para finalizar la jornada en octosílabos asonantados (ea).

Con redondillas se inicia la última jornada con un diálogo entre Clemente y Cartilla que continúa en octosílabos asonantados (aa). En prosa se escribe el billete en el que el Regidor don Juan Martínez de Caniego reta a duelo a don Clemente. Cartilla, a propósito de los duelos, expresa en romance conceptos que guardan relación con lo que Sancho, en su inusual soliloquio, manifiesta en *Donde hay agravios*. En la antológica y bufonesca escena del duelo, se recurre a las redondillas.

Asistimos nuevamente a un uso atípico del endecasílabo. La única vez en la comedia que se utiliza esta forma métrica es en la escena en que don Julián, un personaje con rasgos de figurón, llega herido, y en la que a continuación se organiza la mudanza. Habla doña Clara con Cartilla y los ganapanes encargados de llevar las pertenencias de la dama a su nueva morada y el diálogo es en endecasílabos pareados. Los parlamentos son triviales, no hay seriedad, ni grandeza, ni gran interés dramático ni amoroso, ni siquiera se trata de una escena humorística. Citemos algunos versos que ejemplifican lo expuesto:

Marichispas-Descuelguen los países.

Doña Clara- Tú y el ama,

tomad la llave y desarmad la cama;

cierren los cofres.

Ganapan 2º- Ya está descolgado.

Doña Clara- Doblén presto la alfombra y el estrado (2407- 2410).

Luego de una serie de cuarenta y cuatro endecasílabos pareados, con la salida a escena de don Juan y don Julián la métrica cambia, y desde el verso 2437 hasta el final de la comedia (verso 2643), se recurre a octosílabos asonantados (oo).

Jornada Primera: redondillas/ romance/ redondillas/ romance/ redondillas/ octosílabos asonantados (eo).

Jornada Segunda: octosílabos agudos asonantados(o)/ esquila en prosa/ redondillas/ octosílabos asonantados/ romance/ redondillas/ octosílabos asonantados (ea)

Jornada Tercera: redondillas/ octosílabos asonantados (ao)/ esquila en prosa/ romance/ redondillas/ endecasílabos pareados/ octosílabos asonantados (oo).

2-3 LAS FIGURAS RETÓRICAS

Este sexto apartado resulta en el *Arte nuevo* mucho menos significativo que el anterior. Lope dice muy poco de las figuras retóricas, les dedica apenas seis versos:

Las figuras retóricas importan
como repetición o anadiplosis,
y en el principio de los mismos versos
aquellas relaciones de la anáfora,
las ironías y adubitaciones,
apóstrofes también y exclamaciones (313-318).

Según sostiene Rozas, lo esencial para Lope, como dramaturgo (no cómo lírico) era la adecuación del lenguaje al personaje, aspecto que fue ampliamente desarrollado en el apartado cuatro, y agrega que el tratamiento de las figuras retóricas resultaba para él tan secundario que bien podría haber colocado el apartado seis dentro del cuatro. De las seis figuras que cita (repetición, anáfora, ironías, adubitaciones, apóstrofes y exclamaciones), cinco son muy propias del teatro, cuatro esenciales al estilo dramático, en tanto que la sexta, la repetición o anadiplosis, es figura más bien de poema solemne, tipo la *Jerusalén conquistada*, aunque la use también en el teatro.

¿Qué sucede en las obras que componen el corpus analizado? Han pasado casi treinta años de la escritura del *Arte nuevo* en el momento de composición de *Donde hay agravios*, la más antigua de las cuatro, y son notables las diferencias que encontramos.

La obra de Rojas se desarrolla en el segundo de los períodos señalados por Vitse y al que denomina, como dijimos en la introducción, “comedia de la modernidad”. Hay en esta etapa una voluntad de depuración crítica desde un punto de vista ético y estético. Se promueve el decoro (bajo la influencia conjunta de la Iglesia y la censura -tenemos esto en cuenta para inferir conclusiones acerca de algunas de las obras de Rojas-) y la ordenación razonada de cierta desaliñada espontaneidad que encontramos en la primera etapa. Hay una progresiva clasicización del teatro realizada a través de diversos procedimientos de concentración, agrupación jerárquica y subordinación, estilización, simbolización y abstracción. Se van modificando paulatinamente ciertos mecanismos del montaje de la trama. Se presenta un mayor dominio del espacio y las técnicas

escénicas. Se invierte el esquema lopesco que hacía del amor una de las vías privilegiadas de acceso al honor que se torna en esta etapa el mecanismo que pone en marcha el enredo. Todas las modificaciones convergen obviamente en la forma de expresión. Se produce una integración progresiva del gongorismo, hay una preponderancia del decir sobre el hacer (se tiende a relatar más que a mostrar los acontecimientos de una historia). Se intensifica cada vez más el preciosismo en la expresión, por lo que las figuras retóricas adquieren una importancia particular. El teatro de esta época, cuya figura más importante es, sin duda, Pedro Calderón de la Barca, presenta bellos parlamentos plenos de imágenes. La metáfora, la antítesis, el oxímoron, la diseminación-recolección, el paralelismo de construcción adquieren gran relevancia en el teatro del segundo cuarto del siglo XVII, como contraparte hallamos la repetición de fórmulas verbales de manera tan estereotipada que abrirán camino fácil a la parodia y la metateatralidad. En esta etapa se ubica, como dijimos, la obra de Rojas.

Donde hay agravios y *Entre bobos* presentan algunos parlamentos de honda belleza poética, que son puestos en boca de damas y galanes, respondiendo a la adecuación entre el lenguaje y el personaje de la que ya hemos hablado.

En la primera de las comedias citadas, podemos mencionar el parlamento de doña Ana en la Jornada Primera en el que cuenta las razones de su deshonor y pide ayuda al anciano don Fernando. Como dijimos el teatro de este período abunda en el relato de acciones, en este caso el engaño amoroso y la desgracia familiar. La dama se expresa bellamente recurriendo a personajes mitológicos, alegorías, metáforas, anáforas, hipérbolos, paralelismos. El soliloquio en el que doña Inés reflexiona acerca del amor está también plagado de imágenes, se recurre a metáforas bélicas al hablar del amor (recurso utilizado desde el amor cortés), encontramos las mismas figuras retóricas que en el fragmento anteriormente citado y, una vez más, es puesto en boca de un personaje noble. Un poético diálogo amoroso tiene lugar en la Jornada Segunda en el que, en la equívoca escena ya mencionada, hablan don Juan, simulando ser criado, y doña Inés. Hay otras escenas que podríamos mencionar pero las citadas sirven para ejemplificar la presencia de parlamentos de honda poesía que, como es esperable, son puestos en boca de los personajes del estamento nobiliario. Un hecho que querría remarcar y que tiene que ver con lo expresado acerca de la reiteración de tópicos que llevan a la creación de estereotipos parodiabiles, la criada Beatriz en la Jornada Segunda aconseja al segundo galán (en un parlamento que ya hemos transcrito al hacer referencia al lenguaje) cómo

enamorar a la dama; recrea imágenes y expresiones que se tornan parodia del discurso amoroso despojándolas de belleza y sentimiento.

En *Entre bobos*, el bello decir se convierte en una de las cualidades que hacen a la esencia de la pareja protagónica. Al caracterizar a don Luis, segundo galán pero con rasgos de figurón, Isabel dirá: “visto es muy mala figura/ pero escuchado es peor” (119-120), y critica su “lenguaje disparatado”, lleno de cultismos. En cuanto al figurón propiamente dicho, don Lucas, se lo define como “mal poeta”, y de su forma de hablar se dice:

Cabellera: a cada palabra que habla
aplica dos o tres cuentos,
verdad es que son muy largos,
mas para eso no son buenos (233-236).

Es decir, es un charlatán, y a juzgar por las dos esquelas que escribe, un grosero. Además, cuando debe hablarle a la futura esposa le pide a su primo, don Pedro, el primer galán, al que se ha definido como “un Lope si hace versos” (308), que hable por él. Una vez más, tal como ha sucedido con el parlamento de la criada Beatriz en *Donde hay agravios*, don Lucas habla del lenguaje amoroso como algo estereotipado, como una fórmula que puede repetirse y que tiene que ver más con la retórica que con los sentimientos: “-Lucas: y di por la boca verbos,/ o lo que a ti te parezca;/ háblala del mismo modo/ como si yo mismo fuera;/ de luceros y de estrellas,/ tierno como el mismo yo,/ hasta dejarla muy tierna,/ que, cubierto, yo me atrevo/ a hablar como una manteca,/ pero en mi vida he sabido/ hablar tierno a descubiertas” (763- 774).

A pesar de lo que afirma el figurón, en ningún momento de la comedia, ni “a cubiertas” ni “a descubiertas”, se expresa bellamente. En boca de la pareja principal, en cambio, son puestos parlamentos de honda poesía, citemos como ejemplo el primer diálogo entre la dama (con el rostro cubierto como ha pedido el futuro esposo) y el galán que viene a buscarla para llevarla con don Lucas. Ambos discursos presentan metáforas, alusiones a la mitología griega, paralelismos de construcción, diseminación y recolección; además del bello decir los personajes hacen gala de ingenio y agudeza en sus pensamientos, sin distinción de sexo⁴⁶. Otro parlamento destacable por su belleza formal es aquel en el que don Pedro, en la primera parte de la Jornada Segunda, cuenta cómo conoció a Isabel. Asistimos nuevamente a un largo relato en el que el decir se antepone a la acción, que es uno de los rasgos que, según afirman críticos como Vitse y

⁴⁶ Cabe aquí recordar que numerosos críticos han hablado del tratamiento particular de las mujeres que se observa en muchas de las obras de Rojas Zorrilla.

Profeti, caracteriza a la comedia de la segunda mitad del siglo XVII⁴⁷. Como dijimos la métrica utilizada es culta (silva consonante) y el lenguaje, acorde a la métrica, abunda en imágenes bellas y figuras retóricas, sumando a las enumeradas por Lope dos figuras características del Barroco: la antítesis y el oxímoron. Hay otros diálogos entre los protagonistas que recurren a un lenguaje elevado e ingenioso, pero esta extensa relación de don Pedro es uno de los pasajes más bellos de la obra.

Teniendo en cuenta lo expuesto hasta este momento sobre el apartado que hace referencia al lenguaje, podemos inferir que Rojas no hace sino seguir los lineamientos del teatro de su época, intensificando el uso de algunas figuras retóricas propias de ese período lo que no significa que se transgrede lo expuesto por Lope, sino que, como hemos dicho, han cambiado las formas de expresión; las figuras retóricas y el lenguaje ingenioso se han tornado fundamentales.

¿Pero qué sucede en las otras dos comedias? El panorama es bien diferente. No hay largos parlamentos, uno de los más extensos es aquel en el que Gibaja, en la Jornada Primera, describe humorísticamente su oficio de casamentero y convierte al casamiento en un engaño que él perpetra en su propio beneficio:

Gibaja-Le pongo a cuestión de novios,
y al instante que se han visto,
a dos vueltas que les doy
confiesan que sí, y yo pido
joya que luego la vendo,
tela que la hago vestido;
y ya dejando a los dos
sacramentados me guiño
muy soltero, y ellos
casados y arrepentidos (307-315)

El amor no existe. Se destaca la mención del dinero, se puede conformar un campo semántico que hace referencia a lo económico: “muy rico”, “pobre”, “dote”, “dineros”, “don tener”, “letra de oro”, “venido de las Indias”⁴⁸. Hay además un escepticismo irónico en sus palabras y un desencanto epocal, citemos como ejemplo:

Rafaela- ¿De doncellas

⁴⁷ En el prólogo a *Entre bobos* Maria Grazia Profeti dice: “la preponderancia del decir sobre el hacer, la conceptuosidad introspectiva de los personajes y su adhesión a un código prefijado, lo que determina la repetición de fórmulas verbales de tan manera estereotipada que es posible un distanciamiento metateatral” (páginas XVI-XVII).

