



Universidad de Burgos

Departamento de Filología
Programa de Doctorado de Filología

EL CONFLICTO DRAMÁTICO

EN LA

PRODUCCIÓN TEATRAL

DE

FRANCISCO DE ROJAS ZORRILLA.

Trabajo de Investigación de:
Valentina Brancatelli

Bajo la dirección del
Dr. D. Pedro Ojeda Escudero

Año académico 2006-2007

Introducción

Este trabajo se inserta en el programa de Doctorado de Filología, en el ámbito del proyecto de investigación inherente al año de investigación 2006-2007, desarrollado bajo la dirección del prof. Pedro Ojeda Escudero.

Aunque pueda parecer extraño que una italiana decida empezar un programa de doctorado, no es tan raro como parece. La primera vez, llegue a Burgos con el programa de movilidad internacional "Erasmus", en 2004.

Luego, una vez acabada con éxito mi carrera universitaria de Idiomas y Literaturas extranjeras, ya que la experiencia en el extranjero y, en particular en España me había gustado y, además, mi interés por la literatura española se había evidenciado desde las primeras asignaturas dadas inherentes al tema, he pensado en la posibilidad de ampliar, enriquecer y mejorar aún más mis estudios fuera de Italia. La idea de empezar un programa de Doctorado ha sido una óptima ocasión para seguir mejorando no sólo el idioma, sino también para poder trabajar sobre algo que me interesa, como el teatro español. Así que, en 2005, empecé el año de docencia en Burgos, aprendiendo a desarrollar aquellas nociones y herramientas que había acumulado durante los años, y añadiendo otras totalmente nuevas. Superado este primer año, visto mi interés por la literatura, he elegido entre las asignaturas propuestas por el año de investigación, aquella relativa a la Literatura histórica española.

La decisión de desarrollar un trabajo sobre Francisco de Rojas Zorrilla no ha sido casual, siendo el 2007 el cuarto centenario de su nacimiento, y siendo él un dramaturgo importante e "inusual" del barroco español. La personalidad y las obras de Rojas, durante mucho tiempo fueron olvidadas, pero, en los últimos años han asumido más interés, que se ha extendido a todos los textos del autor, sin detenerse únicamente en los más conocidos como *Abre el ojo* o del *Rey abajo, ninguno*. Rojas se puede considerar como un experimentador, a él se debe el desarrollo de las comedias de figurón, en que se da una imagen caricaturesca de la sociedad y de los miembros tipificados de la misma.

El trabajo hecho ha sido bastante complejo. Después de haber leído minuciosamente todas las obras del autor, he decidido elegir entre ellas sólo ocho comedias: una comedia de santos: *La vida en el ataúd*; dos tragedias: *Morir pensando matar* y *No hay ser padre siendo rey*; tres comedias: *Entre bobos anda el juego*, *Abre el ojo* y *Obligados y ofendidos*; y, en fin, dos dramas de honor: *Del rey abajo ninguno* y *Casarse por vengarse*. Mi criterio de elección se ha basado sobre los elementos y temas comunes que después de una primera lectura he individualizado en ellas. Luego, una vez realizada una segunda lectura, los resultados obtenidos me han llevado a dividir el esquema y el análisis del trabajo en tres partes. Un grupo con aquellas comedias que se diferencian de las demás por tener en común los matices del conflicto amoroso; un segundo grupo con las obras que se caracterizan por el desarrollo del tema del honor y, por último, un grupo

reducido, compuesto con aquellas comedias como la de santos y la tragedia histórica, que he querido juntar porque representan la habilidad del autor para moverse entre géneros diferentes. Una vez hecho esto, he empezado un análisis minucioso de cada una de las obras, sirviéndome de las ediciones más recientes y para aquellas comedias por las que no había, utilizando las obras ordenadas en colección por Ramón de Mesonero Romanos, Madrid, Rivadeneyra, 1918.

Después he procedido a una tercera lectura, utilizando la metodología de análisis de la semiótica teatral. Me he ayudado con el trabajo de Ubersfeld, *Semiótica Teatral*, Madrid, Cátedra, 1989, indispensable para lograr plantear de forma tan escrupulosa los esquemas actanciales presentes en cada análisis. He ampliado sus estudios con otros trabajos, entre ellos los textos de María del Carmen Bobes Naves, *El diálogo, estudio pragmático, lingüístico y literario*, Madrid, Editorial Gredos, 1992, y *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Arco libros, 1997. A estos he juntado también el trabajo de Javier Rubiera Fernández, *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Madrid, Arco/Libros, 2005. Como recurso para la definición exacta de los conceptos usados en este trabajo (conflicto, equívoco, etc.) me remito al clásico volumen de P. Pavis, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 1983.

Obviamente, el trabajo está también enfocado sobre una perspectiva de análisis propio de la Historia de la literatura, en particular sobre la literatura del teatro barroco español. Para ella me he servido de los mejores estudios sobre el teatro del Siglo de Oro y sobre la época de Rojas.¹ Una vez obtenida una visión general del período histórico, de la estructura, características y del uso y función del teatro en la época en la que vivió el autor, he vuelto otra vez a las obras. El análisis de cada comedia ha sido escrupuloso. Una vez aclarada, entre los límites de lo posible, fecha y origen de la obra, después de haber trazado la trama y localizado la estructura, y puesto en evidencia el carácter de los personajes, he pasado directamente al estudio de los diálogos, siendo elemento fundamental de una representación teatral, y sobre todo de las del barroco español.

¹ Además de los trabajos concretos que se citan al final, nos han servido de ayuda los siguientes textos: Ignacio Arellano, *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999. Y del mismo autor, *Calderón y su escuela dramática*, Madrid, Laberinto, 2001; O. Arroniz, *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1977; D. Castillejo y otros, *El corral de comedias: escenarios, sociedad, actores*, Madrid, Teatro Español, 1983; Y los textos de José María Diez Borque, *Sociología de la comedia española del siglo XVIII*, Madrid, Cátedra, 1976; *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, A.Bosch, 1978; y siempre del mismo autor, pero esta vez como editor, *Historia del teatro en España*, I, Madrid, Taurus, 1983; *Teatro y fiesta en el Barroco español*, Barcelona, Serbal, 1986; *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, London, Tamesis, 1989 y *Espacios teatrales del Barroco español: Calles-Iglesia-Palacio-Universidad*, Kassel, Reichenberger, 1991.; A Egidio (coord.), *La escenografía del teatro barroco*, Salamanca, UIMP, 1989; A. Porqueras Mayo y F. Sánchez Escribano, *Preceptiva dramática española*, Madrid, Gredos, 1970; F.Ruiz Ramón, *Historia del teatro español, I. Desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid Cátedra, 3ª ed., 1979; N. Salomón, *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1985.

Destacando algunas partes del diálogo, he intentado marcar los elementos más característicos y atípicos del teatro del autor toledano. Mi atención se ha concentrado sobre su forma de tratar los temas, los personajes, el uso que hace de las reglas y las técnicas empleadas para lograr construir una obra de éxito. Todo esto me ha servido para obtener los elementos indispensables para desarrollar el proyecto de mi estudio: el conflicto dramático en la producción teatral de Francisco de Rojas Zorrilla.

Es decir, para cumplir un análisis sobre su forma de plantear el conflicto, los medios que usa para llegar al desenlace y cómo lo resuelve.

Resultados que se evidencian en el capítulo cinco de este trabajo y que marcan el gusto del autor para forjar la intriga, empleando todo tipo de equívoco, su habilidad en dibujar personajes extremadamente conflictivos o terriblemente normales, como reflejo vivo de la sociedad y, la capacidad bien desarrollada que tenía de encontrar como final para sus comedias, siempre soluciones simples, pero nunca banales sino originales.

Mis agradecimientos por este trabajo van a mis padres, que aunque tengan sólo una hija, siguen apoyando todos mis proyectos, aunque estos me lleven lejos de casa. Y al prof. Pedro Ojeda, que con paciencia y dedicación ha aceptado desarrollar este proyecto sobre el teatro del Siglo de Oro español con una italiana.

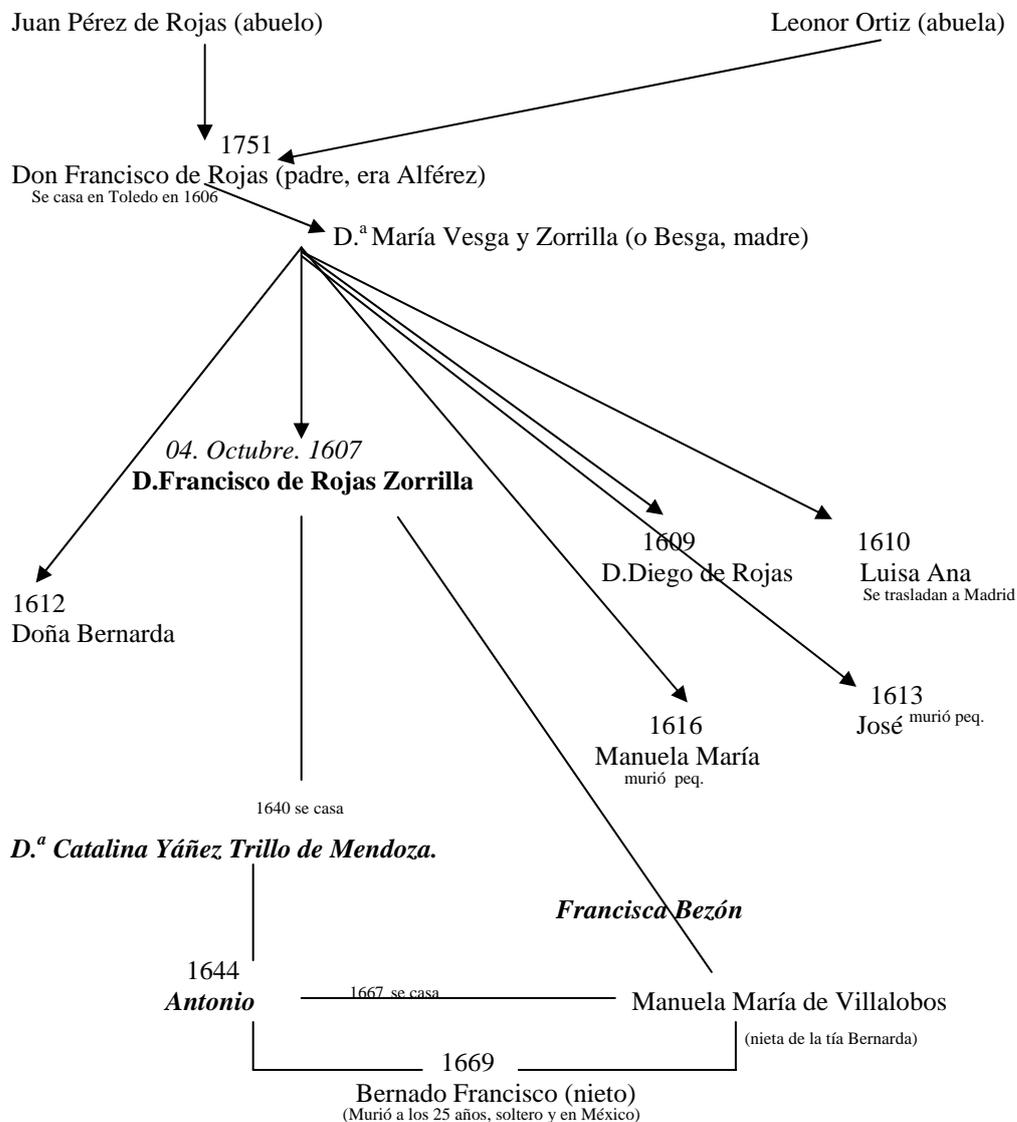
1. FRANCISCO

DE

ROJAS ZORRILLA.

1.1 Algunas señas biográficas sobre Rojas.

Aunque no se puedan aportar innovaciones, noticias relevantes o curiosas sobre la biografía del autor, creo que será igualmente oportuno señalar algunas fechas importantes de su vida y así colocarlo correctamente, ya que sus experiencias de vida influyen en sus trabajos. No hace falta ir muy lejos, basta con pensar que *Obligados y ofendidos*, una de las obras que se analiza en este trabajo, y *Lo que quería ver el Marqués de Villena*, relatan de forma rigurosa la vida estudiantil. Se piensa que nuestro autor haya frecuentado la Universidad de Toledo, Alcalá de Henares y Salamanca, aunque sólo como oyente, ya que no hay huellas de matrícula y, por eso, supo dibujar tan bien el ambiente universitario. Para no volver a repetir cosas que ya se han dicho sobre la vida de Rojas, y sobre su familia, he preferido hacer el esquema que sigue:



- 1610, se traslada con la familia a Madrid.
- 1637, es herido por venganza.
- 1632, ya es celebre como dramaturgo. Se trata todavía de obras en colaboración.
- 1638, muere el padre de nuestro autor.
- 1639, se empieza a construir el Palacio del Coliseo que se inaugura en 1640, con *Los Bandos de Verona*.
- 1640, se casa con D.^a Catalina Yáñez Trillo de Mendoza.

Pero antes de esta fecha tuvo una relación con una actriz, María de Escobedo, casada con un cómico llamado Francisco de Rojas, el Ropado.

De esta relación nuestro autor tuvo una hija, la famosísima cómica Francisca Bezón, llamada la Bezona.

- 1643,15 de septiembre, obtuvo el deseado hábito de la Orden de Santiago.
- 1648, 23 de Enero, muere. La suya fue una muerte inesperada porque no le dió tiempo a escribir testamento. Su cuerpo fue sepultado en la Iglesia Parroquial de San Sebastián, Madrid, junto a su mujer.

Hay también que decir que después de la muerte de Lope de Vega empezó a ser frecuente que dos o tres autores se unieran para escribir comedias juntos. Es también el caso de Rojas. Entre sus colaboradores, según Cotarelo, están:

1. D. Antonio Coello
2. Luis Vélez de Guevara
3. Dr. Mira de Amescua
4. Calderón de la Barca
5. Juan Pérez de Montalbán
6. Belmonte Bermúdez
7. Antonio Solís
8. Pedro Rosete Niño
9. Jerónimo de Cáncer
10. Jerónimo de Villanueva
11. Gabriel de Roa

A todos ellos y Rojas se les atribuyen catorce obras en colaboración.²

² Todas las noticias reportadas en estas páginas han sido sacadas de E. Cotarelo y Mori, *Don Francisco de Rojas Zorrilla. Noticias biográficas y bibliográficas*, Madrid, Impr. de la Revista de Archivos, 1911, pp. 99-103.

1.2 Rojas en el teatro de su época.

Rojas se suele considerar como uno de los autores que pertenecen a la escuela de Calderón. Aunque, como dicen Pedraza y Rodríguez Cáceres, “posiblemente los dramaturgos de la época no tenía conciencia de ser discípulos del autor de *La vida es sueño*.”³ Cuando llega a la escena Rojas, la comedia ya estaba bien consolidada, fue Lope de Vega quien fijó la fórmula dramática, pero Calderón difunde el gusto por una intriga más compleja, la acción múltiple y un tema central que subordina los secundarios⁴. Todos estos elementos se distinguen en el teatro del toledano. Fue un autor bastante prolífico. Él mismo se encargó de recopilar y ordenar sus piezas: “*Amigo lector: estas son las comedias que favoreciste en los teatros; no desmerezcan léidas lo que granjearon representadas; los errores de imprenta son tantos como los de mi ingenio; suple los unos y enmienda los otros. Dios te guarde.*”⁵ Mientras en la introducción que hace a la *Segunda parte*, revela por qué ha decidido hacer una segunda edición, determinando que: “*Emprimen en Sevilla las comedias de los ingenios menos conocidos en nombre de los que han escrito más: si es buena la comedia usurpando a su dueño la alabanza; y si es mala, quitando la opinión a quien no la ha escrito. [...] Si acaso eres maldiciente materia te doy para murmurar: huélgate que tu dinero te cuesta; y si eres ben intencionado, yo te pagaré la merced que hicieres a mi segunda parte con dar a la estampa la tercera. Dios te guarde*”.⁶ La *Primera parte* de sus comedias salió en 1640, y cinco años después, en 1645, la *Segunda parte*, cada una de ella compuesta por doce comedias. En la edición de 1640 hallamos:

*No hay amigo para amigo.
No hay se padre siendo rey.
Donde hay agravios no hay celos.
Casarse por vengarse.
Obligados y ofendidos.
Persiles y Sigismunda.
Peligrar en los remedios.
Los celos de Rodamonte.
Santa Isabel, reina de Portugal.
La traición busca el castigo.
El profeta falso, Mahoma.
Progne y Filomena.*

³ Felipe B. Pedraza y Milagros Rodríguez Cáceres, *Manual de Literatura Española IV. Barroco: Teatro*, Pamplona, Cénlit, 1980, p. 495.

⁴ Ídem, p.100.

⁵ En E. Cotarelo y Mori, *op.cit*, p.73.

⁶ Ídem, p. 85.

Mientras, en la segunda, figuran:

Lo que son mujeres.
Los bandos de Verona.
Entre bobos anda el juego.
Sin honra no hay amistad.
Nuestra señora de Atocha.
Abrir el ojo.
Los trabajos de Tobías.
Los encantos de Medea.
Los tres blasones de España (escrita en colaboración).
Los áspides de Cleopatra.
Lo que quería ver el Marqués de Villena.
El más impropio verdugo.

A estas veinticuatro comedias hay que añadir doce de ellas que aparecieron impresas sueltas y que se aceptan como propias de Rojas:

Cada cual lo que le toca.
El Caín de Cataluña.
El desafío de Carlos V.
Lucrecia y Tarquino.
El mejor amigo el muerto o El capuchino escocés.
Morir pensando matar.
No hay duelo entre dos amigos.
Numancia cercada.
Numancia destruida.
El primer Marqués de Astorga.
Primero es la honra que el gusto
La vida en el ataúd.
*Del rey abajo, ninguno*⁷.

Tres de las comedias de las cuales nos proponemos analizar el conflicto dramático, figuran en este último apartado: *La vida en el ataúd*, *Del rey abajo, ninguno*, y *Morir pensando matar*. Otras tres pertenecen a la primera parte: *No hay ser padre siendo rey*, *Casarse por vengarse* y *Obligados y Ofendidos*. Sólo dos a la segunda: *Entre bobos anda el juego* y *Abrir el Ojo*. Como exhaustivamente demuestra Pedraza Jiménez en uno de sus recientes artículos sobre Rojas, el extenso trabajo de las obras del toledano sigue siendo confuso⁸. Aunque los estudios de Cotarelo y Mori, María Teresa Julio y Raymond MacCurdy, han intentado de alguna forma

⁷ M^a Teresa Julio, *La recepción dramática. Aplicación al teatro de Rojas Zorrilla*, Kassel; Reichenberger, 1996, pp. 483-484.

⁸ Felipe B. Pedraza Jiménez, "Rojas ante la comedia de santos: Santa Isabela, reina de Portugal", en Marc Vitse (ed.), *Homenaje a Henri Guerrero: La hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2005, p. 967.

aclarar las cosas, no se han logrado resultados demasiado diferentes de aquellos que en 1911 había logrado Cotarelo y Mori. El suyo es considerado como el trabajo más completo sobre Rojas, seguido por el de MacCurdy de 1968, que las clasifica por su género: tragedias, dramas de honor, dramas novelescos, capa y espada, costumbristas y obras religiosas. Mientras el de María Teresa Julio de 1996, no es nada más que una recapitulación de los catálogos que hasta ahora han recogido las obras de Rojas, pero resulta ser de gran interés y de extrema utilidad a la hora de establecer el punto de la situación. Empieza con el análisis de las primeras noticias biográficas sobre el autor, de hecho con un catálogo de 1735 de Francisco de Mendel del Castillo, considerado no fiable, porque varias de las obras que él atribuye a Rojas son de otros autores, como Lope o Mira de Amescua, y además escribe la misma obra más de una vez, con los varios títulos con que fue representada. A este catálogo sigue el de García de la Huerta de 1785, que es igual al anterior, pero escribe bien los títulos de las comedias, quita algunas y añade otras. Y los últimos datos existentes, son los de R. MacCurdy y Cotarelo y Mori. Las dificultades con que se suele encontrar a la hora de atribuir la obra a este u otro autor, son siempre las mismas, sobre todo aquellas debidas a los problemas de imprenta, así como a la atribuciones erróneas, sin calcular las numerosas obras en colaboración, las sueltas sin nombre y las obras que los demás le atribuyen.

En la década de los treinta, el éxito del teatro es tanto que, junto a los Corrales de Comedia, donde hasta ese momento se solían representar todo tipo de comedias, se empiezan a construir teatros como el del Buen Retiro, inaugurado con una obra de Rojas, *Los Bandos de Verona*. Además, la presencia de los autores en la corte es impresionante. Tanto que Rojas escribió para la corte no sólo comedias, sino también un vejamen y participó como poeta en la academia de las fiestas cortesanas de 1637.⁹ El entorno en el que escribe nuestro autor está marcado por la gravedad de la situación política española, y eso hace del teatro una fuente de evasión. El público iba a la representación para olvidar la monotonía y las necesidades de la vida, y también cuando aparecían tragedias cuyo desenlace era una catástrofe, y aunque ahora a las mismas se intente buscar una causa razonable, el espectador del Siglo de Oro sabía que no tenían otra causa que la locura de los hombres.¹⁰ La habilidad de nuestro autor se encuentra justo en este aspecto tan peculiar del teatro. Él sabía lo que le gustaba al público y por eso se convierte en uno de los grandes dramaturgos, aparte de Lope de Vega y Calderón. También él tuvo el favor de la corte y es uno de los dramaturgos más interesantes del Siglo de Oro.

Entre las cosas que aporta al teatro de su época, seguramente se evidencian el gusto por la intriga. El enredo es el protagonista principal de sus comedias. Pero se diferencia de los demás dramaturgos porque,

⁹ M^a Teresa Julio, "Francisco de Rojas Zorrilla: Un dramaturgo metido a poeta. Las fiestas de 1637" en María Luisa Lobato, Francisco Domínguez Matito (eds), *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, vol. II, Madrid/Frankfurt; Iberoamericana/Vervuert, 2004, pp. 1121-1132.

¹⁰ Charles V. Aubrun, *La Comedia Española 1600-1680*, Madrid, Taurus, 1968, pp.79-80.

aunque hasta el final intriga la trama, nunca elige para sus obras un desenlace convencional, siempre intenta encontrar alguna solución original, aunque a veces eso lo lleva hacia un final poco feliz. Revela tener un gusto especial por las escenas crueles y los temas complejos y, logra alcanzar los resultados que se propone, empleando el uso del equívoco. Su teatro cuestiona los códigos ideológicos del siglo XVII, como demuestra la gran importancia que atribuye a la mujer. Le concede la posibilidad de elegir marido y defender personalmente su mismo honor. El autor revela tener un gusto marcado por la descripción de tipos sociales, y eso lo llevará hacia la construcción de un personaje tan grotesco y orgulloso como se revela ser el del figurón, marcando así un nuevo tipo de comedia y abriendo las puertas al futuro vodevil francés. Como comenta Reichenberger, Rojas parece mantener la base de la comedia propuesta por Lope de Vega, pero en el lenguaje está más cerca del estilo de Calderón y además muestra una preferencia por la desviación de las normas¹¹, sobre todo en la forma de tratar el tema del honor y de la mujer.

Francisco de Rojas Zorrilla es uno de los autores que desde hace más tiempo se conservan vivos sobre la escena. Su forma de hacer teatro es lo que más le va a dar suerte. Lo demuestra el hecho que desde 1700 en adelante hay representaciones diarias de sus comedias. Entre las más exitosas se evidencian: *Casarse por Vengarse*, *Entre bobos anda el juego*, *Del rey abajo, ninguno*, *Obligados y Ofendidos* y *Donde hay agravios no hay celos*, *el amo criado*. Las cinco según la cartelera de Andioc¹² se representaron en todos los teatros de Madrid, el Príncipe y la Cruz; y *García del Castañar*, también en el Teatro de los Caños del Peral. Además de estas comedias, se representaron en los mismos años, con bastante éxito, pero no equiparable frecuencia: *El más impropio verdugo por la más justa venganza*, *Los áspides de Cleopatra*, *Los Bandos de Verona (Montescos y Capeletes)* y *El Caín de Cataluña*. Mientras, entre aquellas que han tenido meno éxito, a lo mejor por el tema tratado están: *No hay ser padre siendo rey*, que fue representada sólo una vez en 1784, en el teatro de la Cruz; *No hay amigo para amigo*, que aunque se trate de una comedia con todos los elementos clásicos del género, parece no haber tenido éxito, ya que fue representada sólo una vez en 1719 en el teatro del Príncipe; y en fin, *Los encantos de Medea*, ha visto las escenas dos veces, a diferencia de diez años entre una y otra representación, siempre en el Teatro de la Cruz.

Aunque estos son casos aislados y el éxito de las comedias de Rojas sigue hasta 1864 y no sólo. Como nos revela otra cartelera teatral, la de Vallejo y Ojeda¹³, que añaden a *El labrador más honrado*, *García del Castañar*, *Entre bobos anda el juego*, *Donde hay agravio no hay celos* y

¹¹ Arnold G. Reichenberger, "Recent Publications concerning Francisco de Rojas Zorrilla", *Hispanic Review*, 32 (1964), p. 358.

¹² René Andioc y Mireille Coulon, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, 2 vols., Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1996.

¹³ Irene Vallejo y Pedro Ojeda, *El teatro en Madrid a mediados del siglo XIX. Cartelera teatral (1854-1864)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2001.

amo criado, Lo que son mujeres, una comedia que pertenece a la parte segunda de la colección que hizo el dramaturgo en vida y que fue representada en 1854, en el Teatro de la Cruz, en una versión refundida por Gorostiza.

2. LOS MaticES DEL CONFLICTO
AMOROSO EN TRES FAMOSAS
COMEDIAS DE ROJAS.

2.1 El amor verdadero en *Obligados y Ofendidos y gorrón de Salamanca*.

Antes de empezar a analizar detalladamente la obra respecto al matiz que en ella se delinea del amor verdadero, me gustaría dar algunas informaciones sobre las fuentes y génesis de la comedia, ya que su justa colocación en un espacio y tiempo determinados nos ayudan a entender algunos aspectos relevantes que la misma presenta, útiles para alcanzar el objetivo del análisis.

La comedia fue publicada en la *Parte 32 de las Comedias de diferentes autores* y aparece en la *Parte Primera de las comedias de Don Francisco de Rojas Zorrilla*, impresa en Madrid en 1640. No consta la época exacta en que se compuso, pero Cotarelo opina que debe de ser entre las primeras escritas por Rojas¹⁴. Esto puede ser así si el título de una comedia, *Obligar por defender*, que se representó en el Palacio Real en 1631, por la compañía de Juan Martínez del Río corresponde a nuestra comedia.¹⁵

De todos modos, la comedia pertenece al primer periodo de Rojas, porque se cree que nuestro autor estuvo en la Universidad de Toledo, Alcalá de Henares y Salamanca, pero sólo como oyente ya que no hay huellas de matrícula. Pero, por la forma de trazar tan bien el ambiente estudiantil de Salamanca, somos propensos a pensar que más bien fue estudiante de esta célebre universidad.

Por esta misma razón, se piensa que obras como *Obligados y Ofendidos* y otras comedias del autor como *Lo que quería ver el Marqués de Villena* y *Sin honra no hay amistad*, que tratan todas el entorno universitario, probablemente fueron escritas durante sus años de universidad y publicadas después.

Se pueden señalar varias obras que influyeron en la comedia, como la *Historia de la vida del Buscón* de Quevedo y las *Novelas ejemplares* de Cervantes de donde el autor saca la índole picaresca que a ratos presenta nuestra obra, que en cada caso mantiene su carácter original ya que no se han hallado otras comedias con semejante historia.

Es una comedia de capa y espada que presenta numerosos elementos anticonvencionales. En ella, Rojas utiliza dos casos de amor, tema muy común entre los dramaturgos del Siglo de Oro, para atraer la atención del público analizar los valores y virtudes de la sociedad señorial del tiempo.

Nuestro dramaturgo utiliza un tema que gustaba mucho y que además daba pie a un análisis del tratamiento del código de honor ya que todos los casos de amor iban ligados a los casos de honor. Así, el autor cumplía con el doble objetivo de la comedia, es decir, ser una diversión pública y, al mismo tiempo, representar un medio para la reflexión. De hecho, nos presenta dos visiones contrapuestas del tema del honor.

¹⁴ E. Cotarelo y Mori, *op.cit.*, pp. 203-205.

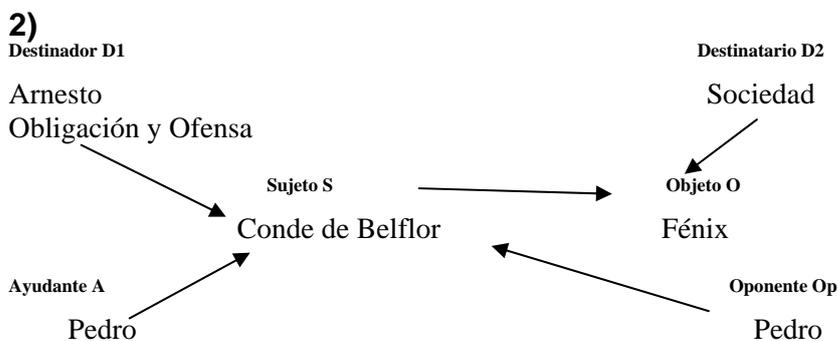
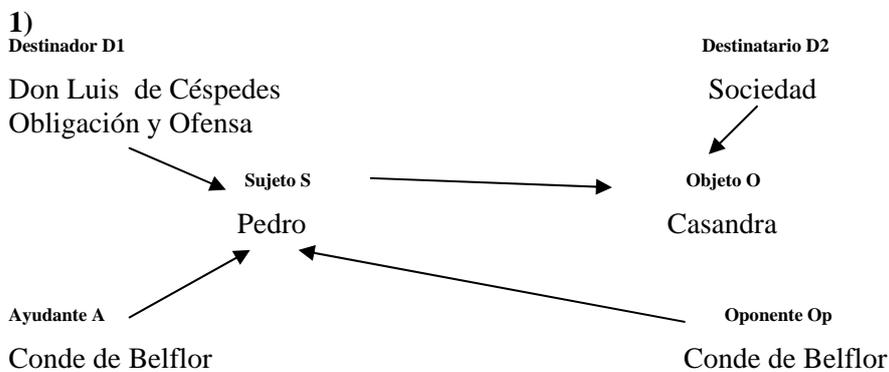
¹⁵ Raymond R. MacCurdy (ed), *Obligados y ofendidos y gorrón de Salamanca*, Salamanca, Anaya, 1963, p.10.

Por un lado, delinea la visión de Don Luis de Céspedes, padre de Fénix y don Pedro, visión que ya desde la primera jornada se ve firmemente ligada a la idea general de la época de considerar el honor sobre todas las cosas. Pero, por otro lado, nos propone la idea que tienen de las disputas de honor el hijo de don Luis y el joven Conde que se ven obligados a cumplir con determinadas leyes que ya no les corresponden y por eso eligen poner el amor y la amistad sobre las leyes sociales.

Leyendo la comedia, la impresión que se tiene es la de que Rojas haya querido dividirla en tres partes bien delineadas, en las cuales trata temas diferentes como el amor, el honor y la amistad, temas que no van por separados, y que en conjunto llevan al mismo fin. En la primera jornada nos informa de quién son los protagonistas y cuál es su relación con el resto de los personajes en la escena, y en parte expone los requisitos de la obra. En la segunda jornada, concentra la atención en los conflictos de honor que surgen a causa de los acontecimientos amorosos de la primera parte de la comedia y en la tercera jornada resuelve el conflicto de amor que parece ganar sobre los demás junto a la sincera amistad que surge entre don Pedro y el conde de Belflor. Los dos amigos, escondiéndose detrás de la amistad, despachan el código de honor y además lanzan la propuesta de una nueva solución a los duelos de ese tipo.

Para entender mejor y justificar el planteamiento de la comedia es necesario concentrar nuestra atención en los acontecimientos claves de las jornadas y aclarar las relaciones entre los personajes.

A tal propósito, puede ser muy útil analizar los esquemas actanciales que siguen:



En función de los esquemas actanciales 1 y 2 presentados arriba, consta que la comedia es caracterizada por dos personajes principales, el estudiante don Pedro y el conde de Belflor. En ciertos casos, las presencias de dos sujetos no implican una oposición entre dos actantes antagonistas,¹⁶ pero sí que se concreta o en el desdoblamiento de un mismo actante o en el planteamiento de una estructura en espejo como en concreto puede ser este caso.

El conde de Belflor puede ocupar el mismo lugar de sujeto que el personaje de don Pedro así como puede ser al revés. Lo mismo vale con los dos personajes oponentes y los ayudantes, los dos sujetos se oponen y se ayudan el uno al otro, por eso, al final, Rojas elige como desenlace la boda de los dos con Casandra y Fénix, porque así no hay ofensa y obligación que vengar.

El personaje del estudiante don Pedro conquista más la simpatía del público que los demás. De hecho, *Obligados y Ofendidos* tiene el subtítulo de “gorrón de Salamanca”. Así se llamaban los estudiantes de la época con determinadas características comunes, entre ellas el ser pobres, las pocas ganas de estudiar y el amor por el juego y la fiesta, aspecto que reúne por completo el estudiante de nuestra comedia. Por esa misma razón, se puede pensar que visto el éxito que tenía el personaje de don Pedro puede ser que el director de escena, siguiendo una costumbre de la época, le haya querido imponer el subtítulo de gorrón de Salamanca para atraer más al público, ya que la comedia resulta publicada por el mismo autor con el sólo título de *Obligados y Ofendidos*.

Las figuras femeninas de esta comedia, es decir, Casandra y Fénix no tienen mucha presencia escénica, aunque desde ellas empieza todo el conflicto, ya que a lo largo de la comedia hacen esporádicas apariciones.

Son las clásicas damas tradicionales cuya deshonra ha de ser salvada por el padre o el hermano.

Como vemos, el único elemento que cambia en los esquemas es el objeto y el destinador. Este último cambia como personaje, en el esquema 1. Ese lugar es ocupado por don Luis de Céspedes, el padre viejo de Fénix que recurre al hijo como sujeto de nuestra acción para restaurar el honor; mientras en el esquema 2 el destinador es Arnesto, el hermano de Casandra y del Conde, que con su muerte hace cargo al hermano, que ocupa el lugar de sujeto, de la venganza.

Junto a los personajes destinadores he querido incluir también la motivación que empuja a los dos personajes a vengar las correspondientes ofensas y, al mismo tiempo, quedar obligados el uno al otro, la obligación y la ofensa que no cambia en ninguno de los esquemas y que es el hilo sobre el cual se desplaza toda la acción.

El objeto cambia y es ocupado por las figuras de las dos mujeres. En el esquema 1, Casandra, la dama que galantea don Pedro; y en el esquema 2, Fénix, la hermana del estudiante a la cual el Conde ha faltado al respeto porque no se quiere casar con ella.

¹⁶ Anne Ubersfeld, *Semiótica Teatral*, Cátedra/Universidad de Murcia, 1989, pp. 65-68.

El receptor de toda la acción no cabe duda que sea el público, es decir, la sociedad, donde eran frecuentes los duelos de honor.

Los criados no aparecen en nuestro esquema actancial porque no actúan de forma tan fuerte como para influir en el desarrollo del conflicto. Su presencia en la escena se debe más que otra cosa a la intención del autor de suscitar la risa en el público y retrasar el conflicto. Crispinillo se fuga cuando tiene que luchar, y, al mismo tiempo, es cómplice del galán, porque gracias a su habilidad en describir la vida del estudiante en Salamanca lo ayuda a recibir el dinero que ha pedido al padre. Hace falta decir que Crispinillo es otro de los criados que magistralmente dibuja Rojas en sus comedias, cosa que no se puede decir por las criadas que repiten siempre el mismo papel y parecen sacadas todas del mismo molde.

La acción se desarrolla completamente en Toledo. Rojas elige un espacio interno bien identificado: el hogar doméstico. La acción de la primera jornada empieza justo en una de las habitaciones de la casa de Don Luis de Céspedes, donde se hallan Fénix, la hija del hombre, y el conde de Belflor, su amante.

La relación que Rojas plantea entre los dos es un claro ejemplo de amor no correspondido o, mejor dicho, imposibilitado a causa de las diferencias sociales.¹⁷ De hecho, el conde de Belflor goza del amor de Fénix y luego se niega a casarse con ella. Justo en medio de la cuestión, empieza la comedia, porque el Conde se encuentra en la habitación de la amante, encerrado por la criada Beatriz. Él no puede salir y Fénix aprovecha para regañarle por unas cuantas cosas. Entre ellas, el hecho de que antes, para conquistarla, había prometido casarse con ella y ahora ya no quiere.

Al mismo tiempo, el autor usa el largo parlamento de Fénix para contar al público cómo han llegado a ser amantes y nos revela que se han conocido algunos años antes cuando al Conde, desterrado de la corte, se fue a Toledo. Con su discurso, la mujer intenta convencer al Conde, que hasta ahora había disfrutado de la situación, que cumpla con su promesa.

Pero el Conde le contesta:

CONDE

[...]

que vuestro prometí
me habéis llegado a culpar;
¿quién no promete al desear
por llegar al merecer?
Yo os prometo ser constante
en lazo más cariñoso,
como olvidando lo esposo
me consintáis en lo amante.¹⁸

[I, vv. 327-

334]

¹⁷ A tal propósito sería interesante leer el artículo de María Teresa Julio, “Amor y dolor en Rojas Zorrilla: dos caras de la misma moneda”, en Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal, José Cano Navarro (eds.), *Toledo: entre Calderón y Rojas, IV centenario del nacimiento de Calderón de la Barca*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, pp. 173-193.

¹⁸ Uso la edición de Raymond R. MacCurdy, *op.cit.*, 1963.

y además añade que la quiere mucho pero que no se puede casar con ella porque es de clase social más baja y le promete que si siguen como amantes él será más cariñoso.

Este tipo de cuestiones de amor gustaban mucho al público, y concordaban con lo que solía pasar en la sociedad. Muchos duelos de honor nacían por esta razón.

Si el Conde no consiente en la boda, Fénix quedaría deshonrada. Por esa razón, ella lo ha encerrado en la habitación, y piensa dejarlo ahí hasta que él no le diga que se casarán.

Como vemos, el tema del amor queda estrechamente ligado con el del honor, todo se articula alrededor de las leyes sociales. El Conde no se casa con ella por ser menos noble que él y ella, aunque de clase social más baja, pierde su honor y así mancha de forma indeleble el nombre de su familia.

Considerando la delicadeza del tema, Rojas introduce aquí una escena bastante divertida entre don Luis de Céspedes, padre de Fénix y Crispinillo, el criado del hijo estudiante, porque así permite la distensión del público y ralentiza la acción.

El padre llama a la puerta de la habitación donde se encuentra la hija, entonces Fénix invita al Conde a esconderse. Pero este último no quiere hacerlo por el pundonor que lo lleva a rechazar semejante alternativa “Pues yo no me he de ocultar.” [I, vv.415], dice. Aunque en realidad sea por miedo a hacer público su amor. Justo en el último momento, cuando ya todos piensan que don Luis lo va a descubrir, el Conde quiere escaparse por el balcón, pero resulta que no puede porque el balcón tiene rejas, así que se ve obligado a esconderse y no le queda otro remedio que quedarse entre las rejas y la ventana ya que Don Luis sigue llamando a la puerta.

Aquí, Rojas juega mucho con los dobles sentidos, con las palabras dichas a medias y con el equívoco. En cuanto el padre entra en la habitación, empieza a hacer todo un discurso sobre la honra y el honor y Fénix piensa que ha escuchado toda la conversación con el Conde y se refiere a su situación. Pero de repente, justo cuando ella empieza con las disculpas, el padre le pide que se calle y le explica que no está enfadado con ella sino con el hermano que está dilapidando una fortuna, ya que se juega el dinero que él le envía por sus estudios y que ahora, a través una carta que le ha mandado con Crispinillo, su criado, le pide más dinero.

Con el empleo de la carta, Rojas cumple una doble función: quita la atención a la escena de celos entre el Conde y Fénix, subraya el miedo de la chica a ser descubierta y, al mismo tiempo, lleva la atención a otro tema de la comedia, la vida estudiantil, como se señala ya con el subtítulo atribuido a la obra de *Gorrón de Salamanca*.

Las palabras de la carta nos describen perfectamente el personaje del estudiante gorrón:

«Jesús, María y José- Padre y Señor: Por ésta sabrá vuesa merced como he jugado el dinero del curso; pero consuéllese vuesa merced que lo perdí con cincuenta y cinco; no me sucederá otra vez, porque tengo hecho juramento de no envidar sin tenerlas de mano. Ya sabe vuesa

merced que el que no come tiene pena de muerte: vuestra merced tiene obligación de sustentarme, que yo no le pedí que me engendrara. Yo estoy tan quieto, que ya no dejo que nadie riña conmigo. Ayer me rogó tanto un aragonés, que le costó un ojo de la cara; porque vuestra merced no diga que soy perdido, ahí le envió a Crispinillo; vuestra merced me le vuelva a enviar luego al punto con el plus, por otro nombre pecunia. Guarde Dios a mi padrecito, viejo de mi alma, lumbre de mis ojos. Salamanca y postrero de Octubre. Su humilde hijo, Perico. Vuestra merced diga a mi hermana me encomiende a Dios, que yo, aunque indigno, me acuerdo de ella en mis oraciones.» [I]

En la práctica, vive de la renta del padre, tanto que el mismo don Luis, cuando lee que el hijo reza por la hermana, dice que nunca ha rezado en su vida. En la carta, don Pedro no le da muchas opciones al padre ya que le hace entender que él tiene la obligación de sustentarle ya que lo ha metido en el mundo. De hecho, Don Luis hace llamar a Crispinillo, que cuando llega a la escena hace reír mucho porque está vestido de gorrón y siendo un criado de un estudiante, está tan metido en el personaje y en el entorno estudiantil, que contesta a todas las preguntas que le hacen en latín:

CRISPINILLO.	Adsum.	
DON LUIS.	¿Vos venís, en fin,	
	desde la Universidad?	
CRISPINILLO.	Etiam Domine.	
DON LUIS.	Callad,	
	picaron, no habléis latín.	
CRISPINILLO.	Non possum.	[I, vv. 499-503]

y lo invita a contarle qué es lo que hace verdaderamente su amo en Salamanca. Entonces el criado empieza el relato, primero describiendo la habitación que el joven comparte con otros estudiantes. Es una habitación muy vieja, subraya que no tiene ni cuadros ni pintura, la mesa se cae cada dos por tres y las camas son pobrecillas y en mal estado. Luego cuenta qué es lo que hace durante el día, es decir ir a la universidad, pero Pedro no va para estudiar “sino a estorbar los demás.” [I, vv. 586]. Como sigue Crispinillo: “mientras la noche espera, / juega con mucha quietud/ los tres juegos de virtud: / dados, pintas y primera.” [I, vv. 611-614]

El retrato que hace de su amo, es bastante claro: es el típico estudiante que disfruta más del entorno universitario salmantino que de la universidad, y para aclarar aún más a Don Luis las virtudes del hijo, acaba con que rezar no sabe rezar, reñir si tiene que hacerlo lo hace, y de estudiar ni hablar. Cuando el padre, ya desesperado por el relato del criado, le pregunta si tiene alguna cosa buena, le contesta con estas palabras:

CRISPINILLO	Sí, Señor; es muy perdido, muy activo, muy cabal, (es que uno y otro te cuento) en prometer muy atento, en cumplir muy puntual; muy cortés, muy advertido,
-------------	---

valor y prudencia mide,
lo que presta, no lo pide,
lo que da, lo da sin ruido,
y respete su valor,
si es que de vivir gustare,
cualquiera que le tocara
en la punta del honor.
Porque no hallarás, recelo,
del mundo en la variedad,
caballero de ciudad
que esté mas bien en el duelo. [I, vv. 654-670]

Palabras que enternecen a padre porque ve reflejadas en ellas su juventud, y por esa razón decide darle algo de dinero. Pero Crispinillo se olvida de cogerlo y se va. Entonces don Luis lo llama por la puerta sin resultados, así que decide llamarlo por la ventana y cuando la abre se encuentra cara a cara con el Conde. Con este acontecimiento empieza el conflicto dramático, pero será sólo el primer problema que surge en la comedia, ya que será seguido por muchos más.

Con la introducción de la escena entre don Luis y Crispinillo, Rojas ha querido dar un fresco de una posible situación de la época, con un hijo poco estudiante que despilfarra la fortuna de familia y una hija sobre la cual queda la esperanza y sobre la cual caen todas las leyes del honor puede quedar deshonrada. Mientras don Luis representa el clásico jefe de familia, que ve su decadencia y hace del duelo con el Conde el objetivo central de su vida. Quiere desafiar con él, pero el Conde se opone y vuelve a repetir que siendo de clase social más alta no puede aceptar el desafío y, además, don Luis es viejo para defender el honor de la hija.

El Conde habla así porque no sabe que ella tiene un hermano que puede vengar su deshonra y entonces, calculando que el padre es viejo y no va a reñir, y ella siendo mujer puede hacer poca cosa, él así como están las cosas no tiene ningún problema y no se ve obligado a casarse, por lo que se va. Pero don Luis, demasiado viejo para vengarse de él, decide mandar llamar al hijo para que restaure el honor de su hermana y, al mismo tiempo, quitar la mancha de deshonra que ha caído encima de la familia.

Hace falta recordar que toda la comedia tiene una estructura en espejo, que Rojas caracteriza con el uso de una doble acción que ve como punto de partida el amor entre dos parejas. Al principio, se centra en la relación entre Fénix y el Conde, luego informa al público de la existencia de otra pareja ya que al mismo tiempo que Crispinillo, también Pedro se encuentra en Toledo, en casa de Casandra, una mujer que galantea y que es la hermana del conde de Belflor y de Arnesto, relación de parentesco que el estudiante desconoce.

La relación entre Casandra y Pedro es otro ejemplo de amor verdadero ya que los dos van contra las leyes sociales que les impiden casarse siendo de clases sociales diferentes. Hecho demostrado por el comportamiento del hermano de ella. Arnesto, que contrata algunos hombres para matar a Pedro, pero muere él mismo a mano del estudiante. La escena de la

emboscada está muy bien pensada porque todo se desarrolla por la noche, Arnesto espera con cuatro amigos que don Pedro vaya a visitar a su hermana Casandra y cuando llegan Crispinillo y don Pedro, los seis hombres los atacan. Como siempre pasa en estas situaciones, el criado se escapa, esta vez con la excusa de que va a buscar ayuda. Mientras todos pelean, don Pedro logra herir a Arnesto, llega el Conde y cuando ve a Pedro en dificultades lo ayuda a librarse de los demás y le ofrece refugio en su casa, y se prometen amistad y ayuda recíproca.

DON PEDRO. En fin, vos me dais palabra...
CONDE. De que la vida pondré
por vos, y aun mi propia honra
si la importare poner.
DON PEDRO. Esa palabra os admito. [I, vv. 1007-1011]

El Conde habla así porque todavía no sabe que el hermano se ha muerto y tampoco sabe que el culpable es don Pedro. Con su promesa, empiezan a estar obligados el uno al otro. Llega el alguacil y comunica al Conde que tiene escondido en su misma casa al hombre que ha matado a su hermano. El Conde no puede creerlo pero ya que ha hecho esa promesa al estudiante dice al alguacil que, si así es, el mismo irá a registrar su casa. Hace salir a don Pedro y le pregunta:

CONDE. ¿Conoceisme?
DON PEDRO. Ya os conozco,
sois el que esta noche fue
quien me ayudó. [I, vv.1046-1048]

Por esto, entendemos que el desafío se ha desarrollado durante la noche y que por esa razón el Conde no se ha dado cuenta de que el hombre herido era Arnesto y que los demás eran amigos de su hermano.

Eso subraya también que se ha pasado un día desde que ha empezado la acción.

El Conde, por la promesa hecha, se ve obligado a hacer escapar a don Pedro por el jardín y al mismo tiempo le promete que ahí no pueden reñir y que lo irá a buscar. Ninguno de los dos sabe el nombre del otro, así que es bastante difícil que lo vaya a buscar. La escena es verdaderamente inverosímil, ya que han prometido matarse y no saben ni quien son y además no tenemos que olvidar que también Toledo era ciudad universitaria, entonces el Conde tendría que buscar un estudiante entre un montón.

El estudiante entiende la posición del Conde, ya que la ofensa obliga al ofensor a ir a buscar al ofendido:

DON PEDRO. Ya el valor se ha declarado,
yo estoy de vos obligado
CONDE. Yo estoy de vos ofendido,
y hoy he de ver en mi suerte

mi venganza prevenida.

[I, vv. 1158-1162]

Don Pedro está obligado hacia el Conde porque le ha salvado la vida y el Conde está ofendido porque él ha matado a su hermano. Por eso, Rojas acaba la jornada con estas palabras

CONDE. ¡Véngeme el cielo de vos!

DON PEDRO. ¡Hágaos el cielo mi amigo!

[I, vv 1175- 1176]

Esta primera jornada es muy importante porque a través de ella el autor nos da las claves de lectura de toda la comedia, se empieza a evidenciar la doble estructura de la acción, que ve como protagonistas, por un lado, a don Pedro y, por otro al conde de Belflor.

Los dos se ven separados por las leyes sociales con las cuales están obligados a cumplir y juntos en el sentimiento hacia las respectivas mujeres y además unidos por la amistad que surge entre los dos y que Rojas usa como símbolo de la lucha sutil que él mismo emprende en sus obras, contra los desafíos por honor.

En esta primera jornada, los acontecimientos importantes son dos: el primero concierne a la relación entre Fénix y el Conde; el segundo se centra sobre la ofensa que don Pedro ha cumplido contra el Conde y que este último se ve obligado a vengar. En este momento de la acción, el público se da cuenta de que los dos hombres están relacionados entre ellos más de lo que piensan, y eso es posible porque el espectador conoce dos datos que los personajes ignoran, es decir, que Casandra es la amante de don Pedro y que el ofensor de Fénix es el mismo Conde, elementos que seguirán obligando el uno al otro hasta el desenlace final. En la práctica, el público tiene más informaciones que los personajes.

La segunda jornada empieza con una conversación entre el Conde y Casandra. Él se interroga sobre la forma que lo puede ayudar a encontrar al estudiante y ella utiliza la situación para averiguar si el hermano ha descubierto algo de él y de la relación que tiene con ella. Pero el Conde parece no sepa nada, ni cómo se llama. Entonces Casandra le dice que a lo mejor es un estudiante extranjero y es ahora cuando Rojas nos hace conocer algún antecedente historial más sobre la vida del Conde. El mismo noble desvela sus sospechas, cuenta por qué lo han desterrado de la corte, y se descubre que ha dado un bofetón a un noble, y entonces piensa que ese noble lo está buscando para vengarse y no quiere que con el estudiante pase lo mismo. Con él tiene que restaurar su honor cuanto antes y por eso lo tiene que encontrar y vengarse; luego añade también que tiene otro asunto pendiente, y cuenta a la hermana lo de Fénix, que lo ha mandado llamar, y lo advierte que se ha mudado de casa.