⁴⁸ Recordemos que en la comedia nueva aparece en muchas ocasiones la figura del indiano, personaje que vuelve de las Indias donde ha consolidado una buena fortuna, y llega a España en busca de una joven hermosa con quien casarse.

no hay también?
Gibaja- Halos habido;
pero hay pocos, como hay pocas (145- 147).

En estas palabras de Gibaja, el matrimonio no se torna la culminación del amor, sino la concreción de un engaño.

Los parlamentos en los que se van presentando los pretendientes, nada tienen de poéticos, uno se expresa como “un podrido”, el otro como conformista absoluto y el cuarto, como montañés rudo, descrito por el casamentero en una detallada semblanza que culmina: “Esto en cuanto a lo vestido,/ más lo parlado es peor” (1088-1089). Veamos qué sucede con el tercer candidato, don Pablo, es viejo y “Échalo todo a perder/ con saber latín” (805-806); de él dirá además Gibaja: “La mitad de lo que diga/ no lo entenderás” (808-809). Habla con un lenguaje más elegante que el resto, pero el uso de una retórica florida, no puede asemejarse a la citada en las comedias anteriores porque ya se ha desacreditado de antemano al personaje, su manera de expresarse lo hacen semejante a don Luis de *Entre bobos*; su forma de hablar es ridícula y sus parlamentos sólo provocan hilaridad.

El ingenio domina los diálogos en que interviene Gibaja quien, además de ser casamentero, está escribiendo una comedia. Digita las vidas de sus personajes, como el dramaturgo en otro plano; para él el lenguaje es un recurso que utiliza a su antojo, en un caso para casar a sus clientes, en el otro para escribir una comedia.

Las damas tampoco expresan buenas y bellas palabras. Al comienzo de la Jornada Tercera, Serafina sufre y manifiesta su dolor con poéticas imágenes, pero el uso de una rima aguda y las características mismas del personaje le quitan gravedad y seriedad a sus sentimientos, por lo que el relato sólo resulta una parodia del verdadero dolor amoroso.

La academia de la Jornada Tercera no es sino un juego de ingenio. Los personajes no expresan sentimientos nobles sino que se atienen a la consigna que se les ha dado.

En *Abre el ojo* predominan las escenas vertiginosas, las réplicas breves dan un ritmo de vodevil a esta obra que se inicia con una discusión amorosa. Se trata de las recriminaciones de una amante despechada a la que el otrora enamorado ya no encuentra atractiva, no por falta de virtudes sino porque:

Don Clemente- Tú eres dama principal,
tu hermosura, la que basta,

tu limpieza, un poco más.
pero como hay ya seis años
que te vengo a visitar,
es fuerza que esté cansado
un amor de tanta edad (110- 116).

¿Qué podemos decir de las razones del galán? No hay grandeza, ni nobleza, sino un desencanto y un desgano que resultan de una increíble modernidad para la época. Por supuesto que dicha concepción, si el desarrollo ulterior de la comedia fuese diferente, debería ser considerada de otro modo. No se trata simplemente del desenamoramiento de una dama para amar profundamente a otra, sino del anticipo de un escenario despojado de virtudes y sentimientos nobles.

Más adelante, cuando la primera dama se describe a sí misma, utiliza, como se ha dicho, una metáfora naviera. Se define como “nave zorrera”, a la que piratas y corsarios quieren atrapar sin lograrlo. Poco después, ya sin metáfora ni eufemismo alguno cuenta que tiene cuatro galanes, uno es el del gusto, “aquel que gasta conmigo/ tanto en plata como en cuartos” (606-607); en tanto que ha de decir de los otros tres, los “del gasto”: “Cominarata es un hombre, /que cuando busco prestado/ sobre prendas, lo trae luego” (608-610) y “...aún me busca/ casa si mudarme trato” (612-613); sobre Cis, el tercer galán: “en cuartos me contribuye/ estipendio cotidiano”, es un regidor de Almagro “con quien afianzo/ mi comida...”; hay un cuarto pretendiente, “una persona grave”:

que paga la casa y presta
el coche de cuando en cuando;
que se deja ver por meses,
y me regala por años (630- 634)
(...)
Que anteayer me dio un estrado
y estas sillas que ves (641-642).

Se trata sin duda de un discurso más propio de una pícaro que de la primera dama de una comedia. Cuando asistimos a diálogos entre los “enamorados”, donde hay celos y reclamos amorosos, la dama expresa nuevamente conceptos a los que no estamos habituados en las comedias de capa y espada:

Doña Clara- ¿Pobrecito, y muy celoso?
¿Vos pensáis que yo no valgo
más de aquello que os cuesta? (730- 732).
(...)Pues, ¿por qué no hacéis reparo,
que en vez de haberos vendido,
Soy yo la que os ha comprado (743- 745).

En la obra encontramos muchos de estos parlamentos cínicos, donde se expresan sin atenuante alguno, situaciones indecorosas e impropias de damas y caballeros. El más verborrágico de los galanes, don Julián, que habla de comedias y sonetos en algunos de sus parlamentos, es un personaje con rasgos de figurón que no pierde oportunidad de mencionar los regalos que ha hecho a la dama y se preocupa por el dinero que ha gastado.

Si cuando se habla de amor, de un modo u otro, resuena la palabra dinero, cuando se aborda la temática del honor no se emplea tampoco lenguaje elevado ni se dan situaciones que lo ameriten. La escena del duelo de la Jornada Tercera es más propia de un entremés que de una comedia protagonizada por personajes del estamento nobiliario. Para sintetizar, no encontramos en esta comedia discursos poéticos, ni utilización de imágenes bellas como en las comedias que componen el primer bloque.

3-INVENTIO

3-1-TEMÁTICA

Lope aborda esta problemática en los versos 319 a 337 del *Arte nuevo*. Se refiere a dos cuestiones, la primera tiene que ver con “engañar con la verdad” y “el hablar equívoco”; la segunda, habla de la honra y las acciones virtuosas.

Se suele entender por *engañar con la verdad* al truco dramático de levantar pistas para aclarar el desarrollo de la obra y de su desenlace, pero haciéndolo de modo tal que el espectador dude de ellas. Atañe en muchos casos al suspense del desenlace. Lope afirma:

Siempre el hablar equívoco ha tenido
y aquella incertidumbre anfibológica
gran lugar en el vulgo, porque piensa
que él solo entiende lo que el otro dice (323- 326).

En el primer bloque de las comedias analizadas, encontramos escenas paralelas y equívocas en sendos diálogos amorosos de los que ya hablamos. Hay engaños en la primera (intercambio de personalidades) que el público conoce y el resto de los personajes no. En *Lo que son mujeres* los cuatro galanes urden con el casamentero un engaño fingiendo amor por la hermana menor. Hay escenas en las que se juega con lo dicho y no dicho como en la Jornada Primera de *Abre el ojo*, donde Cartilla le informa a

don Juan que doña Clara se ha mudado intentando que doña Hipólita no se dé cuenta de lo que está hablando.

No es demasiado lo que podemos comentar respecto de este “engañar con la verdad” porque Rojas no evidencia en el corpus datos demasiado significativos; los engaños y equívocos tienen al espectador por cómplice, los personajes desconocen cosas pero el público no, estableciendo así con el dramaturgo, en estas cuatro comedias, una suerte de complicidad destinada a generar comicidad.

Vayamos a la segunda de las cuestiones abordadas en este apartado que ocupa casi el triple de versos que la anterior. Lope afirma: “los casos de honra son mejores/ porque mueven con fuerza a toda gente;/ con ellos las acciones virtuosas,/ que la virtud es dondequiera amada,/ pues vemos, si acaso un recitante/ hace un traidor, es tan odioso a todos/ que lo que va a comprar no se lo venden,/ y huye el vulgo de él cuando le encuentra;/ y si es leal, le prestan y convidan,/ y hasta los principales le honran y le aman,/ le buscan, le regalan y le aclaman” (327-337).

Los temas del honor y la honra en el teatro español han sido abordados en muchísimas oportunidades y representan un aspecto fundamental de la dramaturgia barroca.

“La comedia española presenta conflictos sociales y no problemas psicológicos”, afirma José Antonio Maravall⁴⁹. Los conflictos amorosos son el eje de las comedias cómicas del primer cuarto de siglo, pero siempre está presente el lado social del honor representado muchas veces por el personaje conocido justamente como “guardián del honor”. Los miembros del estamento privilegiado deben comportarse de acuerdo a su condición social, de allí que, en muchas comedias, sean los criados los encargados de llevar adelante conductas reñidas con el honor y que no podrían realizar sus señores. No existen temas que diferencien comedias y tragedias, lo que las diferencia es que en las comedias cómicas, como ya hemos dicho, no existe el riesgo trágico. Hay problemas de honor, pero finalmente el matrimonio recompondrá el caos social que se ha generado; tal como planteáramos, los personajes son solteros o viudos lo que permite el desenlace feliz. Otra es la cuestión cuando se produce un conflicto amoroso que involucra el honor y la honra, y alguno de los afectados está casado (como sucede habitualmente en la comedia seria), la sangre parece ser el único remedio para tal situación.

La comedia por un lado pone en evidencia lo que hay de problemático en los sentimientos personales, por otro resalta su impresionante condición dramática y se

⁴⁹ *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, página 29.

sirve de la fuerza psicológica para mantener a rajatabla el principio del honor. Maravall afirma que justamente en el dominio que alcance de sus propios sentimientos personales, en el acatamiento a esa moral social, estará la grandeza nobiliaria del individuo. Antonio Domínguez Ortiz afirma:

el ideal religioso y el caballeresco, acomodados entre sí, procurando limar sus incompatibilidades, habían sido aceptados por la masa del pueblo español; lo cual explica la altísima proporción de obras religiosas editadas por las prensas hispanas; y de otra parte, el éxito de los romances de asunto caballeresco y la boga de los libros de Caballería, que representaban una popularización degradada de los ideales caballerescos a nivel "literatura de consumo"⁵⁰.

Vemos que ciertos principios e ideales que caracterizaban al estamento privilegiado se extendían a toda la sociedad española y excedían la representación en el género dramático. Aunque es necesario recordar que, tal como sostiene Maravall, el teatro (género social por excelencia y el que adquiere mayor desarrollo en la España del XVII), dada la concurrencia de todos los estamentos, fue el medio privilegiado para fortalecer y difundir los valores de la sociedad monárquico- señorial que se hallaba en crisis en el siglo XVII. Muy diferente es la posición al respecto de la novela picaresca y de la primera novela moderna. En el *Quijote* se evidencia un notable cambio en la representación del estamento nobiliario entre la primera y la segunda parte, escritas con diez años de diferencia⁵¹. Pero cabría pensar que la novela moderna (incluyendo la picaresca) es un género nuevo, surgido en esta sociedad en crisis y tal vez como fruto de un cambio de cosmovisión que da cuenta del ya notable resquebrajamiento de la sociedad estamental.

Volviendo a nuestro punto de análisis, sabido es que en el Antiguo Régimen el honor es un valor que supera al de la vida misma. Como la fe, el honor hunde sus raíces en la tradición medieval, en todo el occidente cristiano, propone como ideal al

⁵⁰ *El Antiguo régimen: los Reyes Católicos y los Austrias*, página 333.

⁵¹ De los cerca de setecientos personajes que aparecen en el *Quijote*, sólo una decena pertenece al estamento nobiliario. En la primera parte escrita en 1605 los personajes nobles encarnan los ideales de una aristocracia pasada, Cardenio es un enamorado capaz de abandonar el mundo, recluírse enloquecido en una sierra y actuar de manera hiperbólica como buen caballero. Don Fernando, que inicialmente no se comporta decorosamente, termina haciendo lo que se espera de él y encarna los ideales de una nobleza guerrera y precristiana. En la segunda parte de 1615 los ideales ya no son los mismos. Don Diego de Miranda, personaje respetable, gentil y hospitalario, está alejado de cualquier actitud heroica, encarna las virtudes y la mesura de una mentalidad protoburguesa. En cuanto a los duques representan una nobleza decadente y parasitaria que no puede erigirse en modelo social. Utilizan su poder y su dinero en montar un engaño que sólo busca la mera y hueca diversión. En estos personajes la crítica de Cervantes hacia la nobleza cortesana alcanza su punto culminante.

estamento nobiliario el ejercicio de las virtudes heroicas y caballerescas. Pero el honor y su contraparte social, la honra, toman en la vida española una coloración particular, un papel social preponderante. Esta obsesión por el honor como supremo valor social constituye, como dijimos, el resorte esencial de la producción dramática de la época.