Mientras los dos hablan, llega un criado que los advierte de que el estudiante que está buscando lo está esperando para hablar con él. En la práctica, el ofensor busca al ofendido, cosa impensable por el Conde que no entiende qué hace el otro allí cuando sabe perfectamente que él lo quiere

matar. Y entonces, don Pedro le explica por qué está ahí, y le hace leer la carta que le ha enviado el padre para pedirle su ayuda en un asunto de honor y luego añade:

DON PEDRO vengo a ampararme de vos;
 porque aunque sois mi enemigo,
 quien fue padrino a mi vida
 será de mi honor padrino; [II, vv.1373- 1376]

Don Pedro actúa así porque no sabe quién es el ofensor de la hermana. Como vemos, todo gira alrededor de los equívocos. Toda la explicación que da el estudiante al Conde se articula alrededor del honor.

Para convencerlo en ayudarlo, le dice que si antes no arregla este asunto de honra, él quedará deshonrado y entonces el Conde no tendrá ninguna satisfacción en matar a alguien que no tiene honra y por eso sería mejor que antes resolvieran este asunto y luego el suyo.

CONDE y así desde luego digo
 que en tanto que no os vengáis
 y que sepáis quién ha sido
 quién ofendió a vuestro padre,
 tengo de ser vuestro amigo; [II, vv. 1454-1458]

El Conde revela a don Pedro que antes tiene que cumplir con una cita que él había concertado con una mujer, y que necesita buscar alguien que le guarde las espaldas y don Pedro, que no se quiere quedar escondido en la casa de Casandra, como el Conde le ha ordenado por miedo que alguien lo reconozca, decide ir con el Conde y ser él su guardaespaldas. La situación tan inverosímil sirve para la intriga y es una de las claves del conflicto, porque el público sabe perfectamente que el ofensor que busca don Pedro es el mismo Conde y el estudiante no sabe que la mujer que ahora van a ver es su hermana. Todas las conversaciones entre los dos hombres giran alrededor del tema del honor, acabarán siendo obligados y ofendidos el uno al otro, sólo porque intentan cumplir con la carga que les impone la sociedad.

Con estos presupuestos sigue la acción, pero dejamos la casa del Conde para centrar la escena en aquella de don Luis de Céspedes, donde nos encontramos con Fénix, que habla con la criada Beatriz, que no entiende por qué la joven mujer ha mandado llamar otra vez al hombre que la ha deshonrado, y la pobre le explica que lo ha hecho por ira y por amor, porque aunque el Conde se haya portado tan mal, ella lo quiere lo mismo.

A esta conversación sigue una escena muy divertida entre Crispinillo y Beatriz, los dos criados. El criado del estudiante llega justo cuando la criada baja a esperar la llegada del Conde y claro, curioso como es, quiere saber dónde va, qué hace ahí, por qué no está con su ama y un montón de preguntas más. Llega el Conde con don Pedro, la criada lo advierte de que tiene que darse prisa porque hay un criado en casa y él le dice:

CONDE. Mata primero
esa luz, porque conmigo
viene un amigo y no quiero
que te conozca. [II, vv. 1840-1843]

El hecho de estar a oscuras facilita más las cosas y favorece el equívoco así como permite el desarrollo del conflicto dramático ya que de esta manera, Beatriz no puede reconocer en el amigo del Conde al hermano de su ama. Los tres se van hacia el cuarto de Fénix, cuando don Luis se levanta despertado por los ruidos, saca la espada e intenta encender la luz.

Mientras tanto, el Conde se ha ido con Beatriz y don Pedro se ha quedado atrás para defenderlo, pero, en cuanto el padre enciende la luz, se encuentra cara a cara con el hijo.

Es una escena muy bien hecha, porque don Luis cree que ha sido el hijo el que ha hecho ruido y entonces se tranquiliza y le empieza a contar todo lo que ha pasado con su hermana y el noble, de quien todavía no sabe el nombre, pero don Pedro entiende todo:

DON PEDRO Tenle, Señor. (¡Vive el cielo!
que Fénix de mi deshonra
es la causa, y que yo vengo
de mi propio deshonor
a ser infame tercero.
Pues no ha de saber mi padre,
aunque haya sido por yerro,
que vengo con mi enemigo.) [II, vv. 2018-2025]

Mientras el padre lo lleva hacia el cuarto de Fénix donde está escondido el Conde.

Este último, que no conoce cómo están las cosas pero no sabe que su amante tiene un hermano, sale para luchar cerca del amigo y con eso se resuelve otro equívoco, porque don Luis reconoce en él al ofensor del honor de la hija. Así que ahora también don Pedro está ofendido y se ve obligado a defender su honor y por la misma razón que tiene el Conde, se ve forzado a matarlo.

La reacción del Conde es bastante obvia ya que él lo ha defendido y amparado en su casa, cuando en realidad tenía que matarlo, ahora don Pedro como amigo tiene que hacer lo mismo, como se deduce de sus palabras:

DON PEDRO. Tiene razón, vive Dios,
primero era suyo el duelo,
primero me dio la vida,
y me dio libertad luego,
después me amparaba noble,
y agora matarle intento,
si le dejo, estoy sin honra,
y falto si no le dejo 920

a obligación y palabra;
¡cómo haré, piadosos cielos
para darle libertad
y darle la muerte a un tiempo? [II, vv.2081-2092]

El Conde no se niega a reñir pero recuerda al amigo que le dio la palabra “de ayudarme en cualquier tiempo / contra vuestro propio padre.” [II, vv. 2114-2115] Y don Pedro no puede negar que dice la verdad y entonces resuelve comportarse como el mismo Conde se ha portado con él, es decir, lo deja salir de su casa con la promesa de que irá a buscarlo para vengarse cuanto antes ya que:

DON PEDRO	Obligados y ofendidos estamos a un mismo tiempo, el un duelo está acabado es otro duelo empecemos.
CONDE	Pues a la calle salgamos, que aunque agora me suspendo, es por no echarte a perder lo mismo que te agradezco. [II, vv. 2173-2180]

En la práctica, con esta segunda jornada, Rojas aclara los equívocos que el público ya conocía y hace actuar de forma muy peculiar a los personajes ya que los dos acaban siendo amigos y eso que todavía el Conde no sabe por qué el hermano Arnesto querría matar a don Pedro, él desconoce la relación de su hermana con su amigo y ofensor.

Como podemos constatar, en esta jornada nuestro dramaturgo concentra toda la atención en el tema central del conflicto y se deleita en hacer actuar los personajes de forma inconcebible. Pedro está obligado hacia el Conde porque le ha salvado la vida y el Conde está ofendido con el estudiante porque ha matado a su hermano. La admiración que don Pedro siente hacia el Conde perdura también cuando descubre que su amigo el Conde es el ofensor del honor de su hermana Fénix.

Ahora, ambos personajes, aunque quieren vengarse se sienten obligados además de ser ofendidos y, en este caso, Rojas hace ganar la obligación impuesta por su amistad, que se revela más fuerte que el deseo de restaurar su honra. Por esta misma razón, la comedia se acaba con la boda de los personajes principales, porque así no hay honor que vengar y, ya que serán cuñados, tampoco obligación.

Es ahora, al principio de la tercera jornada, cuando vuelven a la escena los personajes femeninos, abandonados a lo largo de toda la segunda jornada a pesar de que representen los orígenes del real desafío entre los dos hombres.

Fénix aparece en casa del Conde, él mismo la confía al cuidado de la hermana Casandra. Cuando las dos quedan a solas empiezan a hablar, Fénix le confía que es culpa de su hermano el Conde si ella se halla en esa situación y la otra, que también está enamorada, sabe por qué Fénix llora y

entonces le confía que ella también tiene un amor secreto: “Don Pedro Céspedes es.” [III, v.2315], le dice, y Fénix le revela que ese es su hermano.

Mientras tanto, don Pedro y el Conde tenían que reñir en la calle pero son descubiertos por el alguacil y don Pedro es llevado a la cárcel. Esto no ocurre en la escena y el público lo sabe porque es la criada Beatriz la que relata todo a las dos mujeres y Casandra decide ir a la cárcel a visitar al amante.

En las obras de Rojas analizadas hasta este momento es la primera vez que nos encontramos con un personaje tapado, en este caso se trata de Casandra que para ir a visitar a don Pedro a la cárcel ha tenido que taparse para que no la reconozcan. Es también la primera vez que una acción se desarrolla en la cárcel, porque hasta ahora sólo nos hemos desplazado entre entornos más comunes como las casas particulares, el castillo y las calles. Como afirma Cotarelo, “*en esta comedias hay unas muy curiosas escenas de jaques y rufos*”¹⁹ y Rojas la reserva justo por el momento más crítico del conflicto porque los dos hombres que tenían que vengarse se encuentran en la misma situación, y para dramatizar un poco el pliegue que ha tomado la acción, el dramaturgo ambienta una escena cómica en la cárcel, y la usa para dar otra vuelta al conflicto ya que a través de ella descubrimos que una emboscada ha sido organizada para matar al conde de Belflor.

La escena es bastante divertida porque salen varios presos, entre ellos Crispinillo, se sientan en el suelo con una botella de vino y trozos de pan y cuentan lo que les ha pasado. Cada uno lleva un nombre especial, que indica un poco su carácter y explica también por qué razón están en la cárcel, por ejemplo Ganchuelo ha robado una bolsa de dinero; Cernícalo ha puesto “unos claveles de hueso /a la puerta de un marido,” [III, vv. 2667-2668]; a Mellado lo había pagado Arnesto para matar a don Pedro; Crispinillo está ahí por una pelea. Todos se cuentan sus valentías y mientras los demás hablan, Mellado pide la ayuda de Ganchuelo, ya que es tan bueno con los cuchillos, en un asunto de honor. Revela al público y a su interlocutor que ha sido contratado por un noble de Madrid a quién nuestro Conde había dado un bofetón y ahora tienen que hacerle una emboscada y matarlo.

Con esto, Rojas relaciona otra vez el asunto con el acontecimiento al cual se refería el Conde como la causa de su destierro. Mellado elige quién tiene que salir de la cárcel y en qué condiciones, y en cuanto llega don Pedro con un escribano, montan una especie de juicio, y mete en libertad a Ganchuelo ya que lo tiene que ayudar en la emboscada y luego intenta patear por don Pedro y jura contra el Conde que no ha sido él el hombre que ha matado a su hermano, luego le explica por qué lo ha hecho y le revela la conjura que hay para matarlo.

Pero volvamos al personaje de Casandra. Esta última va a visitar a don Pedro, pero no le revela quién es, le revela su amor y le dice que ha ido para darle dinero y así puede pagar la fianza y salir de la cárcel, pero mientras los dos hablan llega el Conde y Casandra se ve obligada

¹⁹ E. Cotarelo y Mori, *op. cit.*, pp. 203-205.

escondese ya que los dos piensan que el Conde la ha seguido y por esa razón se encuentra ahí. Pero, en realidad, el Conde no está ahí por eso, él ha ido a declarar en favor de don Pedro librado de la cárcel para poderlo esperar afuera y vengarse. Vista la situación, dado que don Pedro lo convence de que lo deje salir esa misma noche, porque claro, no le habla de la emboscada, su intención es salvarle la vida como ha hecho el Conde con él, y así quedar en paz.

Aquí nos enfrentamos con un asunto de amor filial, porque cada vez que los dos amigos se prometen ayuda se abrazan y justo en ese momento lo hacen y llega don Luis que se ve traicionado por segunda vez y no se explica cómo don Pedro se pueda portar así cuando el Conde es el ofensor del honor de la hermana. Don Luis piensa que el hijo le falta al respeto, que no lo quiere como tiene que ser y que tampoco se dedica como debe de ser en resolver el asunto de Fénix.

Todos se van y la acción pasa otra vez en la calle, esta vez cerca de la orilla del río, lugar al cual el Conde acude porque era aquel que le habían indicado en el papel como sitio del desafío. Al mismo lugar acuden también don Pedro y Crispinillo que, en cuanto se da cuenta que tiene que batirse, se fuga. Las palabras de don Pedro son bastante claras así como su intención:

DON PEDRO. El puesto es éste; aquí me han avisado
que es el sitio aplazado.
Hoy, Crispín, la mayor venganza espero;
ahora es tiempo; retirarme quiero
entre estos verdes ramos. [III, vv.3245-3249]

y mientras está escondido sale Ganchuelo y empieza a desafiar al Conde, pero pronto salen también los demás y uno de ellos con pistola sobre el que se lanza don Pedro con mascarilla para que no lo reconozcan. Salva la vida al Conde y luego pretende reñir con él para salvar su honor. En las palabras que siguen, se deduce que los dos se han hecho amigos y que les resulta bastante difícil matarse:

CONDE. A reñir con vos me obligo
pues es vuestra intención ésa;
mas, vive Dios, que me pesa
de perder tan buen amigo.
DON PEDRO. Y a mí me pesa perder
por vuestra causa, por Dios,
un amigo como vos;
pero ya no puede ser,
pues ofendidos estamos. [III, vv.3331-3339]

Empiezan a reñir, pero, de repente, el Conde se detiene, intenta buscar un medio para no reñir y matarlo ya que:

CONDE. ¡Lástima me da mataros!

De hecho, en la obra sólo don Luis de Céspedes sigue aquel que es el tema clásico del honor que se tiene que restaurar, y para hacerlo llama al hijo, que no actúa como él se esperaba. Rojas hace triunfar al hijo, símbolo de una mentalidad fresca y nueva. Él representa la nueva generación que se destaca y lucha contra valores como aquel del honor radicado de forma bastante exagerada en la sociedad de su tiempo.

En la práctica, el elemento convencional choca con el anticonvencional, es decir, el padre choca con el hijo, que para salvar su amistad pone en serio peligro el honor de la hermana.

Parece como si Rojas, con los personajes del padre y del hijo, quisiera proponer al espectador un doble análisis del código de honor. El padre viejo cree firmemente en las leyes de la honra y no ve otra solución que matar al ofensor de la hija, mientras el hijo, joven, se ve obligado por la influencia del padre a intentar vengar su ofensa, pero parece no creer mucho en las leyes de honor y valora mucho más la amistad, cosa inconcebible para don Luis de Céspedes, que ha vivido toda su vida firmemente influenciado por el código de honor, como demuestran las palabras que siguen:

DON LUIS.	¡Vive Dios, hijo cobarde, desconocido y ingrato al honor que te dio el cielo, que a poderte hacer pedazos y a ser posible quitarte esa sangre que te he dado, que hiciera...	
DON PEDRO.	¿Qué es esto, padre?	
DON LUIS.	¿Tú abrazas a tu contrario? ¿El que mereció tu acero llega a merecer tus brazos? Yo soy viejo y tengo ya la ira y valor templados, y si con él me abrazara, por los cielos soberanos que le arrancara del pecho el corazón a pedazos.	
DON PEDRO.	¡Padre!	
DON LUIS.	No me llames padre: quítate de aquí.	
DON PEDRO.	Templaos.	[III, vv.3109-3126]

Se puede considerar como un ejemplo de lo que comportaba seguir los códigos sociales.

A veces, los personajes son llevados hacia el ridículo a causa del estricto sentido del honor que se tenía durante el Siglo de Oro y los equívocos los empujan hacia la contradicción. Los dos caballeros de nuestra obra cada vez que se prestan ayuda, prometen buscarse para matarse y satisfacer así el código de honor, ya que la ley del honor rige los códigos de comportamiento entre caballeros. Cosa que no tiene sentido, porque si creen en el código de honor poco importa la amistad; mientras, si

lo ven bajo otro punto de vista e intentan alejarse de las reglas, la amistad es una buena excusa para que sean empujados a encontrar una solución y evitar la muerte. Solución que prefiere Rojas y que emplea con éxito en esta comedia. Así como trata con destreza los matices del conflicto amoroso.

Porque los dos personajes actúan y reaccionan de la misma forma empujados por el mismo sentimiento, el amor.

De hecho, cada ofensa que hay que vengar siempre tiene en la base el amor hacia un ser querido. Don Pedro tiene que vengar la deshonra de la hermana que, entre otras cosas es símbolo de amor fingido. Ella ama de forma incondicional al conde de Belflor, pero este último no siente lo mismo por ella, o mejor dicho está tan decidido en respetar las reglas de clase que no se quiere y no se puede casar con ella, pero es descubierto por el padre de Fénix, acontecimiento inesperado que lo hace caer en las leyes de honor, y lo obliga a cumplir con el duelo.

Por otro lado, el Conde tiene que vengar la muerte del hermano, y está obligado a cumplir con ella, intenta vengarse de don Pedro y desconoce que él tiene un sentimiento de amor verdadero por su hermana Casandra.

En consecuencia, la solución final no puede ser otra que la boda, el único elemento que resuelve los varios problemas que se habían ido sumando a lo largo de la comedia, con ella todos quedan en paz, la mancha de deshonra desaparece y no hay obligaciones o afrentas que vengar, todo vuelve al equilibrio.

2.2 *Abre el Ojo*: una advertencia sobre el amor interesado.

El título es una de las informaciones más importantes de la comedia, porque presenta el tema del argumento. El mismo título es una advertencia, confirmada por el hecho de que con el mismo y con un subtítulo todavía más acertado lo cita Cotarelo: “*Abre el Ojo* o *Aviso a los Solteros*, comedia en 3 actos escrita por Francisco de Rojas Zorrilla; refundida por D.F.Castrillón. Madrid. Viuda de Quiroga, 1814- 4º; 32 págs.”²¹

Nuestra comedia apareció impresa con el título de *Abrir el Ojo* en la *Segunda parte de comedias de don Francisco de Rojas Zorrilla*, impresas en Madrid en 1645, y es considerada como una de las obras más logradas por el autor.

Según las referencias que nos da Cotarelo y Mori, la comedia fue escrita para el autor de compañías Bartolomé Romero, quien el 3 Agosto de 1640 se obliga a representarla, con otras, en Toledo a mediados de Septiembre.

La fecha exacta de composición sería el año 1640. En ese momento ya se habían representado otras obras que seguían la misma visión cínica de las relaciones amorosas alejadas de la pasión, como, por ejemplo, *Mañanas de abril y mayo* de Calderón y *El amor al uso* de Solís, pero la obra de Rojas se destaca más de las convenciones sociales y se aleja de las formas tímidas que habían usado los autores citados para describir la vida erótica y sexual del Madrid de 1640.²²

La comedia aparece en la reedición póstuma de la parte del autor, impresa en 1680 y en otras ediciones posteriores con el título de *Abre el Ojo*, que se lee en algunos rótulos superiores de los folios.

A través de sus jornadas, Rojas nos regala un espléndido retrato costumbrista de la época. *Abrir el Ojo* es una comedia muy dialogada,²³ que aspira a despertar en el espectador el placer de ver representados en la escena las costumbres de la sociedad, las calles y las plazas que le son familiares. Por esta razón, esta obra es considerada costumbrista ya que las comedias que pertenecen a tal género son comedias itinerantes que mueven sus personajes por diversos puntos de una ciudad,²⁴ como Madrid en este caso. Las calles de la capital en las cuales se desarrolla la acción forman un trayecto de ida y vuelta, desde la calle del Carmen hacia lugares emblemáticos de Madrid, para volver otra vez a la misma calle.²⁵ La

²¹ E.Cotarelo y Mori, *op.cit.*, pp.137-139.

²² Felipe B. Pedraza y Milagros Rodríguez Cáceres (eds.), *Donde hay agravios no hay celos/ Abrir el Ojo/ Francisco de Rojas Zorrilla*, Madrid, Castalia 2005, pp. 27-28.

²³ E.Cotarelo y Mori, *op.cit.*, pp.137-139.

²⁴ Felipe B. Pedraza y Milagros Rodríguez Cáceres (eds.), *op. cit.*, p.21.

²⁵ Marta Villarino y Graciella Fiadino, “Nuevas formas de la comicidad en *Abre el Ojo*”, en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta*

circularidad que observamos en la elección de los sitios es la misma que vemos en la estructura de la comedia, ya que llegamos al final y nada ha cambiado respecto al principio.

En los versos del autor van apareciendo las plazas y calles de Madrid, como la Plaza del Sol, el Rastro y San Blas.

La mención de un lugar tiene una específica función en la escena, la de informar al espectador sobre el lugar de la acción, e influir en el conflicto dramático. Madrid es siempre confusión y costumbres revueltas, es un lugar peligroso donde la corrupción se hace patente, como dice de ella Maria Grazia Profeti²⁶, no en vano nuestra obra es a veces calificada como comedia urbana. Pedraza la considera no sólo como una comedia costumbrista sino también como comedia cínica, con un juego descarado de amores promiscuos y acomodaticios, de constantes contradicciones entre un lenguaje caballeresco y un comportamiento innoble, a ratos absurdo.²⁷

De hecho, con esta obra Rojas invierte todas las reglas, ya que los protagonistas absorben los rasgos del gracioso, es decir: desinterés por el ideal amoroso, interés desmedido por el dinero, cobardía (ya que temen los duelos de honor y se muestran generosos sólo para lograr obtener lo que se han propuesto, por ejemplo, objetos materiales y dinero, como es el caso de las mujeres de nuestra comedia). Con esta opinión concuerda también Raymond MacCurdy, que así habla de la comedia: "*is one of the most candid costumbrista play to be found in the Spanish theater*", y sigue con "*its candid portrait of the relationships between the sexes, its piquant language, and its realism, Abre el Ojo stands as one of the most modern Golden Age comedies of manner.*"²⁸ En la práctica, representa el esfuerzo de Rojas por describir la sociedad madrileña, por esta razón, este estudioso la califica como comedia de caracteres.

La obra de Rojas se centra perfectamente en la estructura básica de la comedia de enredo. Juan José Pastor Comín, en su análisis comparativo sobre nuestra comedia y aquella de Antonio de Solís, titulada *El amor al uso*, describe el planteamiento típico del enredo centrado "sobre la utilización de cuatro personajes, dos damas y dos galanes, cuyo amoríos, celos sobresaltos y confusión conducían al obligado casamiento final".²⁹

Rojas adopta esta fórmula. De hecho, la trama se articula alrededor de Don Clemente, un joven galán, amante de doña Hipólita, una posesiva viuda con la que mantiene relaciones desde hace 6 años. El joven intenta escaparse de ella para reunirse con su otra amante, doña Clara, que al mismo tiempo se traslada a otra casa para huir de un amante pesado, don

dramático, Actas de las XXII jornadas de Teatro Clásico Almagro, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, p.100.

²⁶ Maria Grazia Profeti, "Espacio geografico y signo teatral: Toledo en el teatro de Rojas Zorrilla", en Felipe B.Pedraza, Rafael González Cañal y José Cano Navarro (eds.), *op.cit.*, pp.127-153.

²⁷ Felipe B.Pedraza, Rafael González Cañal y José Cano Navarro (eds.), *op.cit.*, p. 23.

²⁸ Raymond R. MacCurdy, *Francisco de Rojas Zorrilla*, Nueva York, Twayne, 1968, pp.127-129.

²⁹ Juan José Pastor Comín, "La comedia de enredo: Abre el ojo de Francisco de Rojas Zorrilla y El amor al uso de Anatonio de Solis, análisis comparativo", en *Epos: Revista de Filología* (15), 1999, pp. 149-174.

Julián. Pronto, nos damos cuenta de que doña Clara tiene a su alrededor una serie de amantes fijos y vive con los regalos que estos le hacen. Los amantes o el tercer galán que a veces se encuentran en este tipo de comedias representan una variante que permite embrollar aún más el enredo y frenar de alguna forma el desarrollo de la acción, que permite jugar con todos los elementos típicos de la comedia de capa y espada del cual depende este subgénero, como, por ejemplo, el hombre escondido, los equívocos, las conversaciones escuchadas de reojo.

Cuando don Clemente descubre que Clara tiene otros amantes se muestra bastante ofendido y celoso, hecho bastante absurdo ya que él vive de la misma forma que su querida dama.

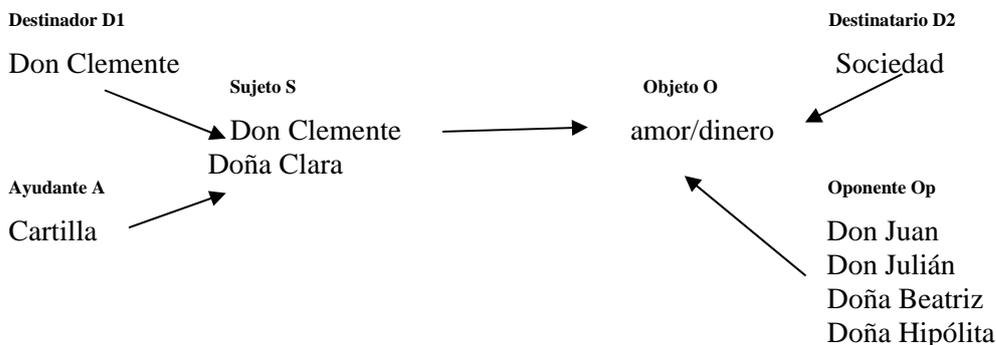
Mientras los dos amantes se encuentran juntos en la casa de ella, don Clemente se ve obligado a esconderse, ya que llega una dama que había sido su prometida y que él había dejado plantada. Se quedará oculto por un buen rato y tendrá que soportar la llegada de otros amantes de Clara, y será entonces cuando se dará cuenta de que él es un amante entre otros.

La obra no acaba con casamientos como era costumbre en las comedias de enredo, sino con una advertencia al espectador para que, en lo que haga, “abra el ojo”, es decir tenga cuidado. La elección por parte del autor de este desenlace extraño hace de nuestra comedia una excepción ya que en ella los personajes que intervienen como en un desfile de grotescos figurones son varios.

Rojas nos muestra galanes y damas anticonvencionales, se trata de personajes que nos recuerdan mucho al mundo de la novela picaresca.³⁰ Hay que decir que damas y galanes son amantes múltiples, promiscuos e infieles por naturaleza y convicción,³¹ y así son los personajes en esta comedia de Rojas.

La acción parece desarrollarse con equilibrio. Al protagonista masculino se contrapone una protagonista femenina, tantos amantes tiene ella cuanto tantas amantes tiene él. Todos los personajes, oponentes incluidos, se muestran celosos y falsos y hablan sin saber de honor y respeto, cuando en realidad viven de forma totalmente disoluta.

Como revela nuestro esquema actancial:



³⁰ Ann L. Mackenzie, *Francisco de Rojas Zorrilla y Agustín Moreto*, Liverpool, Liverpool UP, 1994, pp. 92-94.

³¹ Felipe B. Pedraza y Milagros Rodríguez Cáceres (eds.), *op.cit.*, p. 24.

El protagonista masculino principal es don Clemente, celoso hasta el ridículo, pobre y materialista, no tiene nada del galán típicamente cortés y honrado.

Los personajes oponentes son varios, y entre ellos figuran también mujeres: Don Julián de Mata, hombre impertinente y pesado; don Martínez, en él podemos ver algunos de los clásicos defectos que tenían aquellos que no pertenecían a la nobleza de sangre, como, por ejemplo, hacer las cosas por interés.

Los personajes se muestran muy volubles, cambian de tono y opinión con mucha frecuencia, cosa bastante evidente en los femeninos. Entre ellos, seguramente destaca nuestra protagonista, doña Clara y su rival en amor doña Hipólita, mujer celosa y agobiante. Mientras muy poco se puede decir de doña Blanca, la joven prometida de don Clemente, una mujer débil con pocas ganas de luchar, lo opuesto de doña Clara, que intenta de todo para no caerse y se ve obligada a huir de un sitio a otro para no perder el favor de sus amantes.

Seguramente, el personaje de Cartilla, el gracioso, se encuentra entre lo más exitoso. Es la encarnación del criado ingenioso y de buen sentido, ayuda a su amo y casi tiende hacia la delincuencia³² ya que para él va robando objetos de valor de su casa que luego no es capaz de vender por el miedo a ser descubierto. Y como buen criado tradicional no duda a menudo en apoyar a doña Clara sólo porque esta le ha prometido algún regalo, como puede ser un vestido. El personaje de Cartilla ayuda en el desarrollo de la acción, cosa que no pasa con la criada-confidente que aparece en la obra, Marichispa o Mari Chaves, (a veces viene llamada así en la comedia), cuyo papel sirve más que otra cosa para dar informaciones relevantes al público.

Como vemos claramente durante el análisis de la comedia, todos los personajes actúan en función del dinero.

Rojas hace empezar la acción en casa de la viuda doña Hipólita. Con ella se encuentra don Clemente, que intenta en vano fugarse de la casa de la dama, pero ella no para de hablar, quiere saber por qué se quiere ir. Las palabras que siguen nos dan un ejemplo de la relación entre los dos:

DOÑA HIPÓLITA	¿Que te enojas de ese modo porque a detenerte salgo?
DON CLEMENTE	Déjame a mí querer algo, no te lo quieras tú todo.
DOÑA HIPÓLITA	Bien pagas un noble amor.
DON CLEMENTE	Porfía tu amor se llama. ³³

[I, vv.5-10]

³² Felipe B. Pedraza, "Rojas Zorrilla antes la figura del Donaire", en Luciano García Lorenzo (ed), *La construcción de un personaje: el gracioso*, Madrid, RESAD, 2005, p.286.

³³ Utilizo *Donde hay agravios no hay celos – Abrir el ojo*, de Francisco de Rojas Zorrilla, en la edición de Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres, Madrid, Clásicos Castalia, 2005.

Él está cansado de ella, pero la viuda sigue hablando y no para, quiere saber si le han dicho algo de ella y si él prefiere otra mujer, como por ejemplo esas de dudosa fama que se pueden encontrar por calles de Madrid, como San Marcos, Madrid y la zona del Prado. Los dos siguen con la pelea:

DON CLEMENTE	¿Que entro aquí cada hora, y no hallo quien me lo impida?	
DOÑA HIPÓLITA	Sólo porque yo te quiero esa falta me hallarás.	
DON CLEMENTE	Ítem, otra falta más, que eres mujer de llavero.	[I, vv. 59-64]

y pronto don Clemente nos explica por qué no quiere seguir esta relación con la viuda, ya que ella es bastante posesiva. De hecho, la considera como una “mujer de llavero” y justifica su cansancio con el hecho que hace seis años que siguen con esa relación y “es fuerza que esté cansado/ un amor de tanta edad.” [I, vv. 115-116].

Él sigue con las explicaciones y con sus palabras hace entender que doña Hipólita se queja de todo lo que él hace, nada está bien, y si come mucho es que no está enamorado, y si le lleva un regalo dice que seguro era por otra mujer que no lo ha querido, si llega con antelación que no está bien, y si llega con retraso, que dónde ha ido. En la práctica, lo vuelve loco, tanto que exclama:

DON CLEMENTE	Mujer honrada, ¿qué quieres de mí? ¿No me dejarás que yo te vaya queriendo a mi paso natural?	[I, vv.157-160]
--------------	--	-----------------

Es ahora cuando llega a la escena el criado Cartilla que desde el principio muestra muy bien su carácter y revela su importancia en el desarrollo de la acción, ya que de inmediato desarrolla un largo parlamento con la viuda, que sigue con sus celos, y al mismo tiempo a través del parlamento da un mensaje de Clara, la otra amante de su amo don Clemente:

CARTILLA	(<i>Aparte.</i>) (Por Dios que le he de avisar que doña Clara le espera, contando mi enfermedad.) Señora, escúchame, <i>Clara</i> , (tengo la voz es verdad) <i>espera</i> (y te contaré mi catarro de pe a pa). Vamos presto al como fue: señora mía, sabrás, que <i>se ha mudado a otra casa</i> , mi comer y mi cenar;	
----------	--	--

como mi amo no da vino,
 y es agua cuanto me da,
en la calle de las Huertas
vive (uno y otro cuajar).
 El cuarto bajo es muy bueno,
 mas como tiene humedad,
 me hace mal al pecho lo que
 a la garganta no hará,
Clara está aguardando, a ver
 si tú quieres esperar
 a mi estómago, que es
 todo *el cuarto principal*.
 Clara espera, Clara aguarda,
 Clara mi garganta está,
 y si tú quieres que Clara
 no se venga a acatarrar,
 remedia esta tos que tengo,
 pues te hablo con claridad. [I, vv.210-238]

De esta manera, Cartilla hace llegar un mensaje cifrado a don Clemente: “*Clara espera, se ha mudado a otra casa, en las calles de las Huertas vive. Clara está aguardando en el cuarto principal*” y con la excusa de justificarse sobre su tos con que lo hemos visto llegar en la escena y advertir a don Clemente que lo quería ver su padre, se deshace de la pesadez de la viuda, que parece no quiere dejar que su amante se vaya.

Por todo el parlamento, el criado juega mucho con la palabra <clara> refiriéndose a su voz, a su garganta y a su catarro, pero la viuda, que es muy recelosa, cree que algo se le quiere esconder ya que ha dicho treinta veces <clara>:

DOÑA HIPÓLITA ¿No sabes qué he reparado?
 Que en diez palabras no más
 habéis dicho treinta Claras. [I, vv.239-241]

Pero al final da igual, porque Cartilla logra su intento y los dos se van.

La acción pasa por algunos momentos en la calle, y amo y criado siguen un recorrido entre la calle del Carmen y San Blas y mientras tanto hablan de Clara. El hecho de ambientar las comedias en lugares conocidos por el público era una fórmula más para que los espectadores del corral de comedias pudieran colocar fácilmente la acción que veían representada, y participar más de ella.

Don Clemente quiere saber por qué se ha mudado de casa y Cartilla contesta:

CARTILLA Persíguela un don Julián
 de Bocanegra. [I, vv. 298- 299]

Así que descubrimos que la viuda tenía razón, su amante tiene otra mujer y el criado le sigue el juego. Los dos siguen hablando y Cartilla hace largo uso de refranes populares y frases hechas, como por ejemplo:

CARTILLA Y por gran novedad suele
 decir la gente vulgar,
 que adonde no está muy limpio
 es adonde el sol no da. [I, vv. 315-318]

como a querer dar un ulterior mensaje a su amo y al público, porque en el hecho de que Clara se mude con tan frecuencia de casa algo raro tiene que pasar. Al principio de la segunda jornada, usa otra frase bastante enigmática, siempre al hablar de Clara:

CARTILLA Mira no haces bien, por Dios:
 Clara no es cesta de fruta
 puesta en la Puerta del Sol,
 que porque la compran muchos
 has de pensar que es mejor. [II, vv.1094-1098]

cosa que suscita interés por el personaje de Clara, qué tipo de mujer puede ser. Cartilla hace claramente entender que es muy cortejada, o mejor dicho, que su interés y amor se compran con facilidad, y además si la quieren muchos eso no quiere decir que por eso ella sea la sola mujer que merezca sus atenciones, pero el otro no entra en razón ya que él la quiere.

Cartilla y don Clemente siguen con el recorrido hacia la calle de las Huertas, donde ahora vive Clara y se da cuenta de que ahí:

DON CLEMENTE Cerca está
 de la casa de Beatriz,
 la que se quiso casar
 conmigo, y me puso el pleito. [I, vv.356-359]

y Cartilla revela que

CARTILLA Y no fue de nulidad.
 pues en esa misma casa
 vive Clara; ¿Importará
 para que tú puedas ir
 a verla? [I, vv.360-364]

Rojas no pierde tiempo en poner el primer golpe de teatro. Al hacer que la amante de don Clemente y su antigua novia, Beatriz, vivan en la misma casa, aunque don Clemente crea que Beatriz hace un año que está en un convento.

Mientras siguen hacia la casa de la amante, se encuentran con don Julián, que parece seguirlos. Don Clemente le pregunta por qué está en esos barrios y entonces el otro, que no tiene ninguna sospecha, le desvela

que ha llegado hasta ahí porque ha seguido un carro de mudanza, lleno de las cosas de Clara Guzmán, mujer que él estima mucho, y que ha perdido el carro en la esquina y que ahora está esperando a ver si lo ve volver vacío por una de las calles. Don Clemente sigue con sus preguntas y ya se ve que está un poco celosillo y le pregunta si Clara lo quiere y así contesta don Julián:

DON JULIÁN Damas de esta calidad
del capricho y del buen gusto,
nunca quieren al que da. [I, vv. 422-424]

Respuesta muy bien lograda, ya que resume perfectamente el tema del amor interesado que se articula a lo largo de toda la comedia y que ayuda en el análisis sobre los matices que Rojas nos propone del conflicto amoroso.

Cartilla intenta hacer de manera que don Julián no vea el carro que vuelve vacío, para que no descubra dónde vive Clara y, don Clemente se inventa que tiene que ir al Mentidero para ensayar una comedia, pero el otro galán decide ir con él ya que nunca ha visto un ensayo. Puesto que es mentira, don Clemente y el criado no pueden dejarlo ir con ellos, y entonces Cartilla se inventa que antes tienen que ir cerca del Rastro para cobrar mil reales, y don Julián sigue queriendo ir con ellos para ayudar a contarlos. Al final, se inventan otra cosa y salen con el hecho de que, ya que están de camino, se pasarán a un entierro y es aquí cuando don Julián desiste.

En realidad, como él mismo dice en un aparte:

DON JULIÁN (*Aparte*)
Estos me quieren dejar;
pues yo quiero despedirme
y seguirlos. [I, vv. 480-482]

Hace como si nada y les dice que irá a coger sitio en el Corral, ya que habrá una comedia nueva y que ahí los esperará. Los dos se van, convencidos del hecho de que el otro no ha entendido nada de sus maniobras y no los seguirá.

Se cambia de nuevo de escena, dejamos las calles de Madrid para ir a casa de doña Clara. Vemos que la acción se realiza en una alternancia entre lugares abiertos y lugares cerrados. Pero, en realidad, lo que pasa en las calles, es decir, la vida frívola del Madrid del siglo XVII, no es otra cosa que un reflejo de lo que pasaba en las casas madrileñas.

Clara está con la criada Marichispa y Rojas aprovecha la conversación entre las dos mujeres para darnos una idea de cual son las reales virtudes de esta dama, ya que ella misma dice que tiene cuatro amantes:

DOÑA CLARA Cuatro son no más agora
los que asisten. [I, vv.527-528]

y que para ella no tienen mucha importancia ya que, en un largo parlamento, los compara con barcos y piratas que atentan a sus virtudes y que ella espanta y roba con sus modos tan cariñosos. Sigue con su parlamento y nos describe las bondades de cada uno:

DOÑA CLARA

Son nombres extraños:
Cisneris, Cominarata,
Cis y Chapetón barbado.
Cisneris llamo al del gusto;
este es a quien quiero y amo,
que es un hijo de familias,
don Clemente de Montalvo,
aquel que gasta conmigo
tanto en plata como en cuartos.
Cominarata es un hombre,
que cuando busco prestado
sobre prendas, lo trae luego
y en dos pleitos que ahora traigo
es mi agente, y aun me busca
casa si mudarme trato.
Para esto tengo un Francisco
de Pantoja, un hombre honrado
que en Talavera no habrá
hombre de tan lindo barro.
Cis (mi tercero galán),
llamo al galán de mi gasto,
que en cuartos me contribuye
estipendio cotidiano.
Este es (ya tú le conoces)
cierto regidor de Almagro,
Juan Martínez de Caniego,
con quien agora afianzo
mi comida, porque este es
lego, llano y abonado.
Tengo una persona grave,
pretendiente y espetado,
que paga la casa y presta
el coche de cuando en cuando;
que se deja ver por meses,
y me regala por años.
Y este que no llamo nunca
llamo Chapetón barbado,
sin otros amantes muchos,
que si llegan al reclamo
de mi pico, astutamente
les hago dar en el lazo;
verbi gracia don Julián,
que anteayer me dio un estrado
y estas seis sillas que ves,
y desde anteayer le llamo

el tonto de terciopelo,
sobre ser tonto aforrado
en baqueta de Moscovia. [I, vv. 600-647]

La descripción es bastante larga, pero merece la pena comentarla ya que, a través de ella, Rojas nos da un fresco de los personajes masculinos de nuestra comedia, confirma aún más el doble juego de Clara, que se aprovecha de ellos y permite seguir viendo el juego de Rojas entre el interés económico y el amor fingido. Don Clemente de Montalvo llamado Cisneris por Clara, es el amante del gusto; Francisco de Pantoja es Cominarata, el amante que le arregla todo y encuentra lo que le haga falta; mientras el tercero, Juan Martínez de Caniego, es Cis el galán del gasto; y por último está Chapetón, que es el pobre don Julián, llamado también el tonto de terciopelo, a causa de las sillas de terciopelo que le ha regalado en los últimos días. Como se puede ver, ella no quiere a ninguno de los cuatro amantes, pero le sigue el juego a todos sólo para obtener cosas y vivir bien.

Mientras las dos mujeres hablan, llega don Clemente claramente celoso de don Julián, pero Clara, con dos palabras, le hace pasar todos los celos:

DOÑA CLARA ¿Pobrecito, y muy celoso?
 ¿Vos pensáis que yo no valgo
 más de aquello que yo os cuesto? [...]
 No, mi señor don Clemente,
 dejad los celos; seamos
 amigos, como primero;
 un tiempo apacible y manso
 yo os vi hacer que no mirabais;
 ya veis mucho, no veáis tanto
 si queréis. [I, vv. 731-761]

En la práctica le dice que hasta ahora él había hecho el tonto, miraba pero no veía y ahora empieza con los celos porque ha empezado a abrir los ojos y que es mejor que vuelva a lo que era antes, porque así podrán seguir siendo amigos. Y así contesta el galán:

DON CLEMENTE que no quiere quien no tiene
 celos, si hay en qué fundarlos, [I, vv.795-796]

a lo que ella le suelta una simple explicación del por qué don Julián la sigue y el otro se conforma sin problemas. De repente llega la criada, que advierte a su ama que la dueña de la casa, Beatriz de Bolaños baja para visitarla y esto es otro susto para don Clemente porque él la creía en el convento. Por eso decide esconderse. Rojas usa aquí como mecanismo de enredo el recurso del personaje escondido que, junto a la confusión de identidades, es uno de los preferidos por nuestro autor.

En cuanto don Clemente se esconde y no sabe dar ninguna explicación a Clara del porqué lo hace, ella entiende que conoce a Beatriz.

Llega la dueña de la casa y empieza a darle las llaves del cuarto central y del portal externo y le encomienda “que antes de la noche esté/ toda la casa cerrada.” [I, vv.859-861], ya que tienen que cuidar de su condición y evitar escándalos.

Clara le contesta con una frase bastante ridícula, ya que afirma lo contrario de lo que ya está pasando, visto que don Clemente está escondido en casa:

DOÑA CLARA En mi casa no veréis
un hombre solo jamás. [I, vv. 863-864]

y claro, a doña Beatriz es normal que le surgen preguntas como:

DOÑA BEATRIZ ¿Nadie os visita?
DOÑA CLARA Mi hermano
no más, y tal vez mi primo.
DOÑA BEATRIZ Vos sois en todo un milagro.
DOÑA CLARA Daros es justo ese nombre;
¡Ah, sí! también un buen hombre.
DOÑA BEATRIZ ¿Quién?
DOÑA CLARA Un regidor de Almagro.
No hay más entrante y saliente
que este, que es un hombre llano,
tres amigos de mi hermano,
y otro hidalgo, que es mi agente.
DOÑA BEATRIZ Muchos son ya, Clara bella. [I, vv. 866-877]

En realidad, la visita un montón de gente y nada de hermanos y primos porque si ella los hubiera tenido de verdad, no se podría portar como se porta, ya que el hermano o el primo vigilarían por su honor, y con una hermana como ella, eso querría decir desafiar con medio Madrid. Y también si hubiera tenido parientes no le haría falta engañar a todos esos hombres por dinero.

Clara se aprovecha del estupor de Beatriz y le pregunta por don Clemente. En la práctica, le hace entender que los bocazas dicen que ella está enamorada de este galán y que él no la corresponde. Pero doña Beatriz aclara que es él quien le va detrás.

Durante toda la conversación entre las dos mujeres, Don Clemente seguía escondido y en cuanto Marichispa anuncia la llegada de uno de los amantes de su ama, Juan Martínez de Caniego, regidor de Almagro, Clara decide vengarse de él mientras el otro se muere de celos ahí escondido.

Clara intenta sacarle algo más de dinero a este amante tan tacaño que tiene, pero tacaño con sus cosas, ya que en su casa se ahorra todo, pero con ella es de buena mano.

Sale la sirvienta de doña Beatriz, Leonor, y dice que falta dinero de aquel que le ha dado a su ama por el alquiler y que tiene que abonarlo cuanto antes. Como Clara no lo tiene, lo pide a este amante tan generoso:

DOÑA CLARA	¿Tíeneslos tú?	
JUAN	No los tengo.	
DOÑA CLARA	¿Qué he de hacer?	
JUAN	Responde tú, que te dé una puerta menos.	
LEONOR	¡Por Dios linda menudencia!	[I, vv. 1008-1011]

Son escenas bastante cómicas, porque, por ejemplo, don Juan ahorra hasta el último céntimo, pero frente a las solicitudes de Clara no sabe decir que no, y en este caso ya que no tiene el dinero con él, prefiere ver todo el cuarto, trastero incluido, que es don está don Clemente, para valorarlo e intentar ahorrar algo más. Empiezan a dar vueltas por el cuarto y cuando llega al trastero todo el mundo cree que descubrirá al otro amante, pero no, porque Rojas hace que lleguen algunos ganapanes que llevan las últimas cosas de Clara y el otro huye de prisa, no vaya a ser que les tenga que ofrecer de beber:

JUAN	<i>(Aparte)</i> (Irme deseo, no pidan para beber los ganapanes.) Ya entiendo que se hace hora de comer.	[I, vv.1026-1029]
------	---	-------------------

En cuanto Don Juan se va, sale don Clemente y empieza a pelear con Clara y se acusan recíprocamente

DON CLEMENTE	No os entiendo, ¿celos me queréis pedir, y que yo no os pida celos?	
DOÑA CLARA	¿Somos todos unos?	
DON CLEMENTE	No, porque yo no quiero empeño con dama de un regidor; adiós, Clara Ayuntamiento.	
DOÑA CLARA	Adiós el de la Beatriz, que si a buena luz la veo, parece que se ha soltado de alguna copia del Griego.	[I, vv. 1052-1062]

Como vemos, los dos no han dejado ninguna palabra al caso, cosa que nos muestra como en *Abre el Ojo* damas y caballero hacen gala de una vasta enciclopedia³⁴, en este caso también con reflexiones sobre el arte, ya que Clara compara a su rival en amor a las figuras pintadas por el Greco; y el mismo don Clemente juega mucho con las palabras, es él aquel al que

³⁴ Marta Villarino y Graziella Fiadino, *op.cit.*, p.92.

apela Clara no con su verdadero apellido, Guzmán, sino con el de <Ayuntamiento> ya que el otro es regidor.

El uso de refranes y el juego de palabras es una de las características de esta comedia, que, como podemos ver, es bastante larga, pero tiene un ritmo intenso, golpes y respuestas entre los personajes y un largo uso de los apartes, que siempre tienen la función de crear el efecto cómico.

Y así acaba la primera jornada con una alternancia de apartes y réplicas rápidas entre Clara y don Clemente, ambos celosos.

DOÑA CLARA	La dama es muy como vuestra.
DON CLEMENTE	Y el galán muy como vuestro. [...]
DOÑA CLARA	(<i>Aparte.</i>) ¡Que le deje y no lo sienta!
DON CLEMENTE	(<i>Aparte</i>) ¡Que no llore aunque la dejo!

[I, vv. 1069-1074]

La segunda jornada empieza en la calle, con una larga conversación entre Cartilla y don Clemente. El primero intenta averiguar lo que ha pasado y el segundo se hace el celoso y cuando el criado quiere saber por qué entre todas las mujeres que puede tener, justo se ha encaprichado de Clara, él dice:

DON CLEMENTE	Qué sé yo; porque hay otros que la quieran. [II, vv.1092-1093]
--------------	---

Don Clemente se acuerda de que había hecho robar en casa de su padre un salero a Cartilla, y quiere saber si lo ha vendido ya que visto que pronto llegará la Pascua y quiere hacer un regalo a Clara para demostrarle todo su amor, pero el otro, que es cobarde, no piensa vender nada:

CARTILLA	¡Ox! Véndele tú, que no quiero que me prendan.
DON CLEMENTE	¿Por qué no? ¿Quién te ha de prender?
CARTILLA	Tu padre que en la platería hoy hacía por su salero apretada inquisición. Si le vieras desalado ojear todo aparador de platero, y por la plaza de allí a un instante pasó, y viendo la horca puesta, por el salero clamó, diciendo: “Aquí ha de venir a parar aquel ladrón.” [II, vv.1112-1126]

Es una escena bastante cómica, como todas las que Rojas desarrolla entre amo y criado. Y la que sigue lo es todavía más, ya que Cartilla

demuestra tener bien clara la situación y le dice a su amo que es inútil que se gaste un montón de dinero, que además no tiene, en regalos, ya que seguramente sus regalos irán a otros amantes para que ella pueda recibir más:

CARTILLA Todo lo yerras, señor;
 mira, si la envías dos pavos,
 Clara (es más claro que el sol)
 envía uno a cierta vieja,
 y otro a cierto Chapetón
 para coger con el pavo
 otro regalo mayor:
 a su agente las perdices;
 una caja de turrón
 a una vecina, y la otra
 a otro solicitador
 para dar a los que piden
 de beber la colación;
 con que tu padre se queda
 sin salero, tú, señor
 sin padre, Clara sin todo,
 y todos, que es lo peor,
 el uno con tus perdices,
 la otra con tu turrón,
 con tus pavos uno y otro,
 y sin dinero tú y yo. [II, vv.1136-1156]

y con estas palabras lo convence ir él mismo a casa de Clara y evaluar mejor la cosa, pero antes don Clemente quiere saber qué ha pasado con don Julián y Cartilla empieza su resumen de como se ha escondido y ha hecho perder sus huellas.

Llegan a casa de Clara y surge otro equívoco. Marichispa confunde a don Clemente con don Julián, y Cartilla le sugiere aprovecharse:

CARTILLA Entra y siéntate, señor,
 y juega con doña Clara
 cuando salga, a luna y sol,
 que es un juego de muchachos
 donde entra el buen bofetón. [II, vv. 1218-1222]

con estas palabras, don Clemente queda un poco pensativo y pregunta a Cartilla si existe hombre que pueda golpear a una mujer, y el otro sin perder tiempo y sin pensarlo dos veces así contesta:

CARTILLA Yo.
 La que me pone dos huesos
 en la frente sin dolor,
 más abajo de la frente
 la pongo cinco por dos. [II, vv.1224-1228]

y dice claramente que si le ponen los cuernos, él responde poniéndole cinco huesos, es decir cinco dedos, o mejor dicho un puñetazo en la cara a cambio de los dos.