Marcelin Defourneaux sostiene que las virtudes españolas, en sus grandezas, sus excesos y sus desvíos

hallaron su expresión a la vez ideal y real en el tipo del *hidalgo*, verdadero emblema de la sociedad del Siglo de Oro. Situado en lo bajo de la escala nobiliaria, el hidalgo es, por eso mismo llevado a mostrarse más intratable sobre el concepto del honor. No posee, como los “grandes”, vastos dominios y numerosos vasallos que gobernar; los altos cargos, los grandes mandos no son para él; no interviene en las intrigas de palacio, no busca el favor real, no está obligado a los compromisos de aquellos que quieren “llegar”. Su único capital es ese honor⁵².

Recordemos que justamente los caballeros de las cuatro comedias que componen el corpus pertenecen a una nobleza baja. Reciben el título de “don” por lo que no se trata del eslabón más bajo, pero tampoco son grandes señores. Además tres de ellos son pobres: don Juan, don Pedro y don Clemente. En el caso particular de don Juan, viene de Flandes donde ha permanecido catorce años luchando en defensa del imperio de los Austrias. De allí que resulta pertinente al analizar la conducta de los personajes que nos ocupan tener en cuenta las consideraciones de Defourneaux, y la importancia del honor y la honra en el teatro de la época. Cabe asimismo recordar que la obra de Rojas, como ya dijimos, estaría incluida en el período que Vitse denomina “teatro de la modernidad” en el que, citando sus propias palabras:

de la ruina cada vez más hiriente de un orden siempre postulado pero ya no percibido, nace el heroísmo aristocrático (...) Al héroe ya no le bastará nacer y quedarse a la escucha, o, si se quiere, a través de la contingencia del presente, conservar una mirada metafísicamente retrospectiva; para renacer, ahora, a partir de las meras fuerzas de su origen noble, le corresponderá, mirando hacia adelante, ser inventor de su propia providencia y creador, contra los embates continuos de Fortuna, de una fama vencedora del olvido y del tiempo (561-562).

En este período, que se inicia en el segundo cuarto del siglo XVII, habrá un predominio del modo trágico, en tanto que en el campo de la comedia se impondrá la comedia seria o patética, quedando confinado lo meramente cómico a las comedias antiheroicas o los géneros menores. En este teatro se produce una inversión del esquema lopesco que hacía del amor una de las vías privilegiadas de acceso al honor; en lo que al

⁵² *La vida cotidiana en España en el Siglo de Oro*, p. 47-48.

individuo y a las relaciones individuales se refiere, el honor es el que ahora condiciona el rechazo positivo o la aceptación legítima de la pasión amorosa, en la medida en que ésta junto a los celos es, en muchas oportunidades, la causa de la ruina del ideal heroico.

En *Donde hay agravios no hay celos* encontramos ambos aspectos, pero sin duda el honor desempeña el rol fundamental. Ya en la Jornada Primera, y antes de que se desencadene el conflicto amoroso, se hace referencia a un conflicto de honor que antecede al comienzo de la comedia:

Sancho- Que de tu desdicha incierto,
siendo tu esperanza vana,
menos hallaste a tu hermana
y a tu hermano hallaste muerto;
sin que te avise crüel
pena que tu honor profana
ni quien se llevó a tu hermana,
ni quien te dio muerte a él (125- 132).

Un poco más adelante, cuando decide invertir roles con su criado lo hace por celos, porque ha visto salir de casa de su futura esposa a un hombre por la ventana; pero lo que ha de argumentar para implementar el engaño es justamente su honor:

Don Juan- Desde hoy te has de fingir
mi amo y yo tu criado;
yo tu nombre he de llamarme,
y tú el mío, con que allano
ser espía de mi honor (384- 388).

Como se ha visto al hacer referencia a distintas cuestiones, no sólo don Juan se preocupa por su honor. Las palabras honor, honra y fama resuenan una y otra vez a lo largo de la comedia en boca de distintos personajes y son el motor principal de la acción, ya sea por los celos que llevan al cambio de personalidades, ya sea por el grave conflicto que involucra la honra familiar. El honor está omnipresente, también se preocupa por su salvaguarda la primera dama cuando siente atracción por alguien de menor rango social (en realidad se trata de don Juan disfrazado por lo que, tal como sucede en muchas comedias, no hay en verdad problema alguno, se siente atraída porque de hecho él se comporta como lo que es a pesar del disfraz: un caballero). Hay intentos de duelo y duelos. El más significativo es sin duda el que tiene lugar en la Jornada Tercera entre don Lope y don Juan. La sangre parece ser el único remedio posible, pero tratándose de una comedia cómica, la resolución debe ser otra, puede recomponerse el orden social porque ha habido ciertos atenuantes: don Lope mató sin

conocer la identidad de su víctima y se va a casar con la dama a la que ha engañado, doña Ana. En cuanto a los celos que ha provocado en el primer galán, aclara la situación y explica que nada ha sucedido entre la dama y él (cosa que por otro lado los espectadores ya sabemos).

Si bien honor y amor son los dos ejes sobre los que se desarrolla la trama, el tema del honor se antepone a lo demás, son contundentes las palabras que expresa don Juan promediando la comedia: “mi honor antes que mis celos” (2069), y tal como es habitual hacia el final se hace alusión al título que refuerza esta idea: “hay celos donde hay amor/ donde hay agravios no hay celos” (3035-3036), es decir, donde se ve involucrado el honor las demás cuestiones pasan a un segundo plano.

El duelo y la muerte parecen la manera lógica de resolver los conflictos de honor; en la Jornada Primera, cuando don Lope huye por la ventana y se encuentra con don Juan y Sancho, el primer galán lo reta a duelo: “hay valor y tengo manos”, sin embargo don Lope puede huir sin que se ponga en tela de juicio su honor porque no es conocido por el otro caballero y además la oscuridad de la noche lo ayuda a escapar; él huye, no quiere crear conflictos delante de la casa de don Fernando porque le sería difícil explicar su presencia allí a altas horas de la noche. Vemos que don Lope logra resolver el problema sin batirse a duelo porque su nombre no queda involucrado. En el caso de don Juan, lo que encontramos es la actitud del héroe que no antepone al honor razón alguna y llega a amenazar con matar a su propia hermana para limpiar la honra familiar.

También los criados casi llegan en la Jornada Primera a un duelo: Bernardo, criado de don Lope, reta a duelo a Sancho quien acepta. En realidad, en el caso del primero se trata de un ardid para sacarlo de esa calle y salvar a su amo que está huyendo de la casa de don Fernando; en tanto que Sancho dice (aludiendo al otro que lo espera en el Prado) “más se cansará vuested/ si me espera...).

Se produce, en la Jornada Tercera, cuando han resonado una y otra vez en escena las palabras “honor” y “honra”, el interesantísimo soliloquio de Sancho que ocupa desde el verso 2317 al 2370. Comienza con una afirmación humorística que no resulta extraña en boca de un personaje que asume el rol de gracioso:

Después de Dios, bodegón.
luego dirán que es deshonra
comerlo allí sin sabor;
¡bendito seáis vos, Señor,
que no me habéis dado honra! (2317- 2321).

Pero, más adelante, continúa reflexionando acerca de la relatividad de los gestos que pueden ser tomados, según se trate de uno u otro contexto, como una ofensa: “¿Por qué uno llegue a plantar/ (dejemos a un lado miedos),/ en mi cara cinco dedos,/le tengo yo que matar?/ Pues respóndanme ¿por qué?/ Si hay barbero que me pone,/ cuando afeitarme dispone,/como a mi San Bartolomé,(...) me toma el rostro y me encaja/ cuatro o cinco bofetones,/¿por qué en otras ocasiones/ hay duelo e indignación?/ ¿No es mejor un bofetón/ que quinientos bofetones?” (2338- 2354).

Sabemos que Rojas fue, en su tiempo, un dramaturgo exitoso que respondía al cambio de gusto y que, por entonces, los valores del pasado ya eran cuestionados. Cuando hoy leemos este parlamento no prima el humor sino la lógica del sentido común; estos versos son de una modernidad notable porque relativizan y ponen en cuestión principios inviolables de la sociedad estamental. Rosa Navarro Durán comenta que en varias de sus obras los caballeros suspenden duelos (entre ellas *Donde hay agravios*) e intentan buscar una salida razonable. Afirma que “la posición de Rojas ante el honor es muy ambigua”⁵³. Ana Suárez en su Prólogo a *Entre bobos* hace mención a un fragmento de este soliloquio de Sancho para afirmar: “en su teatro llega a incluso a declarar, con gran escepticismo, que el honor, causa y principio fundamental del comportamiento social y eje de la comedia de la época, resulta un sentimiento absurdo” (página XII) y no atribuye estas atipicidades a la búsqueda de nuevas formas de comicidad, como sostiene Rodríguez Puértolas, sino a un planteo diferente acerca de la naturaleza humana: “es la naturaleza la que manda en sus personajes a diferencia de las convenciones utilizadas como resortes dramáticos en la mayoría del teatro clásico”(XII).

Volviendo al soliloquio de Sancho, hay cuestionamientos acerca de la hipocresía de algunos conceptos: “¿Qué sea el mentir afrenta?/ ¿Qué no importa que yo mienta/ y importa que me lo digan?” (2356- 2358)

Si por un lado relativiza, por otro habla de valores absolutos, más allá de épocas y sociedades. Se dirige al duelista tratando de hacerlo reflexionar:

Duelista, que andas cargado
con el puntillo del honor,
dime, tonto, ¿no es peor

⁵³ “Mecanismos del enredo en comedias de Francisco de Rojas Zorrilla” página 163. En ese artículo en una cita comenta que J. Rodríguez Puértolas en realidad ve en estas situaciones “una forma de ridiculizar más al gracioso”, es decir, no se trataría más que de la búsqueda de comicidad.

ser muerto que abofeteado? (2363- 2366)

La vida y no ya el honor aparece como el bien supremo, lo que se confirma en el remate del soliloquio: “Bien parece que no saben/ los vivos lo que es ser muertos” (2369- 2370).

Lejos estamos del humorismo de los primeros versos de este fragmento, se trata de un razonamiento basado en un concepto más natural y reflexivo de la vida. Nos hallamos en las antípodas del pensamiento dominante, donde el honor era el valor supremo ubicado por encima de la vida misma. En este fragmento, más que la humorada cobarde de un criado que no puede sentir como los señores cuestiones que tienen que ver con el honor, lo que encontramos es una ética diferente a la que alentaba los pensamientos del héroe caballeresco, más próxima a nosotros y más razonable, donde el sentido común se impone a hipérboles heroicas.

Pero no sólo es destacable el *qué* sino además el *cómo*. Por momento hallamos reminiscencias del monólogo de Segismundo en *La vida es sueño* en el que a través de preguntas retóricas el personaje trata de entender su trágica situación. Hay también en este caso preguntas retóricas, además un verso nos retrotrae a la obra de Calderón estrenada dos años antes que la de Rojas; “dejemos a un lado miedos” en mucho recuerda “dejando a una parte cielos” (se trata de construcciones paralelas que finalizan de modo semejante -iedos, -ielos). Por otro lado, resulta totalmente atípico que un criado reflexione en un parlamento tan extenso; como ya dijimos, los soliloquios quedan reservados a los señores, “el lacayo no trate cosas altas” afirma Lope, y Sancho lo está haciendo.

El soliloquio de la criada Beatriz, unos versos más adelante, tiene la función de explicitar la conciencia del dramaturgo acerca de su transgresión.

A modo de conclusión se puede decir que, de las cuatro comedias que analizamos, es ésta sin duda la que desarrolla in extenso y de manera más tradicional, la temática del honor y la honra, siguiendo en líneas generales el tratamiento que se hacía en el teatro de la época del tema. El soliloquio de Sancho resulta tal vez el único punto de fractura en este aspecto que presenta la obra.