Mientras tanto, llega doña Clara, que habla a don Clemente como si fuera don Julián, luego lo ve y queda como tonta, intenta remediarlo pero el otro empieza otra vez con sus celos:

DON CLEMENTE	Que sepas que he venido a buscar hoy 170 razón para no quererte, y hoy me has dado la razón; y aunque a tus luces rendido, fino parecí y constante, no entré en tu casa de amante. [...]
DOÑA CLARA	Si es así, dime, ¿a qué has venido aquí? [II, vv.1247-1265]

y con esto empieza una larga conversación entre los dos amantes que empiezan a soltar cada uno todas las cosas malas que tiene el otro. Es una escena de celos muy divertida porque claramente se entiende que los dos han fingido su amor, y todas las cosas que hasta ahora iban bien, ya se revelan como mentiras y acciones hechas adrede:

DOÑA CLARA	¿Los suspiros qué eran?
DON CLEMENTE	Viento.
DOÑA CLARA	¿Las lágrimas?
DOÑA CLARA	De mujer. [II, vv.1305-1306]

y, al final, los dos creen que cada uno ha engañado al otro.

Llega don Julián, y se encuentra en el cuarto de Clara con don Clemente. En este caso, Rojas no puede dejar de utilizar otro equívoco para poder salir de tal situación y entonces hace que don Clemente haga entender que se encuentra en esa casa porque ahí vive su prima, y ya que él necesita un cuarto para vivir, pasando había visto la puerta abierta y había entrado a echar un vistazo a ese. Don Julián se cree todo y quiere que don Clemente lo siga hacia su casa porque él tiene un cuarto para alquilar, pero Cartilla y el amo fingen tener que ir antes donde la prima y se esconden sin ser vistos, mientras Clara piensa de verdad que ellos van a visitar a Beatriz.

Clara y don Julián quedan a solas, y el galán quiere explicaciones sobre el porqué se ha mudado de casa sin decirle nada, cuando él tendría que saber todo lo que pasa en su vida ya que se está gastando bastante dinero en complacerla. Ella le da falsas explicaciones pero él otro no parece entender que son mentiras ya que está ciego de amor. En este momento, el conflicto dramático se complica aun más porque Rojas añade otro problema, hace aparecer en la escena un amante más, Juan Martínez de Caniego, regidor de Almagro y se encuentra en el cuarto de Clara con don Julián, que la mujer ha convencido para quedarse con el único fin de montar

otra mentira, ya que hace creer a don Juan que don Julián está ahí porque dice haber alquilado el mismo cuarto que ella y ahora quiere que ella se vaya ya que él lo había alquilado antes.

Pero en cuanto empiezan a hablar los dos galanes, don Julián le hace creer que ya lo conoce, que se habían conocido en Almagro, que habían comido juntos y le pregunta también:

DON JULIÁN	¿Y cómo está esa mi señora?
JUAN	Quedo; que yo nunca fui casado.
DON JULIÁN	(<i>Aparte.</i>) (<i>Cogiome.</i>) Preguntar quiero por aquella mi señora... ¿Ya me entendéis?
JUAN	Ya os entiendo.
DOÑA CLARA	¿Qué dama es esa?
JUAN	Mi hermana. (<i>Aparte.</i>) (Este hombre sabe un secreto que a ninguno he revelado; por el siglo de mi abuelo que se lo he contado yo, aunque agora no me acuerdo.) [II, vv.1611-1622]

mentiras sobre mentiras, descubrimos que también don Juan tiene algún secreto, casi seguro que galantea a otra dama. Los dos siguen hablando, y don Julián le ofrece ir a cenar a su casa, una forma para poder averiguar la relación entre este don Juan que él desconoce y doña Clara. Él otro parece no quiere ir, pero al final Clara lo convence ya que ella quiere que se vayan los dos para ver si de verdad don Clemente se ha ido al cuarto de doña Beatriz.

Los galanes se van, y ama y criada intentan ver dónde está don Clemente y ya que ninguno lo ha visto salir de la casa, Clara decide cerrar el cuarto y se va al de Beatriz. Cartilla y don Clemente salen y este no se preocupa para nada de que lo han encerrado sino a causa de sus celos piensa hacer pedazos las sillas que don Julián había regalado a doña Clara y mientras miran en el escritorio, encuentran las cartas de todos los amantes.

Vuelven otra vez doña Clara y Marichispa y los encuentran en el cuarto.

Esta vez, don Clemente está muy celoso y da igual lo que diga doña Clara ya que, como subraya Cartilla, después de la exclamación de la dama:

DOÑA CLARA	¡Mi Clemente!	
CARTILLA	Está inclemente.	[...]
DOÑA CLARA	Escúchame.	
CARTILLA	No queremos.	

DOÑA CLARA Cartilla.
 CARTILLA No has de leerme. [II, vv.1777-1779]

Con esta escena, tenemos una vez más la sensación de que Rojas juega mucho con la lengua, ya que Cartilla habla por su amo y se solidariza tanto con él que, en esta escena de celos, emplea la primera persona del plural. Los chistes mejores están en boca de Cartilla, el gracioso juega con su nombre, ironiza las escenas de celos, es él el que manipula los hechos. Y, como siempre, mientras los dos se pelean, y Clara logra engañar a Cartilla prometiéndole un traje nuevo, llaman a la ventana, pero esta vez nada de hombres, es doña Hipólita, que quiere hablar con don Clemente y le toca esconderse otra vez y justificar su acto:

DON CLEMENTE Clara, a esta mujer
 tengo mil obligaciones
 de antes que te viese a ti;
 y aunque sólo tu amor precio,
 para no hacella un desprecio
 me quiero esconder aquí. [II, vv.1841-1846]

doña Clara intenta que el otro no se esconda y no quiere dejar entrar a la viuda, pero la otra dama está resuelta a no irse si antes no la dejan entrar, que no queda otra solución que esconder a Cartilla y don Clemente en un armario.

Entra la viuda y dice claramente que ella quiere a don Clemente, que lo conoce hace muchos años que quiere buscarlo por la casa, ya que tiene que decir “a cual de las dos estima” [II, vv.1927]. Mientras la viuda se va por la casa con la vela, Clara habla con don Clemente detrás de la puerta del armario:

DOÑA CLARA ¿Cómo no tienes vergüenza
 de tener tan fea dama?
 DON CLEMENTE Es bien entendida.
 DOÑA CLARA Esa
 es la disculpa de todos
 los que tienen damas feas.
 ¿Es parienta de Beatriz,
 la de arriba?
 DON CLEMENTE No es parienta.
 DOÑA CLARA Se le parece en la cara. [II, vv.1948-1955]

Parece que a Rojas le guste crear antitesis con los personajes³⁵ como en este caso, Clara es guapa y las otras dos son feas. Pero los contrastes no se acaban aquí, ya que doña Hipólita empieza a decir mentiras sobre doña Clara y afirma que lo que dice de ella lo ha dicho don Clemente. La otra cae en la trampa y se altera tanto que:

³⁵ Rosa Navarro Durán, “Mecanismos del enredo en comedias de Francisco de Rojas Zorrilla”, en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y José Cano Navarro (eds), *op.cit.*, p. 168.

DOÑA CLARA Ya no puede haber paciencia,
 ¿barata a mí? ¡Hay tal injuria!
 Caballeros salid fuera,
 (*Abre la alacena, y sácalos.*)
 que hoy he de ver... [II, vv.2012-2015]

y los dos salen del armario y empieza a reñirlos también doña Hipólita

DOÑA HIPÓLITA Estas casas queréis vos,
 donde andéis por alacenas.
 Salid acá el del catarro,
 y el de las Claras. [II, vv. 2017-2020]

Remarcando la escena que hemos visto en la primera jornada, cuando Cartilla llega para advertir a su amo y finge tener catarro. Y para mejorar la situación, llega también doña Beatriz:

DOÑA BEATRIZ ¿Qué voces son estas?
 ¿En mi casa y a estas horas?
 ¿Aún no habéis entrado en ella
 y hay este ruido? ¡Que miro!
 ¿Don Clemente? [II, vv.2029-2032]

El conflicto en esta jornada está al máximo del ridículo y de lo cómico, y don Clemente, viéndose entre el yunque y el martillo, huye de las tres, dejándolas ahí, intensificando el mismo concepto:

DOÑA HIPÓLITA Él me aborrece.
 DOÑA BEATRIZ Él me olvida.
 DOÑA HIPÓLITA Él me agravia.
 DOÑA CLARA Él me desprecia.
 DOÑA BEATRIZ ¡Deme el dolor sufrimiento!
 DOÑA HIPÓLITA ¡Deme consuelo mi pena!
 DOÑA BEATRIZ ¡Deme venganza mi agravio!
 DOÑA CLARA ¡Denme los cielos paciencia! [II, vv.2059-2064]

Así se acaba esta segunda jornada, con réplicas rápidas que forman un coro que hacen más ridícula la comedia porque las tres damas están ahí destruyéndose de amor por don Clemente, que pasa de ellas y se ha fugado por miedo a enfrentarse.

La tercera jornada empieza en casa de don Clemente, que parecen tenga que ir a un duelo. Cartilla le hace un montón de preguntas sobre lo que ha pasado y deduce que lo han dejado las tres y que ahora él va a reñir con el regidor de Almagro:

CARTILLA ¿Por qué causa?
 DON CLEMENTE Porque me ha desafiado.

CARTILLA DON CLEMENTE	¿Dime cuándo? Esta mañana; porque anoche con Hipólita le hallé dentro de su casa.	[III, vv.2112-2116]
--------------------------	--	---------------------

Parece que don Clemente ahora se muestra también celoso de Hipólita.

Don Clemente tiene que ir, según la carta que le ha enviado el otro, al remate de la calle de las Huertas y necesita que vaya con él un compañero pero Cartilla dice claramente que él no piensa ir, irá sólo si será extremadamente necesario. Don Clemente parece que no quiere mucho que el criado vaya con él, ya que ya sabe que tendrá miedo y se fugará:

DON CLEMENTE	¿A qué hagas lo que sueles?	
CARTILLA	Qué de veces me has dado con esto en cara. ¿Es más de que corro bien? A la pelota no es falta.	[III. vv.2160-2164]

Al fin, Cartilla sugiere que escoja como padrino a don Julián, así si por si acaso lo matan será un galán menos que va detrás de doña Clara y de Beatriz.

Se van por la calle y pronto se encuentran con don Julián, que quiere saber dónde van, se lo dicen, le hacen entender que no quieren que vaya con ellos, pero como siempre, él se ofrece como compañero y entonces Cartilla se va y los sigue desde lejos.

Llegan al lugar del duelo y encuentran a don Juan sólo porque su compañero no está y entonces quiere luchar sólo con don Clemente, pero don Julián no piensa irse.

DON JULIÁN	Decís bien. Mas yo he salido a reñir a la campaña, y a un hidalgo de mi porte de mi obligación y fama, le toca en saliendo al campo reñir; vuelva, si le agrada a buscar otro padrino, y a mi propio padre traiga; que en el campo, con mi padre me he de matar a estocadas.	[III, vv. 2335-2343]
------------	---	----------------------

Aquí Rojas trata de forma ridícula el tema del honor, en una escena bastante cómica, ya que don Julián sin nada que ver en el asunto, es el primero que quiere reñir y a él se junta Cartilla, que pide a don Juan que lleve dos compañeros ya “que del lado de mi amo no he de irme.” [III, vv. 2351-2352] porque él cree no tener que reñir.

Pero don Julián tiene una brillante solución, él se pasa al lado de don Juan y don Clemente puede usar como padrino a Cartilla, así no haría falta buscar ninguno más.

En la escena hay tal confusión entre los personajes que al final Cartilla riñe contra su amo y don Julián con él, hasta que sale un soldado a avisarlos del que ya han sabido de duelo y que se tienen que marchar antes que llegue el alcalde.

Salen a escena doña Clara y su criada, ya que Cartilla y don Clemente se han ido ahí para advertirlas de que un alcalde está en busca de su casa. Y entonces la solución es que se muden otra vez, esta vez en la calle del Carmen donde ya el alcalde ha ido.

Empiezan a quitar todas las cosas de prisa y Rojas nos cambia de escena, dejamos la casa de doña Clara y pasamos a la de la viuda, donde don Juan ha ido con don Julián herido. Al principio, doña Hipólita no quiere dejarlos entrar pero luego la convencen ya que el galán está herido por su culpa. Y mientras están ahí llega Cartillas con los ganapanes que traen las cosas de doña Clara. La viuda se queda sorprendida y el otro sigue con sus pretensiones y le pide ayuda para que la dama se quede en su casa, y añade también que viene con una amiga, es decir, doña Beatriz.

Y aquí Rojas nos agrada con otra escena cómica, porque Cartilla se ofrece curar a don Julián y en vez de rociarle la herida con el vino, se lo bebe todo. Mientras, llega don Clemente y ve a don Julián, se muestra celoso y la viuda, para vengarse, dice que el otro está ahí con toda razón y mientras pronuncia las palabras que siguen:

DON CLEMENTE Cierra el labio licencioso,
que has de ser mía, aunque agora...
[III, vv., 2677-2678]

todas las damas salen a la escena pero escondidas y escuchan lo que dicen los dos galanes, es decir, que no quieren ni a Clara ni a Beatriz.

Las dos damas se enfadan tanto que salen del escondite y empiezan un coro que se alterna con el hecho por los hombres:

DOÑA CLARA Oídme todos,
ya veis que todos los hombres
son falsos y mentirosos.
DON CLEMENTE Ya veis que toda mujer
es más falsa que nosotros;
pues escarmiento, y dejarlas. [...]
DON CLEMENTE Y yo a todos de este modo:
galán, que entras por un lado
con dama de mucho tolo,
pensando que eres querido,
y el otro no, Abrir el ojo.
DOÑA CLARA Abre el ojo, la que tienes
mocito como un pimpollo,
que son todos de oropel
y parecen todos de oro.
DON JULIÁN Abre el ojo, tú que das
estrado, y advierte, tonto,
que tú entras por el estrado

	y otro por el escritorio.	
DOÑA HIPÓLITA	Abre el ojo, dama honrada.	
JUAN	Tú, que gastas, Abre el ojo, que pagas a una criada que ha de servir a los otros. [...]	
TODAS	Abrir el ojo, señoras.	
TODOS	Señores, abrid el ojo.	[III, vv.2701-2745]

Así se concluye esta comedia de enredo. Otra vez Rojas usa el coro y sigue con los contrastes, hombres contra mujeres, damas contra galanes, todos unidos por la misma advertencia al espectador: “*abrir el ojo*”.

Como se puede fácilmente deducir y como el mismo Pedraza afirma en la *Introducción a Donde hay agravios no hay celos y Abrir el Ojo*, con esta comedia costumbrista estamos ante un fresco de *movida* madrileña de 1640³⁶, pintado con desenfado, buen humor, cinismo y desvergüenza. Es una parodia de una sociedad alegre y confiada que ridiculiza cínicamente las convenciones sociales.

En las escenas pululan caballeros como don Clemente que roban a sus padres, para subvencionarse los gastos de sus placeres, con la complicidad del gracioso; damas que abren sus camas a galanes que puedan pagar sus lujos, así como hace doña Clara; y amantes engañados como don Julián.³⁷

La comedia se caracteriza por el uso que Rojas hace del enredo, ya que no hay escena ni jornada que no tenga algo que ver con los dobles sentidos, con los equívocos y los personajes escondidos. Don Clemente pasa más tiempo a escondiéndose que a haciendo otra cosa, no tiene claro lo que quiere y de las tres mujeres al final no lo quiere ninguna así como no las quiere él ni los otros galanes. Esto está demostrado en las palabras de don Julián que sin conocer a doña Hipólita dice que él la quiere también.

Toda la comedia es una caricatura de la sociedad del tiempo, los personajes no tienen ninguna motivación social para hacer las cosas o se portan de una forma o de otra según lo que le parece mejor, como el duelo que don Julián emprende sin tener nada que ver con el asunto, y encima es herido. Bien hace la parodia de este tema Cartilla, cuando don Clemente le pide ser su padrino:

CARTILLA	Vete sólo, y que se vaya el padrino que él trujere. ¡lo que me pudre y me mata el que usen llevar padrinos! [...] Llevar a uno por padrino a una boda, aun eso vaya, aunque también es pendencia hacerle a un hombre que salga por padrino de un bateo;
----------	---

³⁶ Felipe B. Pedraza y Milagros Rodríguez Cáceres (eds.), *op. cit.*, p.24.

³⁷ Ídem., pp. 23-35.

vaya con Dios, aunque gasta
una vela y un mantillo,
y un pomo de agua de ámbar,
los derechos de la iglesia,
la comadre y la criada
que lleve el niño, sin otras
menudencias de otra data;
pero que llamen padrino
al que va de mala gana
con la cólera del otro
a irse a matar a estocadas,
es cosa que ha de pudrirme;
pero lo que más me mata,
no es que haya tontos que llamen,
es que haya locos que vayan. [III, vv.2126- 2158]

El uso cómico que hace Rojas de este tema, y las palabras que pone en la boca de Cartilla durante todo el duelo subrayan todavía más el poco carácter que tienen los personajes y el hecho de que ninguno en realidad se ha tomado en serio el duelo, ya que se cambian también de padrino.

Así como el uso de las calles de Madrid no es otra cosa que una forma para colocar al espectador en un lugar en concreto y al mismo tiempo nuestro autor las usa para poner ulteriormente en contraposición doña Hipólita y doña Clara.

Por ejemplo, la primera de nuestras damas habla de los lugares mundanos de Madrid para subrayar su honestidad:

DOÑA HIPÓLITA porque ves que no soy dama
de coche y calle Mayor.
sólo porque en mí no ves,
(aunque me la dé cualquiera)
hoy sacar una pollera,
y mañana un guardapiés:
y porque nunca al sotillo
un verde me salgo a dar,
ni me ves ir a buscar
a San Marcos el trapillo,
no me estimas ni me quieres,
ni una caricia te escucho.
pues adviértote que hay mucho
de mujeres a mujeres.
Ya yo entiendo tus desvelos,
y ya sé lo que te enfada
no ver mi casa colgada
de muy lindos terciopelos.
Lo que hubieras estimado
hallar cuando entras aquí,
una cama carmesí
con goteras de brocado,
ya yo sé que tú quisieras

ver mis manos muy brillantes
de sortijas de diamantes
(aunque tú no me las dieras).
En el Prado en el verano
tú oyeras de buena gana:
“¿Quién va allí? -Doña Fulana.”
“¿Y quién la habla? -Don Fulano.”
Pues no hayas miedo, señor,
que a esto tu ruego me venza,
porque yo tengo vergüenza,
aunque ves que tengo amor. [I, vv.11-44]

Mientras, doña Clara cuando se refiere a ellos lo hace sólo porque se tiene siempre que mudar de casa o porque tiene que luchar con algunos de sus galanes como ella misma dice hablando del Prado y comparándose a una nave atacada por los piratas.

En la práctica, Rojas plantea de tal forma el conflicto dramático que los personajes a través de sus vidas nos dan un reflejo de Madrid como centro de la inmoralidad, estamos ante una inversión de reglas, los galanes no son discretos, la damas no son castas y al final no se casa ninguno, cosa que solía pasar en las comedias escritas para los corrales.

Abrir el Ojo puede colocarse en la categoría de las comedias de enredo y se articula entorno a un tema: el amor,³⁸ pero en este caso el tema del amor resulta bastante eludido. Me explico, es verdad que los personajes se mueven por amor, pero no es un amor puro, un amor verdadero como aquel entre Casandra y don Pedro en *Obligados y Ofendidos*, sino un amor condicionado por el dinero, un amor fingido para lograr lo que quieren.

La falta de dinero aqueja a casi todos los personajes por igual³⁹ y esto lo convierte en uno de los temas central es de esta comedia costumbrista, junto al amor fingido. Clara no tiene vivienda propia, ni parientes varones que cuiden de su honor, razón para la cual depende de los regalos y el dinero de sus galanes; Beatriz posee casa, pero debe alquilar una parte de ella para asegurarse un ingreso; don Clemente es el hijo pobre de un hombre rico; don Juan es bastante tacaño ya que da a Clara sólo el dinero para el gasto diario:

JUAN (Yo quiero
dejar los catorce reales
por si esta noche no vuelvo.)
¡Mariquilla! [II, vv.1660-1663]

Mientras don Julián parece ser el único que dispone del dinero.

³⁸ Rosa Navarro Durán, *op. cit.*, p. 155.

³⁹ Marta Villarino y Graziella Fiadino, *op. cit.*, p.100.

Así que frente a un fresco tan real de las damas y caballeros del Madrid bien, no pueden sorprender las consecuencias contradictorias en la historia de su representación, tanto que esta comedia desapareció completamente de la escena durante todo el siglo XVIII.

La censura moral, en particular todo lo relativo a las referencias sexuales se fue endureciendo desde principio del siglo XVII hasta finales del XIX. Hubo que esperar hasta la restauración democrática, tras la dictadura franquista, para que esta comedia subiera de nuevo a los escenarios.⁴⁰

Según mi opinión es una comedia muy original, porque Rojas usa todos los elementos posibles que puedan contribuir al desarrollo del conflicto, que en este caso es el del deseo irrefrenable de damas y galanes desvergonzados y tontos que intentan obtener la propia renta económica, y además de nuestro autor repetidamente hace referencia a lugares de Madrid y el uso de esos determinados espacios hace que el espectador pueda colocar los hechos y los personajes en un lugar en concreto y al mismo tiempo ver las escenas cómicas con más realismo ya que el ambiente de las relaciones extramatrimoniales podría ser muy familiar al público del corral.

De hecho, las comedias tenían un doble objetivo principal: convertirse en función o diversión pública y atraer la atención del público que asistía a las representaciones sobre determinados temas comunes en la sociedad del tiempo.⁴¹ *Abre el Ojo* cumple con las dos funciones ya que como todas las comedias era elemento de diversión. A través del comportamiento de nuestros protagonistas, Rojas muestra la relajación y el desorden de la vida moral que se observaba en la sociedad madrileña del siglo XVII⁴² y, al mismo tiempo, usa la comedia como instrumento moralizante ya que trata de demostrar que obrando de una manera o de otra se puede alcanzar o no equilibrio y felicidad.

Por eso concluye con una advertencia al espectador: “abre el ojo” no sólo en los problemas de corazón y en las relaciones interpersonales sino también sobre determinados códigos y leyes vigentes en el Siglo de Oro, como, por ejemplo, el código de honor, que en este caso Rojas representa con indudable eficacia, ya que los protagonistas se lo toman como un juego.

⁴⁰ Felipe B. Pedraza Jiménez, “Abrir el Ojo bajo el antiguo régimen”, en *Criticón*, 87-88-89, 2003, pp. 641-645.

⁴¹ José María Ruano de la Haza “El espectáculo teatral en el siglo XVII”, en J. M^a. Díez Borque (coords), *Historia de los espectáculos en España*, Madrid, Castalia, 1999, p. 42.

⁴² José Antonio Maravall, *Teatro y Literatura en la Sociedad Barroca*, Madrid, Crítica, 1990, p. 30.

2.3 Una comedia de figurón y un ejemplo de amor fingido

Entre bobos anda el juego.

La comedia apareció impresa con el título de *Entre bobos anda el juego* en la *Segunda parte de comedias de don Francisco de Rojas Zorrilla*, impresas en Madrid en 1645. Como el mismo Cotarelo testimonia, la comedia es conocida también con el nombre de *Don Lucas del Cigarral*, el nombre del personaje del figurón que pasa a ser subtítulo de la misma obra.

Ya que no es citado por el autor, seguramente fue añadido después de sus primeras representaciones, según la costumbre del tiempo, para suscitar más interés en el público. Según las referencias que nos da de la comedia Cotarelo y Mori, fue refundida por Don Félix Enciso Castrillón (Ms. en 4º, de 1834 B.M.) y ejecutada por la Compañía de Manuel Martínez en el teatro de la Cruz.⁴³

Es una de las obras con más éxito del autor toledano. Según teóricos como Pedraza y Cáceres, MacCurdy⁴⁴, Mackenzie, y Olga Fernández Fernández⁴⁵, esta comedia se considera como la primera comedia de figurón, un personaje cómico, caracterizado por un grotesco y ridículo orgullo. MacCurdy habla de él como del anti-galán “*the very oposite of the handsome, romantic, gallant heroes who abound in the cape-and-sword plays.*”⁴⁶ A través de este tipo de comedia, Rojas y los demás autores que después de él han utilizado esta nueva fórmula teatral, no hacen otra cosa que dar una imagen caricaturesca de la sociedad del tiempo y de los miembros tipificados de ella. De esta manera, el autor puede criticar la sociedad sin ninguna ofensa ya que ninguno se refleja en el personaje del figurón don Lucas. No se revela como una crítica directa y el público se fija más en los aspectos negativos del personaje, como, por ejemplo, el grande valor que don Lucas le da al dinero, tanto que piensa que todo se rige por la economía. Olga Fernández habla de él como de un personaje que tiene un gran protagonismo y que además resulta molesto para el resto de los

⁴³ E. Cotarelo y Mori, *op. cit.*, pp. 165-167.

⁴⁴ Felipe B. Pedraza y Milagros Rodríguez Cáceres, *op.cit.*, p.512. Así se refieren a la comedia: “Es una comedia de figurón que pasa por ser una de las muestras más conseguidas del género, paragonable a *El lindo don Diego* de Moreto.” Así como lo hace también MacCurdy: “Rojas’s play is often called the first comedia de figurón although it was preceded by Alonso de Castillo Solórzano’s *El Marqués de Cigarral* (1634) to which it owes, among things, the surname of its principal character, Don Lucas del Cigarral. The *comedia de figurón* is usually defined as a play featuring a protagonist who is a supreme odd-ball: he is vain, arrogant, presumtuous, crass, loutish, and often freakish in appearance.” p.132 en Raymond R. MacCurdy, *op.cit.*, pp.131-134.

⁴⁵ Vease para una más exhaustiva explicación sobre la comedia de figurón, el estudio de Olga Fernández Fernández, “Las estructuras funcionales de la comedia de figurón: la función del figurón en *Entre Bobos anda el juego*”, en Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal, Elena Marcello, *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático, Actas de las XXII jornadas de Teatro Clásico Almagro*, Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, pp. 133-149. Añade también unos estudios sobre el figurón del siglo XVII.

⁴⁶ Raymond R. MacCurdy, *op.cit.*, p.132.

personajes de la obra; a pesar de todos sus defectos, del ser antipático y ridículo, se presenta superior a los demás porque es más rico. Puede ser que *Entre bobos anda el juego* se escribiera alrededor de 1638, y se imprimiera después. Ya que, algunos años antes que nuestra comedia había otra de Alonso de Castillo Solórzano, *El Marqués del Cigarral*, de 1638, que sigue la misma línea, tanto que se piensa que Rojas ha copiado el apellido del marqués dando el mismo al personaje principal de su comedia. Hipótesis que confirma también con sus estudios Ann Mackenzie, considerando la comedia de Alonso de Castillo Solórzano como una posible fuente de nuestra comedia y, además, añadiendo que “Rojas dotó a su protagonista de mucha originalidad, tanto psicológica como escénica, logrando transformarle en uno de los individuos más entretenidos e inolvidables del teatro español.”⁴⁷

Es una de las muestras más conseguidas del género de figurón. Caracterizada por una compleja intriga, Pedraza y Cáceres la define como una comedia ingeniosa y divertida ya que la farsa gira alrededor de tres personajes-tipos, una joven hermosa y pobre, un galán feo y rico y un primo joven y enamorado.⁴⁸

La trama es bastante simple, típica de las comedias de equívocos. Rojas juega mucho con los personajes y a través de la crítica que hace al padre de Isabel, que la quiere casar con un viejo sólo por el interés económico, al mismo tiempo crítica la sociedad del tiempo, donde la regla de las bodas concertadas era norma general.

Don Lucas del Cigarral, es un galán viejo que ha decidido y establecido que se casará con doña Isabel de Peralta. Entonces manda a su primo, don Pedro, como hombre en quien confía para ir a recoger a la novia y casarse con ella. Pero, cuando Isabel y don Pedro se encuentran, se enamoran y deciden oponerse a la boda con don Lucas o mejor, más que oponerse, se burlan de él. Al final el mismo don Lucas establece que los dos se tienen que casar porque piensa que así ha conseguido su venganza ya que, según él, los dos serán pobres durante toda su vida, y la pobreza los llevará a la desgracia. De este modo es él quien tiene la última palabra en la comedia, aunque durante toda la obra le haya tomado el pelo.

La acción se desarrolla casi siempre en la calle y Rojas usa un elemento nuevo en su desarrollo, el viaje.⁴⁹ Este tipo de recurso usado

⁴⁷ Ann L. Mackenzie, *op.cit.*, p. 100. Lo mismo afirma Olga Fernández Fernández en *op.cit.*, p. 141.

⁴⁸ Felipe B. Pedraza y Milagros Rodríguez Cáceres (eds.), *op.cit.*, pp. 512-513. Sobre el gusto de Rojas por la antítesis de sus personajes se puede además consultar el artículo de Rosa Navarro Durán, “Mecanismos del enredo en comedias de Francisco de Rojas Zorrilla”, en Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y José Cano Navarro (eds.), *op.cit.*, p. 168. Así habla de los personajes de Rojas: “una de las dos hermanas de *Lo que son mujeres* es hermosa, y la otra, es fea; igual que Clara e Hipólita de *Abre el Ojo*; en *Entre bobos anda el juego*, don Lucas es avaro y rico y don Pedro generoso y pobre.”

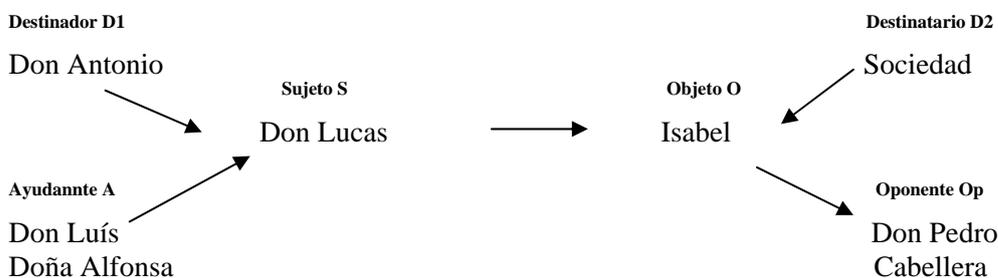
⁴⁹ La situación novedosa viene subrayada también por María Grazia Profeti “Se trata de la primera trasgresión efectuada por Rojas: mientras que el teatro es presencia en la caja cuadrada del tablado, del cual no se puede evadir sino a través del cuento, el autor nos presenta un grupo de personas que se mueve en una geografía dibujada con precisión: el camino de Madrid a Toledo” (“Espacio geográfico

también por otros autores, es empleado por Rojas de forma innovadora porque no es sólo uno de los personajes el que se mueve por las calles, como hemos visto en *Abre el Ojo* con Blanca, obligada a ir de un sitio a otro, esta vez son todos los personajes, ninguno excluido, quienes van desde la corte, Madrid, hacia Toledo, donde vive don Lucas.

Por esta razón, la presencia de los nombres de las calles de Madrid y de los pueblos que la separan de Toledo es altísima, como confirma en un estudio sobre el tema Maria Grazia Profeti.⁵⁰

La confusión que surge durante la comedia permite reírse mucho ya que en ella campea el equívoco que, como veremos, forma parte del conflicto dramático.

El planteamiento de la comedia es bastante lineal, como se deduce por el esquema actancial:



Don Lucas del Cigarral, el figurón de la comedia, es el sujeto y personaje principal de la acción. Es uno de los personajes más entretenidos y originales del teatro español, un verdadero noble que, por su forma de hablar y actuar, casi se comporta como un gracioso.⁵¹ Don Antonio lo ha elegido como marido de su hija y desde aquí se desarrolla toda la trama que lo ve como personaje principal. Él está enamorado exclusivamente de sí mismo y del dinero, por eso considera su boda como una inversión financiera. Su actitud refleja los valores de la época y el contraste entre su personaje y los demás es obvio.

El personaje que he situado como oponente, don Pedro, es su perfecto contrario. Este último es el primo de don Lucas, es joven, guapo y se enamora de Isabel, personaje femenino principal y objeto de la acción. Don

y signo teatral: Toledo en el teatro de Rojas Zorrilla”, en Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y José Cano Navarro (eds.), *op.cit.*, p.149.

⁵⁰ Maria Grazia Profeti, *op. cit.*, pp.127-153.

⁵¹ A tal propósito, ya que delinea muy bien las características del personaje de don Lucas del Cigarral, se revela interesante la definición que nos da de la comedia de figurón Olga Fernández Fernández: “es un tipo de comedia popular humorístico-satírica que se desarrolla durante los siglos XVII y XVIII y que tiene como principales características el estar protagonizada por un personaje ridículo, tanto por su aspecto físico como por su psicología, mediante el cual se critican defectos humanos, más o menos graves, y comportamientos sociales negativos, casi siempre llegando a lo grotesco” (“Las estructuras funcionales de la comedia de figurón: la función del figurón en *Entre bobos anda el juego*”, en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, *op.cit.*, p.133.).

Pedro y doña Isabel representan la gente común, mientras don Luis, doña Alfonsa y don Lucas, la cultura oficial.⁵²

En esta comedia el criado Cabellera actúa contra su amo, don Lucas, pero lo hace sin ningún objetivo, a cambio de nada, sólo porque don Pedro lo trata mejor. Por esta razón, ocupa el lugar de personaje oponente. También el lugar de ayudante está ocupado por dos figuras: don Luis, clásico ejemplo de galán; y doña Alfonsa, hermana de don Lucas y prometida de don Pedro. Ella muestra tener un poco más de decisión y parece ver las cosas más claras que el hermano. Los dos actúan en favor del sujeto, porque el primero de nuestros ayudantes al principio actúa a su favor, pero en cuanto ve que no puede hacer nada para que no se haga la boda, pensando que Isabel lo quiere y creyéndola imposibilitada para reaccionar, decide revelar las cosas a don Lucas y le confirma de algo que él ya sospechaba. Luego, la hermana confirma aún más sus sospechas y, al final, nuestro figuró se encuentra con una mujer que tiene no uno, sino dos amantes.

La única característica particular es el hecho de tener como destinador de toda la acción la sociedad y el público del corral de comedias ya que la trama trata la costumbre frecuente que se seguía durante el siglo de las bodas concertadas. De hecho, Rojas plantea toda la comedia alrededor del tema del amor fingido que, como veremos durante el análisis de las jornadas, se extiende también al interés económico.⁵³

La primera jornada empieza con una conversación que da al público los primeros elementos para entender la sátira sutil que Rojas cumple en esta comedia en contra de las bodas concertadas. La conversación se desarrolla entre Doña Isabel y la criada Andrea. Esta última está bastante nerviosa porque el padre, en sólo tres días, ha decidido casarla con un noble de Toledo y ahora las dos están esperando el coche que las llevará a su nueva casa. Mientras tanto, Andrea le hace preguntas sobre el novio y expone sus dudas sobre la boda, porque:

ANDREA Marido tan de repente
no puede ser buen marido.⁵⁴ [I, vv. 7-8]

A través de las palabras de la criada, pronto el público entiende que el noble, Don Lucas, es viejo ya que Andrea dice que “llama a su mujer «hija.»” [I, vv.36] y que no tiene las características propias del buen amante porque “el que es fino amante / habla castellano viejo” [I, vv.138-139] como sigue afirmando la

⁵² Blue William R., “The diverse economy of *Entre Bobos anda el juego*” en Charles Ganelin, Howard Mancing en *The Golden Age Comedia: Text, Theory and Performance*. West Lafayette, IN: Purdue UP, 1994, p. 80.

⁵³ Véase, además, María Teresa Julio, “Amor y dolor en Rojas Zorrilla: dos caras de la misma moneda” en Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y José Cano Navarro (eds.), *op.cit.*, pp.173-193.

⁵⁴ Uso la edición de *Entre bobos anda el juego* de Francisco de Rojas Zorrilla, ordenadas en colección por Ramón de Mesonero Romanos, Madrid, Rivadeneira, 1918.

criada, mientras él habla de todo menos castellano viejo, en posible alusión a su ascendencia judía y su carácter de aficionado al dinero.

Doña Isabel contesta de forma ponderada, hace entender que no se puede oponer a la voluntad del padre y, al mismo tiempo, comenta que hay también otro galán aparte de este noble de Toledo, un tal don Luis, que es un poco pesado ya que siempre la sigue a todos los sitios a los que va, en la iglesia, por la calle, tanto que ya ella está resignada a su presencia. Isabel no quiere tampoco a este otro galán y confiesa a la criada y al público que está enamorada de otro hombre a quien debe la vida.

Justo mientras ellas conversan, llega Cabellera, el criado de don Lucas del Cigarral, al que se nos presenta con un chiste sobre su apellido: “Pues yo sé / que á todo calvo aficiona.” [I, vv. 199-200]

Rojas usa aquí el personaje del criado para que haga al público y a la misma Isabel una descripción de su amo. Lo que Cabellera hace con mucho gusto, describiendo a don Lucas físicamente y luego marcando algunos aspectos de su carácter, y dando un cuadro del personaje que no deja esperar mucho ya que le saca todas las cosas malas que tiene y no dice nada que sea bueno de él. Es tacaño, habla mal, siempre él es mejor que los demás, come muy poco para no gastar dinero, ronca, es feo, tanto que el mismo criado, como vemos en los versos que siguen, aconseja y ruega a Isabel pensarlo bien antes de casarse con él:

CABELLERA [...]
y este el informe que he hecho;
quererle es cargo del alma,
como lo será del cuerpo;
partiros, no haréis muy bien;
casaros, no os lo aconsejo;
meteros monja es cordura;
apartaros dél, acierto;
hermosa sois, yo lo admiro;
discreta sois, no lo niego;
y así estimaos como hermosa
y pues sois discreta, os ruego
que antes que os vais a casar
miréis lo que hacéis primero. [I, vv. 273-284]

Como las dos mujeres se preguntan cómo es posible que hable mal de quien le da de comer Cabellera explica que, en realidad, él no come de su pan, porque es tan tacaño que parece que ha hecho un voto que lo obligue a comer poco. Claro, la pregunta de Isabel a tal propósito surge natural:

DOÑA ISABEL ¿Pues os pasáis sin comer?

y el criado contesta de una forma muy divertida, porque compara cada día de su vida a un día de vigilia, durante el cual haya que guardar ayuno.

Parece un contrato de venta de una casa.

Entra en escena el primo don Pedro, y el criado Cabellera hace de él una descripción verdaderamente bonita. En la práctica lo describe como el exacto contrario de su amo, el único defecto que puede tener es que no tiene dinero y añade también que, como si eso no fuera suficiente, es prometido de doña Alfonsa, hermana de su futuro marido. En cuanto Isabel lo ve, lo reconoce como el caballero que le había salvado la vida, pero él todavía no sabe quién es ella, ya que lleva una máscara.

Todos los personajes se ponen en camino hacia el lugar establecido, mientras don Lucas ya está en la Ventas y se pelea con un criado. Es una escena verosímil porque más de una vez dice estar ahí para recoger un objeto y luego, de repente, empieza a pelear y al mismo tiempo habla con la hermana Alfonsa que está fuera de la escena.

En medio de la confusión, llega el coche con la novia y entonces todos se paran y don Lucas intenta dar lo mejor de él, pero sin lograr resultados. Antonio le entrega a Isabel, que sigue con la máscara y sólo cuando él se lo pide, después de haber intentado alabar su belleza o el hecho de que pueda ser fea y subrayar que, en cualquier caso, ya es de su propiedad y que da igual su aspecto físico, le pide quitarse la máscara y Rojas pone aquí un golpe de teatro por el que, don Pedro la reconoce:

DON PEDRO (*Ap.*) Vive Dios, que es Isabel,
 a quien en la rubia arena
 de Manzanares, un día
 libré de la muerte fiera. [I, vv. 778-781]

y ella se da cuenta de que ahora él sabe quién es:

DOÑA ISABEL (*Ap.*) Ya me conoció don Pedro,
 porque son los ojos lenguas. [I, vv. 784-785]

Pero claro, no podía bastar sólo eso para complicar las cosa y entonces Rojas se aprovecha de que don Lucas es un vago y hace que este último pida al primo don Pedro cortejarla para él.

Es una escena bastante cómica, ya que don Lucas representa un tipo de personajes que ninguno del público se quiere reflejar en él, porque es tan vago que no puede ni cortejar a su futura mujer. Y de la cosa se aprovecha Don Pedro y el mismo Rojas, que utiliza la verosimilitud de la escena para que el joven revele todo su amor por Isabel, y lo haga como si él hablara siempre en lugar de Don Lucas.

El autor aquí carga la mano con el tema amoroso, porque los dos hablan entre ellos de tópicos literarios, como por ejemplo si el amor surge por los ojos, es decir viendo por primera vez el amado o a través del trato. Los dos personajes siguen así durante un buen rato, tanto que don Pedro logra también pedir la mano de Isabel y cuando ella casi se la da, le coge la mano don Lucas.

La hermana de él, que es la prometida de don Pedro y es un poco más lista que el hermano, parece que ha entendido que algo pasa entre los dos, y ve en Isabel una enemiga, pero propone que se casen los cuatro juntos en Toledo, mientras que don Lucas se quiere casar cuanto antes esa misma noche.

En esta última parte de la primera jornada sale al escenario también el personaje de don Luis, el galán de quien hablaba al principio Isabel y que la sigue por todas partes como de hecho hace en este caso, la ha seguido hasta las Ventas y dice querer ir con ellos hacia Toledo, pero don Lucas no quiere ya que no lo conoce y él finge ser un amigo de familia, y decide seguirlos lo mismo, aunque don Lucas no cree su versión.

En esta primera jornada es evidente la linealidad de la comedia, don Lucas se quiere casar por no perder su dinero, el suyo es un amor fingido, mientras que don Pedro revela que el suyo es verdadero. Vemos cómo también en esto Rojas sigue la antítesis entre los personajes, que se revela no ser sólo física sino también de caracteres.

La segunda jornada de la acción se desarrolla durante la noche. Todos descansan en una posada, cuando don Pedro sale con capa y espada seguido por el criado Cabellera medio desnudo. Aquí Rojas utiliza otra vez el recurso del *locus amoenus* y la imagen de la Venus Anadiomena.⁵⁵ Como hemos visto, ya en otras obras, por ejemplo *Casarse por vengarse* y *No hay ser padre siendo rey*, siempre es un hombre el que se hace cargo de la narración.

DON PEDRO Era del claro Julio ardiente día:
Manzanares al soto presidía,
y en clase, que la arena ha fabricado,
lecciones de cristal dictaba al prado, [II, vv. 40-43]

Pero, a diferencia de las obras antes citadas, aquí don Pedro defiende a Isabel, que se está bañando tranquilamente en el río Manzanares, de una fiera, un toro, que la ataca. Mientras él mata al toro, doña Isabel se sube a su coche y se va, él la sigue hasta que pierde sus huellas. Por esa razón, le explica a Cabellera, la reconoce sólo cuando se quita la máscara en las Ventas y ahora quiere hablar con ella. Por eso ha salido por la noche para que nadie lo vea. El criado quiere apoyar a su amo, es decir, a don Pedro, que en realidad no es su amo porque él es criado de don Lucas, pero muchas veces durante la comedia Cabellera se refiere al primo como a su amo, ya que no tenemos que olvidar que, en la primera jornada, nos ha dicho también que si no hubiera sido por su bondad se hubiera muerto de hambre. Así que apoya a don Pedro en todo y le dice que tiene todas las razones para hablar con Isabel ya que él la había visto antes que su primo y añade que, en estos casos, cuando un hombre está enamorado,

⁵⁵ Véase Ana Suárez Miramón, “La profanación del mito de Venus Anadiomena”, en María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito (eds), *op. cit.*, pp. 1707-1716.

CABELLERA [...]
 no hay hermano para hermano,
 ni hay amigo para amigo.
 Pues si un hermano no vale,
 ¿cómo ha de valer un primo,
 que es parentesco de negros? [II, vv. 188-192]

Mientras ellos hablan y se acercan a la puerta de doña Isabel, salen la criada y ella, que quiere ir hablar con su padre porque dice no poderse casar con don Lucas dado que quiere a don Pedro. Ellas no saben que don Pedro y Cabellera están también en el mismo patio y, de repente, los dos amantes se encuentran y se prometen amor eterno. Don Pedro se hace también el celoso, y le pregunta por sus sentimientos hacia don Luis, ya que este la sigue por todos los lados y que ahora mismo está en la posada:

ISABEL [...]
 Así, ¿qué importa que amante,
 constante, atento y activo,
 me quiera don Luis a mí,
 si con ver un amor mismo
 en los dos, con ser a un tiempo
 tan constantes como finos,
 sois el preferido vos,
 y es él el aborrecido? [II, vv.432-439]

y ella le pide lo mismo para doña Alfonso. El hecho de que todos estos acontecimientos se desarrollen a oscuras y en una posada donde hay muchas puertas de habitaciones, ayuda al autor y favorece el conflicto y los equívocos.

Mientras los dos amantes hablan, sale al patio don Luis y don Pedro se ve obligado a esconderse en la habitación de doña Isabel, que al principio parece negarse por las leyes del honor que la perjudicarían, pero que luego no puede rechazar que entre, ya que si el galán lo viera ahí afuera se complicarían aún más las cosas.

Sale a su vez de su habitación don Luis con su criado Carranza y también él quiere hablar con doña Isabel, pero se equivoca y llama a la puerta de enfrente, donde duermen juntos siendo hermanos, doña Alfonso y don Lucas. A oscuras sale doña Alfonso, que lo cree don Pedro, y él la cree doña Isabel. El equívoco es muy divertido porque los dos hablan entre ellos y cada uno piensa hablar con la persona amada, cuando no es así. Además, don Lucas llama adentro y, entonces, don Luis cree que doña Isabel está en la misma habitación con el hombre que todavía no es su marido y por eso se siente traicionado y se va. Cuando sale don Lucas al patio se encuentra sólo con Cabellera, que le dice no haber llamado él a la puerta, y entonces el amo seguro de haber oído una voz masculina, se va hacia la puerta de Isabel para comprobar que todo vaya bien. Y toda la trama se complica más porque Don Lucas quiere entrar en la habitación de doña Isabel y Cabellera, que sabe que ahí adentro se encuentra don Pedro,

intenta impedirselo con varias excusas, tanto que al final le dice que había llamado él a su puerta porque quería que le contara unas historias de esas que solía escribir. Con esa excusa lo retiene un poco y Andrea intenta hacer salir a don Pedro, pero el otro se entera de que han abierto la puerta y ya el pobre criado no puede hacer nada para convencerlo. Entra en la habitación y no encuentra a un hombre porque Rojas usa otro recurso clásico, el amante se esconde detrás de una cortina, y el criado tropieza y apaga la única luz que tenían para revisar el cuarto. Así que don Pedro aprovecha el hecho de que están a oscuras para salir, pero don Lucas, pensando lo mismo que él, se pone en medio de la puerta y el choque entre los dos es inevitable.

Así como inevitable es el hecho de que se descubra todo. Mientras están a oscuras, Cabellera intenta fingir que su amo lo ha cogido, pero llegan don Luis y doña Alfonso con luces y se descubre que el hombre escondido en la habitación es su primo don Pedro.

Entonces doña Alfonso finge un desmayo y mientras todos van a coger cosas para socorrerla, don Pedro se ve obligado por el primo a cogerle la mano y para fingir le dice que la quiere. Justo cuando dice eso llega Isabel, que se siente traicionada y :

DOÑA ISABEL	Pues traidor, falso, atrevido, viven mis ardientes celos, dioses que hoy en mi coraje tienen la corona y cetro, que he de pagarte en venganzas cuanto cobro en escarmientos. Don Luis ha de ser mi esposo, porque aunque yo le aborrezco, por vengarme de ti solo vengarme en mí misma apruebo. [II, vv. 837-846]
-------------	--

Por vengarse de él se casará con don Luis y claro, con esa actitud suscita en él otro celos y Don Pedro, que teme perderla, deja la mano de doña Alfonso y confiesa todo su amor por Isabel. Pero doña Alfonso había fingido el desmayo como había intentado advertir Cabellera y ante las palabras de amor de su prometido para otra mujer saca toda su ira y empieza a hacer preguntas y exigir explicaciones. La confusión es total y cuando vuelve don Lucas, que parece sea el único que no ha sido afectado por lo ocurrido, se acaba la jornada con una serie de réplicas entre los protagonistas, como suele ser gusto del autor:

DOÑA ALFONSA	Quejas, que muero de amor.
DOÑA ISABEL	Iras, que rabio de celos.
DON LUCAS	Honra, que andáis titubeando.
DON PEDRO	Dudas, que andáis discurriendo.
DON LUCAS	Pero yo lo sabré todo, que entre bobos anda el juego. [II, vv. 901-916]

Toda la segunda jornada se desarrolla enteramente durante la noche en una posada en la zona de frontera entre Madrid y Toledo, y el hecho de estar a oscuras desencadena la serie de equívocos que dan ese toque muy entretenido típico de la comedia del Siglo de Oro y además permite que el público que, como siempre, sabe algo más que los personajes, participe de la acción.

Mientras, con la tercera jornada se empieza otra vez el camino hacia Toledo. Don Lucas habla a solas con don Antonio, padre de Isabel, antes hace miles de alabanzas a su carácter y a su persona y luego le cuenta al futuro suegro lo que ha pasado durante la noche, es decir, que ha encontrado a su primo don Pedro en el cuarto de Isabel. Don Antonio no se lo puede creer y le contesta que alguna explicación habrá y, efectivamente, el yerno le cuenta que el primo dice que estaba ahí para averiguar si don Luis, el galán que los sigue desde Madrid, intentaba hablar con doña Isabel. Don Lucas cree lo que dice el primo, y añade que doña Isabel no es para él, que prefiere las mujeres de Toledo:

DON LUCAS

[...]

Ella, en fin, no es para mí;
mujer que se haya criado
en Toledo es lo que quiero,
y aunque naciese en mi barrio.
Mujer criada en Madrid,
para mí, propia, descarto,
que son de revés las unas,
y las otras son de Tajo.