Pasemos a la segunda comedia, *Entre bobos anda el juego*. Asistimos en este caso a una variación respecto de la comedia anterior; es aquí el amor el tema que sostiene la obra y entreteje los hilos de la trama. El honor no es un tema relevante. El primer galán cuenta entre sus muchas virtudes la habilidad en el uso de la espada y la

daga, y su valentía. De hecho se enfrenta con un toro para salvar a la dama como se cuenta al inicio de la Jornada Segunda, pero no hay conflictos destacables en este aspecto. Hay un conato de duelo entre don Lucas y Carranza (criado de don Luis), pero don Antonio advierte acerca de la desubicación de un lance entre un señor y un criado: “-Antonio: ¿Con quién riñe?/ -Luis: con todo aquel criado./ -Antonio: ¡Con un pobre criado así indignado!” (663- 664)

Por otro lado, tratándose de un figurón, el tema del honor deja de revestir la misma seriedad. Al respecto Jean-Raymond Lanot en *Para una sociología del figurón* afirma:

Como un atentado más a la ley social también se puede considerar la actitud del figurón ante el honor, del que tiene siempre una concepción arcaica como los montañeses, falsa como El Marqués o deformada como Lucas del cigarral- al que se ve peleando con los criados- y Gil de Almodóvar, cuyo honor son sus ducados (141).

Hace alusión Lanot justamente a la escena mencionada anteriormente. Por otro lado, dejando al figurón, un personaje como don Antonio, el “guardián del honor”, tolera que don Lucas le haga firmar una esquila (ver página 38 de este trabajo) que, más que un acuerdo matrimonial, parece una transacción comercial en la que su propia hija se ve involucrada:

Si bien el padre muestra cierto asombro: “piensa que le doy mujer, o piensa que se la vendo? (517-518), no suspende la boda ni se indigna demasiado; lo mismo sucede a comienzos de la Jornada Tercera cuando don Lucas, pensando que doña Isabel tiene una relación con don Luis, quiere anular la boda; finalmente llegan a un acuerdo por el que de comprobarse la infidelidad don Antonio reparará los daños, ¿y cómo? pagándole lo que ha gastado hasta el momento. El dinero parece haber desplazado a la espada en el pago de afrentas. Del mismo modo, al final de la comedia, cuando se aclara la situación y don Lucas accede a permitir la boda entre los enamorados, dirá:

Pues, dadla 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;
(...) de mí os vengáis esta noche,
y mañana a más tardar,
(...) echarán de ver los dos
cuál se ha vengado de cuál (2735- 2754).

¿Y el honor adónde está? Sólo hay dos valores en juego: uno frágil que desaparece con el tiempo, el amor; el otro, el dinero, termina a la larga imponiendo su poder. ¿Para qué recurrir a las armas para vengar la afrenta? El figurón tiene el poder porque tiene el dinero, él es quien dirige las acciones a lo largo de toda la comedia y quien permite a los enamorados concretar su unión. Pero no lo hace por bonhomía, simplemente sabe que la victoria final es suya⁵⁴.

Toda su nobleza la constituyen los bienes que ha adquirido. Lo que se critica aquí, pues, no es la vana presunción de hidalguía, frecuente en los figurones, sino todo lo contrario, la ostentación del dinero y la fuerza que tiene éste en una sociedad en la que los nobles ideales están siendo sustituidos a toda prisa por los del más prosaico interés⁵⁵.

El fragmento transcrito, escrito por Olga Fernández Fernández, pone de manifiesto nuevamente la modernidad que plantea el poeta en algunos aspectos. No podemos afirmar que Rojas fuese un visionario, pero sí es posible decir que tuvo la suficiente percepción epocal como para captar y plasmar eficazmente los cambios sociales y los nuevos actores de una cosmovisión que sufría, en el siglo XVII, una profunda crisis de valores.

Pasemos a la tercera de las comedias estudiadas, *Lo que son mujeres*. Esta obra en la que “no hay más que un leve hilo argumental que no lleva a ninguna parte”, tal como sostiene Rosa Navarro Durán⁵⁶, tampoco pone en escena valor alguno. Si en *Donde hay agravios* el honor se antepone al amor, y en *Entre bobos* se centraba en la relación amorosa (no permitida inicialmente) entre los dos protagonistas, y ponía en escena el valor del dinero, *Lo que son mujeres* presenta un escenario desolado: no hay amor, no hay honor, el dinero no resulta tampoco definitorio. En tanto que Felipe Pedraza habla de la primera de las comedias citadas como “comedia pundonorosa”, aquella que tiene como protagonistas a nobles caballeros y damas para los que el honor se convierte en guía de sus actos, caracteriza a *Lo que son mujeres* como “comedia de figurones” en la que todos los personajes femeninos (las dos hermanas) y masculinos

⁵⁴ Al respecto, Olga Fernández Fernández y Ana Suárez plantean lecturas diferentes. Para la segunda considerar el argumento desde el punto de vista del figurón es un error, en tanto que Olga Fernández Fernández sostiene que bien mirado es más difícil reírse de este figurón porque “sabemos que el mundo está en poder de los que son como él. La burla de Rojas, pues, es más ambigua o más amarga de lo que pudiera parecer” (146).

⁵⁵ “Las estructuras funcionales de la comedia de figurón: la función del figurón en *Entre bobos anda el juego*” artículo escrito por Olga Fernández Fernández, página 144.

⁵⁶ “Mecanismos del enredo en comedias de Francisco de Rojas Zorrilla”, página 167.

(los cuatro pretendientes) lo son. La define como una caricatura de las actitudes y costumbres del siglo XVII, y si ya en una comedia anterior como *Entre bobos* presenta nuevos valores, en ésta ha renunciado a los pilares sobre los que se erige la comedia aurisecular: el honor y el amor. Como vimos, en la comedia de figurón la actitud del figurón frente al honor significaba un atentado más a la ley social, en esta comedia donde todos son figurones, el problema se agrava aún más porque no se transgrede un valor, directamente se lo ignora.

En *Abre el ojo* nos encontramos, en cuanto al tratamiento del honor, en las antípodas de *Donde hay agravios*. Pedraza Jiménez la denomina “comedia cínica”, un tipo de comedia que comparte con la pundonorosa (como *Donde hay agravios*) el juego de entradas y salidas, las confusiones y escondites pero difiere sustancialmente en “la catadura moral de sus personajes”⁵⁷, este universo presenta “figurillas que, en traje de caballeros y damas, nos remiten al mundo picaresco”⁵⁸. Si bien la figura del gracioso sigue existiendo (Cartilla) los protagonistas

absorben sus rasgos: cobardía, materialismo, desinterés por el ideal (...) los caballeros son un conjunto de simpáticas figuras grotescas, a ratos absurdas, a ratos desvergonzadas, incansables trapisondistas, en cuyo vocabulario no figura ni la fidelidad, ni la lealtad ni el pundonor. Son amantes múltiples, cínicos y desapasionados; unos bobos, otros insufribles, algunos miserables⁵⁹.

Si, como dijimos, en *Donde hay agravios* “honor” y “honra” son palabras repetidas una y otra vez por los personajes, en esta comedia cuando se hace referencia al campo del honor es para parodiarlo y transgredirlo. Veamos dos pasajes que resultan particularmente significativos al respecto: promediando la Jornada Primera don Clemente debe esconderse porque ve llegar a la dama con la que discute al comienzo de la comedia, a quien ya no ama y engaña con doña Clara, pero utiliza la honra de esta última como excusa:

Don Clemente: Quiero
esconderme agora aquí,
que hallarme aquí no es razón,
ni es a tu fama decente (826- 829).

El aparte de la dama tampoco es habitual, demuestra una independencia femenina poco común en el teatro de la época donde la mujer veía cuidado su buen

⁵⁷ “Francisco de Rojas, poeta cómico”, p. 210.

⁵⁸ Op.cit. p. 210.

⁵⁹ Op cit, p. 210

nombre por diferentes personajes masculinos: “Doña Clara (ap)- ¿Quién le mete a don Clemente/ en mirar por mi opinión?” (830-831).

Asimismo no existen en este segundo bloque, como dijésemos al abordar el apartado sobre los personajes, guardianes del honor como en las dos primeras comedias; las damas se cuidan a sí mismas, no hay padres, ni hermanos mayores que velen por su honra.

Una segunda escena que no podemos dejar de mencionar es la que tiene lugar en la Jornada Tercera en la que don Clemente reta a duelo a don Juan Martínez de Caniego, pero no lo hace por la primera dama sino porque el Corregidor ha visitado a doña Hipólita, que como vimos, ya no era amada por el galán. El gracioso Cartilla, al verse involucrado en el duelo como padrino, expresa un parlamento que guarda relación con el citado soliloquio de Sancho, asistimos una vez más a una reflexión sobre los duelos que se basa en el sentido común:

¿Qué esté un hombre en su casa
con su quietud, con sus hijos
y su mujer, y que haya
quien diga: veníos conmigo,
que a reñir voy a la campaña (2119- 2123)
(...) pero lo que más me mata,
no es que hayan tontos que llamen,
es que haya locos que vayan (2145- 2147).

Podríamos argumentar que al ser expresado por un criado este parlamento no contradice el espíritu caballeresco que manifiestan los protagonistas nobles del teatro del Siglo de Oro y que sólo tiene una finalidad humorística; sin embargo, más allá del humor con que se expresa el gracioso, advertimos nuevamente sensatez y defensa de valores más cercanos a la cosmovisión burguesa (aún inexistente) que a la mentalidad caballeresca. Sus reflexiones no expresan cobardía sino sentido común y los valores defendidos tienen que ver con conductas más íntimas y personales que sociales. En algún punto recuerdan la ética de don Diego de Miranda, el Caballero del Verde Gabán quien reivindica su forma de vida que pasa “con mi mujer y con mis hijos y con mis amigos” (*Don Quijote de la Mancha*, II, XIV), lejos de aventuras e ideales heroicos.

La escena del duelo en *Abre el ojo* parece más propia de un entremés que de una comedia. No es la única vez que podemos establecer puntos de contacto en obras de Rojas con estas piezas breves que, a diferencia de las comedias de capa y espada, tienen como personajes a miembros del estado llano, por lo que sus conductas indecorosas no

resultan fuera de lugar. M. Villarino y G. Fiadino afirman: “la presencia de elementos propios de la comicidad entremesil es indudable en distintos momentos de la primera jornada”⁶⁰, citan varias escenas de ésta y las demás jornadas en las que se explotan formas humorísticas no habituales. Ignacio Arellano sostiene que piezas como *Abre el ojo* y *Lo que son mujeres* “muestran un decidido tono de farsa entremesil donde la degradación es absoluta y afecta a todos los personajes de todos los estamentos”⁶¹. María Teresa Julio⁶² comenta que los caballeros se esconden en el teatro de Rojas aunque primero se niegan a hacerlo; y si bien no es propio de su condición “sólo acceden ante la insistente súplica de la dama, que siempre saca a relucir el peligro que corre su fama y honor”. El duelo como correlato del honor y la honra, tampoco tiene nada que ver con el que se desarrolla, también en la Jornada Tercera, en *Donde hay agravios*. Don Clemente y Juan Martínez, como dijimos, se citan en el campo del honor. Van con sus padrinos que en esa época se batían también. Don Julián acompaña a don Clemente y Cartilla. El oponente, don Juan, viene solo por lo que el doble duelo así no puede llevarse a cabo; como don Julián se empeña en batirse, la solución que encuentran es que se pase del lado del Regidor. Se enfrentan entonces don Clemente y don Juan (dos caballeros) y Cartilla (criado) con don Julián (cabe recordar que don Fernando no puede aceptar en *Donde hay agravios* que el supuesto criado, don Juan, defienda el honor de su señor con tal vehemencia, y en *Entre bobos* se le dice a don Lucas que no puede batirse a duelo con un criado, Carranza). En este caso, riñen en primer término Cartilla y don Julián (señor y criado), y luego, como les va bastante mal, deciden cambiar de pareja y pasa don Julián a reñir con don Clemente y Cartilla con el Regidor. El duelo se interrumpe con un don Julián herido que no pide por su honor sino que implora clemencia por las sillas y el estrado que al comienzo de la comedia dice haber regalado a Clara, y que reclama y recuerda a lo largo de toda la obra. No hay honor, no hay principios, no hay valor, sólo una cómica y ridícula escena que involucra a todos los caballeros de la pieza. Ya no se trata de un personaje como el figurón sino que, como rizoma, el desprestigio de un estamento domina por completo la escena.