Y, en efecto, don Antonio,
sólo vengo a suplicaros
que os volvais a vuestra hija

a vuestra calle de Francos. [III, vv. 143-154]

De forma muy clara, explica en estas palabras que no se puede casar con ella, de la que sigue hablando como si fuese un objeto, tanto que le pide al suegro le devuelva su carta de pago. Pero, ya que su carácter es bastante simple, don Antonio lo convence para casarse con la hija, ya que ella no tiene ninguna culpa si el otro la persigue, y tampoco ha dado a entender alguna vez que sienta algo hacia don Luis, así que el galán no es un problema para la boda porque además es un asunto de honor, no puede volver a Madrid con ella, porque todo el mundo sabe que se iba a casar y así ha de ser. Don Lucas se deja convencer, y acepta el pacto de que hasta cuando lleguen a Toledo este don Luis no los moleste.

Después, Rojas pone en la escena un grupo de músicos y mientras los caminantes cantan y describen un poco lo que pasa, se vuelca el coche en el que viaja doña Alfonsa y don Pedro la ayuda salir. Acción perfecta para

conversación entre los dos, crea que es verdad lo que don Luis dice, y entonces sigue con el tema de los celos ya que si así han ido las cosas, doña Isabel no puede quejarse de él por su comportamiento con su prometida cuando ella hace lo mismo con el galán como don Pedro mismo le dice: “¿No crees tú mis palabras, / y he de creer tu silencio?” [III, vv. 543-544], ella no se disculpa ni nada, escucha todo lo que él le dice y sólo luego, cuando él acaba de hablar, ella le dice que es imposible que él crea a don Luis cuando él mismo estaba con ella durante la noche y encima había visto al galán salir de su cuarto y, por eso, al final habían acabado juntos en la misma habitación. Pero da igual, esta vez es él quien no quiere comprender las razones y sigue enojado con ella.

Los dos son interrumpidos por don Lucas y doña Alfonsa y como subraya bien Cabellera en un aparte: “Cayeron en ratonera.” [III, vv. 609], porque la hermana de don Lucas intenta contarle la verdad sobre los dos, ya que cuando ella había fingido el desmayo se había enterado de lo que pasaba entre ellos, pero el hermano no la entiende porque Rojas usa un juego de medias palabras:

DOÑA ALFONSA	Que creáis, me maravillo este enojo que fingió; él la quiere.
DON LUCAS	Ya sé yo que la quiere don Luisillo; mas yo lo sabré atajar.
DOÑA ALFONSA	No es sino...
DON LUCAS	Callad, Señora, que os habéis hecho habladora. [III, vv. 629-635]

y con eso no la deja hablar y cree que ella se refiere a don Luis, no a su primo don Pedro. Por esa razón hacen antes las paces de la hermana con doña Isabel y luego pretende que don Pedro e Isabel se abracen y se hagan amigos, y aquí Cabellera suelta otra de sus píldoras de sabiduría: “Déjalos, que ellos se harán / más amigos que tú quieras.” [III, vv. 675-676].

Todos salen y llegan a la escena don Luis y Carranza. El amo está interesado en hablar con don Lucas, por eso no ha vuelto a Madrid sino que ha pensado adelantarse en el camino y esperarlos en Cabañas. Aquí pide al criado que le llame y cuando le habla, le cuenta lo que ha pasado durante la noche en la posada, que había hablado con doña Isabel y que ella le quiere sólo a él y a nadie más. Por eso no se puede casar con él, y don Lucas jura vengarse de los dos, como ya había adelantado en la conversación con don Antonio. Pero, como si no fuera suficiente, llega la hermana, que también quiere hablar con él y le desvela cómo están las cosas:

DOÑA ALFONSA	Pero él no me quiere a mí, porque, amante desleal, a doña Isabel procura contra mi fe y tu amistad. [III, vv. 817-820]
--------------	---

le dice que su futura mujer quiere a su primo y que hasta ahora lo han engañado, sabe que también don Luis afirma que doña Isabel lo quiere. De aquí se ve el poco interés que tiene por Isabel y por su misma boda. Luego, de repente, parece entender cómo están las cosas y promete vengarse:

DON LUCAS [...]
ahora he de averiguar:
y si es don Pedro su amante
por vida desta, y no más,
que he de tomar tal venganza,
que he de hacer castigo tal,
que dure toda la vida
aunque vivan más que Adán,
que darles muerte a los dos
es venganza venial. [III, vv. 858-866]

Como de costumbre, lo que pasa en las comedias de carácter es que se tienen que concluir con una boda y aquí Rojas nos concede dos.

La escena se llena con todos los personajes y don Lucas cumple aquella que según él será su venganza porque decide que el primo se case con doña Isabel porque más castigo que eso no van a tener ya que son pobres los dos y con eso le vale y cada vez que tengan qué comer se acordarán de él porque piensa que “El amor se acaba luego, / nunca la necesidad; “ [III, vv. 977-978] y al mismo tiempo establece que la hermana doña Alfonsa se case con don Luis, el galán que perseguía a doña Isabel.

Al final, triunfa el amor verdadero, don Pedro e Isabel se casan. Pero Rojas sigue con el tópico literario del amor fingido, ya que don Luis se casa con doña Alfonsa sólo por cumplir, mientras don Lucas quedará sólo con su amado dinero.

Como hemos visto, el amor ha sido el hilo conductor que hasta ahora ha unido las comedias de Rojas analizadas: *Abre el Ojo*, *Obligados* y *Ofendidos* y esta última. En ellas hemos analizado tres diferentes tipos de amor, el verdadero, el interesado y nos queda el fingido que Rojas traza muy bien en *Entre bobos anda el juego*.

Es una comedia muy divertida. Rojas emplea en ella todos los recursos clásicos de la comedia del Siglo de Oro y usa los ingredientes fundamentales del teatro cómico como personajes escondidos; criados que ayudan el desarrollo de la acción; los equívocos que, como hemos visto, no faltan y son el eje central del conflicto, porque contribuyen a crear la atmósfera de confusión en la escena y deleitan el público que casi siempre sabe lo que está pasando. Rojas nos presenta damas y galanes vagos y frívolos como, por ejemplo, don Luis, que durante años sigue cada paso que da doña Isabel, le habla de amor eterno y al final se casa con otra dama, sólo porque le dicen que lo haga.

Sin duda, la comedia es un fresco de la sociedad del tiempo. Si queremos encajarla en un ámbito bien definido seguramente se puede

colocar entre las comedias de amor, pero en este caso, Rojas, trata el tema a través de un ángulo particular, ya que lo usa para hablar y cumplir una sátira sobre la importancia que tenían las bodas concertadas durante el siglo XVII.

Aquí doña Isabel, se ve obligada por el padre a casarse con el figurón don Lucas sólo por razones económicas. Como el mismo don Lucas afirma durante el desenlace, doña Isabel “no tiene un real /de dote.” [III, vv. 970-971], como tampoco lo tiene su primo don Pedro. Por eso don Lucas quiere que los dos se casen, porque los considera iguales de pobres. De hecho, él piensa que el amor es un sentimiento que se acaba rápidamente, mientras las necesidades, sobre todo las económicas, no se acaban nunca. Por esa misma razón, para don Lucas la boda es como un contrato y ese mismo concepto vale para don Antonio, el padre de Isabel, que acepta casar a su hija con un hombre mayor que ella y en sólo tres días. Así como acaba siendo un contrato también para don Luis, que se casa con doña Alfonso porque doña Isabel, la mujer que hasta ahora ha galanteado, se casa. Para doña Alfonso, hermana de don Lucas, vale la misma ley que don Antonio ha usado para convencer al figurón. Es decir, ya que habían emprendido ese viaje hasta Toledo para celebrar unas bodas, aunque se cambie de novio no pasa nada, porque lo importante es celebrar las bodas ya que así el honor de las dos mujeres no pelagra y don Lucas no tiene que reñir con nadie, tampoco con el primo, cosa que por otro lado le resultaba un poco difícil y aburrida.

Muchos críticos afirman que, en la comedia del Siglo de Oro, el dinero no se puede considerar como un tema⁵⁶, pero en algunas comedias yo lo veo sin duda como un elemento importante que mueve la acción. Los personajes no hablarán de dinero, pero en muchas comedias, como hemos visto también en *Abre el ojo*, las acciones se deben a la necesidad de dinero. Y aquí pasa lo mismo, Don Lucas decide casarse porque necesita un heredero para su fortuna, no porque le mueva el amor; Don Antonio acepta casar a su hija porque ella no tiene dote y ya es una fortuna que haya logrado encontrar alguien que se quiera casar con ella, y si encima, como en este caso tiene dinero, mejor. Todas las conversaciones de don Lucas van alrededor del tema económico, y también su forma de vengarse sigue la misma línea. Para él, si no hay dinero, no hay felicidad.

El final es bastante curioso, porque un personaje cualquiera de otras comedias de Rojas que hemos analizado hasta este momento se comportaría de forma seguramente diferente que don Lucas. Descubriendo una traición reaccionaría planteando todo sobre el sentido del honor, y tendría que reñir y vengar la mancha de su deshonra, cosa que propone hacer don Pedro, creyendo que el primo tiene un poco más de honor:

DON LUCAS

Calla, primillo, que vive...
Pero no quiero jurar,
que he de vengarme de ti.

⁵⁶ “El tema del dinero no suele aparecer en ninguna comedia de Rojas. Las damas y galanes nunca corren tras una dote, a no ser por imposición” (M^a Teresa Julio, *op.cit.*, p. 442.).

DON PEDRO Estrena el cuchillo ya
en mi garganta.
DON LUCAS Eso no,
yo no os tengo de matar:
eso es lo que vos quereis. [III, vv. 953- 959]

Pero el otro se niega y prefiere vengarse de ellos con dejarlos pobres y esperando que cuando tarde o temprano llegue la necesidad, ellos se acordarán de él.

Al mismo tiempo, aprovecha y casa a su hermana con don Luis ya que durante la noche pasada en Illescas los dos se habían prometido amor, creyendo hablar con personas diferentes.

Con esta segunda boda, planteada así, Rojas critica por un lado la sociedad pero al mismo tiempo confirma el hecho de que si hay una boda concertada que no se celebra porque los dos no se quieren y sobre todo porque hay elementos que lo impiden como en este caso la traición, hay unas cuantas más que se logran celebrar, como la de la hermana y don Luis.

3. LAS LEYES SOCIALES
ATENAZAN Y ENRIQUECEN
EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO:
EL HONOR.

3.1 Origen del conflicto inexistente para una obra magistral: *Del rey abajo, ninguno*.

Se ignora la fecha exacta de composición, así como la de su primera edición, ya que este drama de honor no aparece en las dos colecciones de comedias que publicó el dramaturgo en vida.

En realidad, apareció impresa en una suelta de la primera mitad del siglo XVII con el título de: “*El labrador más honrado García del Castañar. Comedia Famosa de D. Francisco de Roxas*”, y fue aceptada como propia del comediógrafo toledano.⁵⁷

Varias son las obras que se consideran como referencia. Entre las que más han influenciado la obra de Rojas se evidencian *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* y *El villano en su rincón* de Lope de Vega.⁵⁸

La comedia es también conocida con otros títulos: *El labrador más honrado, García del Castañar*,⁵⁹ o con el título de *El Conde de Orgaz*, que se halla en la “Parte 42 de comedias de diferentes autores” impresa en Zaragoza en 1650. Títulos que, según Cotarelo y Mori, le pusieron en ediciones sucesivas.

⁵⁷ Raymond R. MacCurdy, en el artículo “Francisco de Rojas Zorrilla”, en *Bulletin of the Comediantes* (Aubrun, AL), (9:1), 1957, 7-9 (1957), evidencia que: “The first know edition of the play was printed under Calderón’s name in *Parte cuarenta y dos de comedias de diferentes autores* (Zaragoza 1651); however, in the prologue to the *Cuarta parte* of his comedias (Madrid 1672) Calderón explicitly reputed it.” (p.7). La siguiente edición la citada arriba, “*El labrador más honrado García del Castañar. Comedia famosa de D. Francisco de Roxas*”, apareció en una suelta sin título o fecha. Por eso MacCurdy parece creer que: “The attribution to Rojas in the title of this *suelta* is apparently the only reason why the play has since been identified with him” (p.7)

⁵⁸ “*Del rey abajo, ninguno*, es en su totalidad artística, un ejemplo único. Sin embargo, la mayoría de sus elementos cuenta con precedentes y estaba bastante generalizada en la época. Así, en obras anteriores de otros autores, aparecen ya tratados temas tradicionales como el del antagonismo corte-aldea, los conflictos dimanates del sentimiento del honor, la cuestión del honor del villano, la intangibilidad del rey, el idílico amor conyugal o elementos bucólicos. Entre tales obras cito *La luna de la sierra*, de Vélez de Guevara; *El celoso prudente*, de Tirso, y, sobre todo unas comedias de Lope que tratan temas afines: *Los Tellos de Meneses*, *La Estrella de Sevilla*, y en alto grado, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* y *El villano en su rincón*” (Brigitte Wittmann, *Francisco de Rojas Zorrilla, Del rey abajo, ninguno*, Madrid, Cátedra, 1980, p.22.).

⁵⁹ En esa época no siempre las comedias eran citadas en las carteleras teatrales con el título que le había dado el autor, de hecho a veces el título venía cambiado por otro que gustaba y atraía más al público. Con nuestra comedia pasó eso. La primera vez que aparece en la cartelera teatral madrileña, es decir el 28 de Noviembre de 1710, lleva el título de “*Del rey abajo, ninguno, García del Castañar*” y sigue manteniendo ese título sólo hasta el 1739. De hecho, desde el 1726 fue representada en el teatro de la Cruz y en el del Principe, hasta 1807, con el título de “*García del Castañar*”. Durante estos años, sin tener en cuenta un hueco de casi treinta años, entre 1739, año de su última representación en el teatro de la Cruz, hasta 1762, cuando apareció nuevamente en el teatro del Principe, fue representada más o menos todos los años, a veces en los dos teatros. Sólo en tres ocasiones fue citada en la cartelera con otro título: en 1715, 1775, 1788 y 1796 con el título hoy concido de “*Del rey abajo, ninguno*”; en 1784, por el teatro del Principe con el título de “*Del rey abajo ninguno, el labrador más honrado García del Castañar*”; y en 1790 simplemente como “*El labrador más honrado García del Castañar*”. He logrado estos resultados a través un estudios del texto de René Andioc, Mireille Coulon, *op.cit.*

El reflejo teatral del tema del honor fue y sigue siendo objeto de varias interpretaciones, pero sin duda una obra que desarrollaba este tema era una obra destinada a tener mucho éxito, a causa de la fuerza dramática que tenían los casos de honra, ya que el tema tratado estaba más relacionado con la vida cotidiana del público que asistía a la representación⁶⁰. La obra fue traducida al francés y al alemán. Adolfo Schaeffer la considera como verdaderamente clásica y representativa de una época.⁶¹ Además, resulta que la comedia fue representada con éxito durante los años que van desde 1854 al 1862, en varios teatros de Madrid y con diferentes títulos: como *García del Castañar* en el teatro de la Cruz y en el teatro de Variedades, mientras el teatro del Príncipe la anunciaba en la cartelera con el nombre de *El labrador más honrado, García del Castañar*.⁶²

Cuando se habla de teatro, hay que tener en cuenta que el del Siglo de Oro era un teatro para ser visto, sobre todo para ser oído e imaginado por el espectador, que no conocía el texto de antemano. Era y es esencialmente combinación de códigos y sistemas distintos, la representación era espectacular y la comunicación teatral necesariamente debía establecerse en un espacio y tiempo limitados.⁶³ De hecho, nuestra obra consta de tres jornadas, que en realidad son dos días, y la acción se desarrolla entre el campo y la ciudad, entre Toledo y el Castañar.

La primera jornada se desarrolla por la mañana y tarde; la segunda por la noche y, con la tercera jornada, empieza el segundo día. Durante el análisis de la comedia veremos cómo el espacio escénico contribuye a desarrollar el conflicto dramático, y cuanto más progrese en la trama adquiere un significado simbólico, ya que en las primeras dos jornadas, las escenas siguen una estructura bastante lineal: corte-aldea, corte-aldea, mientras en la última jornada habrá una inversión, y la acción empezará en la aldea para concluirse en la corte, símbolo de equilibrio y del orden reconstituido.

En *Del Rey abajo ninguno*, Rojas analiza las relaciones entre el rey y el súbdito, el dogma del honor y las relaciones entre corte y aldea. Posiblemente, la mucha importancia que viene dada en la obra a la aldea se debe a la intención del autor de revalorizar la vida en el campo, ya que durante el Siglo de Oro el campo había sufrido un progresivo abandono. Por eso, Rojas tiende siempre a subrayar lo bien que estaban Blanca y García en su casa del campo. De hecho, nos hace una descripción del lugar donde vivían como un sitio sin igual y también hace entender que el hecho de vivir en el campo no era algo tan degradante como se pensaba. Como afirma Carlos Ortigoza en su estudio sobre los móviles de esta comedia, “el villano rico, más que ser movido por inquietudes caballerescas y deseos de

⁶⁰ Claude Chauchadis, “La denuncia de la ley del duelo en *El poster duelo de España: nuevo examen*”, en J. Canavaggio (ed.), *La comedia*, Madrid, Casa de Velázquez, 1995, pp 381-382.

⁶¹ E. Cotarelo y Mori, *op.cit.*, pp. 156-158.

⁶² Irene Vallejo y Pedro Ojeda, *op.cit.*

⁶³ Manuel Criado del Val, Julio Matas y Francisco E. Feito (eds), *Lope de Vega y los Orígenes del Teatro español, Acta del I congreso internacional sobre Lope de Vega*, Madrid, EDI-6, 1981, p. 279.

aventura, era movido por los placeres de la buena mesa, la tranquilidad del solar y la poltrona cama matrimonial”.⁶⁴ De hecho, García cumple con todas esas características y además tiene un fuerte espíritu de aventura, y alto honor caballeresco, que lo empujará a actuar según las leyes del honor y a empezar un conflicto que se revelará inexistente.

Para demostrar el valor de García, Rojas hace empezar la comedia con un asunto histórico: la conquista de Algeciras por el Rey Alfonso XI. El autor sigue los hechos tal y como se narran en la *Crónica de Alfonso XI*. Según dicha *Crónica*, el Rey se trasladó de Valladolid a Burgos y allí, mientras los ricos hombres de Castilla acudían a su llamamiento, habló con los ciudadanos burgaleses [...] y al fin pudo convencerles y otorgarles las alcabalas que pedía.⁶⁵

Entre esos hombres estaba García del Castañar, un labrador muy honrado, que decide ofrecer su ayuda al Rey e ir a luchar durante la guerra de Algeciras. De hecho, siendo él sólo un labrador, el Rey quiere conocer a este hombre que le parece tan fiel y decide ir a visitarlo en su casa del Castañar.

García está casado con Blanca, una mujer muy fiel que siempre ha amado sin medidas a su marido, pero cuando llega el Rey con su séquito, empiezan los problemas. Uno de los nobles al servicio del Rey, Don Mendo, se enamora de Blanca e intenta aprovecharse de ella. La mujer se resiste, y no traiciona al marido, pero García ignora lo que verdaderamente pasó. Él se fía sólo de las apariencias y ve sólo un hombre que entra por el balcón de la habitación de Blanca y, creyéndolo el Rey, ya que lleva una banda roja, decide castigar a la mujer porque contra el Rey, según los códigos de honor y respeto, no puede ir. Sólo al final se descubre que Blanca siempre le había sido fiel, que en realidad el hombre que había visto no era el Rey sino uno de sus nobles. En la práctica, todo el conflicto dramático se basa sobre un hecho que no existió de verdad, ya que don Mendo atenta contra el honor de Blanca, pero no lo destruye. Cuando se descubre que García es de familia noble y no un villano así como tampoco lo es su mujer, él puede vengar su honor puesto en peligro por otro noble.

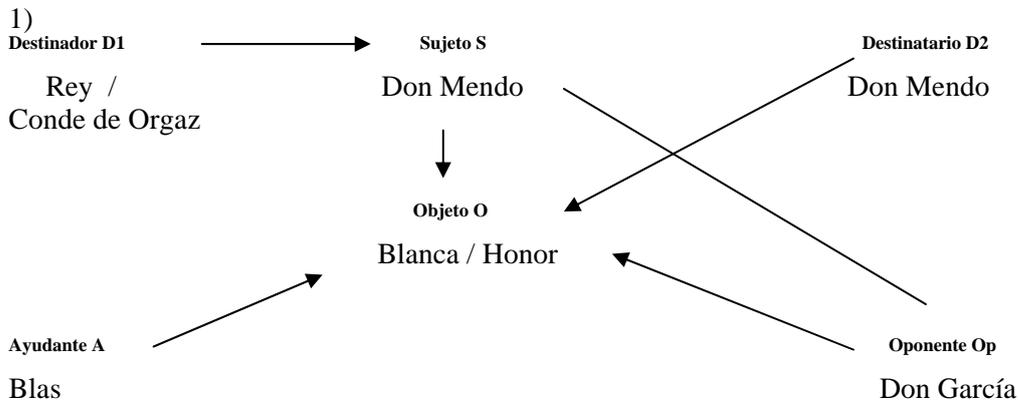
Al final de la obra surge otra vez el hecho histórico para justificar el desenlace y cerrar el círculo alrededor de la comedia.

Para entender mejor las relaciones entre los personajes, el entorno de la comedia, los móviles, y antes de empezar el análisis de las jornadas, conviene fijar la atención en el esquema actancial, ya que el drama de honor que estamos tratando nos permite plantear dos esquemas actanciales diferentes. Según lo que hasta aquí conocemos de la comedia, sin duda alguna el personaje principal de la acción, es decir, el protagonista, es García del Castañar. El señor del Castañar, en tiempo de nuestro autor, era Pedro de Rojas, conde de Mora de quien era paisano y debía ser amigo

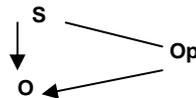
⁶⁴ V.Carlos Ortigoza, “*Del rey abajo, ninguno* de Rojas estudiada a través de sus móviles”, en *Bulletin of the Comediantes* (Aubrun, AL) , (9:1), 1957, p. 2.

⁶⁵ F. Ruiz Morcuende, *Teatro/ Francisco de Rojas*., Madrid, La Lectura 1917, p.15.

Rojas.⁶⁶ Mientras su antagonista, considerado también como enemigo social⁶⁷, es Don Mendo, un noble de confianza del Rey.



En el esquema actancial, primero García tiene el lugar de oponente porque en realidad es esa su función, él se opone al deseo del sujeto, don Mendo, hacia el objeto, Blanca. La línea sin flechas entre don García y don Mendo indica esa relación, que se evidencia con el esquema que sigue:



Esta obra no sigue las tendencias de la literatura española en sustituir las personas por tipos, aquí parece más centrarse en las representaciones de “grupos definidos”⁶⁸ o, mejor, se subrayan las diferencias entre corte y aldea, entre labradores y nobles, es decir entre clases sociales diferentes.

La presencia del contraste entre corte y campo es claramente representada en la oposición entre el sujeto Don Mendo, hombre de corte y el oponente García, hombre de tierra. Este simple contraste será esencial para la evolución del drama y nos llevará también a analizar la diferencia entre apariencia y realidad ya que el protagonista y el antagonista no son lo que parecen.

El autor nos presenta a Don García como un labrador honrado, según el grado de honra que le corresponde por su clase social. No hay que olvidar que, en la España del siglo XVII el honor de un villano tenía muy poca importancia. A veces, la figura de García viene situada entre los protagonistas limitados e ineficaces⁶⁹, pero no creo que sea un personaje tan limitado, parece más un hombre que sabe bien lo que quiere y lo que le corresponde de derecho, es fiel al Rey, y cariñoso con su mujer, no hace

⁶⁶ Ídem, pp.12-20.

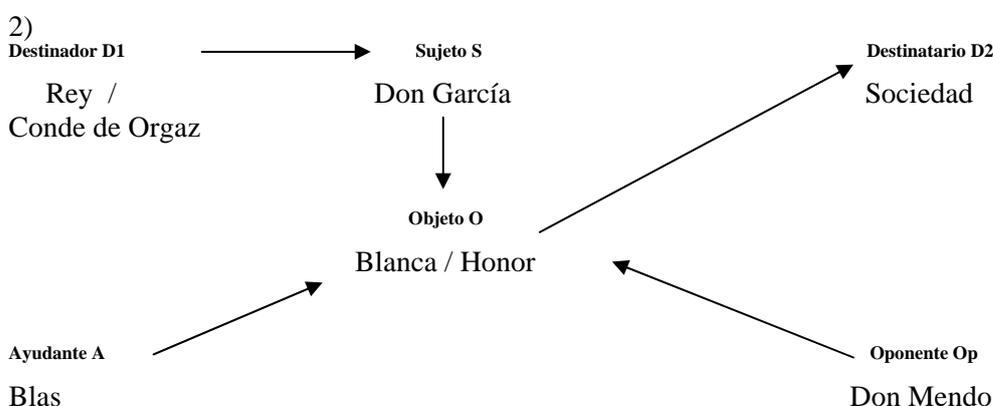
⁶⁷ A tal proposito véase el artículo de Raymond Colon, “Mendo, as social enemy in Rojas Zorrilla’s *Del rey bajo ninguno*”, en *Crítica Hispánica*, (12:1-2), 1990, pp. 65-74.

⁶⁸ García Lorenzo, *El Personaje Dramático*, Madrid, Taurus, 1985, p.36

⁶⁹ Ann L. Mackenzie, *op.cit.*, p. 73.

otra cosa que tratar de mantener su equilibrio social y conyugal; mientras, Don Mendo es noble y, como García, es fiel al Rey. Así no los describe el autor en la primera parte de la primera jornada, pero luego se revelará como es, un noble que no tiene ningún problema para fingirse el Rey con tal de salvar la vida.

Siguiendo con la narración, pronto nos damos cuenta que sí, él es noble, pero parece tener bien claro cuáles son sus derechos como noble respecto a los demás y, por pertenecer a esa clase social, se permite lujos y cumple acciones que no le corresponden, como, por ejemplo intentar seducir a la mujer de García, que, según él, ya que es una villana tendría que ceder a sus lisonjas sin problemas. Este aspecto se deduce claramente en el segundo esquema donde hay una inversión entre el sujeto, que pasa ser García, y el oponente, que será don Mendo.



El oponente intenta quebrar el honor del objeto, pero no lo logra, por eso ahora he puesto como destinador de la acción a la sociedad, porque el comportamiento de don Mendo no corresponde con los valores que eran radicados en la sociedad, y se puede considerar como un aviso a no fiarse de las apariencias. Como vemos, en este segundo esquema actancial falta también la relación entre sujeto y oponente, que hemos visto en el primer esquema donde los dos iban hacia el objeto. Y además cambia el sentido de la flecha en la relación entre objeto y destinatario, ya que la experiencia de Blanca tiene que ser útil a los demás, a la sociedad, para que sepa moverse en los engaños de la vida y reaccionar con la justa medida a las cuestiones de honor, que tanto parecían interesar a la sociedad del Siglo de Oro.

Volvemos al primer esquema, otra figura de relieve es, sin duda, el personaje de Blanca, objeto de la oposición entre S y Op. Rojas es conocido por su forma tan especial de tratar a las mujeres, y Blanca, aunque no tenga el papel central de la heroína que defiende sola su honor y lucha contra los demás, hecho que suele pasar en otras obras del autor, como, por ejemplo en *Cada cual lo que le toca* y *Progne y Filomena*, seguramente es un personaje fuerte, que nunca pierde la conexión con la realidad, segura de no haber traicionado su matrimonio, confía en que pronto se sepa la verdad,

también cuando se ve acusada por su marido, sigue siempre queriéndolo y preocupándose por él. En este caso, según la forma de actuar del objeto, es decir Blanca, se desarrolla todo el conflicto dramático de la comedia ya que su honor puesto en peligro, hace estallar el punto de crisis entre sujeto y oponente.

Entre los personajes, no podían faltar los criados, figuras claves del teatro del Siglo de Oro. Sólo los criados son avaros y realizan sus acciones por dinero.⁷⁰ En este caso tendremos al criado Blas, que desarrollará el papel de ayudante del personaje antagonista, es decir, del sujeto don Mendo, y representará de modo perfecto la clásica figura del criado que hace todo lo que se le pida por dinero. Blas es heredero de los graciosos rústicos descendientes de las églogas primitivas y de la comedia villanesca de Lope de Vega.⁷¹

Tenemos también la presencia de otros criados, Belardo y Teresa. Esta última es utilizada por el autor para representar algunas de esas escenas cómicas que siempre están presentes en el teatro del Siglo de Oro, y que servían para minimizar los efectos dramáticos de la acción. Por esa razón, ya que su papel dentro de la comedia no influye en la acción, no encuentran lugar en el esquema actancial.

El conde de Orgaz, don Gonzalo Ruiz, es un personaje rigurosamente histórico y un elemento importante de la acción, por eso está junto al Rey en el lugar D₁ de nuestro esquema actancial. Se encuentra en ese lugar porque es a causa del deseo de Rey de conocer a don García y por el apoyo del Conde, que don Mendo se encuentra con Blanca, ya que han sido ellos dos los que han querido ir al Castañar. Claramente las intenciones de los dos no tienen nada que ver con la manera de actuar de Don Mendo, pero la acción conflictiva es el resultado del buen propósito del Rey y del Conde de ir al Castañar sólo para conocer a un hombre tan honrado como García.

Desarrollando el personaje del Conde, Rojas debió fijar sólo su atención en el que fue ayo de Alfonso XI, y lo muestra en el drama rodeado de gran autoridad, tanto que el Rey fía en él la resolución de asuntos graves. Sin desde el principio vela sobre Blanca y García, será la mano derecha del Rey y gracias a él se desatará el punto de crisis, ya que será el que confirmará al Rey cómo se han desarrollado los hechos y será también testigo de la nobleza de los dos labradores. Mientras, el Rey es el dispensador de la justicia final y, como fuente suprema de honor, puede ser y es árbitro de las disputas de honor como en nuestra obra.

La primera jornada empieza *in media res*, y la escena se desarrollada en la corte de Rey Alfonso XI. Don Mendo está hablando con el Rey, le pide la banda roja como premio por haber prestado un servicio y haber sido siempre fiel a su majestad. Pero son interrumpidos por el Conde de Orgaz, que llega con una carta.

⁷⁰ M^a Teresa Julio, *op.cit.*, p. 442.

⁷¹ Felipe B. Pedraza, “Rojas Zorrilla ante la figura del Donaire”, en Luciano García Lorenzo *op.cit.*, p.208.

El Conde tiene noticias de la guerra de Algeciras y el Rey le pide también consejo sobre un hecho que tiene que ver con Don Mendo, y el mismo conde dice, hablando del noble "...es tan bueno como yo." [I vv.43], frase que subraya que el Rey confiaba mucho en lo que decía el Conde de Orgaz. A esta conversación sigue otra que se centra en los hechos de la guerra, que todavía no se ha acabado y por esa razón se sigue necesitando en primer lugar el dinero de los nobles del reino. Mientras tanto, Don Mendo lee en voz alta, al Rey, la carta que llevaba consigo el Conde, que dice:

DON MENDO. «Lo que ofrecen los vasallos
para la empresa a que aspira
Vuestra Alteza, de Algeciras:
En gente, plata y caballos,
Don Gil de Albornoz dará
diez mil hombres sustentados;
el de Orgaz dos mil soldados;
el de Astorga llevará
cuatro mil, y las ciudades
pagarán diez y seis mil;
con su gente hasta el Genil
irán las tres Hermandades
de Castilla; el de Aguilar
con mil caballos ligeros,
mil ducados en dineros;
García del Castañar
dará para la jornada
cien quintales de cecina,
dos mil fanegas de harina
y cuatro mil de cebada;
catorce cubas de vino,
tres hatos de sus ganados,
cien infantes alistados,
cien quintales de tocino;
«y doy esta poquedad
porque el año ha sido corto,
más ofrézcole, si importo
también a Su Majestad,
un rústico corazón
de un hombre de buena ley,
que aunque no conoce al Rey,
conoce su obligación.»⁷² [I, vv. 57-88]

Con estas palabras, hace su aparición en la comedia el personaje de García del Castañar. Con su carta, el labrador demuestra fidelidad y lealtad al Rey que, como él mismo dice, aunque no lo conoce, como hombre

⁷² Utilizo la edición de Brigitte Wittmann, *Del rey abajo, ninguno*, de Francisco de Rojas Zorrilla, Madrid, Cátedra, 1980.

honrado sabe bien cuáles son sus obligaciones hacia él. De ahí el interés del Rey por García y el deseo de conocerlo.

Así que el Conde de Orgaz empieza describir al Rey el Castañar, el pueblecito donde vive García, y habla también de la mujer del labrador, de Blanca:

CONDE Baste deciros que siendo
 sus riquezas infinitas,
 con su esposa comparadas,
 es la menor de sus dichas. [I, vv.153-156]

El Conde explica también por qué nunca el Rey se ha encontrado con este buen vasallo, y lo hace con otra metáfora, ya que, según García, el Rey es igual al Sol, o mejor dicho, es el mismo Sol, y por eso, García:

CONDE huye de vos, porque afirma
 que es sol el Rey y no tiene
 para tantos rayos vista. [I, vv.162-164]

El Rey, comparado con el Sol, es un cliché común en las comedias del Siglo de Oro ya que era una forma más para complacer a la Corona.

El Soberano decide conocer a García, pero no quiere que se sepa que es él, así que pide al Conde y a Don Mendo que le acompañen y fingir que están por los bosques del Castañar cazando con los halcones.

En cuanto el conde se va, Don Mendo quiere saber si su Majestad ya ha decidido qué hacer con su demanda, y el Soberano, convencido también por las palabras positivas que el Conde de Orgaz ha expresado sobre él, le concede la banda roja, porque lo cree leal y honrado y porque siempre ha sido fiel a su persona y está satisfecho con su nobleza.

Entran en la escena el personaje del labrador. A través del soliloquio de García, Rojas nos desvela que Blanca es de orígenes nobles así como García. Ella no sabe nada de su nobleza así como desconoce también la del marido, pero García nos dice que el Conde de Orgaz sabe todo y que la estima y adora ya que cuando él la conoció ella vivía en casa de un labrador de Orgaz “*prudente y cano*” [I vv. 240], el mismo Conde.

El autor cambia de escena, la música, y la acción se desplaza al Castañar. El uso que hace Rojas de la música no es típico de él sino de todo el teatro Barroco. En las representaciones teatrales del Siglo de Oro, la música era utilizada a veces para suplir la falta de decorado, otras como recuerdo de la tradición oral.⁷³ Blanca es introducida por algunos versos de músicos que juegan con la etimología de su nombre y lo cándido de la nieve, y la comparan al Sol, del que asume las características:

MÚSICO Ésta es blanca como el sol,

⁷³ Juan José Pastor Comín, “La música como recurso dramático en la obra de Rojas Zorrilla”, en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello (eds.) *op.cit.*, pp.243-263.

que la nieve no.
Ésta es hermosa y lozana,
como el sol,
que parece a la mañana,
como el sol,
que aquestos campos alegra,
como el sol,
con quien es la nieve negra,
y del almendro la flor.
Ésta es blanca como el sol,
que la nieve no.

[I, vv.263- 274]

Luego empieza una larga declaración de amor entre marido y mujer con el uso de clásicas referencias bucólicas y metafóricas, tanto que el criado Blas compara a sus amos con dos palomos.

García usa elementos naturales como la hierba, el agua o el mes de abril para intentar describir su amor por Blanca. Él la quiere como el segador quiere el aura fría, de la misma manera que sus ganados quieren el agua, pero según él todavía no es bastante, ya que ella se merece mucho más. Estos versos describen sin equívocos, el amor de García por Blanca:

DON GARCÍA

Escucha:

No quiere el segador al aura fría,
ni por abril el agua mis sembrados,
ni yerba en mi dehesa mis ganados,
ni los pastores la estación umbría,
ni el enfermo la alegre luz del día,
la noche los gañanes fatigados,
blandas corrientes de amenos prados,
más que te quiero, dulce esposa mía;
que si hasta hoy su amor desde el primero
hombre juntaran, cuando así te ofreces,
en un sujeto a todos les prefiero;
y aunque sé, Blanca, que mi fe agradeces,
y no puedo querer más que te quiero,
aun no te quiero como tú mereces. [I, vv. 290-304]

y Blanca contesta a las palabras de amor del marido siguiendo la misma línea y utilizando otras metáforas sobre la naturaleza:

DOÑA BLANCA

No quieren más las flores al rocío,
que en los fragantes vasos el sol bebe;
las arboledas la deshecha nieve,
que es cima de cristal y después río;
el índice de piedra al norte frío,
el caminante al iris cuando llueve,
la obscura noche la traición aleve,
más que te quiero, dulce esposo mío;
porque es mi amor tan grande, que a tu nombre

como a cosa divina construyera
aras donde adorarle, y no te asombre,
porque si el ser de Dios no conociera,
dejara de adorarte como hombre,
y por Dios te adorara y te tuviera. [I, vv. 305-318]

El coloquio entre los dos es un recurso que usa el autor para dar la idea al público que los dos se quieren desde lo más profundo. Se entiende que nunca han tenido problemas de ningún tipo y que viven bien felices en su casa del Castañar, rodeados por la naturaleza y por la simple vida del campo. Esta es la razón tópica por la que las imagines metafóricas proceden de elementos típicos del campo, a través de ella se sigue valorando la relación entre corte-aldea.

Todavía en estos versos no hay nada que deje ver lo que ocurrirá en los actos siguientes. Rojas usa también una escena graciosa de amor entre los criados, Blas y Teresa, que no hacen otra cosa que intentar repetir la ocurrida entre Blanca y García, pero lo hacen de forma ridícula, ya que Blas dice que se ha enamorado de Teresa mientras la ayudaba con las tareas domésticas.

Después de esta pequeña parte aislada del primer acto, se vuelve otra vez a la escena inicial en la corte. Llega otra carta, enviada por el Conde de Orgaz, que informa a García de que el Rey le hará una visita, pero no quiere se sepa que es él y, según dice la carta, el Rey llevará una banda roja. El Conde de Orgaz no sabe que el Rey ha dado su banda roja a Don Mendo y, cuando aparecen en casa de García, es éste quien tiene la banda.

Así que Rojas aprovecha el hecho y nos sorprende con un golpe de teatro: García confunde a Don Mendo con el Rey por la banda. En todo este acto, el autor siempre ha jugado con esto de la banda roja. Al principio, parece un acontecimiento que no tiene mucha importancia, pero veremos más adelante que desde este equívoco se planteará todo el conflicto dramático, ya que Don Mendo empieza a pensar cómo puede conquistar a Blanca, que para él es fuego, y al mismo tiempo “ángel de nieve pura” [I, vv.636], en una imagen de amor típica del barroco.

Ya que Don García se había ofrecido para ir a la guerra, el Rey decide ofrecerle otras cosas, como, por ejemplo vivir en palacio, pero el labrador prefiere quedarse en el Castañar. Esto es un aspecto más que Rojas usa para revalorizar la vida del campo. Nos nuestra dos personajes, Blanca y García que gustaran mucho al público del corral y pronto se identificarán con ellos, para lanzar un mensaje de dignificación de la vida rural. Mientras, Don Mendo sigue con su propósito, y en un momento en el que se queda a solas con ella, comienza su intento de seducir a Blanca. Para ello, nombra las partes de su cuerpo como, por ejemplo, las manos, y ella hace como que no entiende dónde quiere llegar, y le contesta con cosas de comer:

DOÑA BLANCA Pues, decidme, cortesano,
el que trae la banda roja:

La segunda jornada de las tragedias de Rojas se caracterizan por escenas de acción rápida, seguidas por lentas escenas hechas con soliloquios. De hecho, se repite la misma escena con que se abría la primera jornada. La acción se desarrolla en el castillo, pero esta vez cambia el interlocutor, que ya no es el Rey sino la Reina, que habla con el Conde de Orgaz. Los dos siguen hablando de Blanca y García y el autor aprovecha la figura del conde y nos da más informaciones sobre la historia de Blanca. El conde desvela a la Reina, que después de la muerte del padre de Blanca, Sancho de la Cerda, ha sido él quien ha cuidado de Blanca cuando era niña. Mientras los dos hablan llega primero el criado Blas, enviado por García, que quiere saber si el Rey acepta su ofrecimiento y lo mandará a la guerra, y luego llega Don Mendo. Los dos quedan solos en la escena y pronto el noble aprovecha para intentar corromper a Blas y, al mismo tiempo, con un largo soliloquio declara todo su amor por Blanca.

Don Mendo empieza a hablar con el criado y, en cuanto entiende de qué pasta está hecho, le da dinero:

DON MENDO	Toma, Blas, este bolsillo.	
BLAS	Mas, ¡por Dios!, ¿quiere burlarme?	
	A ver, acerque la mano.	
DON MENDO	Escudos son.	
BLAS	Yo lo creo;	
	mas por no engañarme veo	
	si está por de dentro vano;	
	dinero es, y de ello infiero	
	que algo pretende que haga,	
	porque el hablar bien se paga.	[II, vv. 981-999]

El criado acepta, sin más, las disposiciones sociales más extremas de la sociedad estamental. Don Mendo le explica lo que quiere y Blas, sin que el otro se lo diga dos veces, lo invita a aprovechar el hecho de que Don García esa misma noche irá a cazar y, ya que Blanca se quedará en casa, y “vestida le aguarda sin prevención” [II, vv.1003-1004]⁷⁵, él puede lograr entrar por el balcón y encontrarla dormida sin correr riesgos, ya que su amo no vuelve hasta el amanecer.

Esta escena se acaba así, con las palabras de deseo de don Mendo, que promete ir hasta el Castañar para visitar a Blanca.

Se vuelve a la escena del Rey con el Conde, que siguen hablando de García. El Rey se fía sin problemas del Conde, que le deja hacer lo que quiere, y este propone que García sea nombrado capitán. El Rey consiente y el Conde invita a Blas a decir a su amo que pronto tendrá noticias suyas. Salen todos y cambia otra vez el lugar de la acción, para encontrarnos en el Castañar, con García listo para salir de caza.

⁷⁵ Aquí el autor se refiere al “cinturón de castidad”, un cinturón de metal o cuero con cerradura que se usaba en la Edad Media cuando se quería impedir que una mujer tuviera relaciones sexuales. *Diccionario de la lengua española.*

La escena se abre con un largo soliloquio de García sobre las riquezas y belleza de sus bosques. A través de las figuras de los dioses paganos como Marte, Morfeo, Faetón él nos habla de su tierra como si estuviera describiendo un sueño. Es una descripción bastante bucólica y la presencia de los dioses subraya el equilibrio de la naturaleza, equilibrio que es el del mismo García:

DON GARCÍA Bosques míos, frondosos,
de día alegres cuanto tenebrosos,
mientras baña Morfeo
la noche con las aguas de Leteo,
hasta que sale de Faetón la esposa,
coronada de plumas y de rosa;
en vosotros doctina
halla sobre quien Marte predomina,
disponiendo sangriento
a mayores contiendas el aliento,
porque furor influye
la caza, que a la guerra sustituye.
Yo soy el uno rayo
feroz de vuestras fieras, que me ensayo
para ser, con la sangre que inspira,
rayo del Castañar en Algeciras; [II, vv.1063-1078]

El labrador sigue hablando sobre su fuerza, su forma de cazar y sus bravuras para luchar. A través de este soliloquio es como si el autor subrayara más las virtudes de García como hombre. Se puede también considerar como una declaración de aptitud para ir a la guerra y luchar al lado del Rey, como un elemento más que permite al público constatar que realmente García merece el rol de capitán que había propuesto el Conde para él.

Mientras García se encuentra en el bosque, Don Mendo y un criado que lo acompaña con una escalera, empiezan a andar por el Castañar e irónicamente se encuentran con Don García, que no lo reconoce, y les indica la dirección que tienen que seguir.

Don Mendo sigue con sus monólogos sobre Blanca. Esta vez invoca también la ayuda de Cupido para que entretenga más a García en los bosques y para que le dé sus alas y así él pueda llegar antes al Castañar:

DON MENDO (*Aparte.*
Amor, pues estás piadoso,
detenle, porque no estorbe
mis deseos y en su casa
mis esperanzas malogre,
y para que a Blanca vea,
dame tus alas veloces
para que más presto llegue.) [II, vv.1199-1205]

En esta parte, protagonista y antagonista siguen más o menos el mismo proceso, los dos hablan de amor, desde perspectivas diferentes, pero ambos usando la simbología de los dioses de la Antigüedad, Cupido y Marte.

Pero, don Mendo ha echado mal las cuentas, porque esta vez, Don García decide volver antes a casa y coge otro camino ya que los dos hombres con sus gritos han espantado todos los animales y ya no puede cazar.

Mientras tanto, Doña Blanca y Teresa esperan despiertas a que vuelvan sus hombres. Blanca siempre espera despierta a García cuando éste se va de caza y Teresa espera que vuelva Blas de Toledo, porque quiere el regalo que él le había prometido.

Llega Belardo, seguido por Blas. Otra vez el autor utiliza el canto, y es Blas quien contesta a las preguntas de Teresa cantando:

BLAS	Sí, vengo de Toledo, Teresa mía, vengo de Toledo, y no de Francia. [...] Que si buena es la albahaca, mejor es la cruz de Calivaca. ⁷⁶ [...] Yo te lo diré cantando: Tráigote de Toledo, porque te alegres, un galán, mi Teresa, como unas nueces.
	[II, vv.1269-1286]

Esta exigencia de recurrir al uso de personajes que se entreguen al canto continuo de letrillas populares, tal y como hace Blas es algo común en el teatro de Rojas⁷⁷, ya que encontraremos escenas similares en otras obras de nuestro autor como *La vida en el ataúd* o en *Entre bobos anda el juego*.

La escena sigue con Blanca y sus criados, que se entretienen con algunas adivinanzas. Blas quiere saber cual es el más caro vicio que hay en el mundo, que según él es:

BLAS	el del borracho, que es vicio con quien ninguno compite, que si pobre viene a ser de lo que gastó en beber, no puede tener esquite.
	[II, vv.1353-1558]

Mientras la de Blanca es una adivinanza más clásica, porque habla del fénix, y dice:

⁷⁶ Según la nota de Brigitte Wittmann: “cruz de Calivaca, cruz de Caravaca, cruz patriarcal, la de dos travesaños paralelos y desiguales. Parece que Blas alude a la superstición de que los curanderos deben sus facultades a ser nacidos el Jueves o Viernes Santo y a llevar una cruz en el cielo de la boca.” (*op. cit.*, p. 93.).

⁷⁷ Juan José Pastor Comín, *op.cit.*, pp. 254-255.

El Conde decide mandar a Blanca a palacio mientras él se va donde Don García y lo encuentra vagando desnudo con el puñal en la mano.

García parece loco, cree haber matado a su mujer, pero pronto se da cuenta de que la puerta está abierta y entiende que Blanca ha huido. Llega el Conde, que le informa de que ha mandado a Blanca a Toledo, al castillo. Noticia que no le hace mucha gracia a García porque ya que cree que su antagonista es el Rey, la acción del Conde no ha hecho otra cosa que empeorar las cosas, porque ha sido como llevar la oveja al lobo. Así que, cuando el Conde le dice que él venía porque el Rey quiere verlo en Toledo y nombrarlo capitán, decide ir con él y seguir con su venganza, que ahora, según sus ideas, se ha hecho todavía más grave.

Mientras tanto, Blanca está en el palacio con la Reina, que le desvela que es noble, que es Condesa y que también es su prima. Pero claro, Blanca no puede creer en las cosas que escucha, y contesta:

BLANCA	Aunque escuchándola estoy y sé no puede mentir, vuelvo, Señora, a decir, que una labradora soy, tan humilde, que en la villa de Orgaz pobre me crié sin padre.	[III, vv.2099-2104]
--------	--	---------------------

y a esto, la Reina replica y añade también que García es tan noble como ella:

REINA	Y padre que fue propuesto Rey en Castilla. De don Sancho de la Cerda sois hija; vuestro marido es, Blanca, tan bien nacido como vos, y pues sois cuerda, y en Palacio habéis de estar, en tanto que vuelve el Conde, no digáis quién sois, y adonde ha de ser voy a ordenar.	[III, vv. 2105-2114]
-------	---	----------------------

Nada más empezar la tercera jornada, Rojas comienza a aclarar los equívocos y, entre ellos, esto de la nobleza de Blanca y García, que hará de contraste con la nobleza real de Don Mendo, que se mostrará poco noble de ánimo. Parece que las cosas se empiezan a resolver, pero cuando la pobre Blanca se queda sola en el palacio la situación parece precipitarse otra vez, porque llega Don Mendo, que sigue con su intención. Le desvela que anoche fue a su casa y que se encontró con su marido. Mientras los dos hablan, llega García, y Rojas emplea un clásico recurso escénico: el hombre se queda escondido y oye lo que dicen los otros, pero todavía sigue creyendo que Don Mendo es el Rey.

Blanca sigue oponiéndose y sigue defendiendo a su marido, sobre todo cuando Don Mendo le dice que sus brazos son más honrados que aquellos de un simple labrador. Y así contesta ella:

BLANCA Sí, harán,
 porque bien o mal nacido,
 el más indigno marido
 excede al mejor galán [III, vv. 2173-2176]

Con estos versos se deduce que para la nobleza del siglo, un labrador o un simple campesino no tenían ningún tipo de honra, o que, mejor dicho, no era igual que la de un noble.

De repente, sale García, que había quedado oculto durante toda la conversación entre los dos, y se da cuenta de que Blanca no tiene ninguna culpa y toma su defensa. Intenta llevársela para irse al Castañar, pero Don Mendo no los deja ir porque dice tener que cuidar de Blanca. Esto suscita ironía en el lector y en el público del teatro, que seguro pensaban lo mismo que contesta García, es decir:

GARCÍA ni se ha visto ni se ha usado,
 que guarde el lobo al ganado
 ni guarde el oso al panal. [III, vv. 2218-2220]

Don Mendo se va, y la pareja queda a solas en la escena, se piden perdón e intentan encontrar una solución, pero para García no hay otro remedio que la muerte y la misma Blanca parece no encontrar otra:

DOÑA BLANCA García, guárdete el Cielo;
 fénix, vive eternamente
 y muera yo, que inocente
 doy la causa a tu desvelo,
 que llevaré por consuelo,
 pues de tu gusto procede
 mi muerte, tú vive y quede
 viva en tu pecho al partirme. [III, vv. 2247-2254]

Aquí, Blanca habla del marido como si fuera un fénix, retomando la imagen usada anteriormente, y muestra su buena voluntad para morir y asegurar el renacimiento social del deshonor de García.⁷⁹

De repente, Rojas cambia de ambiente, de uno triste pasamos a uno más alegre. Entra en escena el Rey, que desconoce todo lo que ha pasado, y está feliz de encontrarse con García, ya que eso, para él, quiere decir que el labrador-noble ha decidido aceptar lo que le había ofrecido.