⁶⁰ “Nuevas formas de la comicidad en *Abre el ojo*”, artículo escrito por Marta Villarino y Graciela Fiadino que forman parte de las XXII jornadas de teatro Clásico de Almagro del año 1999, p. 98.

⁶¹ “La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada”, p. 125.

⁶² “La ocultación en la comedia de enredo de Rojas Zorrilla”, p. 241.

3-2-DURACIÓN DE LA COMEDIA

Sólo tres versos dedica Lope a este apartado: “Tenga cada acto cuatro pliegos solos/ que doce están metidos con el tiempo/ y la paciencia del que está escuchando” (338-340).

Contando en versos, lo que propone es una extensión promedio de entre 2700 y 3000 versos lo que implicaría una duración de aproximadamente dos horas para la comedia a lo que habría que sumar una loa, un entremés, un baile y un final de fiesta que llevaría el total de la representación a cerca de unas tres horas.

Las comedias del corpus responden a lo propuesto por Lope: *Donde hay agravios* tiene 3100 versos, *Entre bobos* 2774, *Lo que son mujeres* 3292 y *Abre el ojo* 2643. Esta última comedia es la única que no responde estrictamente a lo planteado pero la diferencia es insignificante y no amerita demasiados comentarios. Otro detalle llamativo es que de las cuatro comedias la más extensa es justamente aquella que, como dijimos, carece prácticamente de acción.

3-3- USO DE LA SÁTIRA

Este apartado abarca seis versos y está muy unido al séptimo que hace referencia a la temática.

En la parte satírica no sea
claro ni descubierta, pues que sabe
que por ley se vedaron las comedias
por esta causa en Grecia y en Italia;
pique sin odio, que si acaso infama,
ni espere aplauso ni pretenda fama (341-346).

Estos versos hacen alusión a dos cuestiones: la primera tiene que ver con la prohibición del teatro, la sátira debe ser encubierta para que no sea víctima de la censura la obra; la segunda hace referencia al éxito que, como se ha visto, es para Lope un punto central.

La preocupación por el recibimiento del público es explicitada por Rojas en *Entre bobos*:

Y don Francisco de Rojas,
a tan gran comunidad,
pide el perdón con que siempre
le favorecéis y honráis (2771- 2774).

Remarquemos “con que siempre” y recordemos que, como ya hemos dicho, se trató de un dramaturgo que contó con gran éxito en su momento, que compitió ventajosamente con Calderón y que fue uno de los poetas dramáticos españoles más imitados en el extranjero⁶³.

También *Lo que son mujeres* finaliza con un pedido de aprobación al público (lo que era bastante común en la época):

Y don Francisco de Rojas
un vitor sólo pretende
porque escribió esta comedia
sin casamiento y sin muerte (3289- 3292).

Resulta interesante que él pida la aprobación del respetable mencionando la transgresión genérica, más aún cuando en la escena metateatral que tiene lugar en la Jornada Tercera, Gibaja afirma: “silbaránme a mí/ si la dejo sin casar” (2383-2384). Los personajes han discutido acerca de cuál sería el mejor final, y el alter ego del dramaturgo descarta la posibilidad de hacer lo que finalmente Rojas hace en la comedia.

En cuanto a *Abre el ojo*, asistimos una vez más a la transgresión formal del final abierto, y a la forma habitual de la *captatio benevolentia*:

Y don Francisco de Rojas
postrado a esos pies heroicos
pide el vitor y el perdón,
pues nobles sois, sed piadosos (2640-2643).

Pero, teniendo en cuenta la catadura moral de los nobles puestos en escena, “los pies heroicos” y la frase “pues sois nobles, sed piadosos” resultan una notable ironía. La piedad es una cualidad que, junto a muchas otras, definen un estamento, también la generosidad, pero asistimos a lo largo de la obra a un noble que se preocupa constantemente por lo que ha gastado en las sillas y el estrado, un primer galán que pregunta al criado qué hacer para que luzca el dinero porque :

Las damas de hoy
el real a ocho del pobre
lo tienen por real de a dos;
y al real de a ocho del rico,
les parece que es doblón (1166- 1170).

⁶³ Tanto *Donde hay agravios* como *Entre bobos* tuvieron en la época reescrituras en Francia. En el primer caso Scarron escribió *Jodelet ou le maître valet* (1643), y Thomas Corneille reescribió la comedia de figurón de Rojas con el título *Dom Bertran de Cigarral* (1652).

Resulta burdo un comentario tan prosaico; tanta preocupación por el dinero es impropia de un caballero. En cuanto a la primera dama, defiende la poca generosidad de uno de sus galanes:

Mejor es un miserable
que tenga y no quiera darnos
que no, aunque nos quiera dar,
quien no tiene, aunque sea franco (680-683).

No hay generosidad, no hay honor, no hay capacidad de amor ni lealtad ¿esos son los nobles de pies heroicos y piadosos? Si en la comedia de figurón este personaje era una suma de defectos, existía la contracara del galán, don Pedro, cuyo único demérito (que para la comedia de la época no es tal) era su pobreza, ¿qué sucede cuando todos de un modo u otro se han convertido en figurones y nadie encarna las, habitualmente puestas en escena, virtudes estamentales? En un gesto más de ironía, culmina con este pedido su comedia. Quizá el desprestigio social que sufría este grupo contribuía a acrecentar el éxito, tal vez esa sociedad se reía de valores tan desacralizados que podían ser parodiados y ridiculizados.

El Diccionario de Autoridades plantea para “sátira” dos acepciones, en la primera “sátira” parece tender a lo genérico, social y político; y en la segunda a la sátira más momentánea y chistosa contra un particular. Ambas podían ser castigadas. La ley sobre la segunda era fácil de interpretar, en tanto que sobre la primera es más difícil y podía traer graves consecuencias. Sin duda el teatro corrió peligro en el Barroco, la censura ejercía, al igual que en toda manifestación social, fuerte presión; además existió, como hemos dicho, una fuerte polémica sobre la licitud (controversia ética) y sobre la poética (controversia estética) del arte dramático que Vitse, entre otros, han abordado en diferentes ocasiones. Pero la crítica no suele proceder de la sátira política y social, sino que se centra más bien en razones de moralidad sobre buenas costumbres. En las comedias estudiadas, no encontramos en el primer grupo conflictos notables: en la comedia de figurón la sátira se centra en un personaje, y en *Donde hay agravios* no se encuentra sátira ni se pone en escena una sociedad criticable. En el segundo grupo, las cosas son bastante diferentes, sobre todo porque no hay una contraparte positiva de estos nobles que no encarnan valor alguno.

Sin embargo, y a pesar del desenfado de una dama mantenida por cuatro caballeros y del poco decoro del conjunto de los personajes, no hubo en la época del estreno de *Abre el ojo* censura alguna, fue bien recibida en el momento de su creación y

no consta que despertara particulares recelos en sus primeras representaciones. Aunque todo induce a pensar, tal como sostiene Pedraza Jiménez⁶⁴ que gozó de un notable éxito en el siglo XVII. Encontramos en 1696 un texto sometido a censura; al ejemplar le faltan algunas hojas al principio y al final que se suplen mediante copia manuscrita⁶⁵. El texto está plagado de fragmentos acotados con un “no” al margen; los segmentos censurados tienen que ver con alusiones sexuales o connotaciones eróticas susceptibles de interpretaciones licenciosas, hay otros que tendrían que ver con necesidades o caprichos de los artistas de la escena. La nota final firmada por Pedro Francisco Lanini Sagredo dice respecto de la comedia:

 aunque el contesto de ella no es tan decoroso como debía ser el de una comedia para dar buena doctrina y exemplo, no obstante, esta comedia a sido permitida en los teatros y representada muchas vezes, y aún a sus reales Magestades en su palacio, dispensándolo la licencia de Carnestolendas⁶⁶.

A modo de conclusión, podemos afirmar que en las dos comedias del primer grupo se siguen los lineamientos planteados por Lope, en tanto que en las del segundo grupo, sobre todo en *Abre el ojo*, la sátira puede extenderse a todo un estamento porque no hay ningún personaje que conserve el decoro y encarne las virtudes asociadas tradicionalmente a la nobleza. Sin embargo, contrariando los conceptos de Lope, esta mordacidad no fue mal recibida por el público y la obra gozó de éxito; la suerte escénica posterior se debe a otros factores que no consideramos en este trabajo pero que son tratadas tanto en el artículo de Pedraza Jiménez como en el de García Lorenzo.

4- SOBRE LA REPRESENTACIÓN

Llegamos al último de los apartados que conforman la parte doctrinal del *Arte nuevo*. Tras hablar de la sátira Lope parece dar por terminado su estudio diciendo: “Estos podéis tener por aforismos/los que del arte no tratáis antiguo,/que no da más lugar agora el tiempo” (347- 349).

Sin embargo, se da cuenta de que le queda algo muy importante por tratar: la puesta en escena, y agrega doce versos más, tratando en seis versos la escenografía:

 Pues lo que les compete a los tres géneros
 del apartado que Vitrubio dice,
 toca al autor, como Valerio Máximo,

⁶⁴ “Abrir el ojo de Rojas Zorrilla bajo el antiguo régimen”, p. 640-641

⁶⁵ Ese ejemplar se conserva en la Biblioteca Nacional de París, signatura: 8° Yg, pièce 261.

⁶⁶ La nota es citada en el artículo de Pedraza Jiménez publicado en el *Criticón*, p. 642.

Pedro Crinito, Horacio en sus *Epístolas*,
y otros los pintan, con sus lienzos y árboles,
cabañas, casas y fingidos mármoles (350- 355).

En tanto que el vestuario es aludido en otros seis:

Los trajes nos dijera Julio Pólux
si fuera necesario, que, en España,
es de las cosas bárbaras que tiene
la comedia presente recibidas:
sacar un turco un cuello de cristiano
y calzas atacadas un romano (356- 361).

Al redactar el texto de sus obras teatrales, los autores tenían en cuenta las necesidades de la representación porque no debemos olvidar la concepción aurisecular del teatro como fenómeno espectacular. El dramaturgo introducía en el texto, o fuera de él, las indicaciones que le parecían necesarias para la percepción global en las tablas de las creaciones literarias. No hay indicaciones para el actor sobre cómo debía representar su personaje; en cambio, se tenía presente en todo momento al público por lo que se incluían todas las indicaciones necesarias para la comprensión de la obra (didascalias internas).

Tales indicaciones son una característica del teatro de la época, no sólo en España. Debido a la imposibilidad técnica de presentar ante el espectador todos los cambios de lugar, de tiempo, etc (no olvidemos que, como dijimos al tratar el tema de las unidades, no se respetan al modo del teatro clásico francés), el autor necesita poner en boca de sus personajes las precisiones necesarias para mantener, mediante el uso de una imaginación entrenada en los códigos teatrales de la época, la imprescindible ilusión dramática.

La repetición en muchos casos de estas indicaciones tienen que ver con la escasez de decorados y otros medios escénicos aptos para materializar las visiones que se evocan, así encontramos alusiones a horarios nocturnos (como en la escena de *Entre bobos* de la Jornada Segunda en la que los amantes se encuentran y la oscuridad le sirve a don Pedro para huir de don Lucas) cuando en realidad las representaciones en los corrales comenzaban a las dos de la tarde de octubre a abril, para terminar antes del anochecer por lo que se establecía un pacto con el público⁶⁷ que hacía “como sí” y aceptaba las reglas del juego; también hay indicaciones respecto del lugar: “aquí miro

⁶⁷ Como sostiene José María Ruano de la Haza en “Actores, decorados y accesorios”: “lo importante no era que lo imaginario se representase de una manera realista, sino que los actores se comportasen y lo trataran como si fuera real”, p. 68.

cerrada/ la puerta principal de la posada” (*Entre bobos*, 949-950), don Julián en la Jornada Tercera de *Abre el ojo* pregunta a don Clemente: “¿Adónde aguardan los que os esperan?”, y don Clemente contesta: “A la vuelta de esas tapias,/ que son de los Trinitarios Descalzos”, conoceremos así el lugar en que se ha de desarrollar el duelo. Podríamos seguir enumerando ejemplos pero creemos que con los mencionados se corrobora lo expresado.

José María Díaz Borque en *El teatro en el siglo XVII* remarca que el público iba a oír y ver las obras, eso explica la abundante “decoración verbal que pone ante el espectador, oralmente, paisajes campestres ideales, bellos amaneceres o inabarcables extensiones marinas, por la dificultad de presentarlos ‘físicamente’ de modo convincente” (44-45).

Se ha destacado en muchas oportunidades que el público del XVII además de poseer una gran imaginación, tenía la capacidad de interpretar los signos escénicos rudimentarios a los que se reducía la decoración, sobre todo en el tipo de comedias al que pertenecen las obras del corpus. La evolución de las tramoyas y la importancia que van tomando en la segunda mitad del siglo (para desbordarse en el XVIII) tendrá que ver fundamentalmente con dos subgéneros: la comedia mitológica y la de santos que encontrarán en las representaciones palaciegas un lugar perfecto para su puesta en escena. Díaz Borque, en la obra anteriormente mencionada, comenta que Castillejo reduce a nueve el número de escenas realistas en los corrales en el período que va de 1580 hasta 1640: la calle, el interior, la plaza, el muro, el jardín, el monte y escena de caza, la nave y el mar. En las comedias del corpus encontramos esos escenarios a excepción de la nave y el mar. Independientemente de lo reducido de este esquema de posibilidades globales, es necesario retener la polisemia de la fachada con sus cortinas que puede significar la calle o el interior de una casa y el reducido número de elementos móviles cuyo significado se potencia en una suerte de sinécdoque, así, por ejemplo, un almohadón se torna para el espectador la sala en que se ubican damas y galanes.

Sabemos que la escenografía en el siglo XVII varió mucho según la representación, dependiendo de la categoría de la compañía y del evento que se celebrase. Pero, ateniéndonos a las cuatro comedias que nos ocupan, nada hace pensar que se hayan producido grandes cambios respecto de lo que eran las habituales representaciones en los corrales. Se trata de cuatro obras que pueden considerarse a grandes trazos comedias de capa y espada (la de figurón surge de la de capa y espada, y

las dos que componen el segundo grupo pertenecen formalmente a este subgénero dramático con las variantes mencionadas), y nada complica en demasía su representación. *Entre bobos* posee la particularidad de transcurrir a lo largo de un viaje y cambiar un par de veces de escenario: casa de la joven y dos ventas pero mínimos detalles escenográficos, habituales en este tipo de obras, permitían al espectador situarse en el lugar de la acción. En *Abre el ojo* se transita por las calles de Madrid, pero esto tampoco era inusual. En cuanto a las otras dos comedias se desarrollan fundamentalmente en interiores (la casa de don Fernando y la de las hermanas Serafina y Matea). Es posible inferir pues que Rojas no se ha apartado, en este aspecto, de lo planteado en el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*.

En cuanto al vestuario, la pertenencia de las cuatro comedias (con las salvedades que hemos hecho) al subgénero de capa y espada va a determinar el vestuario de los galanes y damas como pertenecientes a una nobleza menor. La sola definición de “capa y espada” ya nos ponen en antecedentes de dos de los principales elementos de la indumentaria de los caballeros.

El lujo de los vestidos de las actrices (que se conoce por relaciones de dotes de actrices y ajuares de compañías) era uno de los factores más importantes en la atracción y placer visual. La espectacularidad, teniendo en cuenta la pobreza del decorado, estaba confinada en gran medida al vestuario femenino, por lo que, a pesar de que debían cumplir con las premáticas que limitaban el lujo de las vestimentas, podían lucir en el teatro lujosos atuendos. Mucho se ha escrito sobre el travestismo femenino en las comedias del Siglo de Oro y de las “tapadas” pero en las comedias estudiadas no resulta relevante nada de ello. No aparecen mujeres disfrazadas de hombre ni damas que se escapen al abrigo de capas o mantones. En *Entre bobos* los personajes seguramente lucirían una capa de viaje en los momentos en que se encuentran en camino.

Sólo hay dos aspectos que ameritan un comentario: por un lado la inversión de roles entre amo y criado en *Donde hay agravios* y la figura de don Lucas en *Entre bobos*. En el primer caso debemos pensar que si bien Sancho, el criado, finge ser el señor y se viste con los trajes del caballero, comentando con un humor ácido que le han de quedar bien a pesar de la diferencia de talles porque “¿cuándo/ a un pobre no le ha venido/ cualquier vestido pintado?” (417- 419)), seguramente su figura debería tener una apariencia poco digna (lo que se deja entrever por comentarios de otros personajes como la primera dama). A pesar de sus atuendos de señor, Sancho es un criado y, como

ya dijimos, en el Siglo de Oro, los criados aún vestidos de señores conservan su apariencia de criados por sus gestos y modales.

En cuanto al personaje de don Lucas, Jean –Raymond Lanot en el artículo “Para una sociología del figurón” destaca que desde el punto de vista de su apariencia exterior el figurón se encuentra en las antípodas de los cánones de belleza masculina; es fundamentalmente feo, su salida a escena debía provocar risa. Seguramente sería difícil encontrar a los actores capaces de representar figuras naturales, por eso la caracterización por calificativos sobre el tema de su “bestialidad”. En muchos casos sus defectos eran más que vistos relatados: glotón, borracho, dormilón, sucio, etc. Sin embargo, en el caso de don Lucas resulta lógico pensar que el actor que lo representaba no podía ser un joven galán: “Es un caballero flaco,/ desvaído, macilento,/ muy cortísimo de talle,/ y larguísimo de cuerpo;/ las manos, de hombre ordinario,/ los pies, un poquillo luengos,/ muy bajos de empeine y anchos,/ con sus Juanes y sus Pedros;/ zambo un poco, calvo un poco,/ dos pocos verdimoreno,/ tres pocos desaliñado/ y cuarenta mucho puerco (...)”(209- 220).

En cuanto al resto de los personajes, nos hallamos ante los cánones habituales, con damas agraciadas y apuestos galanes que con el devenir de los años adquirirían el porte digno y añoso de los guardianes del honor.

No son demasiado los comentarios que se pueden agregar en este apartado porque nada indica que Rojas se haya distanciado de lo planteado por Lope en el *Arte nuevo*, a excepción de lo indicado respecto del cambio de roles y del figurón, personaje de aparición tardía en el teatro aurisecular, a quien la crítica tiende a asociar con las figuras de los entremeses y que será el protagonista de este subgénero particular, variante de la comedia de capa y espada, que se consolida definitivamente con la comedia de Rojas que forma parte del corpus seleccionado para este trabajo. *Entre bobos anda el juego* no es la primera comedia de figurón pero sí la primera obra importante de esta especie nueva de teatro cómico que surge en el siglo XVII y desemboca abiertamente en la farsa en el siglo siguiente. Finalmente, es necesario tener en cuenta la presencia en las comedias del corpus (a excepción de *Donde hay agravios*) de personajes que, si bien no soy un figurón pleno a la manera de don Lucas, presentan rasgos que los aproximan con mayor o menor intensidad a este tipo de personaje ridículo.

CONCLUSIONES

Finalizado el análisis de las obras que componen el corpus en relación con los conceptos vertidos por Lope de Vega en *El arte nuevo*, es posible establecer algunas conclusiones que nos permitirán responder a los cuestionamientos propuestos en la hipótesis acerca de la gradual transgresión genérica en Rojas Zorrilla que se manifiesta en un distanciamiento respecto del canon teatral del siglo XVII que va desde *Donde hay agravios no hay celos y amo criado*, de 1637 hasta *Abre el ojo* compuesta entre 1640 y 1645.

En cuanto al primero de los aspectos tratados, el concepto de tragicomedia y la mezcla estamental, podemos concluir que en el primer grupo encontramos temas “serios”, tales como el honor y el amor, tratados seriamente. En *Donde hay agravios*

vimos que el honor es sin duda la problemática en torno de la cual se va estructurando la trama, y que los personajes nobles manifiestan una constante preocupación por la salvaguarda de su honor y su honra. En *Entre bobos*, un sentimiento noble como el amor es el eje que mueve la acción. Pero aparece, en esta segunda comedia, un elemento que debemos tener en cuenta, el dinero, que devendrá el único valor que aparecerá en escena en *Abre el ojo*, desplazando a los temas centrales de la comedia del Siglo de Oro (el honor y el amor) y socavando, de este modo, los cimientos de la habitual representación del orden estamental. Don Lucas impone la prepotencia del dinero y don Antonio vimos que ejerce su rol de guardián del honor de manera un tanto atípica, motivado por intereses puramente económicos.

En el segundo bloque, el concepto de lo cómico y lo serio mezclados es dejado de lado y nos encontramos con universos desolados en cuanto a los valores fundamentales del teatro aurisecular pero paradójicamente muy cómicos. En *Lo que son mujeres* no hay, como vimos, un verdadero sentimiento amoroso; del honor directamente no se habla. En cuanto a *Abre el ojo*, reiteramos que el único valor que permanece constante es el dinero, que preocupa, de una u otra manera, a todos los personajes.

En lo que respecta a la mezcla estamental encontramos en las cuatro comedias la presencia de personajes de la baja nobleza y del estado llano, pero en tanto que en el primer bloque cada grupo social conserva las cualidades esperadas, en el segundo las conductas se acercan peligrosamente. Los señores no son ya la encarnación de las tradicionales virtudes aristocráticas: caballerosidad, heroísmo, generosidad, bonhomía, etc; sino que, como sostiene Pedraza Jiménez a propósito de los cuatro galanes de *Lo que son mujeres*, aún vestidos de caballeros remiten al mundo picaresco; de hecho lo mismo podemos afirmar de los personajes de *Abre el ojo* donde, en definitiva, tanto la primera dama como el primer galán sólo buscan conseguir los medios económicos para sobrevivir, aunque los métodos que utilizan estén bastante reñidos con la moral y el decoro.

Si bien encontramos en el primer grupo personajes como don Lucas que es un cúmulo de defectos, o don Luis, un caballero ridículo con rasgos de figurón al igual que doña Alfonsa, existe en *Entre bobos* la contracara de una primera dama y un primer galán que presentan las virtudes atribuidas a los miembros del estamento dominante. En el segundo grupo, en cambio, se han extendido los elementos paródicos y burlescos a todos los caballeros que funcionan como un bloque de figurones acotados, o que roban,

mienten y usan como excusa al honor y al amor. Olga Fernández-Fernández al analizar al figurón sostiene que este personaje “rompe el equilibrio entre las esferas cómica y seria de la comedia áurea y diluye también la separación de estamentos sociales que ambas marcaban” (135). La proliferación de personajes que presentan rasgos de figurón en el segundo grupo de comedias seleccionadas pone en escena una representación de la nobleza que se aleja del rígido estereotipo propuesto por el teatro aurisecular.

En cuanto a las unidades, en las cuatro comedias existe un acatamiento a los planteos aristotélicos, si bien Lope sólo reconoce como fundamental la unidad de acción. Al tratarse de obras que son o tienen que ver con las comedias de capa y espada, se advierte que las tres unidades son en líneas generales respetadas; el único caso particular es *Entre bobos* porque, como vimos, acción, tiempo y espacio se entrelazan de modo singular, la trama avanza con los cambios espaciales que se van sucediendo en el camino de Madrid a Toledo, *Entre bobos* es, en definitiva, un viaje.