Desde este momento, la acción se precipita, pero esta vez hacia la solución feliz. García se encuentra con el verdadero Rey, pero cuando los ve a todos juntos hace su reverencia a don Mendo, que se ve obligado a

⁷⁹ Ídem, p. 447.

decir que no es el Rey, así que García lo entiende todo y, ya que es noble, se puede vengar. Rojas desenvuelve el conflicto repentinamente, y encuentra una solución normal, la del duelo, que, si hubiera habido afrenta que vengar, parecería normal rutina, pero, en este caso, más que una afrenta hacia el honor de Blanca parece una afrenta hacia la Corona, ya que don Mendo había fingido durante todo el tiempo ser el Rey. García pide disculpas al Rey, sale afuera con Don Mendo, lo mata y vuelve y, como si no hubiera pasado nada, intenta explicar al Rey los hechos. Le cuenta toda su historia, le dice también que su honor había sido puesto en peligro y dice:

DON GARCÍA Pero en tanto que mi cuello
 esté en mis hombros robusto,
 no he de permitir me agravie
 del Rey abajo, ninguno. [III, vv. 2559-2562]

y añade que, si ahora tiene que ser castigado, aceptará el castigo sin ningún problema. El Rey no sabe qué hacer pero al final perdona a todos y García irá a la guerra. El ritmo de esta última jornada es bastante frenético, pasa todo de repente y de la misma forma se resuelve. En ella adquiere un valor simbólico muy importante el lugar en que se desarrolla y resuelve la acción, la corte, símbolo del orden y de la justicia.

Del rey abajo, ninguno es, claramente una tragedia de honor. De hecho, todas las acciones de los personajes, se articulan alrededor de tal concepto, y esto resalta aun más la importancia que el tema del honor tiene en las piezas, no sólo de Rojas sino de la mayoría de los autores del Siglo de Oro.

El honor y la honra, han sido considerados como uno de los temas fundamentales del teatro, uno de los pilares en los que se sustenta su construcción.⁸⁰ Pero no siempre hablar del tema del honor es tan simple ya que hay que tener en cuenta muchos elementos, como, por ejemplo, la importancia que le daba la sociedad y el diferente empleo que hacían los autores del tema. No todos seguían el mismo estilo y tampoco tenían la misma visión del honor. Por ejemplo, Calderón de la Barca siempre presentaba el duelo como recurso negativo, mientras Lope de Vega presenta el tema del honor en *Fuente Ovejuna* como el patrimonio del cual participan todos los individuos, sin importar su nacimiento y su posición social, ya que en ella exalta el sentimiento del honor.

⁸⁰ Bien resume Antonio Rey Hazas este concepto: “Amor y honor, y en menor medida la fe y las convenciones sociales, son las fuerzas más poderosas de la tragicomedia barroca, como es sabido, independientemente de su mayor o menor fidelidad a la realidad cotidiana, ellas impulsan a los personajes dramáticos, los impelen a realizar actos de todo tipo, en contra a veces de sus propias inclinaciones, a despego de sus deseos o de sus voluntad” (“Algunas reflexiones sobre el honor como sustituto funcional del destino en la tragicomedia Barroca Española,” en M.V Diago, y T. Ferrer (eds), *Comedia y comediantes: estudio sobre el teatro clásico español. Actas del Congreso Internacional sobre teatro y práctica escénica en los siglos XVI y XVII*, València, Universitat de València, 1991, pp. 252-253.

En muchas obras, el honor se nos muestra como el atributo que define la naturaleza humana en su forma más noble. El honor sobre toda las cosas, sin esa precondition no habría conflicto dramático, ni ofensa que vengar, ni desenlace. Menéndez Pidal, explica que:

el honor se estimaba entonces no sólo como patrimonio individual, sino como un deber social al que todos hombres estaban obligados, honor que anima la existencia entera de la comunidad, para vivir su vida colectiva con elevado ánimo y virtuoso esfuerzo. En consecuencia la venganza puede llevarse a cabo como un deber doloroso y ha de mirarse como una heroicidad.⁸¹

*Así como, según Aubrun, el honor teatral es una “obligación” teatral. Por ejemplo, un hombre de honor no podía aceptar un beneficio por uno de sus iguales sin devolvérselo inmediatamente, porque sentirse obligado a otro sería aceptar la propia inferioridad con relación a él, ya que, en el teatro, la nobleza tiene que ser igualitaria.*⁸²

Por esta razón, cuando García descubre que su antagonista no es el Rey, puede vengar su honra, ya que Don Mendo es tan noble como él.

A veces, el honor era considerado como sustituto del destino, a veces, en la misma comedia, la palabra honra y honor es empleada indistintamente, pero en realidad se tienen que considerar los dos términos de forma diferente ya que, según Lope, se plantean dos visiones contrapuestas.

El honor queda ligado a la forma de ser interior de las personas, a su bondad, a sus buenas calidades intrínsecas; mientras que la honra, queda ligada a la sociedad que concede el reconocimiento oficial del honor personal y vela por la preservación de la buena reputación del individuo.

Según la primera visión, positiva, los dos términos quedan ligados a la persona, a su forma de ser y comportarse, sea cual sea su clase social, tienen derecho a requerir su preservación.

Según la segunda visión, presentada como negativa, el honor y la honra van unidos a la clase social, a la nobleza de casta y a la familia de cada persona, por lo que no todos pueden considerarse en posesión de ellos.⁸³

El texto de *Del Rey abajo, ninguno* se basa sobre un enfrentamiento del segundo tipo, es decir, el honor está evaluado respecto a la clase social. No tenemos que olvidar que un hombre equivale a lo que es en la sociedad, su fijación en un grupo le confiere la identidad social.⁸⁴

⁸¹ Ramón Menéndez Pidal, “Del honor en el teatro español”, en *De Cervantes y Lope de Vega*, Madrid, Espasa Calpe, 1944, 6ª ed., pp. 145-173.

⁸² Charles V. Aubrun, *op.cit.*, pp.239-243.

⁸³ Jesús Cañas Murillo, *Honor y Honra en el primer Lope de Vega: las Comedias del destierro*, Cáceres, Universidad de Extremadura, Caja Salamanca y Soria, 1995, p.17.

⁸⁴ José Antonio Maravall, *Poder, honor y élites en el siglo XVII*, Madrid, Siglo Veintiuno, España, 1979, pp.27-28.

Y eso está bien expresado en las palabras que Don Mendo parece usar con tono despreciativo, ya que él es un noble, cuando se encuentra en el bosque y habla con García que hasta este momento, en la obra, es sólo un simple labrador:

DON MENDO ¡Oye
 lo que es villano en el campo!

A esto, García contesta:

DON GARCÍA Lo que un señor en la Corte. [II, vv.1188-1190]

Afirmando que el campesino tiene tantos derechos como los del propio don Mendo en la Corte. Sólo al final de la obra se descubre que García es un noble, y don Mendo hace que desde este equívoco surja el conflicto dramático desarrollado a lo largo de toda la comedia. Ya desde el principio es el mismo personaje del Rey Alfonso XI el que subraya la misteriosa lealtad de un simple campesino y se pregunta como es posible que este hombre que dice no haber visto nunca al Rey tenga esta actitud hacia la corona⁸⁵.

Con el tiempo, descubrimos que García y Blanca, no están en medio de la nobleza que le corresponde por derecho, porque están pagando por una culpa que no es de ellos, sino de sus padres, acusados de traición hacia la corona y obligados a fugarse.⁸⁶

El mismo Conde de Orgaz más de una vez se refiere a este acontecimiento insistiendo sobre el hecho que no hay ninguna prueba que realmente demuestre su traición:

CONDE Del Conde nadie concuerda
 bien en la conspiración;
 salió al fin de la prisión
 y don Sancho de la Cerda
 huyó con Blanca que era
 de dos años, a ocasión [II, vv. 851-856]

ya que se han fugado porque habían sido acusados de la conspiración para destronar al pequeño rey Alfonso y sustituirlo con un rey adulto. La traición hacia el rey comportaba eterno deshonor no sólo por quien la cumplía sino para todo su linaje y, según como está planteado el conflicto dramático en la obra, parece que el hecho de que García sea obligado a luchar por su honor personal y se encuentre en la duda entre matar al rey y perder su honor conyugal sea un desempate con su pasado y una ulterior demostración de su fidelidad hacia la corona. Quien conspiraba contra el rey era condenado a muerte y su familia perdía todos los derechos que le esperaban por ser nobles. Los hijos, en este caso como García, eran deshonrados, no podían

⁸⁵ Margaret A. van Antwerp, *op.cit.* pp.445-446.

⁸⁶ Pierre Ullman, "A Theme of *Del rey abajo, ninguno*, and its Analogy with *limpieza de sangre*", en *Romanic Review*, 57:1 (1966:Feb.) pp.25-34.

tener ningún tipo de honra de caballería, ni ser ayudados por otros parientes cercanos ni recibir herencia, mientras las hijas, como Blanca, podían recibir una parte del dinero que le esperaba como dote.⁸⁷

Parece que Rojas juega mucho con la relación que hay entre la vida de los padres de nuestros protagonistas y su actual condición de campesinos.

El conflicto que atormenta a García es intenso. Él quiere a Blanca con pasión profunda y absoluta, Blanca nunca ha amado a nadie sino a su marido, y García no duda ni un momento de sus virtudes, devoción e inocencia. No obstante, no encuentra otra solución para proteger su honra que matar a Blanca ya que no puede vengarse matando a su ofensor, porque cree que es el Rey el que lo agravia. Y no puede matar al Rey sin incurrir en la deshonra pública y política.⁸⁸ Pero, a pesar de eso, García resulta ser incapaz de matar a su mujer, tanto que por la intensidad de su conflicto interior se desmaya como la misma Blanca nos dice al principio del último acto, cuando se encuentra en el bosque con el Conde de Orgaz y le cuenta lo que había pasado:

BLANCA	La causa le pregunto, mas él, casi difunto, a cuanto vio y a cuanto le decía, con un suspiro ardiente respondía, lanzando de su pecho y de sus ojos piedades confundidas con enojos, tan juntos, que dudaba si eran iras o amor lo que miraba, pues de mí retirado, le vi volver más tierno, más airado, diciéndome entre fiero y entre amante: «Tú, Blanca, has de morir, y yo al instante.»
	[III, vv. 1763-1774]

Mientras, en el momento en que García y Blanca se encuentran otra vez en el castillo, a través de sus palabras el autor nos da otra visión del honor y de los problemas sociales que se juntan con una posible pérdida de tal valor:

DOÑA BLANCA	(...) tu pena; no has de vivir sin honor, y pues yo muero porque vivas, sólo quiero que me agradezcas morir.
DON GARCÍA	Bien sé que inocente estás y en vano a mi honor previenes, sin la culpa que no tienes, la disculpa que me das. Tu muerte sentiré más,

⁸⁷ *Ibíd.*

⁸⁸ Ann Mackenzie, *op.cit.*, pp. 75-82.

yo sin honra y tú sin culpa;
que mueras el amor culpa,
que vivas siente el honor,
y en vano me culpa amor
cuando el honor me disculpa. [III, vv. 2273-2286]

Vemos que los dos siguen el hilo conflictivo, se ven balanceados entre el amor y la salvaguardia del honor, y García sigue con su confusión de ánimo, y es evidente que la tentación que aquí tiene para cometer regicidio se combina con la repetición de la infamia cumplida por el padre, ya que dice:

DON GARCÍA Aquí admiro la razón,
 temo allí la Majestad:
 matarte será crueldad,
 vengarme será traición,
 que tales mis males son
 y mis desdichas son tales,
 que unas a otras iguales
 de tal suerte se suceden,
 que sólo impedir se [pueden]
 las desdichas con los males. [III, vv. 2287-2296]

pero decide vengar su honor y matar a su mujer, y eso demuestra que no siempre los hijos tienen que seguir las herencias de los padres.

Es ahora cuando Rojas nos regala otro golpe de teatro, al descubrirse que Don Mendo no es el Rey. Aparece otra vez el tema del contraste entre apariencia y realidad, nada es como parece: don Mendo no es el rey, Blanca no ha deshonrado su matrimonio, García restaura su honor matando al ofensor. Así que, el protagonista no muere, no mata a su mujer y sólo muere el ofensor y la obra parece tener así un desenlace bastante feliz.

Según Aubrun, “Del rey abajo, ninguno, proclama soberbiamente que la sociedad española es igualitaria y muestra que los nobles y los que no lo son, si llegan a la gracia o a la solución es por caminos muy diferentes.”⁸⁹ Por esta razón, las diferencias entre corte y aldea, entre Toledo y el Castañar, entre noble y labrador, entre apariencia y realidad no hacen otra cosa que adquirir mayor valor simbólico ya que el autor parece subrayar todavía más las diferencias entre clases sociales y, al mismo tiempo, cuando llega el momento, las diferencias entre honra y honor, valorados de forma diferente según la clase social.

En esta obra, el tema del honor va relacionado con los efectos de la apariencia y de la realidad, efectos reflejados también en la estructura de las jornadas y en el espacio escénico ya que, como hemos visto, la primera jornada empieza con una escena en el castillo y la sigue una segunda escena en la aldea; en la segunda jornada pasa lo mismo, pero en la tercera jornada, las escenas empiezan al revés, antes en la aldea y luego el

⁸⁹ Charles V. Aubrun, *op.cit.*, p.264.

desenlace en el castillo, ya que en la última jornada todo el conflicto dramático que se ha planteado durante las primeras resulta volcado, y los labradores pasan de deshonrados a honrados y de campesinos a nobles. En la práctica se desvelan los equívocos que estaban a la base del conflicto dramático, y se desvanece el contraste entre la apariencia y la realidad de los hechos. En este caso, el espacio escénico contribuye al desenlace porque, con elegir la corte como lugar de la acción final, no se quiere hacer otra cosa que exaltar la corona y subrayar el hecho de que el honor se encuentra en los más altos planos y su fuente no es otra que la figura del rey, pieza clave del orden social.

3.2 Originalidad, honor matrimonial y elisión de las convenciones en *Casarse por vengarse*.

La tragedia aparece en la *Parte Primera de las comedias de Don Francisco de Rojas Zorrilla*, impresa en Madrid en 1640. Según los estudios de Cotarelo y Mori fue atribuida a Calderón y en colecciones siguientes a otros autores⁹⁰. MacCurdy cree, como los demás críticos, que la obra *El médico de su honra* de Calderón de la Barca, es la referencia seguida por Rojas, ya que tal obra fue representada en 1635, un año antes de la publicación de nuestro drama.⁹¹

El título suele ofrecer mayor o menor información acerca de la trama, en este caso, *Casarse por vengarse*, resume el nudo del conflicto, porque todo se articula alrededor del concepto de honor matrimonial. Con este drama, Rojas valora dos aspectos diferentes del mismo tema y además intenta dar una serie de respuestas, como, por ejemplo, si merece la pena casarse para vengarse; si es justo vengarse de alguien que no tiene la culpa de los acontecimientos; en las cuestiones sentimentales se actúa siempre hacia el bien o hacia el mal. De hecho, estas y otras más son las preguntas que surgen a la hora de acercarse al análisis de la comedia, y son las mismas que indudablemente se hacía el público que presenciaba la representación.

La historia propuesta por Rojas es bastante rica en la intriga, usa personajes nobles como el del Condestable de Sicilia y además, como veremos, resuelve el conflicto eludiendo las convenciones. No tenemos que olvidar que el personaje femenino de Blanca morirá a manos del marido y en la escena, cosa un tanto fuera de las reglas generales, ya que en la mayoría de los casos los dramaturgos preferían sacar las escenas macabras del escenario, cosa que ocurrirá, por ejemplo, en otra obra de Rojas, *No hay ser padre siendo rey*, donde el público sabrá del fratricidio a través las palabras de los personajes, pero no verá ni una gota de sangre en la escena.

En *Casarse por vengarse*, Rojas cuenta la historia de Blanca y del infante Enrique de Sicilia. Los dos están enamorados, pero, a pesar de eso, si Enrique quiere heredar la corona que con su muerte le deja el hermano, se tiene que casar con Rosaura, su prima. En consecuencia de tal decisión, obedeciendo a su padre Roberto, Blanca se casa con el Condestable de Sicilia. Pero, Enrique y Blanca, aunque estén casados, siguen su relación y,

⁹⁰ E.Cotarelo y Mori, *op.cit.*, pp. 149-150.

⁹¹ Raymond R. MacCurdy, *op. cit.*, pp. 73-75. Así se refiere a las posibles fuentes del drama: "One of the few modern critics to mention Rojas' play is Valbuena Prat, who speaks of it as «a violent drama with a rather forced, uneven style, although possessing great beauty in some of its parts». [A.Valbuena Prat, *Historia de la literatura española*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1946, II, pp. 290-291] The Spanish critic goes on to say that its unmistakable model was Calderón's *El médico de su honra* which was first performed in 1635, a year before Rojas' drama was first printed. In spite of a few general similarities between the two plays, however, *Casarse por vengarse* reveals its own originality and emotional intensity." *op. cit.*, p. 74.

para encontrarse, se sirven de una puerta secreta que se oculta en casa de ella, donde el mismo Enrique ha crecido.

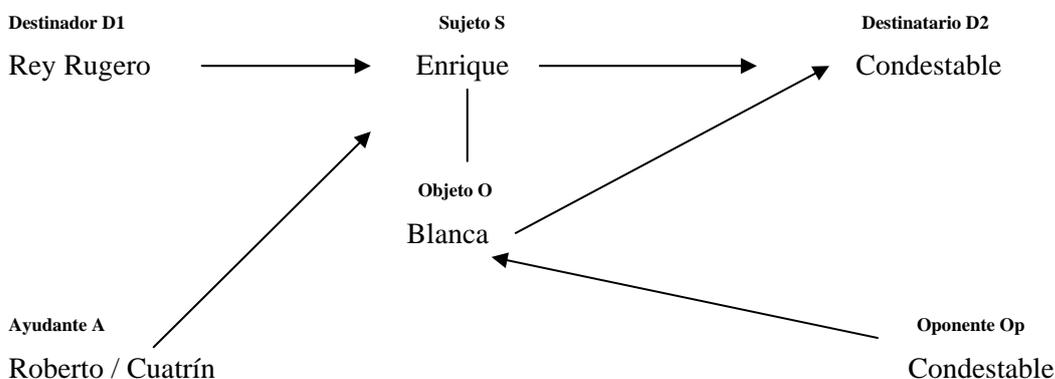
El Condestable se entera de la traición de la mujer y la mata, haciendo irónicamente que se caiga sobre ella la pared en la que se halla la puerta que ha unido a los dos amantes. Así acaba el drama, con Blanca muerta y con el Rey Enrique que jura vengarse del Condestable.

Es la única ocasión en el teatro de Rojas en que una mujer muere a manos de su marido. El autor mezcla mucho los géneros ya que hace uso de recursos escénicos típicos de la comedia, como, por ejemplo, la interceptación de cartas, los encuentros fortuitos y la ayuda indispensable de los criados.

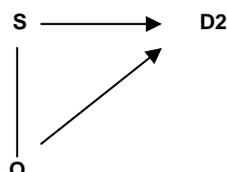
La acción se desarrolla principalmente durante la noche y el espacio escénico casi siempre es la casa de Blanca. Sólo al principio habrá algunas escenas que se desarrollarán en el campo y en la ciudad de Palermo, símbolo de la corte.

También, esta obra de Rojas, como *No hay ser padre siendo rey*, está ambientada afuera del territorio español. En ella no aparecen las ciudades de Madrid o Toledo, ciudades favoritas por el autor, sino la ciudad de Palermo.

Con toda certeza, el ambiente siciliano ha sido elegido por Rojas porque ya que fundamentalmente en la obra trata el tema del honor matrimonial, sabido es la importancia que el pueblo siciliano da a este valor, y eso refuerza más la carga emotiva de la representación. De hecho, el esquema actancial nos permite aun más evidenciar tal matiz, y analizar el desarrollo de la acción.



En este caso, nos enfrentamos con un triangulo ideológico, o sea, con un esquema que nos explica el origen de la acción sino el sentido del desenlace de la misma, nos revela un antes y un después.



Por esta razón, el Rey Rugero, que es un personaje físico y visualmente ausente de la escena, ya que no aparece ninguna vez en el tablado (son los personajes que hacen referencia a él y a su testamento), ocupa el lugar de Destinador. En su testamento, ha puesto una condición para que Enrique, el sujeto de la acción, pueda tomar el trono: se tiene que casar con su prima Rosaura. La decisión del rey es el elemento que quiebra el equilibrio establecido entre sujeto y objeto y que llevará la acción hacia el desenlace trágico.

Blanca es el objeto de la acción. La mujer se ve implicada en acontecimientos que son más grandes que ella y que están relacionados con el sentido del honor y con las acciones que cumplirá su padre. Es una mujer que lleva su amor a las últimas consecuencias, es impulsiva y en cuanto se ve traicionada por Enrique, el amor de su vida, decide aceptar casarse con el Condestable, que ocupa el lugar de oponente y, al mismo tiempo, el de destinatario de la acción, ya que será él quien, matando a la mujer, verá vengado su deshonor. Su personaje es el clásico del marido que traicionado por su mujer, actúa para lograr restablecer su honor y no importa cómo lo logrará, lo importante es ser honrado, aunque eso quiera decir llegar a las extremas consecuencias de matar a la amada.

El personaje de Enrique, como sujeto de la acción, es bastante relevante ya que todas las acciones que Blanca cumplirá irán en perjuicio de su vida, las hará en nombre de su amor por él. Enrique será nombrado rey, pero, en el desarrollo de la trama, su personaje como rey, tendrá una importancia menos relevante ya que, cuando se ve obligado a actuar como rey, actúa al mismo tiempo contra sí mismo. Siendo rey podría actuar como mejor cree, no le haría falta esconderse, ni del Condestable, inferior a él, ni de nadie. Planteada la acción así a Enrique sería la causa del conflicto y en este caso no es así, ya que la crisis estalla no por sus decisiones, sino por aquellas tomadas apresuradamente por Roberto, personaje ayudante de la acción. Roberto es el causante de su desgracia, en esta obra todos, excepto Blanca al principio, son causantes de su desgracia, por eso cuando Roberto se entera del amor clandestino entre su hija y el Rey intenta arreglarlo en privado. Roberto es el padre de Blanca, es el guardián del honor y de la honra de su familia, y se ve obligado a cuidar celosamente de ellos. Según María Teresa Julio, “representa el sentido común, el equilibrio y la experiencia”.⁹² Él actúa creyendo hacer el bien, pero en realidad no hace más que complicar las cosas: usa el papel firmado por Enrique y lo casa, sin que él sepa nada, con Rosaura; acepta que el Condestable sea su yerno ya antes que el Rey haya dado su aprobación; aconseja a la hija no huir y la condenará a muerte.

En esta comedia, como en las demás, Rojas apuesta por criados que tengan nombres extraños, que sean originales y que se presten a juegos semánticos, en este caso el criado Cuatrín: “con ser moneda mi nombre /ni un solo mi nombre tengo” [I, vv. 845-846], y sus palabras nunca están ahí por

⁹² M^a Teresa Julio, *op. cit.*, p. 440.

Durante su declaración de amor, Blanca pide al Infante que se casen, ya que no hay nada que lo impida y pueden aprovecharse del hecho de que el padre de ella, Roberto, está en Palermo. Añade también que ella no es tan noble como él, pero que eso no quiere decir nada, ya que han crecido juntos. Además, una que no acepta una respuesta negativa de su parte, prueba de que él no la ama de verdad y que sólo se había aprovechado de ella. Enrique contesta de una forma bastante clara:

ENRIQUE ¿Para qué quieres que ausente
 tu padre intente delitos,
 que en el achaque de honor
 pueden parecer peligros? [I, vv.143-146]

ya que no entiende por qué quiere aprovecharse del hecho de que el padre no está, ya que entre ellos no hay ningún problema, y prefiere no arriesgar el honor de ambos y esperar que Roberto vuelva esa misma noche desde Palermo y pedirla como esposa. Para que ella no se tome a mal su decisión, él hace otra metáfora del amor que los une:

ENRIQUE Produce la primavera,
 tal vez en un sitio mismo,
 dos flores, y allí verás,
 que argentadas del rocío
 que en perlas viste la aurora
 va creciendo al paso mismo
 la una flor con la otra flor [...]
 Mas si la una flor se muere
 dando al aire parasismos,
 parece que la otra flor,
 del dolor de haber perdido
 su semejante o su amante,
 si antes fue al campo florido
 azucena de las rosas,
 yace desmayado lirio.
 Los dos, pues, somos dos flores,
 que, habiendo juntas crecido
 era fuerza que faltando
 por accidentes precisos
 una de las dos, muriera
 la otra flor; [...]
 Y así, faltándome aquella
 que pudo crecer conmigo,
 no cumpliera con la fe
 que debo a tus beneficios
 si al compas que flor has muerto
 no vengo a morir contigo. [I, vv. 161-204]

Comparando sus personas con dos flores que no pueden vivir el uno sin la presencia del otro. Enrique jura seguirla siempre y, si hace falta, morir con ella. Pero Blanca le revela su temor. No tenemos que olvidar que Enrique

es hermano del Rey Rugero, que de momento está bastante enfermo, y que aunque un tiempo había sido aborrecido por decreto real, ahora es posible vengarse nombrado rey, ya que:

BLANCA que en los gustos y en las muertes
 se acaban los enemigos,
 y suelen con los estados
 mudarse los albedríos. [I, vv. 219-222]

y que entonces no se pueda casar con ella por el hecho de ser un poco menos noble que él y también porque siempre las bodas reales se hacen con un fin concreto.

Las palabras de Blanca, de momento, parecen no tener mucho valor, pero en realidad son símbolo de un presagio. Seguimos con las metáforas, esta vez es Blanca quien compara Enrique con un barco:

BLANCA claro está que he de temer,
 cuando tus pisadas sigo,
 que con mudanza del tiempo
 batel corras, vueles río. [I, vv. 253-256]

Los dos son interrumpidos por Roberto que vuelve desde Palermo con dos noticias, una mala y otra buena como el mismo afirma:

ROBERTO. Vengo con mucha tristeza
 de traer mucha alegría;
 a un tiempo para los dos,
 no sé si vengo a contar,
 o para tu fe un pesar,
 o un contento para vos.
 Sabed que... [I, vv. 265-271]

el rey ha muerto, y como ya había aludido Blanca, Enrique es su suceso y, por lo tanto, tiene que dejar la casa donde ha vivido con Blanca para mudarse a Palermo donde está la corte. El hecho de que Enrique tenga que irse es triste también para Roberto, que le tenía mucho cariño. Cuando se arrodilla ante el nuevo rey, Enrique lo levanta, lo abraza y le dice:

ENRIQUE. Roberto, a mis nobles lazos
 subid, como padre mío,
 pues deudas de mi albedrío
 quiero pagar con mis brazos;
 mas quiero que vos reinéis,
 Príncipe, en mi voluntad,
 que la imperial majestad
 del reino que me ofrecéis.
 Este reino es de los dos,
 y hoy en tal alto lugar
 he de dejar de reinar,

porque reinéis sólo vos;
dadme agora ese papel. [I, vv.303-315]

y cumple un acto que aparentemente no tiene sentido: firma un papel y lo da en blanco a su amada, que lo remite al padre. Claro está que con esta acción empiezan los problemas, porque él ha firmado el papel con la intención de casarse con Blanca, pero Roberto, que ignora el amor entre los dos, lo usará para otros fines, como confirma en un aparte:

ROBERTO (*Ap.*) Hoy mi lealtad se confirma,
en blanco, intentar podré
con tan nuevo pensamiento,
aunque él lo quiera impedir,
lo que su hermano al morir
mandó por su testamento. [I, vv. 352-358]

y al mismo tiempo, Rojas complica aun más la trama, porque descubrimos que el rey ha escrito algo en su testamento que tiene que ver con Enrique, el padre de Blanca se va y los dos amantes quedan otra vez solos.

Blanca empieza a llorar y ni ella sabe si es por alegría o por temor. Luego a las preguntas insistentes de Enrique, revela que teme que ahora que es rey, se olvide de ella:

BLANCA porque puede ser, Señor,
que se mude vuestro amor,
pues se muda vuestro estado. [I, vv. 431-433]

pero el otro la invita a no dudar, y dice que no piensa incumplir a la palabra dada:

ENRIQUE Tu esposo tengo de ser,
en Palermo quiero ufano
casarme, y pues glorias gano,
pretendo por lauro y palma,
si en secreto te di el alma,
darte en público la mano. [...]
Aquella firma que di
fue (pues mi estado te altera),
para que tu amor hiciera
lo que quisiese de mí,
queda adiós, tuyo he de ser. [I, vv. 443-468]

Pero se tiene que marchar, no puede quedarse ahí ya que ahora su sitio está en Palermo. Enrique revela sus verdaderas intenciones con la firma del papel en blanco, o sea, pedir la mano de Blanca, pero ese acto no es interpretado de la misma forma por Roberto y parece que tampoco Blanca haya entendido bien lo que él querría hacer, porque entrega su firma al padre y no dice nada. Aunque sigan con las promesas de amor:

ENRIQUE.	Eterno será mi amor.	
BLANCA.	Firme seré.	
ENRIQUE.		Yo constante.
BLANCA.	Roca soy.	
ENRIQUE.		Seré diamante.
BLANCA.	Así de tu amor lo infiero	
	¿En fin, iré?	
ENRIQUE.		Allá te espero.
BLANCA.	Soy tu esposa.	
ENRIQUE.		Y yo tu amante. [I, vv. 482-487]

No saben que ya Roberto ha empezado a desarrollar su plan, supuestamente para complacer a Enrique y permitirle tomar la corona.

Se cambia de ambientación, la acción se desplaza y aparecen en la escena el Condestable y Cuatrín, su criado. Como siempre, todas las conversaciones donde hay criados por medio son un poco cómicas. Cuatrín se burla de su amo, a través de sus palabras entendemos que ya no es demasiado joven para buscar mujer, ya que, como dice su criado, se está quedando calvo. Pero el Condestable le contesta a tono y dice que con el amor que siente por Blanca sería capaz de afrontar todo los males.

El criado, no contento, sigue con lo mismo y cuenta una historia sobre una mona condenada por el dios Baco a ser calva y que luego descontenta se había ido a protestar donde Jupiter, que le dio licencia para poner la calva en la parte que quisiera:

CUATRÍN	y, en fin, por no ponérsela en la frente la puso en el lugar más indecente. Considera tú, pues, repara ahora, que el castigo en la mona se mejora, pues lo que el calvo trae en la mollera, la mona lo trae puesto en la trasera. [I, vv. 523-527]
---------	---

Es una forma más para decir que su amo tiene poco cerebro, y que lo que tiene, lo tiene mal colocado. Pero lo invita lo mismo a hablar con él de sus problemas, ya que es “ley de buen galán de la comedia/ que habla con su lacayo en mucho seso.” [I, vv.513-532] y el Condestable empieza a contar sus penas de amor.

Primero nos desvela cuando ha visto a Blanca por primera vez, y en esta ocasión, como hemos visto en *No hay ser padre siendo Rey* y en *Entre bobos anda el juego*, Rojas utiliza el recurso de la Venus Anadiomena, con una variante, esta vez no lo encontramos al principio de la segunda jornada, sino a mitad de la primera, pero la presentación del acontecimiento sigue el mismo proceso, corre a cargo de un hombre, el Condestable que lo cuenta a otro hombre, en este caso de nivel social inferior ya que es el criado Cuatrín. El *locus amoenus* sigue siendo el entorno ideal para un encuentro amoroso, la mujer siempre está desnuda, disfruta de su entorno, del agua, de la naturaleza, mientras el hombre se entera de su presencia porque, por

ejemplo, a través del río llega a sus manos una prenda de la mujer, como en este caso, al Condestable llega un guante de Blanca. Sólo con eso él ya está perdidamente enamorado:

CONDESTABLE pues con haberme entonces escondido,
aun sin mirarme me dejó rendido. [I, vv. 608-610]

Ella ni se ha dado cuenta de su presencia, ni se ha enterado de que ha perdido un guante, pero el Condestable, a diferencia, por ejemplo, de Rugero, de *No hay ser padre siendo rey*, sabe ya de antemano quién es la mujer que se está bañando en el río, no le hace falta que la siga hacia su casa para descubrir su identidad, se adelanta en la acción y la pide por esposa:

CONDESTABLE Busco a su padre, dígole mi intento,
prométeme a su hija en casamiento; [I, vv. 628-629]

Leyendo la primera jornada de esta comedia vemos que la trama se complica aún más y que parece que Rojas vaya un poco de prisa, porque hemos pasado de sólo pocos versos la mitad de la primera parte y los elementos que llevarán al conflicto nacen uno detrás del otro, incluido el primer golpe de teatro: Enrique se tiene que casar con Rosaura si quiere la corona. El mismo Roberto explica lo que había ocultado cuando le había dado la noticia de la muerte del hermano:

ROBERTO Y de no querer casarse
ni obedecer sus preceptos,
manda, que este reino pase
al segundo hermano vuestro,
que está en Mesina; [I, vv. 670-674]

Roberto no ha ocultado sólo eso, de hecho se ha tomado la licencia de concluir las cosas cuanto antes y él mismo ha llamado a Rosaura. La prima de Enrique había aceptado casarse con él y ya está en Palermo. No tenemos que olvidar que Roberto es el padre de Blanca y él no sabe nada del amor entre su hija y Enrique. En las explicaciones que siguen, revela cómo ha interpretado la acción de Enrique cuando le ha entregado el papel con su firma:

ROBERTO Yo, viendo
que dejáis a mi elección
cosas de tan grave peso, [...]
pero don Enrique viendo
lo que con Rosaura gana,
como obediente ha dispuesto
casarse ahora con ella,
por este consentimiento
de su firma, que me ha dado

para ello.

[I, vv. 679-693]

En la práctica, Roberto usa el papel para formalizar el acto de su casamiento con Rosaura y cumplir lo que pedía el rey Rugero en el testamento. Pero Roberto no ha prestado atención a un pequeño detalle, Enrique no sabía nada del testamento del hermano, ni de la boda con la prima, de hecho si lo hubiera sabido, no le había dado su consentimiento. El pobre Enrique está incrédulo de lo que acaba de oír, no puede creerlo, y en un aparte, paragona su estado de ánimo a la cólera del volcán Etna, bastante conocido por sus furias devastadoras:

ENRIQUE. *(Ap.)* En nuevos Etnas me enciendo,
esto se ha de deshacer,
pues sin mi gusto se ha hecho. [I, vv. 713-715]

así como él mismo piensa deshacerse del casamiento que se acaba de concluir. Pero Roberto sigue dando su opinión y, en un aparte, dice a Enrique:

ROBERTO os suplico no rompáis
los soberanos decretos,
que aunque vuestra firma fuese
para mi hija, sospecho
que con Rosaura os casara; [I, vv. 721-725]

Aquí no se entiende exactamente si Roberto sabe de los dos o si él piensa que en cualquier caso, Blanca no hubiera sido capaz a ir contra la voluntad del rey muerto y habría cumplido con el papel firmado. Enrique, en un aparte, explica todas sus motivaciones:

ENRIQUE. ¡Oh, nunca! ¡oh, nunca! Roberto,
os diera la firma en blanco.
(Ap. ¿Qué haré? Mas si aquí la dejo,
gano a Blanca, a quien adoro,
y si Blanca, el reino pierdo;
ofenderase Rosaura,
conjurarase Palermo,
y, en efecto, he de perderme.
¡Aquí de mis sentimientos!
¿Qué he de hacer en este caso,
que si agora no obedezco
mi honor corre riesgo aquí?
y si lo hago, es mayor riesgo:
Amor, honor me confunden.
Mas, ¿qué dudo? Mas, ¿qué temo?
Válgame la industria aquí;
yo disimulo, y convengo
en ello, que mientras viene
la dispensación, intento,

conjurando mis vasallos,
tenerlo todo desecho.
Esta noche veré a Blanca,
pues por el roto secreto
de la rompida pared
me ofrece ocasión el cielo;
y, en fin, ha de ser mi esposa.)
Tomad, Rosaura, el asiento. [I, vv. 738-764]

Como siempre suele pasar en estos casos, la elección y la voluntad de Enrique se separan por cuestiones de honor. Inevitable es su conflicto interior entre el deber y el amor. Él quiere a Blanca, pero si no acepta casarse con Rosaura perderá el reino y será también culpable de ofensa hacia su prima; pero así falta al respeto a Blanca y a la promesa que se han hecho. Al final, piensa casarse en secreto con Blanca esa misma noche, y esperar la dispensación por la boda con Rosaura.

Para complicar la trama, llega el Condestable, que encima es partidario del otro hermano de Enrique, don Pedro, que vive en Messina. Enrique piensa pedir la ayuda del Condestable y hacer que cuando se descubra que él está casado con Blanca, el mismo Condestable ayude a don Pedro a coger la corona, y , para atraérselo, le dice:

ENRIQUE Condestable de Sicilia,
 primo y amigo, ya veo
 servicios que reconozco
 y afectos que considero;
 pedid qué yo os pueda dar. [I, vv. 801-805]

Él todavía no lo sabe, pero con eso ha pasado del fuego a la brasas, como se suele decir, ya que el Condestable aprovecha y pide la mano de Blanca:

CONDESTABLE. Si tantas honras merezco,
 pido que me deis, Señor,
 a Blanca, hija de Roberto,
 pues su padre lo consiente.
ENRIQUE. Bien está. (Ap. ¡Valedme cielos!) [I, vv. 806-810]

Enrique, como rey, no puede hacer otra cosa que consentir, porque tampoco el Condestable ha perdido tiempo en subrayar que el padre de Blanca consiente en la boda.

Estamos en pleno desarrollo del conflicto, todos saben lo que está pasando menos Blanca. También Cuatrín, el criado, intenta sacar provecho de la cosa y se presenta en la corte y pide dinero al rey:

CUATRÍN. Soy un secretario lego
 con quien sus secretos parte,
 pero nunca sus dineros;
 porque destos no he sabido

ENRIQUE.
 CUATRÍN.

ni públicos ni secretos.
 En efecto, ¿qué queréis?
 A pediros sólo vengo
 mandéis que de vuestra parte,
 dé un recaudo al tesorero,
 que aunque me llaman Cuatrín,
 que es moneda destos reinos,
 con ser moneda mi nombre
 ni un solo mi nombre tengo. [I, vv. 834-846]

Es una escena bastante cómica porque Cuatrín (dinero) juega mucho con el sentido de su nombre. En medio de la escena con el gracioso llega Blanca, que viene exhortada por su padre para dar su consentimiento a la boda de los reyes. Se queda sin palabras y, viéndose traicionada, en cuanto él le dice que el Condestable de Sicilia ha pedido su mano, ella contesta que acepta la boda sin pensarlo dos veces, para vengarse del trato que le ha reservado Enrique. En la práctica, pasa a ser sujeto de su desgracia. Mientras, Roberto, que no quiere perder tiempo, comunica a la hija que se casará esa misma noche. El padre se va y Blanca se queda sola en la escena y, en un largo soliloquio, empieza a hablar de lo que le ha pasado, del amor que Enrique ha traicionado, le echa maldiciones, como, por ejemplo, que se caiga del caballo, que se lo coman las fieras del bosque o que su mujer no lo aborrezca. Pero llega a la conclusión de que ni Rosaura ni Enrique tienen la culpa de nada y que si hay alguien que tiene la culpa es ella misma:

BLANCA

¿Cómo podré castigarme
 yo misma? Mas ya sé el cómo.
 ¿No me ha dicho aquí mi padre
 (a fuerza de mi obediencia)
 que con el Conde me case?
 ¿Pues qué mayor muerte quiero,
 si le aborrezco constante,
 para vengarme de mí?
 Si Enrique me quiso antes,
 y ahora también me quiere,
 para que en celos se abraze;
 si no me quiere, también
 por mi enojo he de casarme
 para vivir desdichada,
 para castigar mis males;
 porque él viva y muera yo,
 porque su fuego descanse,
 porque el enojo me incite,
 porque esta pena me afane,
 porque esta llama me encienda,
 y porque Sicilia cante
 que ha habido en ella mujer
 que en sí ha querido vengarse. [I, vv.1009-1031]

Claro, él no sabe que el Condestable tiene razón y que es verdad que hay alguien en casa, Enrique, que, no sabiendo nada de la boda de Blanca, iba visitarla como todas las noches y se ha encontrado con el otro.

Parece que las palabras de Roberto convencen al Condestable tanto que, cuando Blanca sale del cuarto, porque ya se había hecho de día, él le confiesa que por la noche había dudado de sí mismo, cuando antes, en una reflexión puesta en un aparte, ella misma revela al público que se trataba de Enrique y que el marido no estaba loco.

En su discurso con el marido, Blanca habla de sus sentimientos hacia él pero, al mismo tiempo dice “que siempre el amor primero / es el que dura en la vida;” [II, vv.405-406] y está claro que se refiere a su amor por Enrique, un amor largo 6 años y que no puede olvidar así. Pero el Condestable, que no lo sabe, se siente lisonjeado por las palabras de la mujer, porque cree que habla de él. A tal propósito, emblemáticas son las palabras del criado:

CUATRÍN.	Sobre un mal domado potro, comediante de la legua, porque sólo en los lugares los galanes representan; postillón de la campaña, cortés por toda excelencia, pues a cada paso suele hacer dos mil reverencias, se apea en aqueste instante... Pero ya pienso que llega; él dirá quién es, pues yo quise pintaros la yegua.	[II, vv. 418-428]
----------	--	-------------------

Está claro que se refiere a la forma de actuar de los galanes, ya que en la comedia suelen ser los culpables de las traiciones amorosas, así como está claro que habla de Enrique (“ya pienso que llega;” [II, vv. 426]), y en la escena llega Enrique, que dice estar ahí para castigarlos porque se han casado sin el permiso real:

ENRIQUE	¿Cómo os habéis atrevido, Conde, sin daros licencia a desposaros con Blanca? ¿Qué resolución es ésa?	[II, vv. 448-451]
---------	---	-------------------

Pero el Condestable, temiendo la venganza del rey, culpa a Roberto, porque ha querido casarlos aquella misma noche. Entonces, el rey, todavía más enojado, pide que sea llamado el padre de Blanca y se queda a solas con ella, que no pierde tiempo en decirle que él está equivocado, que ella está bien feliz de estar casada y que, a lo mejor, se tenía que haber casado antes, y lo acusa de haberla ofendido entrando a escondidas por la noche. En la práctica ella se porta así para despertar sus celos y para vengarse, le hace creer que está enamorada del otro cuando no es verdad. Las palabras

que siguen testimonian que su comportamiento depende solo de su deseo de venganza:

ENRIQUE. Cuando olvidando el imperio,
que lo es mayor la belleza,
venía anoche a casarme,
¿Tan presto a llevar te dejas
de un agravio que es amor,
de una injuria que es fineza?
En fin, ¿te has casado?

BLANCA. Sí;
vengueme de tus ofensas.
¿Ésa es venganza?

ENRIQUE. Es valor.

BLANCA. ¿Y tu amor?

ENRIQUE. Tarde te quejas;
tú me dejaste.

BLANCA. Tú fuiste
la que por una sospecha
o quizá por un deseo,
te casaste.

ENRIQUE. ¿Tú me niegas
que por reinar me olvidaste? [II, vv.508-522]

Los dos son interrumpidos por el Condestable, que vuelve sin Roberto, porque este último está con la reina. Entonces, el marido de Blanca empieza a sospechar que algo pasa entre los dos, porque no es posible, si es verdad lo que ha dicho Enrique, tendría que saber también que el padre de Blanca estaba con su mujer.

En este momento del conflicto, Rojas elige complicar aún más las cosas y hace llegar a la escena a Rosaura y Roberto. Claro, el Rey comenta que la mujer no puede verlo ahí porque ella sabe que él está en Palermo, y que por eso se tiene que esconder, otra cosa que hace dudar aún más al Condestable.

A Enrique no le da tiempo a esconderse y, cuando llega Rosaura, obviamente quiere saber lo que hace ahí. Entonces, él justifica su presencia en casa de Blanca con el hecho de que habiendo vivido ahí, antes de ir a Palermo quería visitar a Roberto ya que para él había sido como su padre. Rosaura se cree lo que dice y empieza a alabar la belleza de Blanca y el amor que ella siente por su marido, comparándolo a lo que ella siente por Enrique. Es una escena que, vista a través los ojos de Rosaura, es idílica, el amor rodea a los cuatro, pero, vista desde el punto de vista de Blanca, es una tortura.

Todos los personajes se van, y el Condestable hace sus reflexiones sobre el mérito. Empieza a sospechar algo porque la misma reina dice que el rey ha pasado la noche fuera, y hay muchas cosas que no le cuadran y, ya que esa misma noche Roberto se irá a Palermo con Rosaura, él quiere descubrir cómo están realmente las cosas:

CONESTABLE Yo he de intentar esta noche
 ser juez de su inocencia,
 o testigo de mi agravio;
 dando al indicio castigos,
 dando al honor resistencias,
 al deseo sufrimientos,
 quilates a la prudencia,
 palma a mi honor si hay victoria,
 muerte a Blanca si hay ofensa. [II, vv. 759-780]

y, si es necesario, se vengará de Blanca matándola. El Condestable peca de exagerar el concepto de honor, ya que de hecho todos son culpables incluso él.

Sigue una escena en que vemos a Blanca bastante turbada, y Silvia, la criada, busca aliviar sus penas, pero llega Cuatrín y le advierte que el marido se ha tenido que ir y que esa noche no volverá ya que parece que tenía un asunto de honor que arreglar. El criado acciona todo el mecanismo que nos llevará al desenlace, es el ayudante del Condestable. A la aldea llega también Enrique, que sabe que el marido de Blanca no está ahí. El personaje de Enrique es bastante complejo porque, siendo el rey, podría entrar por la puerta normal y ninguno tendría nada que decir, pero se comporta como amante y se va por las puertas traseras como esa del jardín por donde se había fugado la noche del enfrentamiento con el Condestable, y eso no hace más que complicar las cosas. Enrique intenta convencer a Blanca de su buena fe y la otra, en un largo parlamento, le hace varias acusaciones, pero luego le demuestra claramente que todavía está enamorada de él y declara haberse casado para vengarse:

BLANCA ¡cuánto yerra
 la que por vengar su enojo
 contra su gusto se casa
 habiendo querido a otro! [II, vv. 921-924]

Cosa que ha resultado inútil, porque ella no puede olvidarse de él, que es su primer amor. Pero ahora no puede hacer nada, y tiene que aceptar las cosas como están porque ella no puede faltan al respeto al marido y a su honor y mientras hace una metáfora sobre sus sentimientos y las llamas, se acerca hacia una vela para quemarse la mano, pero la vela se apaga y se quedan en medio de la escena, a oscuras. Blanca llama a Silvia para que lleve otra vela y Enrique, que ha oído un ruido, se va sin decirle nada porque teme que sea el Conde que ha vuelto. Rojas juega con el hecho de que están a oscuras y hace estallar otra crisis, porque Blanca sigue hablando, ella cree que Enrique está ahí, pero en realidad, quien la escucha, es el marido:

BLANCA. Confieso que te he querido,
 Enrique, siendo en el golfo

del amor de tanto tiempo
 poco cursado piloto.
 déjame, Enrique atrevido,
 que aunque es verdad que a mi esposo
 no reportada aborrezco,
 no tampoco, no tampoco
 te quiero, si antes te quise.
 Aunque no constante borro
 de la memoria impresiones
 que esculpí con líneas de oro,
 pero mi esposo y mi honor
 antes han de ser que todo.
 Vete, Enrique, déjame;
 pues a tus plantas me postro,
 pidiendo...

(*Arrodíllase delante de su marido.*) [II, vv.995-1011]

Testigo de todo lo que ocurre será el público, porque, aunque en la escena estén a oscuras, el espectador del corral de comedias ve perfectamente lo que pasa, ya que se representaba durante el día. Justo en ese momento llega Silvia con la luz, y Blanca descubre estar arrodillada frente al marido, que empieza a tener todavía las cosas más claras, pero no habiendo hallado al rey en casa, duda si lo de Blanca era un soliloquio a la espera de que llegue Enrique o si él estaba ahí de verdad, así que, en la duda, decide cerrar las puertas de la casa por fuera y se va. Blanca, encerrada en su cuarto, sabe que el marido lo ha hecho adrede, tanto que se pregunta también: “¿qué dirá Sicilia /de mi muerte?” [II, vv.1072-1073], y está segura de que el pueblo pensará “que hubo delito si hay sangre / que hubo culpa si hay enojos.” [II, vv. 1078-1079]. Así que decide fugarse por la puerta abierta en la pared e ir a buscar a su padre para que defienda su honor.

El Conde vuelve a buscar a Blanca:

CONDESTABLE que hay culpas en Blanca, y muchas,
 pues huyendo de mis ojos
 las que en mí fueron sospechas,
 son para su dueño abonos. [II, vv.1134-1137]

Llega Roberto, con Blanca, y todavía el Conde se asombra más, no puede creer lo que ve, él la creía ya lejos con el amante, pero ella está ahí con el padre, que pregunta a los dos sobre las razones del conflicto y sus sentimientos:

ROBERTO. ¿Qué te hice yo?
 BLANCA. Darme esposo.
 ROBERTO. ¿Qué es el remedio?
 BLANCA. La muerte.
 ROBERTO. ¿No hay otro, Blanca?
 BLANCA. No hay otro.
 ROBERTO. Oh, ayúdeme mi prudencia.

BLANCA. Sí hará, pero puede poco. [II, vv. 1184-1188]

Como ya hemos visto en otras obras de Rojas, *Abre el Ojo*, por ejemplo, el autor prefiere cerrar las jornadas con réplicas rápidas entre los personajes. Además, aquí tenemos una antelación de lo que será el desenlace, porque, como dice la misma Blanca, ella no ve otro remedio que la muerte.

Es curioso, pero sólo la primera jornada empieza con una escena idílica que se desarrolla durante el día y en un entorno neutro, la selva. La demás escenas siguen la misma línea, ya que la mayoría de ellas se desarrolla durante la noche y en casa de Blanca. La casa representa el entorno familiar, el honor que hay que tener en cada familia, por esa razón casi toda la representación se desarrolla en tal entorno, es ahí donde algo ha fallado, y es por eso por lo que los personajes se encuentran en la peligrosa condición de tener que luchar entre el honor y el deshonor.