Pasemos al tercer apartado, el que hace referencia a la división de la comedia. La estructura externa de las cuatro comedias presenta la forma tripartita planteada por Lope. Asimismo en la conformación interna se respeta lo propuesto en el *Arte nuevo*: en la primera parte de la Jornada Primera se plantea el conflicto, el desarrollo ocupa parte de la primera jornada, la totalidad de la segunda y buena parte de la tercera; en pocos versos al final de la comedia se resuelve el conflicto con bodas múltiples en el primer bloque y “sin casamiento y sin muerte” en el segundo.

Para finalizar con la *dispositio* podemos afirmar que sólo podemos hablar de transgresión genérica en cuanto a la mezcla estamental, y de lo cómico y lo serio en el segundo bloque de comedias porque desaparecen los asuntos serios aproximándose a la comedia burlesca y a la farsa; en tanto que siguen el modelo canónico en lo que respecta a las unidades y a la división tripartita de la estructura interna y externa.

Pasemos ahora a la *elocutio* en la que se hará referencia al lenguaje, la métrica y las figuras retóricas.

Encontramos en estos aspectos variaciones notables entre el primero y segundo grupo de comedias. Lope plantea la adecuación del lenguaje a la situación comunicativa, y la situación en que se han de ver involucrados los personajes en la comedia del Siglo de Oro tiene una clara interdependencia con su ubicación social: los caballeros y las damas protagonizarán hechos de amor y de honor, ostentarán nobles sentimientos y un profundo sentido del honor (lo que se intensifica a medida que avanza

el siglo XVII); en las situaciones indignas e indecorosas participarán en especial los miembros del estado llano; y si bien en el siglo XVII se produce, en la comedia de capa y espada, una generalización de los agentes cómicos, los señores y las damas conservarán el decoro propio de su rango social. El lenguaje no es un mero objeto de decoración o externo al personaje, sino una parte constitutiva y definitoria de su esencia. Se expresa bellamente aquel que posee nobles cualidades y se expresa bellamente porque es virtuoso; se reitera, una vez más, el paradigma platónico de belleza - bien - verdad,

Eso es justamente lo que advertimos en las comedias del primer grupo, los caballeros son capaces de decir hermosos parlamentos de amor que un figurón como don Lucas o un criado disfrazado de señor como Sancho no pueden expresar. Los personajes que no forman parte de este universo aristocrático (como el figurón o la criada Beatriz) sólo pueden parodiarlo con fines utilitarios, jamás expresarlo sentidamente. Otros personajes, como el segundo galán de *Entre bobos*, don Luis, queda relegado a un lugar próximo al figurón porque justamente se expresa de una manera ridícula. Es ridículo porque habla ridículamente y habla ridículamente porque es ridículo. Los que sí representan al estamento nobiliario, como las primeras damas y los primeros galanes de ambas obras y los guardianes del honor: doña Inés, don Juan, doña Ana, don Fernando y don Lope en *Donde hay agravios*, doña Isabel, don Pedro y, como advertimos, no siempre don Antonio (guardián atípico del honor en *Entre bobos*) poseen un discurso acorde con su estatus social.

En el segundo grupo asistimos a un panorama muy diferente, el ritmo de la acción se acelera, se aproxima al vodevil, y no hay ya extensos y bellos parlamentos. Si en *Lo que son mujeres* y *Abre el ojo* no son puestos en escena nobles sentimientos y acciones virtuosas ¿por qué habría entonces un lenguaje con brillo poético, imaginativo y metafórico? Los personajes de estas comedias con rasgos entremesiles poco tienen que ver con la gran mayoría de las damas y galanes que pueblan el vasto universo de la comedia aurisecular. Tampoco encontramos guardianes del honor que, con un lenguaje acorde, expresen profundas reflexiones; sólo ejerce Serafina un rol semejante en *Lo que son mujeres* para con su hermana, pero sus motivos en nada se asemejan a los ostentados por padres y hermanos que velan por salvaguardar la honra familiar.

En el mismo sentido, pocos son los parlamentos extensos puestos en boca de algún personaje; cuando esto sucede es para hacer una humorística e irreverente

narración como la de Gibaja a propósito de su oficio de casamentero y del matrimonio, o bien, cuando es puesto en boca de alguien de la nobleza, expresa un falso sufrimiento amoroso como en Serafina o una particular autodescripción como la de doña Clara en *Abre el ojo*.

La métrica debe analizarse en correlato directo con el lenguaje y es sin duda uno de los puntos en que se advierte una mayor fractura respecto del canon teatral vigente presentando una clara evolución cronológica. Si bien, como dijimos, a medida que avanza el siglo XVII la polimetría se reduce, Rojas da un paso más allá porque trastoca el uso de las formas métricas para provocar una inversión de los modelos existentes. Tradicionalmente el endecasílabo es una forma culta que se utiliza en situaciones serias, graves, reflexivas, en tanto que el octosílabo es la forma popular más utilizada en la comedia de la época. En las comedias del primer grupo asistimos a una variedad de formas métricas con un claro predominio de los versos octosilábicos, pero se recurre al endecasílabo cuando se halla involucrado el honor como en *Donde hay agravios* o el amor en *Entre bobos*. Sin embargo, hay que destacar que se inicia con esta última comedia un camino de transgresión que se acentúa en las obras del segundo bloque. Recordemos que en la comedia de figurón analizada además del uso ortodoxo, el endecasílabo es utilizado paródicamente en el ridículo diálogo de don Luis con su criado, y en las dos escenas entremesiles que tienen lugar en sendas ventas y en las que, con palabras vulgares y hasta soeces, se expresan los parroquianos.

En el segundo grupo es mínimo el uso del endecasílabo, en *Lo que son mujeres* sólo se utiliza en dos ocasiones: la primera en una conversación casual con rasgos costumbristas entre los cuatro galanes al comienzo de la Segunda Jornada, y la segunda cuando Gibaja, el casamentero, en la academia poética compone un soneto (el único del corpus), netamente humorístico por la temática, compuesto totalmente por vocablos esdrújulos. En *Abre el ojo*, en la Jornada Tercera, cuando doña Clara, la primera ¿dama? conversa con los ganapanes que la ayudan en la mudanza se utilizan endecasílabos pareados. Indudablemente hallamos una clara fractura respecto del uso tradicional de las formas métricas.

En cuanto a las figuras retóricas, debemos considerarlas junto con el lenguaje y la métrica, y podemos expresar consideraciones semejantes: en el primer grupo los miembros del estamento nobiliario se expresan bellamente y utilizan las figuras propias de la época donde el gongorismo había dejado una impronta importante. En el segundo

grupo no encontramos un uso significativo de figuras retóricas y cuando se las utiliza nos recuerdan más a los romances paródicos que a los poemas serios, baste pensar en la metáfora de sí misma de la dama de *Abre el ojo* quien se autodefine como “nave zorrera” y la mención del “golfo de Leplanto”.

Llegamos a los apartados siete, ocho y nueve que componen la *invenio o invención*. Lope se ha de referir a esa particularidad de la comedia que “engaña con la verdad” y al hablar equívoco tan propio, sobre todo, de la comedia de capa y espada que encuentra en los enredos y confusiones una herramienta que posibilita la complicación de la trama y potencia las situaciones humorísticas. El público resulta, a través de los apartes, el gran cómplice del dramaturgo ya que suele conocer cosas que los personajes desconocen. De hecho pensemos que desde el inicio sabemos en *Donde hay agravios* que amo y crido han invertido sus roles y que existe una prehistoria amorosa que une a doña Isabel y don Pedro en *Entre bobos*. Conocemos asimismo el engaño que trama Gibaja en *Lo que son mujeres* y las conversaciones poco generosas entre criado y amo acerca de regalos para doña Clara comprados con un candelabro robado en *Abre el ojo*, y que el galán se esconde, excusándose en la honra de la dama, cuando en realidad huye de la mujer a la que ha abandonado luego de incumplidas promesas matrimoniales. Sabemos cómo son en realidad los personajes y qué ocultan. En estas cuatro comedias no hay verdades que el público desconozca y por las que pueda asombrarse en el desenlace.

Un segundo aspecto de este mismo apartado hace referencia a la honra y las acciones virtuosas que, en conceptos de Lope, conmueven al vulgo (y en definitiva lo que se busca es complacer al respetable) porque la virtud es amada. Debemos retrotraernos a la tercera parte, la *elocutio*, que hace referencia al lenguaje, la métrica y los recursos porque se hallan íntimamente relacionados. Las acciones virtuosas tradicionalmente son propias de los nobles quienes, como ya hemos dicho, se expresan de manera acorde, con parlamentos bellos, métrica apropiada y recursos que engalanan su discurso. Ya hemos hablado de lo sucede en las comedias del corpus donde los temas serios, el honor en un caso y el amor en el otro, sustentan la trama en el primer grupo, en tanto que en las llamadas por Pedraza Jiménez “comedias cínicas” asistimos a un universo desolado, en el que los personajes involucrados responden a sus caprichos como en *Lo que son mujeres* o a su pícara búsqueda de supervivencia como en *Abre el ojo*. Cabe en este punto preguntarse acerca de una sociedad que premió con el éxito a un

dramaturgo que ponía en escena tales personajes, qué factores históricos explican que este público pueda reírse de determinadas cuestiones. Han pasado treinta años desde que Lope escribió *El arte nuevo*, la crisis se ha profundizado en España y el teatro ha tenido en todo este tiempo un notable desarrollo. Las posibles respuestas formarían parte de otro análisis que excede el presente trabajo.

Otro aspecto para tener en cuenta al considerar las acciones virtuosas, es la ética diferente a la mentalidad heroica que se evidencia en el tratamiento de cuestiones como el amor y el honor. Tales reflexiones se llevan a cabo en el primer grupo y revisten seriedad aún cuando son puestas en boca de criados, como las palabras de Sancho en la Jornada Tercera acerca de los duelos, su relatividad y la importancia suprema de la vida. Para ello recurre Rojas a un soliloquio y, hecho inédito, lo pone en boca de un criado y deja entrever más adelante que es totalmente consciente de la transgresión que ha hecho. Los argumentos de Sancho no condicen con la moral heroico caballerescas, pero no son meras palabras dichas por un criado cobarde para hacer reír, por lo menos así lo percibimos hoy, casi quinientos años después, conociendo los valores que defendió la sociedad occidental en los años posteriores. Rojas fue sin saberlo un visionario, pudo entrever nuevos imaginarios sociales presentando figuras que defienden la vida como bien supremo o como la de don Lucas que, tal como afirma Olga Fernández Fernández, habrían de detentar en los siglos venideros un poder basado en la prepotencia del dinero.

En cuanto a la duración de la comedia no se evidencia ninguna variación respecto del canon, tal como ha sucedido con la estructura tripartita.

En lo que respecta al uso de la sátira, advertimos que en el segundo grupo es donde se produce un quiebre notable respecto de los planteos de Lope quien propone una sátira encubierta, sin odio y sin que se infame a nadie porque esto puede provocar el rechazo del público. ¿Resulta velada la sátira cuando se ponen en escena damas que son mantenidas por varios caballeros y galanes que roban a su propio padre, mienten y usufructúan un tren de vida que no podrían tener por sí mismos? ¿es velada la sátira de caballeros que como el Regidor de Almagro es un amarrete cuando la nobleza tiene la generosidad como virtud primordial? ¿es velada la sátira a los duelos cuando se torna escena de entremés? ¿es velada la sátira cuando habla de los pies heroicos y la nobleza de un público en su gran mayoría miembros del estado llano y luego de haber puesto en escena nobles como los de *Abre el ojo*? Considero que se ha transitado un camino en el que el desparpajo y la irreverencia en la representación del estamento nobiliario se hace

más y más notable. Y lo significativo, repito, es que había una sociedad que se reía de ello y convertía al dramaturgo en uno de los más populares de la época. Una sociedad que no toleró que en una obra seria como *Cada cual lo que le toca* se pudiese en escena un marido pusilánime, incapaz de reaccionar ante la afrenta de honor, pero que sí premia con el éxito a quien por medio del humor traspasa fronteras que con otros tratamientos resultan infranqueables.

Llegamos al último apartado, aquel que hace referencia a la puesta en escena. Nada nos hace pensar que en estas comedias se haya modificado la habitual representación de los corrales, austera, sin demasiados accesorios de escenografía. Tampoco el vestuario merece demasiados comentarios, a excepción de las consideraciones hechas acerca de los actores que representaban al figurón y a los demás personajes con rasgos de figurón.

Luego de las conclusiones parciales, intentaremos esbozar una conclusión general que responda a la hipótesis de trabajo. Si partimos de una descripción cuantitativa podemos afirmar que el análisis de los apartados de la *dispositio*, al igual que los que hacen referencia a la duración de la comedia y la representación, son breves en comparación con aquellos que tratan la *elocutio* (lenguaje, métrica y figuras retóricas) y el referido a la temática; no tan extenso pero también considerable es el espacio dedicado al uso de la sátira. Dicha extensión se debe a que encontramos aspectos que ameritan un análisis más detallado. Lo que advertimos es que se produce un progresivo distanciamiento en el tratamiento de los temas que fueron los pilares de la cosmovisión estamental al poner en escena personajes que van transformando una representación social en su propia parodia. Rojas puede componer comedias en las que apenas se aparta del modelo ortodoxo porque conoce a la perfección el canon teatral y lo que es más importante aún, es totalmente consciente de sus transgresiones, sabe que el público espera finales con boda (así el dice el propio Gibaja en la escena metateatral) pero culmina esa misma comedia expresando que la comedia termina “sin casamiento y sin muerte”; asimismo pone en boca de un criado un soliloquio y un poco más adelante otro criado dirá que no es común que los criados soliloqueen.

Tengamos en cuenta que esta trasgresión a la que hemos hecho referencia se intensifica con el paso del tiempo, no se trata de la inmadurez de un escritor que no maneja aún la creación dramática sino de una deliberada fractura. Rojas da cuenta de una sociedad en crisis poniendo en escena personajes del estamento nobiliario que son

sólo la cáscara externa, la mera apariencia de un grupo social privilegiado que halló en el teatro el medio para fortalecer y difundir los valores de una sociedad monárquica-señorial, en un momento en que según Vitse “al héroe (...) a partir de las meras fuerzas de su origen noble, le corresponderá, mirando hacia adelante, ser inventor (...) de una fama vencedora del olvido y del tiempo” (651- 562).

A través de los personajes de las comedias del segundo grupo convierte esas tibias excentricidades en quiebres notables. Al extender los rasgos de figurón a todos los personajes del estamento nobiliario desdibuja las fronteras entre los miembros de la nobleza y el estado llano porque su ética y sus conductas, expresadas con un discurso que se aleja de los estereotipos del teatro aurisecular, transgresoramente, se aproximan.

Al igual que estos nobles son sólo una cáscara, una apariencia, también la estructura, la duración y la puesta en escena que siguen los lineamientos planteados por Lope, son sólo una cáscara que oculta un universo que ha sido inficionado desde su esencia misma. La sociedad está compuesta de hombres y cuando estos hombres sufren un cambio profundo, aparecen caballeros y damas pero ya no lo son, su ética y sus conductas no son las propias de la mentalidad heroico caballerisca, y la *elocutio* no hace sino dar cuenta de estas modificaciones. Los nobles no pueden tener un discurso bello, expresado en la métrica apropiada y con los recursos esperables porque su representación dramática es sólo la sombra profundamente humorística de lo que ha sido.

Nuestras conclusiones no pueden ni deben ir más allá del corpus, pero resulta necesario a futuro analizar la totalidad de la producción cómica de Rojas para poder caracterizar aspectos tan particulares como la métrica, aún no suficientemente estudiada. Las cuatro comedias se alejan progresivamente del modelo en la construcción de los personajes y los valores puestos en escena. Pero el estudio debería extenderse a las diez obras que conforman la producción cómica para poder determinar de manera general si, a medida que transcurren los años, el dramaturgo va explorando nuevos caminos que terminan por resquebrajar el imaginario social representado en la comedia de los siglos XVI y XVII.

BIBLIOGRAFÍA

ARELLANO, I. (1988). "Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada", en *La comedia de capa y espada*. Cuadernos de Teatro Clásico nº 1. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico. 27-49.

-(1990). *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*. Madrid: Gredos.

-(1994). "La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada" en *El Crítico n° 60*. Madrid: centro Virtual Cervantes. 103-128.

-(1995). *Historia del teatro español del siglo XVII* Madrid: Cátedra.

BANCES CANDAMO, F. (1970). *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*. Prólogo, edición y notas de Duncan Moir. Londres: Támesis.

BENASSAR, B. (1983). *La España del Siglo de oro*. Barcelona: Crítica.

CERVANTES SAAVEDRA, M. de (1983). *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Edición y notas de Celina Sabor de Cortazar e Isaías Lerner y prólogo de Marcos A. Morínigo. Buenos Aires: Abril.

-(1983). *El ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*, Edición y notas de Celina sabor de Cortazar e Isaías Lerner y prólogo de Marcos A. Morínigo. Buenos Aires: Abril.

CATTANEO, M. T (2000). "Los desenlaces en el teatro de Rojas Zorrilla" en *Actas de las XXII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, edición cuidada por Felipe Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello. Almagro: Ediciones de la Universidad de Castilla- La Mancha. 39-53.

COTARELO Y MORI, E. (1911). *Don Francisco de Rojas Zorrilla, noticias biográficas y bibliográficas*. Madrid: Imp. De la Revista de Archivos.

COUDERC, CH. (2000). "Recepción y adaptación de Rojas Zorrilla en Francia (siglo XVII): algunos ejemplos" en *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático. Actas de las XXII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, ed. cuidada por Felipe Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello. 323-348.

DEFOURNEAUX, M. (1986): *La vida cotidiana en España en el Siglo de Oro*. Buenos Aires: Hachette.

DÍAZ BORQUE, J.M. (1988). *El teatro en el siglo XVII*. Madrid: Taurus.

DOMÍNGUEZ ORTIZ, A. (1981). *El Antiguo Régimen: Los Reyes Católicos y los Austrias*, Tomo Tercero de *Historia de España*, Madrid, Alianza.

-(1984). *Crisis y decadencia en la España de los Austrias*, Barcelona: Ariel.

EIROA, S. (2000). "Las protagonistas femeninas de Rojas Zorrilla: *Lo que son mujeres*", en *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático. Actas de las XXII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, ed. cuidada por Felipe Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello. Almagro: Universidad de Castilla- la Mancha. 121-132.

ELLIOT, J. H. (1980). *La España imperial 1496-1716*. Barcelona: Vicens-Vives Editorial.

-(1982). *Poder y sociedad en la España de los Austrias*. Barcelona: Grijalbo.

FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, O. (2000). "Las estructuras funcionales de la comedia de figurón: la función del figurón en *Entre bobos anda el juego*" en *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático. Actas de las XXII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, ed. cuidada por Felipe Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello. Almagro: Universidad de Castilla- La Mancha. 133-150.

GARCÍA LORENZO, L. (2007). "De la fortuna escénica de Rojas Zorrilla en los teatros de Madrid" en *Revista de literatura*, vol. LXIX nº 137. 235-247.

GONZÁLEZ CAÑAL, R. (2003). "Bibliografía crítica sobre Francisco de Rojas Zorrilla", en *Toledo: entre Calderón y Rojas*. Toledo, 14- 16 de enero de 2000.

-(2007). "Los otros figurones de Rojas Zorrilla" en *El figurón. Texto y puesta en escena*, ed. de Luciano García Lorenzo. Madrid: Universidad de castilla-La Mancha. 165-182.

GUTIÉRREZ GIRARDOT, R. (1976). "Teoría social de la literatura. Esbozo de sus problemas" en *Horas de estudio*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.

JULIO, M.T. (1998). "La ocultación en la comedia de enredo de Rojas Zorrilla, en *La comedia de enredo. Actas de las XX Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, ed. de Felipe Pedraza y Rafael González Cañal. Almagro: Universidad de Castilla- La Mancha. 237-253.

(2000). "Hiperdramatismo en Rojas Zorrilla: ¿innovación o continuidad?" en *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático. Actas de las XXII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, ed. cuidada por Felipe Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello. Almagro: Universidad de Castilla- la Mancha. 179-208.

- LANOT, J.R. y VITSE, M. (1976). "Éléments pour une théorie du figuron", en *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*. 27. 189-213.
- LANOT, J.R. (1980). "Para una sociología del figurón", en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*. Toulouse: CNRS. 131-148.
- MACKENZIE, A. (1994). *Francisco de Rojas y Agustín Moreto. Análisis*. Liverpool: Liverpool University Press.
- MACCURDY, R. (1968). *Francisco de Rojas*. Nueva York: Twayne Publishers, inc.
- MARAVALL, J.A (1975): *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura Histórica*. Barcelona: Ariel.
- (1990). *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Barcelona: Crítica.
- NAVARRO DURÁN, R. (2003). "Mecanismos del enredo en comedias de Francisco de Rojas Zorrilla", en *Toledo: entre Calderón y Rojas*. Toledo, 14- 16 de enero de 2000. 155-171.
- OLSON, E-WARDROPPER, B. (1978). *Teoría de la comedia. La comedia española en el Siglo de Oro*. Barcelona: Ariel
- PEDRAZA JIMÉNEZ, F. (2000). "Francisco de Rojas Zorrilla, poeta cómico" en *Toledo: entre Calderón y Rojas*. Universidad de Castilla-La Mancha. 195- 216.
- (2003). "Abrir el ojo de Rojas Zorrilla bajo el antiguo régimen" en *El críticón nº 87-88-89*. Madrid: Centro Virtual Cervantes. 637-648.
- PELÁEZ MARTÍN, A. (2000). "Francisco de Rojas, un ausente en la escena" en en *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático. Actas de las XXII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, ed. cuidada por Felipe Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello. Almagro: Universidad de Castilla- la Mancha. 395-403.
- PROFETI, M.G. (1998). Edición y estudio preliminar a *Entre bobos anda el juego*. Barcelona: Crítica. XI- LXI.
- ROJAS ZORRILLA, F. de (1952). *Donde hay agravios no hay celos, y amo criado*, en *Comedias escogidas*, ordenadas en Colección por don Ramón Mesonero Romanos. Madrid: BAE. 1- 26.
- (1952). *Abre el ojo*, en *Comedias escogidas*, ordenadas en Colección por don Ramón Mesonero Romanos. Madrid: BAE. 123- 145.
- (1952). *Lo que son mujeres*, en *Comedias escogidas*, ordenadas en Colección por don Ramón Mesonero Romanos. Madrid: BAE. 191-211.
- (1998). *Entre bobos anda el juego*, edición y estudio preliminar de Maria Grazia Profeti. Barcelona: Crítica.
- ROZAS, J.M. (1976). *Significado y doctrina del Arte Nuevo de Lope de Vega*. Madrid: Sociedad General Española de Librería, S.A.
- SÉRRALTA, F. (1988): "El tipo del 'Galán suelto': del enredo al figurón" en *La comedia de capa y espada*. Cuadernos de Teatro Clásico nº1. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico. 85-93.
- SUÁREZ, A. (1990). Introducción a *Entre bobos anda el juego*. Barcelona: Planeta IX-XXXVI.

VEGA GARCÍA-LUENGOS, G. (2007). "Entre calvos anda el juego: la insistencia de un tema satírico en Rojas Zorrilla", en *Revista de literatura*, vol. *LXIX*, nº 137. 13-34.

VILLARINO, M.- FIADINO, G. (2000). "Nuevas formas de la comicidad en *Abre el ojo*", en *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático. Actas de las XXII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, ed. cuidada por Felipe Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello. Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha. 89-102.

VITSE, M. (1983). "Conceptos del teatro en la época. Introducción y cronología" en Ronald Sturtz et al *Historia del teatro en España. Tomo 1*. Madrid: Taurus.

-(1988). *Eléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII siècle*. Toulouse : France-Ibérie Recherche.