La segunda y tercera jornada tienen la misma escena inicial. Esta vez es Blanca la que sale medio desnuda y con una vela, elemento escénico que ha jugado un papel importante durante todo el desarrollo del conflicto dramático, porque ayuda mucho el equívoco. Es el alba y Blanca va en busca del padre para confesar todo y pedirle ayuda:

BLANCA y hoy que mi fama con mi muerte lucha,
o de valor o de piedad me escucha.
Ya, pues, Señor, que toda a ti me dejo,
mi honor has de curar con tu consejo, [III, vv.44-47]

Esta parte es un resumen de todo lo que ha pasado hasta ese momento. Rojas usa el resumen para llamar la atención del público ya que siendo la obra muy complicada en el enredo, se necesitan más resumen y comentarios. El mismo autor se da cuenta que ha enredado mucho la comedia. Blanca explica los hechos al padre, le habla de su amor por Enrique, del hecho de que se habían prometido casarse pero que luego, cuando él había vuelto de Palermo con la noticia de que Enrique había sido nombrado rey, él había firmado y le había dado ese papel, pero ella, como hija, se lo había da a él y le revela lo que piensa:

BLANCA Me diste muerte con mi propia espada;
pues con Rosaura hiciste el casamiento,
prestándote yo misma el instrumento. [III, vv. 73-75]

En la práctica, le hace entender que desde esa acción han surgido todas sus desgracias, porque luego ella, para vengarse, ha aceptado casarse con el Conde al que no ama, y este último ha empezado a sospechar que ella tiene otro, ya que no se ha comportado con él como tiene que hacer una mujer. Dice también al padre que la forma de actuar tan extraña del marido, depende del hecho de que es verdad que otro hombre había entrado en casa, Enrique, que no sabía nada de la boda y había ido buscarla. Y luego

explica por qué ha salido de la habitación medio desnuda y con una daga en la mano: el Conde ha intentado matarla mientras dormía. Pero ella fingía dormir y cuando él se ha acercado ella ha salido al jardín donde estaba Enrique escondido, y justo la voz de un hombre que le ordenaba al Conde parar su furia la ha salvado, porque el marido se ha ido en busca de la voz y ella en busca del padre, a quien ahora pregunta qué hacer:

BLANCA Ahora tú consulta cuidadoso,
qué debo hacer discreta con mi esposo
si mi muerte pretende,
mi amor agravia y a tu honor ofende;
pues cuando con mi sangre me disfama,
él se queda con honra y tú sin fama. [III, vv.201-206]

y claro, ahora no sabe cómo salir de todo eso, porque haga lo que haga siempre habrá alguien que perderá el honor. El marido porque lo ha traicionado y el padre porque no ha sabido cuidar del honor de su familia. Y ya que ella sigue afirmando que no tiene ninguna culpa por lo que ha pasado, el padre le aconseja volver donde el marido, un consejo convencional, ya que él representa la sociedad:

ROBERTO. Tu lengua calle;
no digas más, porque si aquí me dices
que no hay riesgo en tu honor, te contradices,
que es inútil la cura,
si tu propia inocencia te asegura;
y puesto que en tu honor no estás culpada,
antes busca el suplicio de su espada,
vuelve a tu esposo, porque así te abones,
haz de las ansias tuyas corazones,
que quien huye vestida de imprudencia,
hace delito lo que fue inocencia. [III, vv.236-246]

Porque, como explican muy bien estos versos, cuanto ella más se escape o se esconda, le hace creer que tiene alguna culpa. Por eso, según el padre, es mejor que vuelva con su marido porque él sabrá ver en ella la verdad y no habrá nada que vengar, según él tiene que temer la vida y no la muerte.

Llega Enrique y entra también en el cuarto de Roberto. Se para a hablar con los dos y explica que se ha hecho seguir por el Condestable en el bosque y que él ahora lo está esperando ahí creyendo batirse con alguien, pero él, con la excusa de despedir a sus criados, había vuelto a la aldea para ver si Blanca estaba bien. Y mientras ellos están con las explicaciones vuelve el Condestable advertido por Cuatrín de que había visto entrar un hombre en casa. Pero Roberto hace esconder a los dos, cosa que complica todavía más las cosas, porque acaba de decir a la hija que no hace falta que se esconda ya que no tiene culpas y luego él hace lo mismo. Enrique reacciona como parte de un grupo social, actúa como un

galán y será castigado, no perderá la corona, pero la suya será una tragedia individual. Mientras, Roberto, ya no sabe como salir del asunto porque el Conde está firmemente convencido de mirar el cuarto de Roberto. Así que intenta convencer al yerno de mirar antes en el cuarto de Blanca, porque, si es verdad que tiene un amante, ahí se habrá de esconder y mientras el otro mira ese cuarto él hará salir al rey del suyo.

Con esta solución, Roberto ve todo arreglado, porque:

ROBERTO	Blanca queda con honor, el Rey fuera, yo con vida; él contento, Blanca alegre, y, en fin, con una acción misma habré conseguido iguales tres contentos y tres dichas.	[III, vv.476-481]
---------	--	-------------------

Pero no ha hecho bien las cuentas. El Condestable manda a Cuatrín irse a la calle y el otro se esconde detrás de una cortina para escuchar lo que pasa, ya que, como él mismo dice en un aparte, “he de escuchar cuánto pasa, / puesto que no cumpliría / con la ley de buen criado /quien no escucha, parla y mira.” [III, vv. 486-489]

Pero el Conde, que no es tonto, cierra la puerta del cuarto de Blanca y vuelve a la de Roberto. Él quiere entrar, pero el padre de Blanca no lo deja. Rojas pone aquí un golpe de teatro, porque, de repente, de la habitación sale el Rey, que le hace creer estar ahí porque ha descubierto que él está escondiendo a su hermano don Pedro de Messina, venido hacia Palermo para quitarle el reino y la mujer. Cotarelo tiene razón cuando dice que el desenlace es muy original⁹⁴, no hay duda, ahora el culpable pasa a ser el Conde. De esta manera, el rey se va, pero Blanca sigue en peligro, ya que el marido descubre la pared rota porque ve salir de ella a Silvia, la criada, con un papel.

La misma criada cuenta que ese papel lo ha escrito Blanca y que lo tiene que entregar al rey, pero ya que las puertas estaban cerradas y ella no podía cumplir con lo que le había mandado su ama, ha pensado salir por el tabique y buscar a Cuatrín, entregarle la carta y que sea él quien se la dé al Rey. Con esta acción, Rojas consigue retorcer más la trama porque justo se le ocurre dar la carta al criado que, en cuanto el amo le amenaza, se lo da sin remordimientos. El Conde abre la carta sin romper el sello, y lee lo siguiente:

«Por tomar venganza de mí misma, y dar pesadumbre a vuestra Majestad, me casé; quedo encerrada, y temiendo un gran riesgo por las venidas de vuestra Majestad a esta quinta, los consejos de mi padre son muy contra mi vida, y la estimo mucho, por lo que tuvo un tiempo de no ser mía; si como dice la estima, vendrá al

⁹⁴ E.Cotarelo y Mori, “Desenlace original por la caída de la pared que mata a Blanca. En toda la obra hay algo de inverosimilitud. Manera vigorosa, coicinsa y exacta de expresar los pensamientos”, *op. cit.*, p.150.

punto, que yo le espero cuidadosa, para conferir el modo de asegurar a mi esposo, aunque no parece posible. -Doña Blanca.»

Con esta carta, no cabe duda de que ella no quiere al marido, pero también de que no lo ha traicionado, ya que su historia con Enrique existía antes de su boda. Pero el Condestable se siente traicionado y sobre esas bases decide tomar venganza.

Da la carta a Cuatrín y le dice que la entregue como le han dicho y que no se le ocurra decir que él la ha leído luego, en un largo soliloquio, el Conde evalúa su posición:

CONDESTABLE	es mi mal tan mi enemigo, tan mi contraria que si no la doy la muerte no vengo a cumplir conmigo; no sólo indicio, testigo es un papel, declarado, y si al Rey oculto he hallado, ¿qué más pretendo saber? ¡Ah, cuánto ha de comprender el que ha de vivir honrado!	[III, vv. 774-783]
-------------	--	--------------------

y a fin de cuantas, todas los indicios son evidentes y van contra Blanca. Así como el marido, también Blanca durante un soliloquio evalúa las cosas, y se da cuenta del gran error que ha hecho en casarse sólo para vengarse porque:

BLANCA	quien se casa por vengarse, ¡qué de veces se arrepiente!, porque el enojo se acaba, y el agravio vive siempre.	[III, vv. 840-844]
--------	---	--------------------

El matrimonio se encuentra y los dos hacen como si nada ha pasado. Él finge quererla mucho, ella hace lo mismo, pero se pregunta también cómo es posible que el marido no esté enfadado. El Conde aprovecha la situación y pone en acción su plan de venganza. Cuenta a Blanca una mentira, que el rey quiere mandarlo a la guerra contra su hermano don Pedro y que él no quiere ir. Entonces, Blanca le aconseja decir que se encuentra indispuerto pero él dice que no se puede negar a ir, que lo único sería que ella escribiera una carta al rey y le pidiera que no la separe de su marido, porque ya que los dos son amigos de infancia, Enrique seguro que no le negaría este favor. Blanca sigue la propuesta del marido y se sienta a la mesilla que él había preparado justo bajo el tabique para escribir la carta.

Mientras, llega Cuatrín, que ha cumplido el recado y añade también que el rey ha salido de Palermo para ir a la quinta. Así que todo el plan del Conde se está cumpliendo sin obstáculos, el rey llegará justo a tiempo para ver cómo él ha vengado su honor.

Mientras Blanca escribe, en un soliloquio, el Conde nos desvela cuales son sus verdaderas intenciones y el público entiende también por qué ha puesto la mesilla y el bufete justo bajo el tabique:

CONDESTABLE ¿Esta pared no derribó mi honra?
 ¿No fue instrumento vil de mi deshonra?
 Pues porque sirva al mundo de escarmiento
 sea el castigo de que fue instrumento,
 porque desta manera
 viva mi fama y mi deshonra muera.

[III, vv.1004-1009]

y derrumba la pared símbolo de su deshonra, ya que a través de ella se veían los amantes. Blanca no muere en el impacto, pide ayuda, pero cuando llegan el rey y Roberto ya es demasiado tarde. El Conde se hace la víctima, está afligido por la muerte de la mujer y finge no saber cómo ha sido posible que se haya derrumbado ese muro, y suelta ahí la duda de que la pared podía esconder algo. Pero Enrique adivina todo, ya que Blanca le había escrito en la carta que su vida estaba en peligro, y jura vengar su muerte.

El drama acaba con todos los personajes en la escena, alrededor del cadáver de Blanca, porque, cosa curiosa, esta vez Rojas elige representar en la escena la muerte de la mujer y no desarrollarla fuera del escenario como se solía hacer cuando se tenía que representar alguna escena bastante sangrienta, como hemos visto en *No hay ser padre siendo rey*, donde Rugero mata el hermano Alejandro, pero el público se imagina lo que ha ocurrido por las palabras de Casandra que describe lo que ha pasado.

En la obra, Rojas juega con dos temas, el del honor matrimonial, que será más relevante sobre lo demás, y aquel del amor fino⁹⁵, útil para explicar el fuerte amor entre los dos jóvenes protagonistas y justificar determinadas acciones, que los llevarán a entrar en el entorno de las leyes de honor. En las obras del dramaturgo toledano encontramos amores verdaderos y amores fingidos, como aquellos de *Abre el Ojo*, donde el amor de todos los personajes nace por el interés. Mientras aquí la unión de los amantes resulta imposible por razones de estado, Enrique es rey, ella no es tan noble como él y además está casada. El verdadero amor, según Rojas, implica todos los sentidos ya que, por ejemplo, el Condestable se enamora de Blanca sólo mirándola, y para justificar ese amor que ni si quiera fue correspondido, ni con la mirada ni con nada, porque Blanca no se dio

⁹⁵ Así se refiere al amor verdadero María Teresa Julio “En la obra de Rojas hay una serie de tópicos amorosos que se repiten con insistencia y en ocasiones casi de forma literal. La teoría que se expone aquí corresponde al amor fino, al verdadero amor; un sentimiento que, al menos inicialmente, es fuente de dolor porque la unión de los amantes resulta imposible por razones de estado (*Casarse por vengarse*), económicas (*Entre bobos anda el juego*), de lejanía (*Progne y Filomena*) o por enconadas rencillas familiares (*Los bandos de Verona*).” (“Amor y Dolor en Rojas Zorrilla: dos caras de la misma moneda”, en Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y José Cano Navarro (eds.), *op. cit.*, p. 175).

no sé si de pena son,
o si fueron de contento.
Ya mis recelos consiento
y ya se alegra mi amor,
y así entre amor y temor,
dudo vuestra, y temo mía
si las guardo a mi alegría
o las debo a mi dolor.

[I, vv. 358-378]

y ella expresa claramente que no lo sabe. Enrique empieza un largo parlamento sobre las lágrimas y explica que si son de alegría tendrían que ser pocas, mientras si son perlas de dolor tendrían que ser muchas. Todos sus problemas empiezan justo cuando el amante es nombrado rey y ella, para, vengarse, se casa sin que Enrique sepa nada. Por esa misma razón, en la obra se pasa rápido de lo que parece ser el tema fundamental de la comedia, aquel del amor fino, al tema del honor matrimonial, eje central del conflicto, típico de la comedia pero en nuestro caso, desarrollado en una tragedia, porque el problema principal es la imprudencia de Blanca. El hecho de casarse para vengarse la lleva a la muerte, de hecho, la suya será la única vida que se cobra en la tragedia, aquella de la mujer, como reclama la convención social.

El honor, o sea, la dignidad del individuo, y la honra, el respeto que le debe la sociedad son temas frecuentes en el teatro español⁹⁷ y en el teatro de Rojas.

La causa más común de la deshonor era de orden erótico y sexual. El adulterio de la casada constituye un problema social que el padre, el hermano o el marido no pueden consentir. Por esa misma razón, el Conde pregunta a Roberto:

CONDESTABLE. ¿No os toca mi honor también
como a padre mío?

[II, vv. 31-32]

Porque se supone que hasta cuando la hija no se casa tiene que ser el padre o el hermano quien cuide de su honor. Aquí el Conde invita a Roberto a estar de su lado, porque si es verdad lo que dice, es decir, que la hija no está deshonrada y que no tiene ningún amante, no habrá problemas en defenderla. Pero si no fuera así, como en este caso, el marido hará cuanto le sea posible para defender su honra, y llegará hasta a matar a su mujer, origen de su deshonor. Porque, según las leyes del código de honor, el agravio tenía que ser vengado públicamente si todos sabían de su traición, o en secreto, opción que elige el Condestable, ya que él único que se había dado cuenta era él:

CONDESTABLE. Mas yo le digo a mí mismo,
pues no con mi honor cumpliera

⁹⁷ Felipe B. Pedraza y Milagros Rodríguez Cáceres, *op.cit.*, p. 87.

si no lo sintiera tanto;
que aunque es verdad que la afrenta
en tanto afrenta se llama
en cuanto pública sea,
y ésta sólo yo la juzgo,
al que noble sangre alienta
más que la publica al mundo
debe mirarla secreta. [II, vv.694-703]

Por esa misma razón, el día que decide vengarse, llama al rey, porque él, siendo el amante de Blanca, tiene que estar presente, cuando él, como marido, haya restablecido su estado de honor:

CONDESTABLE Pero si mi honor deseo,
su muerte debo emprender,
que así no viniera a ver
quién vengara su deshonra,
que delitos de la honra
jamás se llegan a ver;
la venganza en que me fundo
no diré cómo ha de ser;
mas mi cautela ha de ver
el Rey, Sicilia y el mundo; [III, vv. 788-797]

Pero antes de que cumpla algún acto, tiene que averiguar su ofensa y en la tercera jornada tendrá la ocasión perfecta. Blanca escribe una carta al rey que llega a las manos del marido, que descubre todo:

CONDESTABLE ¡Oh papel, fiero testigo
en la causa de mi honor! [III, vv.728- 729]

y, con una mentira, le hace escribir otra carta, que será su condena a muerte.

En toda la obra hay algo de inverosimilitud, porque Blanca sabe que va contra su honor y su respetabilidad, pero no puede hacer de menos a Enrique, ya que los dos son víctimas del amor verdadero. Mientras, el Conde, que se ve desechado, como loco, no hace otra cosa que tomar la venganza.

El desenlace es bastante original, en él reside la elusión de las convenciones y la originalidad de la comedia, por la caída de la pared que mata a Blanca. No hay jornada ni versos en que la palabra honor no sea usada por los personajes, todos hacen uso del término y todos tienen claro su sentido. Como afirma Cotarelo y Mori, Rojas tiene, en esta obra, una manera vigorosa, concisa y exacta de expresar los pensamientos⁹⁸ y hablar del código de honor.

En este caso, las situaciones son llevadas por el autor hacia el exceso, porque el amor de Blanca y Enrique era algo que existía antes de que

⁹⁸ E. Cotarelo y Mori, *op. cit.*, pp. 149-150.

llegase a escena el Conde. Sólo sabía de su amor la criada Silvia, que actúa como personaje de confianza y no revela a nadie el asunto. La lección final de la obra es bastante clara, es decir, que no se puede jugar con los sentimientos. Después de casada, no es Blanca la que busca a Enrique, sino que es él, que no sabe nada de la boda de la mujer con el Condestable, y se presenta en su casa durante la noche, despertando en el marido todas las dudas sobre la mujer. Son las acciones de los demás, como las del rey y Roberto, y su mismo deseo de vengarse del Rey que llevarán a Blanca a la muerte. Porque una vez que se supera la línea sutil entre honra y honor, según el código del tiempo, no se podía volver atrás y la única solución que queda al autor es aquella de actuar con originalidad, y, al mismo tiempo, según las leyes de honor. Que, aunque fueran bastante criticadas por las comedias, tampoco los dramaturgos se deshacían de ellas, ya que era un tema que gustaba mucho y uno de los ideales más fuertes de la sociedad el siglo XVII. El público soñaba con cosas prohibidas, por eso los dramaturgos a veces llevaban hasta el exceso el conflicto y los personajes, para representar los ideales colectivos de la gente y mostrar otra cara de la sociedad del tiempo.

3.3 Honor filial y exaltación de la monarquía, hilos conductores de la tragedia *No hay ser padre siendo rey*.

La tragedia aparece en la *Parte Primera de las comedias de Don Francisco de Rojas Zorrilla*, impresa en Madrid en 1640. Raimond MacCurdy la coloca entre “*the Cain y Abel Play*”⁹⁹ ya que el conflicto en la escena se desarrolla entre padre e hijos, como en otras dos tragedias de nuestro autor: *El más impropio verdugo por la más justa venganza* y *El Caín de Cataluña*. Por esta misma razón, MacCurdy sigue afirmando también que la obra que más que otras se acerca como fuente a la tragedia de Rojas es *La justicia en la piedad* de Guillén de Castro, porque parece que el personaje de Carlos tiene aspectos comunes en sus relaciones generacionales con el personaje de Rugero¹⁰⁰. Cotarelo y Mori ha localizado dos manuscritos de esta obra en la BN y, como él mismo afirma, “*Uno falta de la tercera jornada, es copia hecha en 1635 por un Martínez de Mora, y el otro completo es también de letra del siglo XVII. Ambos proceden de la Biblioteca de Osuna*”¹⁰¹. No tenemos otras informaciones de relieve sobre este texto, que, como indica Cotarelo, fue representado en 1784 en el teatro del Príncipe por la compañía de Eusebio Rivera.

En esta obra, el título avanza el desenlace¹⁰². *No hay ser padre siendo rey* representa el conflicto entre dos hermanos, Rugero y Alejandro, hijos del rey de Polonia. Los dos se enamoran de la misma mujer, Casandra, que se casa en secreto con Alejandro. Rugero, engañado por los equívocos, que, como veremos, no faltarán tampoco en este texto, mata por error al hermano, creyéndolo el duque Federico, ya que lo toma por el amante de Casandra. El fratricidio parece ser involuntario y Rugero que, en realidad, no odiaba al hermano, pero, a causa de su arrogancia, no es capaz mostrar sus sentimientos, cuando se da cuenta de lo que ha pasado y del error que ha cometido, pide clemencia. Pasamos así desde el primer conflicto, planteado entre los dos hermanos a un segundo, que ve como personaje principal al Rey y padre.

El rey de Polonia se ve obligado a hacer justicia, y Rojas resuelve el conflicto de forma original y poco usual, haciendo que el Rey renuncie a la corona en favor del hijo, de Rugero, que, siendo nombrado Rey, no pueda hacerse justicia sobre sí mismo. Así, el Rey puede perdonarlo sin problemas ya que ahora es sólo su padre. Como afirman Pedraza y Rodríguez Cáceres con este desenlace asistimos al triunfo del amor paternal sobre las imposiciones sociales del honor.¹⁰³

⁹⁹ “Rojas’s three tragedies involving father-son conflicts can properly be called Cain and Abel plays because, in addition to involving the “conflict between generations”, all are related to the story of the biblical brothers” (Raymond MacCurdy, *op.cit.*, p.56).

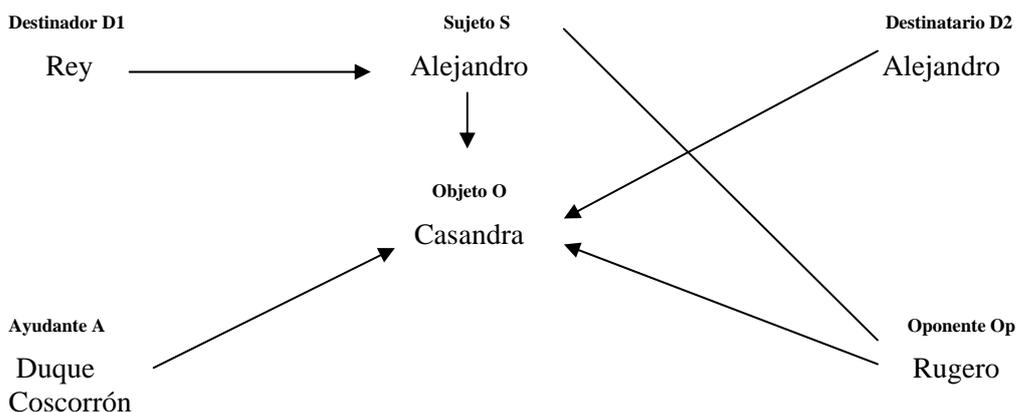
¹⁰⁰ Íd, pp.56-57.

¹⁰¹ E.Cotarelo y Mori, *op.cit.*, pp. 198-200.

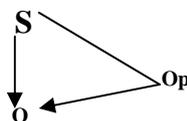
¹⁰² M^a Teresa Julio, *op.cit.*, p.449.

¹⁰³ Felipe B. Pedraza y Milagros Rodríguez Cáceres, *op.cit.*, p. 510.

Un aspecto peculiar de esta tragedia es que no se desarrolla en España, sino en Polonia. Este hecho nos hace pensar que el autor creyó que el argumento que querría tratar podía ser mal interpretado por el público y disgustar a la corte y por eso sitúa la acción fuera del territorio español. Como consecuencia de la presencia de dos conflictos, he planteado dos esquemas actanciales:



en ellos se repite la misma oposición entre objeto, sujeto y oponente que hemos visto en *Del rey abajo, ninguno*. Rugero se opone al deseo de Alejandro por Casandra. De aquí surge el choque y la rivalidad amorosa que llevará a nuestro personaje oponente a matar por equivoco a su hermano Alejandro:



En este caso, Alejandro representa la resistencia, su carácter funcional es el del obstáculo que permite la aparición del conflicto.

El mismo papel desarrolla el personaje del Duque, porque es el ayudante de Alejandro. Oculta su boda con Casandra, lo ayuda a fugarse y, al mismo tiempo, es considerado por Rugero como el obstáculo principal a su amor. Los dos hermanos tienen caracteres completamente diferentes. Rugero es violento, retorcido e ingrato. Ann Mackenzie lo pone entre los protagonistas patológicos del mundo masculino de Rojas¹⁰⁴, junto con Berenguel protagonista principal del *Caín de Cataluña*. Mientras Alejandro es amable, obediente y querido por todos. No está entre los personajes que tienen más carácter, parece un poquito débil ya que para no enojar al padre se echa todas las culpas.

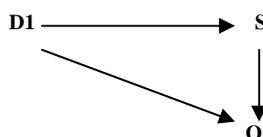
Si miramos la acción desde el punto de vista de Rugero, él actúa en nombre de su honor y de su amor no correspondido, por eso persigue al

¹⁰⁴ Ann L. Mackenzie, *op.cit.*, p. 46.

duque y no al hermano. Según tal visión podríamos plantear el esquema actancial de otra forma, con Alejandro que cubre el papel de ayudante, Federico el de oponente y Rugero el de sujeto.

Pero el resultado del conflicto no cambiaría, porque el príncipe Rugero sea como sujeto o como oponente al final siempre movido por su deseo de venganza mata a la persona equivocada, el hermano.

El fratricidio será la base para el desarrollo del segundo conflicto de esta tragedia, que ve como protagonista la figura del rey, obligado a elegir entre castigar o perdonar al hijo. A tal propósito podemos introducir un segundo triángulo actancial que nos muestra el desarrollo de la acción:



Es un triángulo psicológico, nos muestra la relación entre sujeto-objeto, en nuestro caso entre Rugero y la elección que hará el padre entre el perdón y el castigo que son el objeto. En la práctica, nos muestra la duda en la que se encuentra el Rey D¹, y sobre la cual Rojas basa todo el conflicto.

La figura real encarna el poder y la justicia, lo habitual es que permanezca por encima como testigo y juez de la acción dramática¹⁰⁵. Es un rey-viejo por eso es un personaje virtuoso, que representa la prudencia y la sabiduría. Su función es la de premiar o castigar, en este caso Rojas hará ganar el amor filial y el Rey no castigará al hijo, sino que encontrará una solución que no lo condenará a muerte, y ni a él les hará perder los caracteres propios que tiene que tener un Rey, solución que encuentra en abdicar a favor de Rugero.

Cassandra representa la belleza, es fiel y de linaje aristocrático, es el objeto de nuestro esquema actancial, por ella luchan Rugero y el hermano de él, Alejandro.

En este tipo de comedia, donde el tema tratado es bastante serio, los criados no pueden faltar ya que, a través de ellos, el autor permite que el público tome con menos seriedad la dureza de los acontecimientos. El criado Coscorrón está caracterizado por un humor absurdo, ya que quiere que lo ahorquen en lugar del fratricida Rugero¹⁰⁶. En esta tragedia la figura del criado es un poco diferente respecto de los otros criados vistos hasta aquí. Coscorrón no es un simple bufón, sino un escudero de la duquesa Cassandra, como él mismo remarca varias veces: “Yo a la iglesia la acompaño, que no en todas las comedias/ he de servir de lacayo” [I, vv.551-553] y, para que quede claro, en la jornada II responde a Rugero señalando su condición social y profesional, marcando un rasgo repetido de los criados¹⁰⁷, el ser indigno:

¹⁰⁵ Felipe B. Pedraza y Milagros Rodríguez Cáceres, *op.cit.*, pp. 84.

¹⁰⁶ Felipe B. Pedraza, “Rojas Zorrilla ante la figura del Donaire”, en Luciano García Lorenzo (ed.) *op.cit.*, p.282.

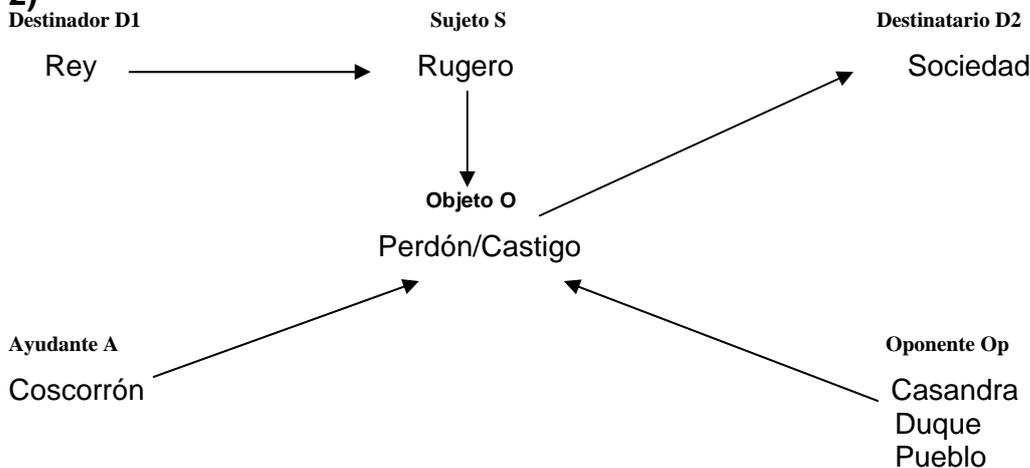
¹⁰⁷ *Id.*, p.283.

“Un indigno escudero/ de la duquesa Casandra;” [II, vv. 235.236] el suyo es un caso excepcional de consciente traición hacia su ama.

La criada Clavela es el paralelo femenino del gracioso, pero su importancia en la escena es muy inferior. En este caso aparece pocas veces, para hablar con Casandra al principio y desvelar el hecho de que está casada con Alejandro, para cotillear con Coscorrón y para anunciar la llegada del Rey.

El segundo conflicto se presta al planteamiento de un segundo esquema actancial donde el objeto de la acción será la duda entre el castigo y el perdón, el sujeto será siempre Rugero y, como personajes oponentes, se revelarán Casandra y el Duque Federico ya que ninguno de los dos quieren que el Rey castigue al hijo. Sólo al final, cuando el pueblo está de acuerdo en evitar el castigo y elige el perdón, ellos hacen lo mismo.

2)



Como ayudante he dejado el criado Coscorrón, porque, a diferencia de los demás, desde el principio del segundo conflicto, él siempre se mostrará como partidario del perdón, tanto que quiere ser ahorcado en lugar de Rugero. Mientras, como destinador aparece la sociedad, porque como ya sabemos que el fin de cada representación era aquello de dejar alguna huella positiva o negativa en los espectadores, y esta tragedia acaba elogiando el poder del monarca y el honor filial.

La acción se desarrolla en Polonia, en el castillo del rey de Polonia. La tragedia empieza *in media res*, el Rey habla con Rugero, su hijo rebelde. Ya desde las primeras palabras del Rey de Polonia nos damos cuenta de que las cosas entre los hermanos no van muy bien:

REY

(Ap. Para males tan prolijos,
que a mis dos brazos iguala,
dos báculos me señala
mi vejez en mis dos hijos.
Bien que impropio se desmiente
entre los dos mi retrato,

pues éste tiene de ingrato
lo que estotro de obediente.
Reñirle pienso otra vez,
pues será buena ocasión.)
Hijos, paciencia, éstas son
pensiones de la vejez.¹⁰⁸

[I, vv. 5-

16]

El mismo soberano señala el hecho de que la naturaleza le haya querido dar dos hijos opuestos, uno ingrato y el otro obediente, que no se pueden ver entre sí. De hecho, cuando llega a la escena el Duque, descubrimos que, poco antes, los dos hermanos se habían peleado, pero todavía Rojas no nos desvela el porqué.

Este texto está lleno de monólogos y apartes, dos elementos que colaboran en desarrollar el conflicto dramático. En los versos que siguen a esta primera introducción de los hechos, el Rey hablará durante mucho tiempo con Rugero, riéndole por no prestar atención a las cosas que pasan en el reino, por prefiere pelearse con su hermano Alejandro, y porque no tiene una conducta muy digna de un príncipe. El mismo Rugero, en un aparte, antes de que empiece a hablar el padre, se refiere al discurso del Rey como a un sermón:

RUGERO

Obedeceros intento.
(*Ap.* Largo ha de ser el sermón.)

[I, vv.37-38]

Durante su parlamento, Rojas introduce en la boca del Rey otras palabras que nos pueden ayudar conocer el carácter de Rugero:

REY

De suerte que vos, Rugero,
citando me llamo a clemencias,
os provocáis a rigores;
si os nuestro amor, vos soberbia
si doy premio a mis vasallos,
castigáis al que se premia;
avaro sois, si yo doy;
libre, si os suelto la rienda;
si os detengo, os incitáis
los consejos os molestan,
los avisos os perturban,
los rigores os desvelan,
las venganzas os incitan,
la crueldad os atropella,
sois mal quisto con los vuestros,
y no hay vasallo que os quiera;
y tal vez puede mentir

¹⁰⁸ Utilizo la edición de *No hay ser padre siendo rey* de Francisco de Rojas Zorrilla , ordenadas en colección por Ramón de Mesonero Romanos, Madrid, Rivadeneyra, 1918.

una lengua y otra lengua
pero todas, no es posible,
pues el pueblo, es evidencia
que habla por lengua de Dios
y es imposible que mienta. [I, vv.163-184]

nos damos cuenta de que el Rey no sabe qué hacer con este hijo disoluto, que hace todo al revés. Parece que también el pueblo no lo quiera mucho “pues el pueblo, es evidencia/ que habla por lengua de Dios/ y es imposible que mienta”. [I, vv 82-183] Esta frase subraya también la creencia del tiempo, según la cual el poder del soberano venía directamente de Dios. El Rey añade que, si como hijo le demostrará ser hombre amable y correcto será rey de Polonia, sino será castigado y la corona irá al otro hermano, Alejandro, porque, “quien no premia, no es prudente/ ni el que no castiga, reina” [I, vv.209-210]. Pero Rugero contesta prepotente:

RUGERO ¿Cómo (les dije) mi padre [...]
no sacude de los hombros
el peso de esta corona,
flaco Atlante a tanto globo? [...]
Ya la política he visto,
ya tengo previsto el modo
de saber regirse un rey;
no es difícil, pues con sólo
ser afable de ordinario,
ser a veces riguroso,
con no ser todo de nadie
y ser a un tiempo de todos,
ser remiso en los castigos,
no ser tardo en los negocios,
con pedir consejo a muchos
y determinar con pocos [I, vv.273-296]

y, no contento, explica también por qué tiene tanto rencor hacia el Duque y el hermano:

RUGERO digo: que al Duque aborrezco,
porque lisonjero y loco,
atrevido, descompuesto
en mi agravio y en su abono
contigo me ha descompuesto; [...]
conquista lo que conquisto,
pretende lo que enamoro.
Y en cuanto a mi hermano, digo, [...]
que he de tomar la venganza
del fuego a que me provocho,
si ya en mí, como en su sangre,
la satisfacción no cobro. [...]
¿Contra mí empuñar la espada?
¿Cómo, ¡oh cielos!, rayos, cómo

ni vosotros me vengáis,
ni me socorréis vosotros?
De hoy más, guárdese Polonia
y mi hermano de tu solio,
de tu palacio real
no mueva los pies medrosos,
que de sus venas mi acero
ha de sacar valeroso,
si el cielo no le sepulta,
sangre que despida en golfos [I, vv.315-372]

al final de todo, según Rugero, la culpa de sus males la tiene el padre porque no lo defiende del Duque y tampoco del hermano que contra él ha querido reñir. Así que para mejorar las relaciones entre todos, no encuentra cosa mejor que amenazar al hermano y decir que, si se cruza otra vez en su camino, derramará su sangre. El Rey ya no sabe qué hacer y entonces le da la razón a Rugero, a ver si de esta forma, sabiendo que el padre está de su lado, él mitiga un poco su ira. Mientras los dos se están abrazando, llega Alejandro que quiere hablar con el padre, pero el Rey, ya que había decidido probar a seguir los deseos del príncipe, riñe al infante y le pide que se vaya:

REY (Ap. Sin causa le estoy riñendo,
y crece en mí la congoja,
que agasajo al que me enoja
y al que he de estimar ofendo.) [I, vv.438-443]

con este aparte, Rojas nos da la posibilidad de entender lo que pasa en el alma del soberano. Él quiere más a Alejandro, pero se porta así hacia él porque intenta ayudar al otro hermano, que es quien lo necesita más. Descubrimos también, en un aparte de Alejandro, que las cosas no han ido como dice Rugero:

ALEJANDRO (Ap.) Mi hermano se ha declarado,
cuando es él que me ha ofendido. [I, vv.444-445]

Luego, el Rey los hace abrazar y salen todos. Alejandro se va a visitar a su amada y el Rey en busca de Rugero por miedo de que pueda hacer daño al hermano.

Se cambia de escena, dejamos el castillo por la casa de la Duquesa. Llegan dos criados Coscorrón y Clavela, con luces, elemento que nos permite saber que la escena se desarrolla durante la noche. Como ya sabemos, el teatro del Siglo de Oro no hace uso de grandes elementos escenográficos, y pequeñas cosas como pueden ser una silla, una ventana o, en este caso, las luces, ayudan al público a colocar la acción en la escena. Curiosos también los nombres de los dos criados. Como todo criado que se respete, son cotillas, y desvelan que los dos están al servicio

despiden con tiernas palabras, y también aquí, como en *Abrir el Ojo*, Rojas cierra la jornada con réplicas rápidas que forman un coro:

ALEJANDRO	¿Hay más mal?	
CASANDRA	¿Pena más fiera?	
ALEJANDRO	¿Más tormento?	
CASANDRA	¿Más dolor?	
ALEJANDRO	Conmigo queda un temor.	
CASANDRA	Conmigo llevo un recelo.	
ALEJANDRO	Nieve soy.	
CASANDRA	Toda soy hielo.	
ALEJANDRO	¡Qué sobresaltos!	
CASANDRA	¡Qué enojos!	
	Vuélvate el cielo a mis ojos.	
ALEJANDRO	Vuélvame el cielo a tu cielo.	[I, vv. 974-781]

Al principio de la segunda jornada nos encontramos cara a cara con el personaje de Rugero y en frente de un largo monólogo narrativo. La escena empieza *in media res*, el príncipe habla con su amigo Roberto. Él está decidido a matar al Duque y en los versos que siguen al mismo tiempo que explicarlo a Roberto, confiesa las razones de su odio. Hace una descripción tan larga del día en que se enamoró de Casandra, que parece no acabar nunca. Para construir tal narración en la forma más realista posible, Rojas utiliza dos mitos, el de Venus Anadiomena, es decir, de Venus que surge del mar, y el del *locus amoenus*. El autor usa el motivo de Venus para conseguir el clímax dramático y, al mismo tiempo, expresar el sensualismo típico de su teatro. Como vemos, utiliza tal recurso al principio de la segunda jornada y la presentación del acontecimiento corre a cargo de un hombre, en este caso Rugero, que lo cuenta a otro hombre, Roberto.

El ambiente perfecto para situar tal escena es el del *locus amoenus*, lugares que sirven sólo para el gozo y no para fines prácticos. Suele ser un rincón de naturaleza, bonito y sombrío; en él se puede encontrar al menos un árbol, un prado y una fuente o río; a veces hay también el canto de los pájaros y las flores, las descripciones mejores también comprenden una tenue brisa.¹⁰⁹ Sobre todo el río Manzanares es el lugar más citado en estas ocasiones. Rojas utiliza este mismo recurso también en otras dos de sus comedias en *Entre bobos anda el juego* y en *Lo que quería ver el marqués de Villena*. Como comenta Ana Suárez Miramón en un artículo en que trata del mito de Venus Anadiomena, antes de presentar el paisaje, se precisa la época del año en que transcurre la acción¹¹⁰, en nuestro caso en concreto “Era del día la estación ardiente, /el sol iba a anegarse en Occidente,” [II, vv. 17-18] el mes de julio. Pero, de repente, la visión de la mujer que disfruta libremente del agua desaparece de modo inesperado, con un coche, elemento

¹⁰⁹ Ernest Robert Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Florencia, La Nuova Italia, 1992, pp. 216-223.

¹¹⁰ Ana Suárez Miramón “La profanación del mito de Venus Anadiomena en Rojas y Calderón”, en María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito (eds), *op.cit.*, p. 1713.

costumbrista introducido para romper la magia de la narración y hacer volver a Rugero a la realidad, como vemos en los versos que siguen:

RUGERO y yo en las ramas la examino apenas,
cuando para mirar deidad tan rara
solté la vista y recaté la cara:
sirenas nubes guardan este cielo,
sólo la vi el semblante, todo hielo,
y escitia de jazmín al recogerla,
con la boca tirita perla a perla;
por el cabello y por el rostro iguales,
fue sudando cristales,
que porque de perderlos no se enoje
la onda que la enjuga los recoge;
vístese ya, cobrada de su fuego,
entra en un coche, yo la sigo ciego,
piérdola de los ojos con la noche,
vuelvo por mi caballo, sigo el coche,
entra en su casa y en efecto cesa;
supe que era Casandra, la duquesa;
galantéola siempre, sirvo amante;
despréciame galán, niega constante;
el duque Federico entra en su casa,
arde mi amor, y ardiendo, el pecho abrasa;
[II, vv.147-167]

y, en este caso, también al principio de la conversación con Roberto y hablar del porqué quiere matar al Duque ya que lo cree el amante de Casandra. En palabras de Rugero, vemos que está confundido, el suyo se parece más a un delirio:

RUGERO sin libertad estoy, sin albedrío,
por una parte el Duque me ha injuriado,
por otra estoy celoso y indignado,
si la muerte le doy, pierdo a mi dama;
si le dejo servir, arde esta llama;
con su vida mis dichas aventuro,
con su muerte mis penas aseguro,
hállome enamorado,
mi padre está indignado,
mi hermano por mi causa vive ausente,
el Rey es impaciente,
yo le tengo irritado, es justiciero;
si sufro este desprecio, amante muero;
esto me trae suspenso, airado y triste,
dame el consejo tú, pues le ofreciste. [II, vv. 171-185]

No sabe lo que tiene que hacer, teme el Rey, quiere a Casandra, sabe que por su culpa el hermano se ha tenido que fugar y, al mismo tiempo, está celoso del Duque. Por eso pide ayuda y consejo al amigo, que le contesta:

ROBERTO Busca a tu hermano, Señor,
y olvida esos celos necios;
dile al Duque tus cuidados,
mándale ocultar su incendio,
dile que deje a Casandra,
hazle faltar a su cielo,
que en él no es culpa el amar
si en ti el no mandarle es yerro,
y puede no ser verdad. [II, vv.206-214]

A pesar de los consejos, decide que, de alguna forma, tiene que entrar en casa de la duquesa Casandra. Justo en ese momento, llega a la escena Coscorrón, mandado por su ama a entregar una carta al Rey. Cuando se acerca a Rugero, él, siendo criado siempre deseoso de dinero, no piensa dos veces vender a su ama y aceptar el trato que le propone el príncipe, una bolsa de dinero para esconderlo en casa de Casandra:

COSCORRÓN Quedo,
Vuestra alteza se reprima
y deje prometimientos;
que puesto que soy criado
y pues me precio de serlo,
para vender a mi ama
no son menester dineros
porque éste es oficio mío. [II, vv. 275-282]

Muy curiosa es la reflexión de Coscorrón, que, en este monólogo, se compara a los traidores de la historia, como Judas:

COSCORRÓN Ya te sigo. ¡Lindo oficio!
No hay más Flandes, caballeros:
Por treinta dineros solos
vendió Judas a su dueño;
mas no me espanto de Judas,
que, en efecto, era bermejo;
Galalón vendió a los doce
y los vendió sin provecho;
Bellido mató a su rey
sin tocar un cuarto dolía;
pues si por precio tan poco
Judas vendió a su Maestro,
Galalón vendió a sus Pares
y Bellido a su rey mesmo;
yo que ni aquél que me enseña
ni a mis doce amigos niego,
ni a mi rey quiero dar muerte,
sino que a mi dueño vendo,
que el nombre de dueño basta
para ser traidor un ciego,

¿qué mucho que por los mil
que en este bolsillo llevo
la venda y torne a comprarla?
No hay más honra que el provecho,
y si no écheme alguno
en su olla o su puchero
la honra en lugar de vaca.
Y el pundonor por carnero,
y comerá ejecutorias:
Mas yo, que dineros llevo,
siendo traidor por mis obras
seré hidalgo por mis hechos. [II, vv. 312-343]

y sigue su teoría muy particular del honor ya que, según él, con eso no te dan de comer, mientras, con el dinero sí. Es como si honor y dinero tuvieron que ir por separado: o pobre y hambriento, o rico y deshonorado, no contempla ninguna vez la posibilidad de pobre y honrado. Está convencido de que sus acciones lo llevarán ser hidalgo. A tal propósito, no tenemos que olvidar que los hidalgos formaban el escalón más bajo de la nobleza. Como nobles que eran, gozaban de privilegios, por ejemplo, no pagaban ningún impuesto y no podían ser presos por deudas; por lo general no eran ricos, algunos vivían pobremente o servían a otro noble de más categoría; sus ideales caballerescos de honor, orgullo, desprecio por el trabajo manual y cortesía, impregnaron toda la sociedad española.

Se cambia nuevamente de escena, desde el palacio volvemos a casa de la Duquesa, que se encuentra en compañía de Clavela que intenta, sin resultados, consolar sus penas.

Cassandra está armada de buenos propósitos, no quiere ceder a las lisonjas de Rugero y si hace falta le dirá que se ha casado en secreto con su hermano Alejandro.

Entonces, la criada, que no ve soluciones posibles a la cosa, pregunta a su ama qué es exactamente lo que quiere hacer y así contesta:

CASANDRA	Al Rey te escribí un papel adonde cuenta le he dado del intento de Rugero; y aunque enfermo, he presumido, que si el Rey le ha recibido, ha de venir, como espero, esta noche a castigar su intención soberbia y fiera. [II, vv.450-457]
----------	---

El discurso de los personajes contiene significantes temporales, y en este de Casandra, descubrimos que la acción se está desarrollando en un tiempo bastante largo ya que ella misma dice que “Veinte días se han pasado /después que a mis brazos falta,” [II, vv.474-475] su esposo. Llega Coscorrón con Rugero y se topan con Casandra, pero a Rugero le da tiempo a esconderse y el criado, que es bravo con las palabras, no se hace descubrir.

mas saber de vos espero,
pues que me habéis prevenido,
si aquesta noche ha venido
a alborotaros Rugero;
porque en mí es precisa ley
pues he venido a buscarle
si como padre temprarle,
castigarle como rey;
decidme si se ha escondido
dentro en casa.

[II, vv. 890-903]

pero la otra niega que el príncipe esté escondido en casa, y nos explica el porqué muy bien en el aparte:

CASANDRA *(Ap. Si a contárselo me allano,
y digo que dentro está,
en hablándole dirá
que está escondido su hermano.
Y si el Rey halla a mi esposo
mi intención muere perdida,
está a peligro su vida
y queda mi honor dudoso.)*

[II, vv.905-913]

pero el Rey no está tan convencido de las palabras de Casandra y quiere ver los dos cuartos. El Rey se queda un poco incomodo al ver a su hijo, que se arrodilla y le pide disculpas. En un aparte, intenta reflexionar sobre lo que tiene que hacer, como Rey y como padre:

REY Alejandro por culpado,
la sospecha inexcusable,
yo muy rey en el castigo;
pues vézase como padre
quien mira un hijo a sus pies
tan humilde consagrarse.
¡Para la piedad, que presto
se rompen dificultades!
¿Éste puede tener culpa?
No es posible; y cuando ultrajo
mis canas poco atrevido
y mi honor poco constante,
ya merece lo que pide
por lo que llega a rogarme.

[II, vv.1002-1015]

En los últimos versos de esta segunda jornada, el conflicto se precipita porque el Rey decide que Alejandro se vaya con él, y así Rugero se queda a solas con la Duquesa, y el Infante no puede hacer nada ni tampoco decir al padre que su hermano está escondido, porque sería como manchar el honor de Casandra. Todos se van, y Casandra ruega a Rugero que se vaya también por otra puerta, pero no quiere. Ella lo amenaza con

llamarlos otra vez y, al final se va con la promesa de matar al Duque, porque piensa que es su marido.

En la tercera jornada, Rugero turbado, herido y con la espada quebrada está con Coscorrón y Roberto, que le hacen preguntas sobre sus condiciones y él empieza a contar lo que ha pasado. Roberto y Coscorrón no estaban presentes cuando el Rey estuvo en casa de la Duquesa y así Rugero repite los acontecimientos ocurridos en la de Casandra al final de la segunda jornada, y luego añade que se fue al castillo a buscar el Duque, pero que no lo encontró, así que decidió regresar. Logró entrar en casa y llegar hasta la habitación de Casandra, pero:

RODRIGO

Su esposo con ella estaba,
y el sueño que los provoca
fue tregua para volver
a la batalla amorosa;
sobre el rostro de su esposo
su negro cabello en ondas
destrenzándole, anegaba
la respiración dudosa;
no quise, no, descubrielle,
porque en tanto que reposa,
se ahorrara de sobresalto
lo que de vida se ahorra.
Y así, sin mirarle al rostro,
porque es acción vergonzosa
recrearse en el objeto
el que la venganza toma,
muerta ya la breve luz
que respirando medrosa
para morir con su dueño
fue animando su congoja,
al Duque aleve desato
se sus venas alevosas
cuanta sustancia cobarde
se fue alimentando roja;

[III, vv.101-124]

y sin mirar quién realmente era el hombre que estaba con Casandra, lo mata sin ningún problema. En la práctica, se realiza lo que había soñado Alejandro en la primera jornada “del acero de mi hermano/ anegaba mis suspiros/ entre mi sangre y mi llanto” [I, vv.746-748].

Rugero llega efectivamente a ser fratricida, pero este asesinato lo comete sin querer. Rojas no representa el fratricidio en el escenario, ya que las escenas crueles con derramamiento de sangre no se solían reproducir como tales, el público sabía lo que había pasado a través de las palabras de los actores, en este caso, a través del relato de Rugero. Esa no es la única escena que no es representada, también el encuentro del príncipe con un espectro sigue el mismo proceso. Rugero nos cuenta que:

RUGERO cuando de una visión salgo
y voy tropezando en otra:
Reparo un bulto en la calle,
que con una voz medrosa,
todo espíritu el aliento
cobardemente me nombra;
la espada le encargo al brazo
que tan airado se arroja
que fue castigar por bulto
lo que apenas halló sombra.
Y apenas pruebo un impulso
cuando el amago me sobra,
que como estaba leyendo
este bulto que me asombra:
En el libro de mi brazo
las muertes y las discordias,
expurgador de la infamia
rompió al volumen la hoja
¿quién eres (le dije entonces),
oh visión tan poderosa,
que mandas en mis impulsos
y de mi aliento blasonas?
Rugero, el Príncipe, soy,
dijo, cuando desemboza
debajo de un negro velo
un esqueleto sin forma.
Caigo al suelo, y, yo no sé
si fue valor mi congoja
o fue miedo mi desmayo, [III, vv. 137-165]

el espectro de la muerte, es presagio de algo malo, ya que tal esqueleto dice llamarse como él. La tensión de Rugero al contar los acontecimientos es tan fuerte que se desmaya. En la narración acaba de contar lo que ha pasado al amigo, llega el Rey y lo encuentra en tal estado de confusión que advierte que algo poco claro está pasando ya que el hijo no sabe contestar a sus preguntas:

REY (*Ap.* No acierta a darme disculpa,
cuando su amor solícito;
donde hay temor, hay delito:
donde hay turbación, hay culpa;
¡oh!, añádanse estas quimeras
a mi recelo mortal,
que las señales del mal
siempre salen verdaderas.) [III, vv.221-228]

y cuando le pregunta si ha visto al hermano Alejandro:

REY ¿Y tu hermano?
RUGERO No sé dél.

sino como instrumento positivo de su regeneración interior¹¹¹ y como muestra su profundo arrepentimiento:

RUGERO del que más quise estoy arrepentido;
 de mi hermano Alejandro ¡estoy corrido!
 He sido el homicida y el tirano.
 ¡Oh brazo aleve y engañosa mano! [III, vv.672-675]

Luego asistimos a un coloquio entre el Rey y el hijo. Rugero prueba a pedir disculpas, reconoce el mal de su acto, pero, al mismo tiempo, dice que no sabía que fuera el hermano; el padre se ve obligado a decir que pronto morirá y que no se puede perdonar a alguien que admite haber matado a otra persona y que aunque hubiera sido el Duque y no su hermano, hubiera tenido la misma pena. Rugero intenta disuadirlo porque no piensa que el Rey pueda ajusticiar a su mismo hijo y entonces el padre le aporta ejemplos de otros reyes que han tenido que actuar contra los hijos:

REY Trajano tan recto era,
 que a fuerza de sus enojos
 mandaba sacar los ojos
 a quien un delito hiciera;
 llegó la ocasión primera
 y su hijo le cometió;
 sintiolo, penó y lloró,
 días por no romper la ley,
 se sacó el un ojo el Rey,
 y el otro a su hijo sacó.
 Y Darío fue tan cruel,
 que porque un hijo rompió
 una ley que promulgó,
 le dio muerte, y de la piel
 hizo un asiento, y en él
 en la audiencia se sentaba;
 con lo cual a entender daba
 al pueblo que el rigor vía
 que cuando justicia hacía
 solamente descansaba.
 Luego si es justo imitar
 esto que he llegado a ver,
 Trajano he de parecer
 y Darío he de castigar;
 la vida os he de quitar,
 tened esfuerzo en sentirla,
 valor en el admitirla... [III, vv. 829-855]

Lloran los dos, y el Rey le hace entender que como padre lo perdona, pero, como Rey no puede. Estamos en el centro del segundo conflicto cuando Rojas pone en la escena un parlamento de Coscorrón que quiere

¹¹¹ Ann L. Mackenzie, *op.cit.*, pp. 54-55.

Esto de pedir aplausos para el autor y la comedia es un rasgo común de las comedias del siglo XVII.

Es evidente que la tragedia sigue el esquema estructural que hemos visto en *Del Rey abajo, ninguno*, y que los dos conflictos se pueden leer bajo el tema del honor. Aquí las acciones se desarrollan entre el palacio y la casa de la Duquesa. Hablo de acciones porque la tragedia está compuesta por dos conflictos: el primero se articula entre Rugero hijo del rey de Polonia, su hermano el Infante Alejandro y el Duque Federico. Los dos hermanos se enfrentan porque el príncipe cree que Alejandro está contra él, y es aliado del Duque que cree ser su antagonista; el segundo conflicto estalla cuando Rugero mata al hermano por error y se tiene que enfrentar con la venganza del padre. En el segundo punto de crisis, es el Rey quien está en medio, es él quien tiene que elegir si castigar o perdonar al hijo fratricida, y así vengar el honor de Casandra y de Alejandro.

De hecho, por un lado tenemos el honor matrimonial, que empuja a Casandra y Alejandro a mantener secreta su boda; por otro lado tenemos el honor filial, que obliga al Rey a elegir qué pena dar al hijo que ha traicionado a la corona y al hermano. El sentido del honor empuja todos los personajes, que actúan según su personal visión del ser honrados.

Todos se mueven sobre la base de un equívoco, o mejor, sobre una mentira, como confirma la misma Casandra:

CASANDRA	Obre por sí la inocencia, que tal vez averiguada echa a perder un honor una mentira sin causa.)	[II, vv.717-720]
----------	--	------------------

que los mueve a cuidar cada uno por su honor y lleva al fratricidio.

Porque, si desde el principio Rugero hubiera sabido que el marido de Casandra era su hermano a lo mejor no hubiera llegado a matar a nadie, pero, claro, sin equívocos no se hubiera llegado al conflicto dramático. A mitad de la segunda jornada, cuando todos están en casa de Casandra, se podía desvelar la cosa, pero ha sido el mismo Alejandro y luego Casandra en querer tener escondida la boda. El primero dice:

ALEJANDRO	Diré, que la Duquesa es casada en secreto con el Duque. (Ap. Así mi honor se disfraza.)	[II, vv.796-799]
-----------	--	------------------

y luego ella, en cuando habla con Rugero, confirma lo que ha dicho Alejandro:

CASANDRA	No hay infamia donde hay sangre.
RUGERO	Corresponder no es vileza.
CASANDRA	Mi esposo y mi honor es antes.
RUGERO	¿Tu esposo, quién es?
CASANDRA	El Duque

(Ap. Aquí importa deslumbrarle.) [II, vv. 1089-1093]

Cassandra actúa para salvar su honor, porque perdería su dignidad por haberse casado en secreto y sin el permiso del Rey. Su honor depende de Alejandro, como ella misma afirma:

CASANDRA Quien no mira por mi honor,
 ¿para qué me quiere a mí? [I, vv. 945-946]

Al mismo tiempo, el Rey perdería el respeto que le debe la sociedad si no actuara contra el hijo y vengara la muerte de Alejandro; así, también es un problema de honor lo que plantea Rugero, ya que según él perderá el suyo si no mata al Duque y no pone en su sitio al hermano:

RUGERO no he de tomar la venganza
 que debe a mi honor heroico!
 ¿Contra mí empuñar la espada? [I, vv. 355-357]

y también Alejandro tiene que huir por salvar su honor y el de la Duquesa su esposa:

ALEJANDRO Aquí, Señor, en ti tu honor consiste,
 y aun lo más que tu crédito interesa,
 si estimas a tu esposa, la Duquesa,
 huye del Rey la ira, pues infiero
 que por mostrar que es recto y justiciero
 ha de estrenar en ti el primer castigo. [I, vv.855-860]

ALEJANDRO es menos importante
 que un delito sea mayor
 (Mira a LA DUQUESA.)
 que no que un honor se manche.
 Ya me entiende. [II, vv.1059-1062]

Rojas actúa sobre estos personajes de forma muy extraña, ya que el público no puede condenar a ninguno de ellos, todos tienen válidas razones para portarse como lo han hecho y el mismo Rugero ha cometido el fratricidio, pero en realidad no es culpable del hecho porque no sabía que fuera el hermano.

Cotarelo dice que “el desenlace es el único posible”¹¹² y esta afirmación puede valer porque ya que el autor no ha elegido desenvolver el nudo antes del fratricidio, una vez cumplido el hecho no hay otra solución que o el perdón o el castigo:

REY Dos hijos me ha dado el cielo
 ya el uno tengo perdido;
 ¡y para vengar aquél
 he de perder otro hijo! [III, vv. 649-651]

¹¹² E. Cotarelo y Mori, *op.cit.*, pp.198-2001.

Y claro elemento llave del enigma es la figura del rey-viejo y por eso, sabio. Si elige matar al hijo, cumple con sus deberes de Rey justo pero no con los de padre; si cumple con los de padre, pierde valor y seriedad como Rey ya que no ha castigado a un culpable. Ninguna de las dos soluciones podían ser, porque con cada una de ellas la imagen del Rey perdería credibilidad a los ojos del pueblo, ya que representaría o un Rey débil o un Rey demasiado vengativo y no era posible representarlo así. Por esta razón, Rojas ha introducido los gritos del pueblo que aclaman a Rugero, porque así, es como si en un cierto modo hubiera elegido el pueblo:

VOCES	(Dentro.) ¡Viva el príncipe Rugero!
REY	Pero ¿qué voces son estas?
VOCES	(Dentro.) ¡Viva el príncipe Rugero!
REY	Duque, ¿que es aquesto?
DUQUE	Apenas el Príncipe en un caballo midió la calle primera al suplicio, que en la plaza determinaba su alteza, cuando la plebe conjura piadosamente indiscreta por el príncipe Rugero la natural obediencia. Todos dicen que no puedes, aunque justiciero seas dejarles sin heredero;
	[III, vv.1100-1114]

Es la única forma para que se pueda entender la solución que encuentra el Rey: dejar la corona en favor del hijo, porque él mismo dice:

REY	el pueblo que vivas dice, y también su voz me enseña que no quiere que yo reine, pues deroga mi sentencia.
	[III, vv. 1136-1139]

En la práctica, con la ayuda de las voces que llegan de afuera, el Rey dispensador de la justicia final decide no castigar al hijo Rugero, porque eso es lo que quiere el pueblo. Un Rey honrado intenta encontrar siempre la solución mejor y no ir contra el pueblo, puesto que se convertiría en tirano. La tragedia se cierra con el perdón de todos los personajes y con Rugero, que parece será un Rey justo. Hay toda una exaltación de la monarquía y del honor filial.

4. LA DESTREZA DE UN
DRAMATURGO
ENTRE GENEROS DIFERENTES.

4.1 *Morir pensando matar*, tragedia histórica o historia de una tragedia?

Esta tragedia se basa en un hecho histórico, representa la famosa historia o leyenda, como se prefiere llamarla, de la venganza tomada por Rosimunda sobre su marido Alboino, rey de los Longobardos, alrededor del año 573.

Según los estudios de Cotarelo y Mori, *Morir pensando matar* aparece en la *Parte 33 de Doce comedias famosas de varios autores. Año 1642. Con Licencia. En Valencia, por Claudio Macé, al Colegio del Señor Patriarca. A costa de Juan Sanzoni, mercado de libros, delante de la Diputación. Tomo rarísimo.*¹¹³

Según los estudios hechos, las fuentes principales de la tragedia son el relato del acontecimiento de Pero Mexía en *Silva de varia lección*¹¹⁴, además de un romance de Gabriel Lasso de la Vega, que sirviéndose de la narración de Mexía puso la leyenda en versos. Como veremos, Rojas se deleita en hacer cambios y adiciones a la trama alejándose de la historia, de hecho utiliza sólo el tema. Según el relato de Mexía, Elmiquio participa al regicidio, luego se fuga con la reina y con Albisinda y se van bajo la protección de Longinos, emperador de Constantinopla. Este último se enamora de Rosimunda y se quiere casar con ella y le aconseja matar a Elmique. Rosimunda acepta sin remordimiento, de hecho mata al amante con veneno, pero él se entera que se está muriendo y la obliga a beber del mismo vaso. Así mueren los dos, como ocurre en la obra de Rojas. El autor emplea otros nombres para su tragedia, no aparece el emperador Longinos, y tampoco Perideo, que según la leyenda de Mexía es aquel que cumple el regicidio y al cual, como castigo, se le sacan los ojos. En la obra de Rojas, Rosimunda no mata dos veces, Flabio (Elmiquio), no muere y tampoco se escapa con la reina, de hecho será el más fiel de los hombres del Rey, y Albisinda no está en buenas relaciones con la reina como para defenderla, pero sí que los traidores mueren envenenados. *Morir pensando matar*, se puede considerar como un ejemplo notable de la tragedia de revancha, sigue el estilo de la obra maestra del género *The Spanish Tragedy* de Thomas Kyd con la cual, como afirma Briesemeister, se da salida a lo horrible y monstruoso y no sólo en el teatro.¹¹⁵

¹¹³ E.Cotarelo y Mori, *op. cit.*, pp. 193-196.

¹¹⁴ “Rosimunda tomó por amante a un noble lombardo Elmiquio, a quien instigó para que asesinara a su esposo. Pero no atreviéndose este a secundar su plan, la despechada reina se entregó por sorpresa a un valeroso guerrero, conocido con el nombre de Perideo; y consumado el adulterio amenazó a su nuevo amante con publicar el ultraje si no se avenía a secundar su deseo de matar a Alboino” (Pedro Mexía, *Silva de varia lección*, edición de Antonio Castro, Madrid, Catedra, 1990, vol. II, pp. 160-165.).

¹¹⁵ Dietrich Briesemeister, “El horror y su función en algunas tragedias de Francisco de Rojas Zorrilla”, en *Criticón*, (23), 1983, p. 160.

La acción se desarrolla en tres jornadas, cada una caracterizada por un acontecimiento especial. En la primera jornada, después de la afrenta sufrida por el marido Alboino, que la hace beber en el cráneo del padre muerto, Rosimunda decide tomar venganza, ya que no cree las palabras del marido, que intentan convencerla de que ese acto quisiera ser un homenaje a los vencedores y una costumbre de los longobardos.

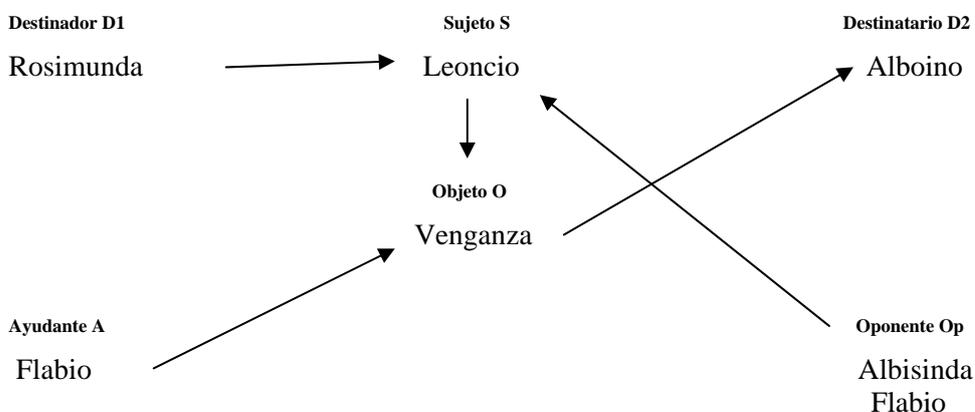
El brindis que le propone el marido es utilizado por Rojas como elemento llave para dar inicio al conflicto dramático, es el punto de crisis. Es un elemento tan chocante que Rosimunda, viendo ultrajada la memoria del padre, no lo piensa dos veces y decide vengarse al momento.

En la segunda jornada, gracias a la ayuda de Leoncio, duque de Verona, perdidamente enamorado de la reina, Rosimunda cumple con su decisión y logra matar al Rey con el puñal de Flabio, que queda preso y acusado de la muerte de Alboino por los verdaderos culpables. Todas las escenas planteadas por Rojas alrededor de la jornada se articulan a través de los equívocos de personas.

Mientras, en la tercera jornada, la resolución del desenlace propuesto por Rojas es bastante trágica porque no sólo sigue la línea de la tragedia de revancha y nos presenta los amigos del rey, Albisinda, que es la hermana y Flabio, duque de Lorena y amante de la infanta, que intentan matar a la vengadora y su cómplice, sino porque, al final, Rosimunda y Leoncio se matan el uno al otro.

Es una de esas tragedias en las que los hechos que provocan horror en el público se suceden uno tras otro, pero Rojas los describe con tanto cuidado y de una forma tan simple que el público está preparado para los asesinatos y no es cogido de imprevisito por lo que pasa en la escena.

De todo esto surge un esquema actancial bastante simple. He elegido poner en el lugar del destinador a Rosimunda porque es ella la que mueve toda la acción. Es la hija de Floribundo rey de los Gépedes, que viene muerto en batalla por Alboino. Al principio de la obra su personaje no parece tan maquiavélico como llegará a ser, y resulta casi simpática, pero luego, después de la afrenta sufrida se muestra tan fiel a la memoria del padre que para ella la venganza es sagrada.



Por esta razón, el sujeto de la acción es el duque Leoncio, el mejor amigo del rey Alboino, secretamente enamorado de Rosimunda. Ella sabe que el duque está enamorado y entonces lo usa y lo convence para matar al Rey para que su amor no tenga impedimento. El objeto común de los dos, que luego será también el objetivo principal del desenlace, es la venganza. La reina se quiere vengar del rey, y Leoncio la apoya; mientras el personaje de Flabio, duque de Lorena, que ocupa al mismo tiempo el lugar de ayudante y oponente de la acción, al final se vengará de los dos. Lo he situado en el lugar de ayudante porque será indicado como culpable de la muerte de Alboino y utilizado para hacer tiempo, porque mientras es él el culpable ninguno se preocupa de perseguir a la reina y a Leoncio, que se casan e intentan tomar el poder del reino que es, por derecho, de Albisinda. Luego ocupa también el lugar de oponente junto a Albisinda, hermana del rey, porque serán los dos que se vengarán de la muerte de Alboino y lograrán que los dos culpables se maten el uno al otro.

Alboino es el destinador de la acción, es un rey ni bueno ni malo, es bastante cruel y no se da cuenta de lo que hace, de lo que es ejemplo el brindis que propone con el cráneo de Floribundo y padre de su mujer. Sobre él cae la venganza de Rosimunda y por él es la revancha de Flabio y Albisinda.

El conflicto dramático tiene un hilo bastante lineal, si seguimos la estructura del esquema actancial, no presenta grandes golpes de teatro, y todo lo que ocurre es previsible, porque los personajes usan un lenguaje tan claro que no hay posibilidades de equívocos ya que Rojas evita utilizar palabras con doble sentido, como suele hacer en otras obras.

Como se puede ver, en el esquema no hay presencia de criados, aunque estén presentes en la obra y puedan ocupar el lugar de ayudantes, no tienen relevancia para el desenlace y el desarrollo de la acción. Es Polo, el lacayo de Flabio, que está presente desde el principio en la escena, que como todos los criados se entera de todo, es el que descubre el plan de traición que han planteado Rosimunda y Leoncio, pero el suyo es más un golpe de fortuna y es la única decisión que quedaba a Rojas si quería seguir el hilo de la tragedia de venganza. De hecho, Flabio no llega a salvar al Rey y tampoco Polo dice nada, tampoco para salvar a su amo de la cárcel. Finea es la criada de Rosimunda, aparece al final de la última jornada y es utilizada por el autor sólo como medio a través del cual la reina desahoga sus dudas sobre el marido Leoncio. Es también el personaje encargado de llevar el vaso de agua que pide la reina, vaso que tarda en llegar y entonces, Rosimunda escoge el que está encima de la mesilla, envenenando al marido.

Vemos en la escena al duque de Lorena, Flabio, que habla con Polo, su lacayo. Los dos vuelven de una guerra de la primera jornada empieza con los dos hombres que hablan en espera que Flabio pueda hablar con Albisinda, hermana del rey Alboino y amante del duque. Cuando llega la mujer, Flabio empieza el relato de la victoria del rey su hermano sobre los Gépidos. Técnica utilizada por Rojas y por muchos dramaturgos del siglo de Oro como la más valiosa para poner al día al público de los acontecimientos

mayores haga los golpes;
y aún no quedaré vengada
de haberme ofendido torpe
en este vaso. Los cielos
mi afrenta a su cargo tomen. [I, vv. 585-592]

Como siempre pasa en estas situaciones, la reina se niega a hablar con Alboino y él, para aplacar su ira, manda al duque Leoncio a hablar con ella, porque, según su pensamiento, ya que el duque había sido el primero en acercarse a Rosimunda el día de la victoria cuando fue cogida prisionera, a lo mejor ella confía más en él y lo escuchará.

Rojas alterna la escena de ira de la reina con una escena de amor que se desarrolla en el jardín entre Flabio y Albisinda. Salen los dos y entra Rosimunda que sigue persiguiendo su ira, seguida por Leoncio que intenta hablar del rey y pedirle disculpas. Pero ella no acepta hablar del marido, y ya que sabe que el duque está enamorado de ella decide utilizarlo como el instrumento de su venganza. Leoncio hace una larga declaración de amor a la reina, y le confía que el primer día que la vio se enamoró de ella y que, habiendo sido él quien la había capturado, creía que el rey como recompensa le hubiera permitido casarse con ella. La situación que Rojas nos propone es perfecta para que la reina pida sin problemas a Leoncio que la ayude a matar al rey:

ROSIMUNDA Él es mi esposo, aunque tanto
 su nombre, duque, aborrezco,
 que aun a costa de mi vida,
 quitarle la suya intento.
 Si como decís me amáis,
 sabed que el mayor cohecho
 para negociar mi mano
 es cortar su infame cuello.
 Procurad quitarme de mí
 este embarazo grosero;
 y adiós, que os he dicho mucho. [I, vv. 845-855]

De hecho, lo hace sin remordimiento alguno, ella consentirá en su amor si él mata al amigo y rey Alboino. Intentan planificarlo, y llegan a la conclusión de que necesitan la ayuda de Flabio. Ya que el duque Leoncio le revela que el duque de Lorena se encuentra a escondida todas las noches en el jardín con su prometida Albisinda, Rosimunda decide aprovecharse de ello y piensa fingir ser la hermana del rey, y pedir a Flabio que mate a Alboino. Si él la quiere de verdad no se puede negar a hacerlo, aunque es la hermana del rey quien se lo pide, y para reforzar sus razones añadirá también que, si el Rey no muere, ellos dos nunca se podrán casar. Lo mismo quiere hacer Leoncio con Albisinda, se quiere fingir Flabio y ver si saca algún provecho.

Se pasa a otra escena, siempre en el mismo jardín, esta vez es Leoncio el protagonista. Llega haciendo ruido y Flabio se va para ver lo que pasa creyendo haya sido Polo. Mientras tanto, Rosimunda teme haber cometido un error al confiar su trama de venganza al duque Leoncio. Este último la escucha, se finge Flabio y le promete matar al rey a cambio de su amor. Y cuando ella le sigue hablando con palabras de amor llega Albisinda, que piensa que Flabio la está traicionando con otra mujer, ya que Rosimunda lo llama por su nombre y le dice “Digo, Flabio mío, /que os adoro y que soy vuestra.” [II, vv.1242-1243]

El hecho de estar a oscuras se presta a plantear muchos equívocos, todos creen hablar con otras personas, aquí sólo el público sabe bien lo que pasa y Rojas disfruta de la situación para complicar más el conflicto e introducir el tema del amor y de la traición amorosa. Con este nuevo enfoque veremos cómo las dos mujeres se quieren eliminar mutuamente.

La misma cosa que a Albisinda, le pasa a Flabio, que de vuelta con Polo tiene la confirmación del lacayo de que alguien se ha introducido en el jardín por medio de la tapia. Así que, también el duque cree que Albisinda lo traicione y, en cuanto llega cerca de la fuente, la escucha hablar con otro hombre. Pero esta vez pasa algo que en las otras obras de Rojas no se había verificado. Aunque no pasa como en otras obras de Rojas Zorrilla, en las que la mujer que se sentía traicionada no quería hablar con el amado y este último juraba vengar su honor destruido. Albisinda sale del jardín y se encuentra con Polo, lo acusa de traicionarla junto con su amo, y él le dice que ella está haciendo lo mismo, ya que la han oído hablar con otro hombre. Llega Flabio, los dos se acusan del mismo pecado, y el lacayo, más listo que los demás, entiende que algo pasa:

POLO

Aquí hay traición encubierta,
porque hacia la fuente he oído
«bisbis», como de quien habla.
Acerquémonos quedito;
lleguémonos poco a poco.

[II, vv.1373-1377]

los lleva a todos hacia donde siente el ruido de las voces y descubren la traición de la reina y el intento que tienen de matar al rey esa misma noche. Es un golpe de teatro perfecto, porque así el autor resuelve rápido el problema de la traición amorosa que no se ha verificado, mientras elige como hilo de la trama y del desarrollo del conflicto dramático la traición hacia el rey, a manos de su mejor amigo Leoncio y de la reina. Estos últimos dos personajes actúan por amor, el duque hacia la reina y Rosimunda hacia el padre.

Flabio decide informar al rey y se despide de Albisinda, así que la escena queda vacía y se pasa a otro lugar, dejamos el jardín para pasar a la habitación del rey. Alboino tiene presagios de muerte, mientras reflexiona llega Leoncio, que le comunica que ha intentado hablar con la reina dos veces y que ahora ella está dispuesta a hablar con él.

Entonces, el rey se dispone a esperarla y se sienta en una silla, mientras en otra deja la espada. Sentado en la silla se pone a leer un libro sobre la historia romana y, al mismo tiempo, reflexiona sobre su situación. Cuando lee sobre el asesinato de Claudio, el emperador romano que fue muerto por Agripina, su mujer, en favor del hijo Nerón, se siente un poco como él. En la práctica, Rojas usa el libro como presagio de su muerte a manos de la mujer. Acción que el público no tardará en ver representada en la escena, porque el rey se duerme y en el duermevela, de vez en cuando, se despierta y piensa hablar con Rosimunda que, efectivamente, está en la habitación, pero para advertir a Leoncio cuando llegue el momento justo para actuar, y no para hablar con el rey como le había hecho creer el duque de Verona. En cuanto el rey se duerme, Leoncio intenta matarlo, él se despierta y busca su espada para defenderse, pero no puede quitarla de la silla, porque Rosimunda la había atado. Llega Flabio, que quiere ayudar a Alboino, pero ya es demasiado tarde, Leoncio lo ha matado con el puñal que la reina había quitado a Flabio, entonces en cuanto llegan las guardias y lo encuentran con la espada desenvainada y con su puñal manchado de sangre, lo creen el culpable. Presencian toda la escena también Rosimunda y Leoncio, que no hacen más que acusar al duque de Lorena del asesinato de Alboino y vanas son las palabras de Albisinda que intenta confesar la verdad y acusar a la reina y el duque. La jornada se cierra con la promesa que hace Albisinda de vengarse de los dos:

ALBISINDA	Vengaréle, ¡vive Dios!, de tan grande alevosía. ¡Ay hermano! ¡Ay prenda mía! Vengarme tengo en los dos.	[II, vv.1757-1760]
-----------	--	--------------------

Se repite la misma escena de la primera jornada, ahí era Rosimunda la que juraba vengarse y aquí es Albisinda. Una forma nueva de tratar el argumento porque hasta ahora siempre hemos visto vengarse a los hombres, y las mujeres se aliaban para defenderse, mientras aquí la acción se desarrolla exactamente al revés, las dos mujeres luchan una contra la otra y los personajes masculinos son empleados sólo para lograr alcanzar el objetivo que los personajes femeninos se han propuesto. Por eso, la obra oscila entre ser simplemente la historia de una leyenda o transformarse en la historia de una venganza además cumplida por mano femenina.

La tercera jornada empieza en pleno conflicto. La escena empieza in *media res*, es el personaje de Polo quien cuenta lo que ha pasado hasta ese momento de grandes preparativos ya que es el día de la coronación de Rosimunda y Leoncio:

POLO	Ya sé yo que ha partido la corona con el duque de Verona, Leoncio; y sé que prendió al de Lorena, y que ha un mes
------	---

que a una torre le llevaron;
que los dos se desposaron,
y que quisieron después
coronarse; y no han podido
hasta hoy, que está dispuesto. [III, vv.1813- 1822]

Polo revela estar ahí porque quiere contar a su amo todo lo que pasa. Mientras tanto, llegan a la escena Leoncio ya como rey, y Rosimunda, y piden la obediencia de todos. Llega también Albisinda que empieza a hablar y contar las cosas como están, dice que los nobles no pueden pensar que Flabio sea culpable porque siempre ha sido el primero en apoyar al rey Alboino, revela que los culpables son los mismos nuevos reyes. Explica que ellos se siguen portando así porque el trono, por derecho, le espera a ella como hermana del Rey muerto y que ellos se lo quieren quitar, por eso intentan hacer todas las cosas de prisa y siguen mintiendo y teniendo encarcelado al duque de Lorena.

El largo monólogo de Albisinda parece convencer a los nobles, que deciden apoyarla, pero complica aun más las cosas porque Leoncio, sin revelar nada a Rosmunda, quiere envenenar a Flabio. La reina sospecha algo y quiere que el marido le explique cuál es su intento, pero él no desiste y entonces ella se enoja y jura averiguar lo que pasa.

Mientras tanto, Albisinda y el Senescal van a librar a Flabio de la prisión y ella, en un exceso de entusiasmo, declara su amor hacia el duque, lo pide en matrimonio y lo califica como el único que puede vengarse y deshacerse de los traidores:

ALBISINDA Éste, vasallos, es el duque Flabio,
que ha de vengar el mío y vuestro agravio
éste el Marte segundo,
éste el que dio la muerte a Floribundo,
rey de los ostrogodos;
que si no los mató, los venció a todos,
segando allí gargantas enemigas
su espada, muchas más que la hoz, espigas.
Éste ha de ser mi esposo;
no puedo daros rey más valeroso,
de más ilustre rama.
Cuando no a mí, dad crédito a la fama
que al más remoto clima
lleva su nombre, y tanto el bronce anima
que en sus ecos no suena
otro que el duque Flabio de Lorena.
[III, vv. 2244-2259]

Él declara toda su intención de acabar con los traidores cuanto antes:

FLABIO Vida a los cielos y ocasión les pido
para desempeñarte, gran señora;
junte Leoncio su poder agora,

contra mí se conjure el orbe entero;
que la vitoria fío deste acero
a sus filos, no sólo a sus reflejos
mirados desde lejos.
Antes que llegue el golpe ejecutivo,
no me ha de quedar vivo
ningún traidor; y conseguirlo puedo,
pues bastará su miedo
a quitarles las vidas,
siendo ellos mismos muertos y homicidas

[III, vv. 2273-2285]

Se cambia nuevamente de escena, Rosimunda habla con su criada Finea que aparece por la primera vez ahora, casi al final de la obra, mientras Leoncio está tramando contra Flabio encerrado en su habitación. Ninguno de los dos sabe que el pueblo se ha sublevado contra ellos, y Rosimunda se aprovecha del hecho de que ha venido uno de los nobles, que todavía parece fiel, para advertirlos que el pueblo cree a Albisinda y entra en la habitación del marido. La reina encuentra a Leoncio en un estado de confusión, lo acusa de cobardía y mientras va por el cuarto se desprende un cuadro de Alboino de la pared y el duque se tropieza con él. Es un elemento magistralmente introducido por Rojas, como el sueño, que había sido elemento premonitor de la muerte del rey, ahora el retrato que se desprende anuncia que algo malo va a pasar. Hecho que hace delirar a Leoncio y decir que quiere dar el reino a Albicinda:

LEONCIO

¡Ay!, que tienen estas sombras
vida, y alma estas colores.
¡Qué fiero, qué vengativo
mi muerte y la tuya traza!
¡Qué justiciero y qué esquivo
con los ojos me amenaza;
como si estuviera vivo!

[III, vv. 2391-2397]

Se refiere al retrato. En la confusión general, Rosimunda pide a la criada que vaya por un vaso de agua, pero ya que Finea no vuelve, ella ve un vaso con agua encima de la mesilla de Leoncio y se lo da para beber. Él lo bebe y, poco después, empieza a sentirse mal así que relaciona el vaso con el mismo que él había preparado para Flabio y obliga a la reina a beber del mismo veneno. Cuando llegan Flabio y los nobles para dar muerte a los traidores ya no hay nada que hacer, Rosimunda tiene tiempo de confesar su culpa, los demás los quieren matar, pero Flabio no se lo permite, prefiere que mueran por sus mismas manos:

POLO

Muy bien ha dicho su alteza.
Dejen que vayan a ponerse
bien con Júpiter y Apolo;
que no es razón que vustedes,
que aquí han venido a tomar

placer, dineros les cueste
ver al uno hacer figuras,
ver al otro estremecerse.
Basta Alboíno, y aun sobra;
que el poeta no pretende
lastimaros; pues ninguno
gusta que en las tablas juegue
de uno y dos y tres difuntos,
y doble lo de repente;
esto es fuera de la historia. [III, vv. 2578-2592]

Es una forma original, utilizada por Rojas para alejarse del desarrollo clásico de las tragedias de venganza, que casi siempre acababan con los cadáveres amontonados en la escena. Esta vez, el autor, como nos dice Polo, opta por otra solución, es decir que no se maten los traidores en la escena, sino que se dejen libres y vayan a morir donde quieran, es decir fuera de la vista del público, es una forma más para dar al espectador la clase de final que prefería.

Tema central de la tragedia es la venganza. En esta pieza, Rojas ha evidenciado la actuación decisiva de las mujeres en el conflicto. El autor se aleja del modelo que hasta ahora había seguido para desarrollar los conflictos dramáticos y, esta vez, pone en las manos de las mujeres toda las decisiones.

Como hemos visto a lo largo de la tragedia, es Rosimunda antes que Leoncio, la que prefiere la revancha; es ella quien instiga al amante y lo convence de matar al rey; es ella la que planea toda la acción y será ella la que se equivocará con la poción de veneno y dará la muerte al amante y a ella misma.

Así como será Albisinda en actuar contra los traidores, será ella la que convence a los nobles de la nobleza de Flabio y de la culpa de la reina y del duque de Verona. Sobre las dos persiste la justicia divina, porque al final de la obra el orden se restablece, Rosimunda confiesa su culpa y Albisinda se casará con Flabio.

Los medios que Rojas usa para salir del conflicto y llegar al desenlace, a la venganza, son bastante simples, no hace más que emplear los equívocos.

Todo empieza con un equívoco, si así se quiere considerar la posible afrenta que Alboino cumple con su acto de ofrecer a la mujer beber en la copa hecha con el cráneo del padre. El equívoco hace adelantar la acción, porque Rosimunda sale al jardín para ver dónde encontrarse al día siguiente con Flabio y el hado quiere que se lo encuentre esa misma noche y que no pueda dar vuelta atrás; gracias al equívoco los dos amantes, es decir Albisinda y el duque de Lorena descubren la conjura contra el hermano; y será otra vez el equívoco lo que arreglará las cosas ya que, como Flabio afirma:

FLABIO

Hoy se han visto dos tiranos,
por un caso y de una suerte,

ya que los dos mueren por un equívoco, ellos querían matar a Flabio y quedarse con el reino pero mueren víctimas de sus mismas tramas de revancha.

Estoy de acuerdo con la afirmación de Cotarelo¹¹⁹ cuando califica de buena la primera parte de la comedia y no a la segunda parte. De hecho la primera parte parece tener más encanto, es más rica en golpes de teatro o, mejor, de reacciones inesperadas de los personajes.

Hace falta decir que la segunda parte parece menos interesante, más que nada porque tiene un ritmo más lento y este aspecto influencia la acción ya que, casi todos los movimientos de los personajes son fácilmente previsibles. Mientras en la primera parte, cuando Rosimunda habla de revancha, ninguno piensa que quiera matar al marido, ya que la primera impresión que se recibe de ella como personaje es aquella de una víctima. No olvidamos que ha sido capturada durante la guerra y obligada a casarse contra su voluntad con el rey Alboino. Esta imagen de la reina como víctima que tenemos sólo al principio de la tragedia, no dura más que unos cuantos versos, porque en seguida Rojas nos muestra la cara maquiavélica de su carácter. En cuanto se siente ultrajada no se lo piensa dos veces y decide matar al marido y para hacerlo emplea todos los medios que le sean posibles. Su personaje se caracteriza por la intriga, planifica en todos los detalles su revancha, usará el amor que le tiene el duque Leoncio para corromperlo y aliarse con él. Pero la jugada le sale mal, logran matar a Alboino y no ser acusados, pero no logran sobrevivir a sus maquiavélicos planes, de hecho, el rey Leoncio la obliga a beber del mismo veneno que él había preparado para matar a Flabio.

Mientras por lo que atañe al personaje de Albisinda, en la primera parte la vemos como una mujer enamorada y en la segunda se revela más fuerte de lo que parecía. De hecho, cuando en la segunda jornada matan al rey su hermano, ella no emplea más de dos palabras para defender al duque Flabio y acusar a los verdaderos culpables:

ALBISINDA

Tú fuiste, tú y Rosimunda
quien le mató.

[II, vv.1742-1743]

Mientras en la tercera jornada se presenta frente a los nobles y empieza un largo monólogo sobre los derechos reales que le esperan, y sobre la inocencia de Flabio. Ninguno de los nobles se opone, todos creen sus palabras, pero no se entiende por qué la creen, ya que no aporta ninguna prueba del hecho de que los culpables sean Leoncio y Rosimunda. Además, dice lo mismo que había dicho el día de la muerte del hermano, cuando había acusado a los culpables y defendido a Flabio, y no fue creída.

Su forma de comportarse es un poco extraña, ya que no aporta nuevos elementos a los acontecimientos ni pruebas. Pero ahora la creen y se rebelan contra los tiranos, pero no se explica por qué espera meses antes

¹¹⁹ E. Cotarelo y Mori, "La primera parte de esta comedia es buena, y no la segunda.", *op. cit.*, p.196.

de hablar; por qué ahora los nobles la creen mientras antes no. En este caso, esta escena que Rojas plantea ocurre después de varios meses del encarcelamiento de Flabio, se podía perfectamente plantear el mismo día de la muerte de Alboino o máximo en las semanas después, porque no habría cambiado el resultado.

Lo que seguramente está claro es que su carácter la empuja a no esconderse y luchar por lo que le espera, aunque luego dejará en las manos de Flabio la decisión que se tiene que emplear con los tiranos.

Lo único de curioso que hay en esta tragedia de carácter histórico es esto, el empleo que hace Rojas de las protagonistas femeninas, las usa como símbolo de la lucha y como fuente indiscutida de la revancha. Además, a diferencia de *Casarse por Vengarse*, aquí el autor no se salta las reglas y evita el esparcimiento de sangre en la escena a través los versos finales del gracioso Polo, que describe al público lo que ha pasado afuera del escenario. Como el mismo título insinúa, los personajes principales mueren pensando matar, mueren por un equívoco, ya que sus verdaderas intenciones eran aquellas de seguir matando.

4.2 Las líneas del conflicto dramático en una comedia de santos: *La vida en el ataúd*.

La vida en el ataúd ha sido clasificada como obra religiosa. Rojas escribió varios autos sacramentales y, entre ellos, algunas comedias de santos como esta que vamos a analizar y otra, *Santa Isabel, reina de Portugal*, siempre de tema religioso, con un específico interés por la independencia de la mujer.

Según las fuentes y los estudios hechos anteriormente, sabemos que la comedia en cuestión no fue publicada por el autor en las dos colecciones que se imprimieron en vida, sino que apareció, como nos indica Cotarelo y Mori, impresa en la Parte 32 de *Comedias nuevas, nunca impresas, escogidas de los mejores ingenios de España* en 1669.¹²⁰

Felipe Pedraza la considera escrita con anterioridad a 1632; MacCurdy la coloca alrededor de 1640. Lo que es seguro es que se escribió en el periodo de transición. Sabemos que ni en la Edad Media, ni en el primer Renacimiento, hay fronteras estrictas entre lo religioso y lo secular. Puesto que los temas profanos aparecen frecuentemente en ámbitos religiosos, y no hay fronteras en el teatro, donde incluso obras litúrgicas como esta, admiten la intrusión de escenas profanas, útiles para la exaltación del tema religioso.

De hecho, en esta comedia, Rojas nos dibuja la vida de san Bonifacio como la de un hombre atractivo, un hombre que actúa de la misma manera que los personajes de la comedia de capa y espada, aspecto que lo hace más terrenal y más similar al público que acudía a los corrales de comedias. Las escenas dedicadas al martirio están presentes sólo en la última jornada, todo lo anterior es la descripción de la vida pública del santo antes de la santidad. Cosa que no nos debe de extrañar, ya que es una convención típica del género que estamos tratando, plantear la comedia sobre un tema como el amor, que guste más al público, para luego dar una lección moral a través del enredo final, del martirio. No tenemos que olvidar que la hagiografía durante el Siglo de Oro funcionó como fuente directa de muchas comedias de santos¹²¹ y esto parece ser también nuestro caso, ya que la probable fuente de *La vida en el ataúd* puede ser el *Libro de la vida de los santos* o *Flor Sanctorum* del Padre Pedro de Ribadeneira, de 1616.¹²²

La comedia no es otra cosa que una insólita mezcla de lo pagano y lo cristiano, como es fácil deducir leyendo la pieza y como más de una vez han intentado subrayar con sus trabajos Pedraza y Rodríguez Cáceres¹²³ y MacCurdy¹²⁴. Rojas nos presenta el martirio de San Bonifacio, que se convierte repentinamente tras una vida de pecado y placer.

¹²⁰ E. Cotarelo y Mori, *op.cit.*, p. 229.

¹²¹ María Cruz García de Enterría, "Hagiografía popular y comedias de santos", en F.J. Blasco y otros (eds), *La Comedia de magia y de santos*, Madrid, Júcar, 1992, pp. 71-82.

¹²² Raymond R. MacCurdy (ed.), *op.cit.*, p. XLI.

¹²³ Felipe B. Pedraza y Milagros Rodríguez Cáceres, *op.cit.*, p. 520.

¹²⁴ Raymond R. MacCurdy (ed.), *op.cit.*, p. L.

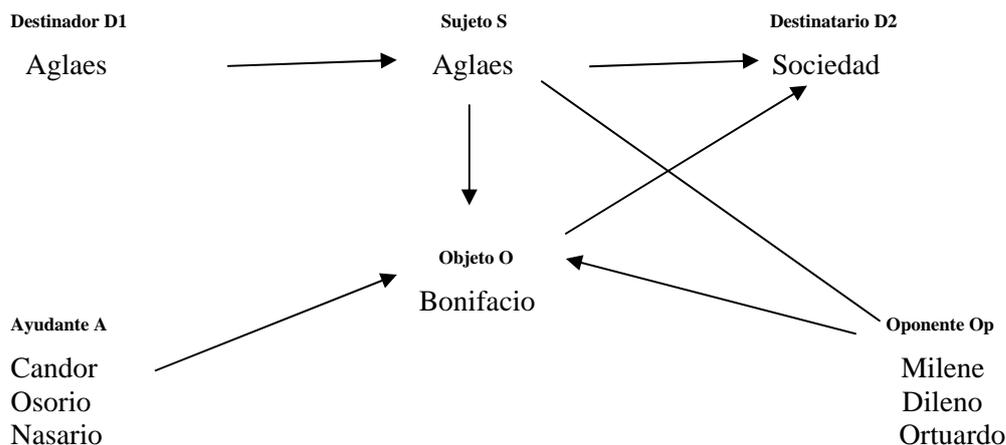
La historia que se encuentra en la biografía de Ribadeneira cuenta la vida de Bonifacio y nos lo presenta como un criado de una casa de una dama romana de incomparable belleza y deplorable inmoralidad, llamada Aglaes. La dama se enamora perdidamente del criado y vive con él una vida disoluta llena de escándalos. Pero, no obstante su vida tan dedicada al vicio, Bonifacio tiene muchas virtudes positivas, es amable y regala mucho dinero a los pobres. Al final, los dos amantes, movidos por la clemencia divina, deciden conquistar el perdón de Dios por sus pecados y por eso deciden rescatar a los mártires cristianos. Aglaes da mucho dinero a Bonifacio, que se va hacia Tarso y empieza el trabajo para ganar el perdón, pero él mismo es martirizado. Cuando sus amigos encuentran su cuerpo juntan las dos partes y, milagrosamente, la cabeza de Bonifacio toma vida. Entonces los amigos traen su cuerpo a Aglaes, que anteriormente había sido avisada de la muerte de Bonifacio por un ángel que lo calificaba como mártir de Cristo.

Esta es la versión que se encuentra en la fuente de la comedia. De ella Rojas se aleja un poco, ya que pone en la obra otra dama, Milene, que compite por el amor de Bonifacio y antes de conocer al criado ya luchaba contra Aglaes por otro hombre, Arnesto.

En esto, en la rivalidad entre las dos mujeres, parece se base el conflicto dramático. Pero en realidad no es ese el tema central de la obra. La acción predominante, aunque mínima, es la conversión de Bonifacio. Es una buena comedia de santos ya que el segundo tema, el amoroso, que es lo que más gustaba al público es el marco al conflicto, que no existiría sin el camino final de enredo representado por el martirio.

Rojas no se aleja de la fórmula del género, donde la conversión ejemplar y el último arrepentimiento del protagonista le valen la gloria celeste y el perdón, que puede sólo alcanzar a través del martirio¹²⁵. Pero lo que caracteriza *La vida en el ataúd* es el elemento innovador introducido por el autor, que no renuncia en caracterizar con un estilo personal el personaje de Bonifacio y además hace hablar su cabeza después de que ha rodado por el suelo, para subrayar y exaltar más la acción religiosa y la eficacia de su conversión. De hecho, la comedia se caracteriza por tener doble planteamiento y un único final. Por esa razón, en ella se pueden ver varios ejemplos de triángulos actanciales que, en conjunto, nos llevan hacia el fin último de la acción. Pero antes de empezar con el análisis de cada uno de ellos, es mejor fijar la atención en este conjunto actancial:

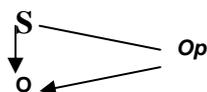
¹²⁵ Charles V. Aubraun, *op.cit.*, p. 216.



El esquema se atiene más al enredo terrenal de la comedia, y es el esquema básico de todas las comedias de amor. En realidad, por encima de este esquema se tiene que imaginar un único y sólo tema principal: la conversión y el martirio de Bonifacio, ya que el tema amoroso es introducido sólo para deleitar al público. De hecho, la relación ideológica de los personajes cambia a medida que el objeto del esquema. Bonifacio sigue en su camino hacia la conversión hasta llegar al final de la comedia, cuando todos los personajes de paganos pasan a ser cristianos, gracias a su martirio.

He planteado el esquema actancial sobre la relación amorosa de Bonifacio con Aglaes y Milene, porque, aunque desarrolla el rol del tema secundario, es el medio utilizado por nuestro autor para resaltar la conversión.

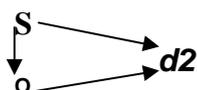
Bonifacio es objeto de deseo para Aglaes, que ocupa el lugar de destinador y de sujeto, y para Milene, el personaje oponente. Él suyo es un clásico triángulo activo del cual hemos visto un ejemplo en *Del rey abajo, ninguno*:



Milene se opone al deseo del sujeto-Aglaes, hacia el objeto del deseo-Bonifacio. Él es el elemento de contraste entre el personaje principal, la dama romana y el antagonista Milene. Rojas caracteriza los personajes de las dos mujeres con el mismo afán de predominar una sobre la otra. Así las vemos al principio de la comedia, en medio de una disputa por el amor de un romano, Arnesto, noble que no figura en el esquema actancial, ya que es personaje ausente y que muere a mano de los cristianos justo a principio de la primera jornada. Arnesto es el eje central de las disputas entre las dos damas, que justifican la persecución a los cristianos como venganza por la muerte del hombre que ambas aman. Su muerte es el elemento que al principio mueve la acción. Luego, esta disputa inicial se resuelve al final de

la comedia, con un cambio ideológico en la relación entre las dos antagonistas, o sea con la conversión y la amistad. Como vemos, el tema secundario es utilizado siempre para exaltar el tema principal. Como destinatario de la acción he puesto la sociedad, porque, al fin y al cabo, las comedias eran representadas por el público y siempre tenían que impartir una lección, en este caso, representan la vida de un criado que llega ser santo.

Todo esto y los cambios ideológicos que influyen en los personajes, nos lleva hacia otro triángulo actancial:



Este triángulo explica el sentido del desenlace, en el cual sujeto y objeto de la acción no cambian, pero sí que cambia la relación entre los dos, ya no es el hilo secundario el que los une sino el tema principal de la comedia, la conversión y el martirio, es decir, la acción predominante y el desenlace final. El destinador sigue siendo la sociedad, porque la fuerza de la conversión que lleva a Bonifacio hacia el martirio quiere ser un ejemplo para todos. Creo que por esa misma razón, Rojas acentúa aún más la sencillez del personaje, para que se parezca lo más posible al público.

Entre los ayudantes no podía faltar el personaje del criado Candor, que permite la sátira y los equívocos, como era costumbre en las comedias de capa y espada. Muchos críticos¹²⁶ han visto la figura del gracioso presente en las comedias de santos como parodia o imitación del santo mismo. No es nuestro caso, porque Rojas usa a Candor como personaje cómico y como ayudante de Aglaes en sus intentos para acercarse a Bonifacio. Como en las demás comedias, también nuestro gracioso carece de heroísmo, es materialista y perezoso. Estoy más que convencida de que la presencia del gracioso en las comedias de santos, no tiene otra posible interpretación que la influencia del drama secular y de los elementos profanos que caracterizan el género y que han ido caracterizando también el teatro religioso.

En los lugares de oponentes y ayudantes figuran muchos personajes que adquieren sentido a medida que vamos explicando la acción, ya que Osorio y Nasario son los cristianos que Bonifacio ayuda y esconde en casa, por eso están como ayudantes, porque agudamente nos muestran un aspecto de la vida del santo, su humildad.

Mientras, Dileno y Ortuado se encuentran junto a Milene en el lugar de oponentes. Los dos son paganos y son los novios de Milene y Aglaes, y representan la otra cara de la moneda. Para profesar en frente de ellos su fe, Bonifacio será martirizado.

Son personajes que no se mencionan en la hagiografía del santo, y que Rojas introduce para dar un toque más entretenido a la comedia y

¹²⁶ F.J. Blasco y otros (eds), *La Comedia de magia y de santos*, Madrid, Júcar, 1992.

subrayar la fuerza de la conversión, ya que el martirio no necesita explicaciones.

La comedia empieza con la presencia de dos mujeres, Milene y Aglaes, que decantan las respectivas virtudes y se pelean por el mismo hombre, Arnesto.

Rojas pone en boca de las dos mujeres palabras muy duras y lo hace a través del monólogo. Cada una de ellas habla de su dinero, de su belleza, de su bondad y, al mismo tiempo, jura vengarse de la otra si no deja de cortejar al hombre que ambas quieren y que ambas llaman esposo. Antes lo hace Milene en su monólogo: “Y así, déjame a mi esposo” [I, vv.63] y luego lo mismo repite Aglaes en el suyo “Y así a mi esposo me deja” [I, vv.157]. Nada las puede calmar, tampoco la llegada de sus pretendientes Ortuado y Dileno.

Mientras los cuatro están en la escena, llega un quinto personaje, Onorato, acompañado por un ataúd en el cual se encuentra el cuerpo de Arnesto y dice a las dos mujeres que no hace falta se peleen, ya que el objeto de sus deseos se encuentra en ese ataúd que ellas mismas ven. Enseguida, es el mismo Onorato el que cuenta a Milene, Aglaes y al público cómo se ha muerto Arnesto, en Sicilia, persiguiendo a los cristianos. Es una técnica que se usaba para aclarar los acontecimientos pasados ocultos a los demás a causa del principio de la comedia *in media res*, y una forma más para explicar el porqué de la acción, ya que las dos mujeres dejan sus rencores, y juran usar ese ataúd como elemento que le vuelva dar la vida y prometen perseguir los cristianos:

AGLAES	Ya a la venganza bárbara me obligas desta fiera canalla desta suerte; que Aglaes desde hoy se ha de llamar la muerte.
MILENE	Al ataúd he de vivir unida eternamente.
AGLAES	En él eternamente he de llorar el bárbaro homicida.
MILENE	De mi noche ha de ser osado oriente.
AGLAES	Por él he de ganar eterna vida.
MILENE	Hele de hacer que eternidades cuente. Muera el cristiano vil.
AGLAES	Muera -¿qué hacemos? - y así en el ataúd vida tendremos. [I, vv. 242-252]

Se cambia de personajes y salen a la escena los cristianos, Nasario, Simundo y Orosio. Ellos serán el objeto de la persecución de las paganas y serán los mismos hombres que Bonifacio esconderá en casa de su ama Aglaes. Mientras el grupo de cristianos se encuentra en la calle, llegan las dos mujeres a caballo y reconociéndolos como cristianos, ya que llevan un estandarte con el símbolo de su cristiandad, empiezan a perseguirlos con la intención de matarlos. Los hombres se fugan y encuentran refugio en casa de Aglaes, donde son acogidos por Bonifacio y el gracioso Candor. Cuando los dos criados preguntan a los tres hombres si son cristianos casi no

quieren decirlo. Luego revelan su religión y Bonifacio decide acogerlos igualmente, pero no porque sea caritativo sino porque piensa venderlos, como claramente se deduce de las palabras que siguen:

CANDOR	Sólo oírlo me asombra, ¡oh monstruos viles, afrenta y confusión de los gentiles! Déjalos, Bonifacio; mátenlos como a fieras.
BONIFACIO	El palacio ha de ser su castigo, pues los pienso vender. Venid conmigo donde esta llave sea vuestra vida.

[I, vv. 382-385]

Osorio, Nasario y Simundo creen que Bonifacio es cristiano como ellos, y no acaban de alabar su bondad y su generosidad, cuando en realidad él es pagano.

Mientras tanto, en otra escena, Aglaes está ocupada en perseguir a los cristianos y se encuentra con un personaje llamado Niño. Sólo así lo llama Rojas, pero sabemos que es el Niño Jesús, ya que en una conversación con Aglaes, que lo reconoce como tal, él mismo le dice “Mujer, ¿por qué me persigues?” [I, vv.439] y mientras la mujer habla con él, se cae del caballo y pierde el sentido. A través de estas pequeñas escenas, típicas del género, Rojas va introduciendo el tema principal de la comedia. Se empieza a entender que no puede ser una simple comedia de enredo amoroso, porque en ella, la figura del Niño, no existiría.

Salen todos los personajes a la escena para acudir a la mujer y, en la confusión, Candor confiesa que Bonifacio tiene escondidos en casa a tres cristianos porque “soy Candor, y el candor / jamás tinieblas permite.” [I, vv. 507-508] dice el criado jugando con su nombre. Todos se precipitan a buscarlos, Milene la primera, porque, según ellos, si dan muerte a esos cristianos, vengarán el accidente casi mortal de Aglaes.

De hecho, en cuanto todos salen y se quedan Bonifacio y su ama, esta última despierta del sopor en el cual se encontraba después de la caída y confunde al criado con Arnesto.

Se encuentra en los brazos del hombre cuando volviendo en sí, no puede creer lo que ha hecho, cómo ha podido caer en los brazos de un vil criado cuando ella ama sin límite a Arnesto y para él está luchando. Aglaes no se lo puede explicar, pero siente algo por ese criado, el hecho de haber estado tan cerca le ha despertado algún sentimiento diferente de la relación entre ama y criado:

AGLAES	Vete; que estoy por hacerte mil pedazos. (Rayo este villano ha sido [<i>Aparte.</i>] del amor, pues me encendió, cuando el cuerpo me tocó,
--------	--

el alma). ¿Que aún no te has ido? [I, vv. 667-572]

le hace un montón de preguntas, como, por ejemplo cuántos años lleva a su servicio, cómo es que antes no se había fijado en él y cosas así, pero luego lo despide. Pero antes lo defiende también de las acusaciones que le hacen Milene y los demás ya que han ido a buscar a los infieles y no los han encontrado en el sitio que les había dicho Bonifacio.

Aglaes queda obsesionada por él, no puede olvidar el contacto de sus brazos y, por eso, ya que la cosa le parece tan rara, porque es un criado y no es posible que se haya enamorado de él, piensa que es una prueba de Dios para intentar convertirla. Por eso, luego decide admitirlo nuevamente a su servicio.

A esta acción, se acerca otra. Como hemos visto al principio de esta jornada, Milene y Aglaes se peleaban por Arnesto, cuando tenían ya novios: Dileno, que pide el amor de nuestra protagonista, y Ortuado, que persigue aquel de la antagonista. Al final de esa misma jornada, llegan los nobles romanos que se quieren casar con las dos mujeres para arreglar el mal asunto que había pasado con Arnesto, pero Aglaes no acepta casarse ya que su deseos son todos por Bonifacio.

A pesar de todo esto, Rojas empieza la segunda jornada de la comedia con la dama romana que se prepara de mala gana para casarse con Dileno. Aquí Rojas introduce algunas partes musicales. Esta vez los músicos se limitan a subrayar una imposibilidad amorosa acentuando en esta última la dimensión sensual:¹²⁷

MÚSICO	Cuando amor no es elección, no es posible que lo sea; que amor no es hijo del alma si en el alma no se engendra.
MÚSICO	Amor es conformidad
MÚSICO	Amor es conformidad, de dos imposibles cepa; dígalo Europa en un toro y en un blanco cisne Leda.

[II, vv. 765-788]

Aglaes está lista para casarse, cuando de repente llega Bonifacio con una carta de Milene que le pide si se puede llevar con ella al criado, ya que, de momento, no piensa casarse y se muda a Marsella. Aglaes le concede la petición, pero se da cuenta de que está celosa de su criado y que no quiere compartirlo con nadie, y de que también Milene está enamorada de Bonifacio y ella, como su enemiga, decide no casarse.

De esta forma se repite un poco la acción inicial. Ahí las dos mujeres se disputaban el amor de un romano, ahora las dos luchan siempre por el amor de un hombre, el criado. Esta es una parte muy terrenal de la acción,

¹²⁷ Juan José Pastor Comín, *op. cit.*, p.249.

ya que todo se articula alrededor del amor que las dos mujeres sienten por Bonifacio.

A consecuencia de eso, Aglaes plantea todo, una estrategia para vengarse de Milene. En cuanto llega Ortuado, le revela que Milene ya no se quiere casar y que está enamorada de Bonifacio y que, además, quiere escapar a Francia con él. Llega Milene con Bonifacio, y Onorato le prohíbe fugarse a Marsella y, sobre todo, no le deja llevar con ella a Bonifacio porque, siendo también siervo suyo, no se lo puede llevar sin su permiso.

La dirección que toma la acción es una técnica bastante acertada que Rojas usa para delinear mayormente el carácter de los personajes femeninos, una mujer celosa se habría portado de la misma manera que Aglaes. Entonces empezamos otra vez con las amenazas entre las dos, de modo que el conflicto aquí toma circularidad. Además, Rojas añade la venganza que los nobles romanos Dileno y Ortuado quieren tomar sobre las dos damas que los han dejado en el altar. A las escenas secundarias de origen profanas, Rojas alterna escenas religiosas como esta que ve como protagonistas a los tres cristianos que ha ayudado Bonifacio, que mientras alaban la religión cristiana son visitados por un ángel que les anuncia:

ÁNGEL

Vivo ejemplo habéis de ser
a un Bonifacio, el más fuerte
mártir que el mundo ha de ver;
y así os dilató la muerte
que tenéis de padecer.

[II, vv.1151-1155]

Es una manera más para que el público no se fije sólo en el enredo amoroso, sino que tome conciencia del hecho de que se trata de una comedia de santos y que el personaje del criado está destinado a ser mártir. Es también una forma para darnos cuenta de que los personajes de los cristianos son utilizados por el autor de forma muy sutil para que Bonifacio empiece el camino hacia la conversión. Ellos representan el primer contacto que el criado tiene con la otra religión y por ellos arriesga su vida.

Se cambia nuevamente de escena, esta vez la acción se desarrolla en un jardín, el de la casa de Aglaes. Hasta ahora Rojas no se ha detenido mucho sobre la descripción de los lugares de la acción, tampoco los personajes revelan nada, sólo sabemos que estamos en las calles de la ciudad. En el jardín, ama y criado muestran su correspondiente interés por el otro, juegan con las metáforas, usan el agua y el fuego como símbolos de sus deseos. Pero Aglaes, aunque se trate del criado, sigue mostrando sus celos, tanto que muestra a Bonifacio una carta de Milene donde dice que llegada a Marsella se quiere casar con él para vengarse del odio que siente hacia Aglaes. En la práctica, el comportamiento de Milene era todo fingido, ella no quería ser amiga de Aglaes sin sólo quería su amistad para poderle jugar esa trampa. De hecho, Bonifacio revela a la amada no estar en conocimiento de los planes de Milene:

BONIFACIO

Y la respuesta que tiene

es ésta con que concluyo: [*Rompe el papel.*]
que es más ser criado tuyo
que no esposo de Milene. [II, vv. 1138-1241]

le revela su amor, ya que prefiere vivir como criado suyo que como marido de Milene. Luego cumple otro plan, porque dice a Candor que quiere verlo a las doce en el jardín, que vaya a solas y sin luz y el otro, que tiene miedo, revela todo a Bonifacio que irá con él, y como ya sabía Aglaes, se reemplazará a Candor. Así ella le confiesa todo su amor, y le hace creer que está confiando ese secreto a Candor y luego le entrega una llave, la de su habitación para que el criado se la pueda dar a Bonifacio.

Es un recurso bastante extraño, pero, de esta forma, ninguno de los criados sospecha nada y ninguno puede decir que a la ama le gusta el criado. Ella actúa como hubiera podido hacer otra dama, pero confía menos en los criados. Por esa razón, usa a Candor como medio para lograr el resultado que ha establecido, es decir el amor de Bonifacio. Candor actúa conforme a las costumbres de los criados de las demás comedias, es un bocazas, y eso Aglaes lo sabe bien, por eso le pide justo a él ir al jardín, porque sabe que sin Bonifacio no irá.

En la tercera jornada toma fuerza la acción principal, hasta ahora solamente delineada y se muestra el fin único de la comedia, ya que en ella ocurre la conversión repentina de Bonifacio, seguida por el martirio, que será el medio a través del cual los demás personajes llegarán a la conversión. La jornada empieza con una bonita escena de amor, como todos los críticos repiten, en la cual Rojas nos muestra los amantes juntos en éxtasis de amor. Aglaes se duerme en los brazos de Bonifacio y sueña que su amante ha sido degollado. El sueño es representado en la escena, con el uso de las apariciones, en este caso es una, la del Niño acompañado por un ángel que habla a la mujer y le revela que Bonifacio será mártir:

ÁNGEL	Dios con su muerte al triunfo te convida.
AGLAES	¿Cómo, sin ser cristiana?
ÁNGEL	Tendrás por su ataúd bautismo y vida, y entre tus brazos muerto, Aglaes, te hará este bien seguro y cierto.

[III, vv.1501-1505]

Aglaes se despierta del sueño asustada y llegan a la escena también todos los criados y Onorato que descubre a Bonifacio en la cama de la sobrina. Onorato quiere matarlo por haberlo deshonrado con su conducta, pero cuando Bonifacio confiesa su culpa, él le perdona la vida y para darle un castigo menor lo lleva con él lejos de la ciudad y promete a Aglaes devolverlo a Roma vivo o muerto.

Bonifacio también hace una promesa a la mujer, es decir volver entre sus brazos con un mártir redimido entre los cristianos, y promete eso porque dice haber hecho un voto. Mientras Aglaes ha quedado impresionada por el sueño, y Rojas lo usa para anunciar la conversión de la dama romana.

Hay un poco de confusión sobre la unidad de lugar porque Milene recibe una carta que supuestamente es de Bonifacio que le promete amor y le dice que se lo llevan a Milán, mientras Osorio se va con él a Tarso. Bonifacio justifica ese cambio de plan como un acontecimiento milagroso:

BONIFACIO Milagrosamente el mar
 por montes de espumas y aguas
 a Tarso nos ha traído. [III, vv.1764.1766]

como la voluntad de Dios que lo ayudará cumplir con su voto, ya que Tarso era la ciudad donde los cristianos eran más perseguidos.

Llegan a Tarso y Bonifacio se separa de Onorato para ir a visitar la ciudad. Llega a una plaza y se encuentra con una muchedumbre de gente capitaneada por Dileno y Ortuado, que llevan encadenados a Nasario y Orosio. Bonifacio no reconoce a los dos pretendientes de Aglaes y Milene, pero sí que reconoce a los cristianos que había ocultado en casa. Los cristianos atormentados están a punto de negar su fe, cuando Bonifacio los convence de morir como mártires y él mismo después de haber proclamado su fe, es martirizado a manos de Dileno y Ortuado, que deciden invertir sus venganzas sobre él:

BONIFACIO Cristiano soy; cristianas,
 Milene y Aglaes. Perded
 el seso y las esperanzas.
DILENO Pues en ti nos vengaremos
 de sus desprecios. [III, vv. 1923- 1927]

En este punto, la acción y el conflicto dramático toman otra vez circularidad ya que la escena de la llegada a Roma del ataúd de Bonifacio se parece a aquella que había al principio de nuestra comedia cuando llegaba el ataúd de Arnesto. Las dos mujeres están presentes como esa vez, y es siempre Onorato quien lo trae. Es la escena que más que otras tiene fuerte carácter religioso. La cabeza de Bonifacio la tiene cogida en la mano el Niño, y en cuanto lo corona como mártir y le da la vida eterna, Bonifacio abre los ojos y la boca y acepta el premio que le es concedido:

NIÑO Cabeza invencible y fuerte,
 con el tao os predestino,
 y con el sol os coronó.
BONIFACIO Yo en ella el premio recibo. [III, vv.2081-2084]

Y a resulta de esto, las dos mujeres se convierten al cristianismo y piden el bautismo.

Con esta obra, Rojas respeta plenamente las convenciones del género, porque usa cabezas parlantes y habla de la seducción de un santo, algo un tanto insólito en el teatro y en nuestro imaginario colectivo, ya que los hombres del siglo XVII estaban acostumbrados a leer los libros de sermones, comentarios y de vidas de santos. Incluye también bellísimas

escenas de amor que recuerdan las primeras de *Casarse por Vengarse*, y ayudan en la mezcla entre el elemento sacro y el profano. Por un lado, trata el tema amoroso, la rivalidad entre dos mujeres que luchan por el mismo hombre, primero será por Arnesto y luego por Bonifacio.

Los caracteres femeninos están muy bien trazados, Aglaes y Milene son dibujadas con vigor y maestría, y el autor mete en relieve la agresiva feminidad¹²⁸ de las dos mujeres. De hecho, no piensan dos veces cuando deciden perseguir a los cristianos en nombre de Arnesto, así como tampoco reflexionan cuando se declaran la guerra por el amor del criado. Es el amor, el que las guía y obliga a declararse la guerra; por otro lado, Rojas usa el enredo amoroso como elemento indispensable para exaltar el fin verdadero de la comedia, la exaltación de la conversión. De hecho, toda la acción empieza con la muerte de un pagano a manos de los cristianos, y se sigue el mismo hilo durante toda la comedia ya que Bonifacio esconde a los cristianos en casa de Aglaes, luego viene despedido por su ama pero salvado de la muerte que le querría imponer Milene viendo en él otro culpable de la muerte de Arnesto. Sigue su vida con Aglaes, que lo admite otra vez en su casa, los dos viven como amantes y en seguida del sueño premonitor que ella tiene se convierten y Bonifacio muere como cristiano, por salvar a otros cristianos y es convertido en mártir.

En la práctica, Rojas usa el enredo terrenal para llegar a la acción que convierte a Bonifacio en santo. Actúa así porque el tema amoroso crea tensión dramática y despertaba más el interés del público, luego justifica la historia amorosa como el camino necesario hacia la conversión y, al mismo tiempo, propone una solución original a la cuestión de honor. No tenemos que olvidar que Onorato descubre a Bonifacio en la cama de la sobrina. Sólo por eso, siguiendo el código de honor tendría que matarlo, pero ya que el criado acepta su culpa, confiesa su pecado y decide aceptar el castigo que se merece, el noble romano lo perdona, cosa inconcebible según las leyes de honor españolas de la época. Pero, en este caso, Onorato no podía actuar de otra forma ya que, siendo una comedia de santos, Rojas emplea el perdón porque tiene pensada otra conclusión, con la cual resuelve todo el conflicto, también los asuntos pendientes ya que con la muerte de Bonifacio, los dos pretendientes de Aglaes y Milene quedan vengados; los cristianos son martirizados en nombre de Cristo y también Bonifacio cumple su promesa:

BONIFACIO	Sabrás, prenda amorosa, ya que el mal te prevengo, que yo hecho voto tengo; y aunque ley rigurosa, es imposible cosa el dejar de cumplillo. El sangriento cuchillo de Roma en los cristianos lirios ofrece al cielo soberanos,
-----------	--

¹²⁸ Felipe B. Pedraza y Milagros Rodríguez Cáceres, *op.cit.*, p.520.

mártires celestiales
dignos de culto, y templos inmortales.
Y yo, al fin, uno déstos,
-¡ah, qué en rigor me doma!-
he de traer a Roma,
aunque en climas opuestos,
los túmulos funestos,
frecuente en que el sol yace,
o la cuna en que nace,
y ya el plazo es cumplido;
y así llorando, amor, paciencia pido.

[III, vv. 1644-1665]

Trae a Roma un mártir, que será él mismo. Mientras, por lo que atañe a Milene, queda en el aire la carta que se piensa ha escrito Bonifacio, donde le comunica que irá a Milán y que la quiere. Elemento que Rojas introduce porque es la única forma para que la mujer vuelva de Marsella y esté presente cuando el cuerpo de Bonifacio llegue a Roma envuelto en las llamas, porque si no fuera este su fin, la carta no tendría sentido:

MILENE

«Por fuerza a Milán me llevan. (*Lee.*)

Si eres, señora, mi bien,
vea amor que eres por quien
no hay hados que se me atrevan.
Celoso de ti, Onorato
-y de Aglaes- me lleva así;
vuelve, Milene, por mí,
pues de ser tu esposo trato;
cuya palabra te doy
en este papel, memoria
del contrato desta gloria.
Y adiós, porque tuyo soy.
Bonifacio».

[III, vv. 1736-1748]

Y además sería contradictoria con el desarrollo de la acción que hasta ahora ha visto triunfar el amor entre ama y criado y ha movido a los dos hacia la conversión.

A mi entender *La vida en el ataúd* reúne todos los elementos básicos presentes en todas las comedias de santos: el elemento religioso, lo profano y lo espectacular.

Empezamos con el elemento religioso, que nos permite precisar de qué tipo de santo se trata, en nuestro caso de un convertido. Según la definición del término que nos da Elma Dassbach, “el convertido es, bien el pecador que se arrepiente y sigue luego una vida de santidad, o el pagano o infiel, que se convierte a la religión cristiana y destaca en su cumplimiento.”¹²⁹ Bonifacio reúne todos esos aspectos, es pagano y se

¹²⁹ Elma Dassbach, *La comedia hagiográfica del Siglo de Oro Español-Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca*, New York, Ibérica, Peter Lang, 1997, pp. 37-51.

convierte a la religión cristiana de forma repentina y además es mártir. El suyo no es un proceso largo como, por ejemplo, hubiera podido ser el de un mártir o de un santo que, en vida, se ha comportado como tal, ya que, como sabemos, gozaba de las atenciones de Aglaes.

No sabemos por qué Rojas decidió escribir una obra sobre San Bonifacio. A veces la elección de un determinado santo era una causa ajena al interés dramático que la vida del santo podía contener. A veces se trataba de obras que el autor escribía por encargo, para celebrar el surgimiento espontáneo de una devoción popular o, simplemente, para hacerse eco de ciertas preocupaciones de carácter social o religioso. De hecho, eran muy pocas las vidas de santos caracterizadas por el interés dramático. Por esa razón, los elementos profanos tienen una fuerte presencia en ellas. Los dramaturgos del Siglo de Oro eran conscientes de que el público iba al teatro a entretenerse, y por eso hacían largo uso del elemento profano, porque así la obra, más que exponer determinados contenidos teológicos, tenía interés dramático y favorecía el gusto del público. Por eso la obra tiene una trama secundaria que se basa sobre una intriga amorosa de carácter profano como con frecuencia solía pasar en las comedias de santos. Como ya hemos repetido más veces, no habría enredo amoroso sin enredo religioso. De hecho, la conversión repentina de Bonifacio y Aglaes se debe al hecho de que ella ha tenido un sueño premonitorio donde un ángel le advertía del martirio del amado.

Rojas usa las técnicas de enredo típicas de estas comedias, ángeles, personajes sagrados como el Niño, y apariciones. El trozo de comedia que sigue, reúne todos los elementos antes citados y, además, nos puede dar una idea del empleo de la manifestación de lo sobrenatural, elemento llave en las comedias de santos:

(Tocan, [AGLAES] duerme, y sube el apariencia y sale arriba el NIÑO.)

ÁNGEL	Imagina en el viento un retrato de la gloria, a quien te predestina, Aglaes, Dios con la mayor vitoria.
AGLAES	¿Por quién?
ÁNGEL	Por tu criado, que gloria sacar quiere del pecado.
AGLAES	¡Clemencia es soberana!
ÁNGEL	Dios con su muerte al triunfo te convida.
AGLAES	¿Cómo, sin ser cristiana?
ÁNGEL	Tendrás por su ataúd bautismo y vida, y entre tus brazos muerto, Aglaes, te hará este bien seguro y cierto.

(Descubren a BONIFACIO de gloria.)

AGLAES	Bonifacio, bien mío, ¿cuchillo en tu garganta?
BONIFACIO	En mi garganta

	pasos a Dios le envió; que amor por ella dulcemente canta.
AGLAES	¿Quién fue el fiero homicida?
BONIFACIO	Quien te da por mi muerte, inmortal vida.
AGLAES	¿Muerta la prenda mía?
	Quitadlo de mis ojos; yo soy muerta.
BONIFACIO	Inmortal alegría en sueño le ha de dar Dios si despierta. [III, vv. 1494-1515]

En este específico caso, a través del sueño, Rojas emplea la profecía. Es un sueño premonitorio, donde el ángel y el Niño son las figuras utilizadas como guía hacia la conversión. Que, en nuestro caso, no caracterizará sólo el personaje principal, Bonifacio, sino verá implicados en un primer momento sólo a Aglaes y luego, después del martirio, también a los demás personajes. Eso ocurre porque la santidad de Bonifacio se manifiesta al servir de instrumento en la conversión de otros, como amantes –Aglaes-, pretendientes –Milene-, amigos y parientes –Onorato. La conversión de Bonifacio ocurre al final de la obra, una manera fácil de representarla es una confesión pública de la fe y el subsiguiente martirio, como en nuestro caso. De hecho la conversión de los demás con que Rojas cierra la obra se puede considerar como un elemento sobrenatural, milagroso, esencial para alcanzar la santidad.

El elemento sobrenatural es empleado por Rojas y por los demás dramaturgos como recurso escénico tanto dramático como espectacular. Rojas lo utiliza para mostrar la santidad de Bonifacio y para resolver con el martirio el conflicto dramático, a eso me refería antes cuando he señalado que el autor tenía pensada otra solución para el final que el simple duelo de honor. En nuestro caso, el amor divino que busca Bonifacio con la decisión de salvar a los cristianos del martirio, no será sólo por él, sino también por Aglaes. Los dos cumplen el camino hacia la salvación juntos.

5. EL PLANTEAMIENTO DEL CONFLICTO DRAMÁTICO.

5.1 Los equívocos: entre gusto personal y técnica de enredo.

Rojas desarrolla de forma magistral una de las técnicas de enredo favoritas para los dramaturgos del Siglo de Oro, la de la intriga teatral construida a través del equívoco y sobre todo por medio de la palabra de los personajes. Por equívoco se entienden los resultados que el autor alcanza empleando múltiples técnicas y recursos teatrales al fin de lograr el enredo y la intriga. El teatro ha ido repasando las razones del ser y del actuar del hombre y ha planteado a través del diálogo dramático los problemas sociales que se repercuten en la forma de actuar y hablar de los personajes.¹³⁰ De hecho, el diálogo rellena con astucia y recursos lingüísticos los vacíos creados por la intriga y permite ir dando soluciones al problema de la información ya que el argumento teatral suele ocupar un antes y un después y el público, así como a veces los mismos personajes, desconoce los datos. Por esa misma razón los autores, y el mismo Rojas, intentan caracterizar cuanto más posible los personajes. Los actores se mueven en la escena creando un espacio lúdico que es aceptado por el público como algo natural, y serán las fuentes de la información. De esta forma, el autor logra obtener buenos resultados escénicos, porque utilizando los diálogos entre los personajes, las informaciones directas al público y los signos no verbales, logra obtener los elementos que le hacen falta para dar un aspecto armonioso a la obra y rellenar aquellos vacíos que posiblemente la falta de tiempo y la prisa habían creado. Aunque el hecho de que todo el teatro del Siglo de Oro sea más que nada un teatro hablado, influyen notablemente en las decisiones del autor, y le permiten lograr los efectos deseados a través una u otra técnica de enredo, sin duda prefiriendo la del equívoco, que se presta al diálogo y a la acción y, que permite resolver o complicar la intriga, aspecto de las comedias que gustaba mucho.

Las comedias de Rojas son un reflejo de lo que acabamos de decir, a medida que avanza el diálogo se van construyendo los personajes, mediante sus propias palabras, sus acciones y lo que los demás personajes dicen de ellos. Era la solución mejor para que un público que desconocía los antecedentes de la comedia fuera puesto al día y, al mismo tiempo, se identificara con lo que pasaba en la escena.

Por ejemplo, en *Obligados y Ofendidos*, toda la primera jornada es una información sobre los protagonistas. Fénix da las indicaciones necesarias sobre el conde de Belflor ya desde el principio de la comedia: “desterrado de la corte/ habrá dos años y medio/ que llegastes, señor Conde, / a esta ciudad de Toledo” [I, vv. 47-50]; lo mismo hace Crispinillo, con su amo don Pedro. Durante más de doscientos versos, describe al padre y al público todo lo que hace y no hace su amo en Salamanca, dándonos un retrato típico del estudiante despreocupado, que luego se revelará ser mejor de lo que parece; así como

¹³⁰ María del Carmen Bobes Naves, *El diálogo, estudio pragmático, lingüístico y literario*, Madrid, Editorial Gredos, 1992, p. 15.

el mismo Conde hablará de él y dirá que ha dado un bofetón a un noble, y por eso lo han desterrado de la corte. En esta comedia, el público conoce más datos que los personajes. Fénix y el padre no saben que el hermano don Pedro se encuentra en Toledo; el Conde desconoce que ella tiene un hermano, así como no sabe que su hermana Casandra está enamorada del estudiante. La omisión de los datos favorece el equívoco, el conde de Belflor y don Pedro acaban siendo obligados el uno al otro, y no hay otra manera para desenvolver la trama que utilizar el enredo como solución del desenlace. Cuanto más equívocos entre los dos, más complicada se hace la resolución, ya que los dos tienen las mismas obligaciones y las mismas ofensas. Así que el planteamiento del conflicto se hace inverosímil y el uso de la noche favorece aún más la intriga. De hecho, la emboscada se desarrolla a oscuras y el conde de Belflor no sabe que el joven al que está ayudando, ha matado a su hermano. La misma función tiene la carta y además permite la economía del personaje, porque evita el cara a cara y favorece la confusión, como en este caso, ya que don Pedro no sabe quién es el ofensor del honor de la hermana y pide la ayuda del conde. Las cartas eran empleadas en el teatro con mucha frecuencia y, además, en este específico caso subraya un aspecto del enredo que el público conoce, haciendo todo más entretenido ya que son los personajes los que necesitan los datos para que la obra cobre sentido.

Abre el ojo es todavía más dialogada, no hay escena sin doble sentido, hecho que lleva sin grandes problemas a la confusión. Es don Clemente el que informa al público sobre su situación con la viuda y el criado Cartilla, con su palabra, influye y casi dirige la conducta de su amo. En su forma de hablar tan equívoca permite que pronto se sepa que él tiene otra mujer, Clara. Esta última no es de meno y durante una conversación con la criada, revela que don Clemente no es su único amante, hasta tiene cuatro. Ella no tiene una figura masculina que pueda vigilar por su honor, por eso desobedece a las reglas y facilita la intrusión de sus pretendientes en el espacio domestico, con fin económico. En esta comedia, como recurso para crear el equívoco, Rojas emplea las zonas de acecho, es decir, utiliza un lugar del escenario que sea visible al público y oculto a los demás personajes que así pueden oír conversaciones que los demás no harían si supieran que ellos lo oyen. Es el caso de don Clemente, que se ve obligado esconderse porque Clara vive en la casa de una dama que él galanteaba.

De hecho, se pasa casi toda la segunda mitad del primer acto escondido, pero así logra no ser visto por Blanca, despierta los celos de Clara y además descubre que ella tiene cuatro amantes. La escena se revela bastante cómica, sobre todo por el largo uso de los apartes, los refranes y los juegos de palabras, que favorecen la confusión y delinean el carácter de los personajes. Usa los celos de los personajes para jugar con ellos y hacer las escenas muy divertidas, ya que después del primer equívoco no hay más que una serie infinita de ellos. La misma técnica de enredo viene usada al final de la comedia, cuando los personajes están todos en la escena y las mujeres, sin ser vistas, escuchan que los galanes dicen que no quieren a ninguna de las dos. De esta forma el autor nos

muestra diferentes áreas escénicas que facilitan desenvolver el enredo y subrayar las reacciones de los distintos grupos, las damas y los galanes, que se lanzan una advertencia recíproca.

También en *Entre bobos anda el juego*, aunque la trama sea bastante simple, el autor, en un intento de optimizar el tiempo al máximo, permite que los personajes nos den más de una información a la vez. La protagonista de la comedia, doña Isabel y, su criada Andrea, además de describir detalladamente el aspecto físico de don Lucas y su carácter, introducen el tema de la comedia, las bodas concertadas, y añaden el elemento que complicará el conflicto: ella quiere a otro hombre. En este caso doña Isabel se puede considerar como un personaje que desconoce los antecedentes y que tiene derecho saber cómo están las cosas. Ella, así como el público, no conoce a su futuro marido. De resolver el problema se encarga el criado Cabellera, que describe a su amo y también su opuesto, el primo don Pedro, el amor secreto de doña Isabel. Es una trama entretenida, y además en ellas los equívocos sirven para todo, para aumentar el enredo y para resolver el conflicto. A nivel de enredo es todavía más complicada, porque todos los malentendidos ocurren durante la noche y eso hace que el público disfrute más de la representación. Porque no tenemos que olvidar que las representaciones teatrales estaban hechas durante el día y, aunque los personajes dijeran que era de noche o entraban en las escenas con velas, el público veía perfectamente todo lo que pasaba en la escena. En la práctica, los personajes se equivocan, llaman a la puerta errónea y hablan con otra mujer, por ser de noche, pero el público, sabe perfectamente lo que pasa, ya que es de día. El empleo de puertas y cortinas ayudan a situar la acción en lugares distintos, de hecho la comedia se distingue por su carácter itinerante y, al mismo tiempo, permiten que se construyan espacios lúdicos diferentes y situaciones confusas entre los personajes, creando con el oscuro, escenas simultáneas que muestran varios grupos compartiendo el mismo lugar dramático. Como las escenas que Rojas desarrolla en la posada entre Madrid y Toledo. Aunque ya a estas alturas la intriga sea bastante compleja, el autor decide enredar todavía más la trama y de nuevo emplea la carta, que, en nuestro caso, evidencia el carácter tacaño de don Lucas. La comedia consta de un número considerable de apartes que subraya una situación inverosímil, ya que el figurón no es capaz ni de cortejar a su dama y encarga al primo de hacerlo. En esta comedia aparece también otro recurso que se solía utilizar en el teatro del tiempo, aquel de la Venus Anadiomena. Disfrutando del tiempo regresivo de la acción, a través del relato, el autor puede explicar cómo se han conocido los amantes. Don Pedro le ha salvado la vida y, esto explica también por qué al momento de pedir la mano de doña Isabel, él cumple la acción como si le correspondiera, aspecto en el que, en un aparte, se fija el mismo don Lucas. El éxito de esta comedia seguramente ha residido también, además del personaje del figurón don Lucas del Cigarral, en la forma tan peculiar de tratar el enredo.

El empleo del equívoco lleva al conflicto también en *Del rey abajo, ninguno*. De la carta que el conde de Orgaz envía a don García nace el enredo. A través de un simple malentendido, Rojas nos lleva hacia el nudo,

porque la banda roja que lleva don Mendo, según las informaciones que le había dado el conde de Orgaz, la tendría que llevar el rey. El mismo Conde construye la figura del labrador, pero da una errónea visión de don Mendo, que simplemente con sus acciones desvelará su cobardía, ya que descubierto, se hace pasar por el Rey. Aunque el conde será un personaje muy importante en el desarrollo de la acción, ya que las verdades que esconde, es decir, la nobleza de los labradores, permitirán ayudar a desenvolver el enredo y evitar que don García sea castigado por haber matado un protagonista de clase superior a la suya. En esta comedia más que en otras, es el diálogo el que ayuda a descubrir el carácter de los personajes. Para hacerlo, el autor usa los soliloquios, que informan al público y al mismo tiempo, como en este caso, lanzan una revalorización de la vida del campo. Se evidencia también la presencia de escenas paralelas, entre amos y criados, empleadas para desarrollar situaciones cómicas. El público, claramente, conoce cómo están los hechos y después de la tentativa de matar a Blanca, también don García descubre la verdad, con el recurso del personaje oculto. De hecho, presencia, escondido detrás una pared, una conversación entre Blanca y don Mendo que evidencia la fidelidad de su mujer. Parece que las cosas se resuelven de alguna forma, Blanca no es culpable, pero el labrador sigue pensando que está en frente del rey. Actitud equívoca que se soluciona en el momento en que todos los personajes llegan a la escena y el labrador hace la reverencia no al rey sino a don Mendo.

Las técnicas de enredo de la comedia son empleadas por Rojas también en la tragedia. Un claro ejemplo es *Casarse por Vengarse*, donde los personajes actúan de forma impropia. Por ejemplo, Enrique, el rey, tiene todas las características típicas del galán y actúa como tal y no como un soberano. En esta tragedia vemos un nuevo recurso escénico, el del personaje ausente. El personaje puede estar corporalmente ausente, o visualmente ausente por falta en la escena del actor que lo encarna, y según una multitud de procedimientos, resultar presente.¹³¹ Esto se revela ser nuestro caso, dado que Rugero, el rey hermano de Enrique, no aparece en la escena ni una vez, pero de las decisiones que él ha tomado en su testamento empieza todo el conflicto. El diálogo desvela muchas informaciones sobre los protagonistas, sobre todo porque la mayoría de las comedias empiezan *in media res*. Siempre es el diálogo el que revela las verdades. Los dos amantes, en sus conversaciones, hablan de una puerta que pone en comunicación sus habitaciones. La puerta, junto a balcones, a rejas, ventanas y jardines, es un elemento que nunca puede faltar en una obra teatral, porque facilita la intrusión en el espacio doméstico y los equívocos. Además, aquí, la presencia de esa puerta complica las cosas y favorece la confusión, porque los personajes entran y salen por ella y, el Condestable, que desconoce su existencia no se explica cómo eso sea posible. Para hacer partícipe al público de las penas de Blanca se emplea

¹³¹ J.M.Díez Borque, "Presencia-Ausencia escénica del personaje", en Luciano García Lorenzo, *op.cit.*, pp. 53-64.

también el soliloquio; mientras el recurso de la Venus Anadiomena es usado porque aclara algunos vacíos en la tragedia, dado que introduce el personaje del Condestable, que de esa forma, relata cuando ha surgido el amor no correspondido por la dama.

En *No hay ser padre siendo rey*, Rojas excede, dado que Rugero cumple un fratricidio engañado por las apariencias y los equívocos. Es difícil explicar tal comportamiento, y lo que es más difícil todavía es lograr que el público esté a gusto aunque se trate de una tragedia. Con el uso de los monólogos y de los apartes, el autor logra que el espectador esté siempre puesto al día. Y además en esta tragedia introduce un elemento nuevo, el sueño, que permite jugar con el tiempo y el espacio y, enriquece el enredo, otorgándole inverosimilitud. Aquí Alejandro, tiene un sueño premonitorio, el de su muerte por mano del hermano. Eso permite que el público esté preparado a lo que pronto irán a ver en la escena. Así como en seguida la imagen de confusión e inverosimilitud afecta también el relato del fratricidio.

De hecho desde el principio, el equívoco caracteriza a los dos hermanos, que además son opuestos, y eso enriquece el enredo. Él lo mata creyéndolo el duque, y ya que la acción se desarrolla durante la noche, el malentendido es forzado. Aparecen varios signos temporales en los discursos y eso permite que el espectador siga la magia del teatro y pase de un momento a otro sin grandes dificultades. En esta tragedia, el autor usa los apartes como fuente de información, pero también como explicación.

Los personajes los usan para revelar su forma de actuar, parece como si se dieran cuenta de la crueldad de sus acciones y quisieran justificarse frente al público.

Un proceso parecido se sigue en *Morir pensando matar*, donde faltando el doble sentido en los diálogos, no hay posibilidad de equívocos, y los efectos deseados se obtienen a través la confusión entre personas. Rosimunda finge ser Albisinda y así pide la ayuda de Flabio para matar al rey Alboino. Además, la suerte la ayuda en su intento adelantando en un día la acción. El espectador conoce las intenciones de Rosimunda gracias al monólogo, lo demás es sólo ver cómo logra su plan. Todo se desarrolla durante la noche, en el jardín del palacio. Las escenas paralelas ayudan también en el intento, y además permiten introducir el tema amoroso, para deleitar el público y usarlo como medio para descubrir la traición planeada por la Reina. Esta vez se emplean también los objetos para que el enredo parezca aún más interesante. El libro que Alboino está leyendo resulta ser un instrumento bastante útil, ya que es considerado como un presagio de muerte y junto al cuadro que se separa de la pared y al sueño que el rey tiene sobre su asesinato, es un elemento que permite complicar la trama y favorece el público, ya que adelanta los hechos. El equívoco es usado para que los mismos culpables sean juzgados y mueran por sus mismas manos. Beben del vaso con veneno que Leoncio había preparado por Flabio.

El enredo no falta tampoco en una obra religiosa como es *La vida en el ataúd*. Aquí las técnicas de la intriga son utilizadas para establecer el conflicto dramático y empezar el camino hacia el perdón divino. Vemos que Rojas usa un personaje ausente, Arnesto, para desencadenar la acción, él

es el motor de la disputa entre las damas de la comedia. La lucha entre paganos y cristianos tiene la misma función, la de agriar las relaciones entre los personajes y sustentar el encuentro entre Aglaes y Bonifacio. Ella, ocupada en perseguir a los cristianos, se cae del caballo y en el estado de confusión en el cual se encuentra, es sustentada por el criado y los dos se enamoran. Es un recurso que nos puede parecer extraño, pero en realidad era común que en una comedia de santos pasaran este tipo de cosas, ya que el público prefería los enredos amorosos a los simple relatos de santos. Así que en la obra aparece también una carta, que despierta lo celos de Aglaes, a pesar que está por casarse. Una secunda carta aparece y queda sin solución entre Bonifacio y Milene. Es una carta que supuestamente ha escrito él, donde le comunica que la quiere y que irá a Milán. En realidad es un claro recurso del autor para que ella esté presente en el momento en el que el cuerpo de Bonifacio como santo vuelva a Roma y también ella como Aglaes se convierta. Así como el sueño de Aglaes del martirio del amado, desarrolla la misma función. Las técnicas típicas del género de santos son evidentes: apariencias, personajes sagrados como el Niño y elementos sobrenaturales, que facilitan el cambio escénico.

Por todo ello, la caracterización más evidente del teatro de Rojas se debe al uso que hace de las técnicas de enredo.

5.2 El peso del conflicto en los personajes de Rojas.

Sabemos que el diálogo caracteriza los personajes, pero no es la única peculiaridad que se puede evidenciar en las comedias del Siglo de Oro. Los dramaturgos actuaban según el gusto personal y el interés que demostraba el público a la hora de aplaudir la comedia. Sin duda sobre ellos influye el juego entre realidad y apariencia, aspecto de la sociedad que afecta también al teatro. A tal propósito, podemos pensar en la figura literaria de los hidalgos, que vivían de apariencias y además usaban todos los trucos para que los demás pensaran lo que no era. Lo mismo pasa en el teatro y en el teatro de Rojas. De hecho, el gusto del autor por las oposiciones se refleja también en sus personajes, que frecuentemente son sometidos a las tensiones internas entre la obligación y el sentimiento. Porque, para que haya drama, tiene que existir contraste.¹³² Eso es lo que crea la duda en la conducta de los protagonistas, que vacilan antes de decidirse por el comportamiento que van a seguir.¹³³ Este aspecto los hace más humanos, y el espectador se puede fácilmente identificar con el uno o con el otro.

El público sabe qué tipos de personajes aparecen en las tablas: el rey, el padre viejo, la dama, el galán, el gracioso y los criados, ya que los tipos o categorías obedecen a una tipología definida ya establecida por Lope de Vega en su *Arte Nuevo*. Al principio, se conoce sólo el nombre del personaje y, a medida que se avanza en la comedia, se caracteriza y toma forma también su aspecto interior.

Según Bobes Naves, en el drama español, el conflicto se plantea en el ámbito de las relaciones familiares y sociales, entre los hombres y las mujeres,¹³⁴ un aspecto evidente también en las obras de Rojas, donde los personajes actúan empujados por los sentimientos, por el conflicto interior, y así marcan su destino.

Por ejemplo en *Del Rey abajo, ninguno*, Rojas analiza la unión entre el rey y el súbdito, entre la corte y la aldea y los pone en relación con las leyes de honor que atenazan el personaje de García. Su fuerte sentido caballeresco lo empuja a actuar según las leyes sociales, él, como labrador, no puede rebelarse al soberano, determinado que, sobre todo en las cuestiones de honor, se tenían que respetar las divisiones sociales. En la primera jornada, se delinea el carácter de los personajes principales así, como el del antagonista. El objeto del conflicto, Blanca, se muestra muy fuerte, a pesar de que sin tener ninguna culpa se vea implicada en un asunto de honor y acusada de infidelidad. Aunque el marido la considera culpable, ella se muestra positiva, confía en que la verdad se sabrá pronto y además no se rebela contra su matrimonio, sino que, con la ayuda del conde de Orgaz, intenta hacer entrar al marido en razón. El personaje de

¹³² Olimpio Musso, "Protagonista y antagonista", en L.García Lorenzo, *op. cit.*, pp. 13-18.

¹³³ Javier Rubiera Fernández, *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Madrid, Arcos/Libros, 2005, pp. 75-76.

¹³⁴ María del Carmen Bobes Naves, *op.cit.*, 1997, p.266.

García es aún más complejo, dado que habiendo sido siempre fiel a Su Majestad, no se explica como pueda ser que el Rey atente a su honor. Él es perfectamente consciente de que no puede matar al rey, por eso, aunque quiera a su mujer, decide sacrificarla. Don Mendo es el elemento de molestia a la felicidad de los labradores, él se entromete en la relación entre hombre y mujer, y viola el espacio doméstico, entrando sin permiso en su casa. Cuando al final de la segunda jornada estalla el conflicto, el espectador, a través el uso del soliloquio, tiene la posibilidad de percibir, las tensiones a las que es sometido García. La lucha interior se revela ser tan fuerte, que García, en la duda entre el amor que siente por Blanca y la lealtad hacia el soberano, en un largo parlamento que cierra la jornada, decide perder su honor conyugal y no vengarse del Rey y perder el honor personal, dato claramente evidenciado en estas palabras: “Perdóname, Blanca mía, /que aunque de culpa te absuelvo, /sólo por razón de Estado/ a la muerte te condeno.” [II, vv.1650-1653]. El peso del conflicto es tan fuerte que, además de pedir perdón a Blanca por lo que va a ser, se desmaya. La lucha entre amor y honor está relacionada no sólo con aquella entre apariencia y realidad, Don Mendo se finge el rey, sino también con las diferencias entre clases sociales, aspecto que mueve todo el conflicto. Don García actúa así porque lo cree el Rey y, aunque fuera un simple noble, tampoco podría vengarse, ya que lo demás personajes desconocen su nobleza. Pero, una vez descubierta la cobardía de don Mendo, y con todos los personajes que más cuentan en la escena, como el Rey y el conde de Orgaz, decide reaccionar, limpiar su honor matando el ofensor y luego desvela su nobleza y así no es castigado.

La misma reacción antes los problemas la vemos evidenciada en el carácter de Blanca, protagonista de *Casarse por Vengarse*. Aquí, además, su carácter impulsivo marcará su destino. Los sentimientos de traición y los celos son los aspectos que caracterizan a todos los personajes de esta tragedia. Blanca tiene celos por Enrique y se siente traicionada, ya que le había prometido casarse y luego se casa con otra. Pero claro, ella actúa según lo que ve, se para en la realidad de los hechos, no sabe leer entre las líneas y no piensa ni por un segundo, que el rey Enrique no puede tener la culpa de los acontecimientos. El personaje de Enrique es sometido por Rojas a las mismas tensiones, pero reacciona de forma diferente, ya que sabe que su boda con Rosaura ha sido algo organizado por el padre de Blanca, sin que él le haya dado su permiso. Así como el Condestable, que actúa como el clásico marido celoso, que no ve más allá de su nariz. Dado que nunca antes que en ese momento el Condestable había demostrado abiertamente su interés por ella, el Rey confía en el hecho de que Blanca no consienta a la boda, ya que no la cree capaz de estar con alguien que no quiere. De hecho, el pensamiento de Enrique sigue un hilo bastante lineal, pero no ha tenido en cuenta los celos, tan peligrosos en los hombres, que empujan a Blanca a aceptar casarse con el Condestable, aunque no lo quiera, sólo para vengarse. Así como tampoco ha pensado en Roberto, el padre de ella, que de repente le entran prisa para casar a la hija y lo hace esa misma noche. Él actúa pensando hacer el bien, sea cuando casa sin

permiso a Enrique, sea cuando lo hace con su propia hija. La última decisión de Roberto, llevará a Enrique a meter la pata, porque pasará a ser el personaje que ataca el honor matrimonial, a pesar de que, siendo el rey y todo el honor reside en su figura, actúa como un simple galán y viola el espacio doméstico y las leyes sociales.

Al principio, todos los personajes se mueven pensando hacer el bien, aunque sean todos culpables y, al final, por todos paga la mujer con su muerte, según las convenciones sociales y no creo sea, como algunos han querido interpretar este acto extremo, como la sola posibilidad por el Condestable de salvar a Blanca de las malas intenciones de Enrique.¹³⁵ De hecho, Enrique no tenía malas intenciones, además ha vuelto a la casa de Blanca, porque ella misma le ha pedido hacerlo, y los dos han caído en la trampa del marido. Porque, aunque Blanca, a pesar de todo, se da cuenta de que ha cometido un error buscando la venganza, ya no tiene vuelta atrás, porque todos los elementos para que el marido piense que lo ha traicionado ya están desplegados y, una vez que se tocan las leyes del honor, no hay forma para parar el desarrollo de la acción. En este caso, el peso del conflicto en ella se evidencia en la relación entre la obligación hacia el marido y el sentimiento por el Rey. Aspecto que se manifiesta sólo en un segundo momento, cuando obtiene confirmaciones de los sentimientos de Enrique. Pero antes, en ella no aparece ninguna duda, sus celos son tan fuertes que no duda en vengarse, aunque luego será una mala decisión. Las tensiones y las decisiones apresuradas afectan al mismo nivel a todos los personajes, y favorecen el desarrollo del conflicto y de la intriga evidenciando constantemente el juego entre apariencia y realidad, que lleva a cometer equívocos irremediables.

Los mismos que comete Rugero, en *No hay ser padre siendo rey*. Rugero es un personaje bastante impetuoso, actúa siempre convencido de que lo que hace él es lo único que está bien y, ciego de amor por Casandra, la cree casada con el Duque y piensa, que el hermano va contra él. Cuando en realidad nada es como piensa. En esta tragedia Rojas nos presenta el conflicto entre padres e hijos, y al mismo tiempo entre hermanos. Alejandro y Rugero tienen caracteres diferentes. El primo es amable con todos, es querido por el pueblo y obediente al rey de Polonia, su padre. Mientras Rugero es el opuesto del hermano, el pueblo parece no quererlo y el padre no sabe que más hacer con él para que mejore su carácter. Además, los dos aman a la misma mujer, Casandra, que a su vez se casa en secreto con Alejandro. Será por esto, las cosas no dichas, el hecho de que los dos hayan querido tener oculta su relación, que llevará al nudo de la tragedia.

Rugero, es tan inamovible que no hay forma de que entienda que no actúa bien, hasta cuando engañado por las apariencias, en su amor ciego por la dama, por error mata al hermano. Cuando ve aparecer al Duque, y el padre le pregunta por el hermano, él piensa que el hombre que acaba de

¹³⁵ Ermanno Caldera, "La solitudine dei personaggi di Rojas", en *Studi Ispanici*, Milan, (1), 1962, pp.37-60. En estos términos se refiere a la muerte de Blanca: "Il Condestable di Sicilia è costretto ad uccidere la sposa per sottrarla alle disoneste intenzioni di Enrique", p. 43.

matar es él. Dándose cuenta de lo que realmente ha hecho, la tensión interna es tan fuerte que se desmaya. Llegados a tal altura ya el conflicto no es sólo suyo, sino que cae directamente sobre el Rey. El personaje de Rugero es conflictivo y vengativo, pero no tiene ninguna duda que resolver. Mientras la tarea del padre es aún más compleja. Al principio, lo vemos que lucha entre un hijo y el otro y, decide alinearse con el malo de la situación, ya que es el que lo necesita más; y luego tiene que resolver el conflicto, se encuentra en la duda entre salvar a su hijo o castigarlo. Al final con la ayuda del pueblo, decide salvarlo y coronarlo rey. El fratricidio es como un momento de iluminación para él, todas sus visiones personales y las acciones que hasta ahora habían empujado su vida se deshacen y empieza a ver el mundo bajo otra perspectiva. De personaje malo, pasa a ser bueno y además un soberano amado por el pueblo que antes lo consideraba un tirano. Todo esto es posible porque estamos hablando de teatro y, los personajes, a diferencia de los hombres, pueden cometer acciones horribles y ser perdonados sin ningún misterio.

Todo es más simple en las comedias de santos. *La vida en el ataúd*, por ejemplo, en ella ocurre lo mismo que en la tragedia que acabamos de ver: el pecado que los aflige, pasa ser un instrumento positivo, que los llevará, en nuestro caso, al martirio y a la santidad. Rojas nos presenta a los personajes principales de forma muy simple. Bonifacio es sencillo, este aspecto lo hace más parecido al público, como el enredo amoroso que crea tensión dramática y despierta el interés del espectador. Mientras, siempre por el gusto del contraste que tiene el autor, nos muestra los personajes femeninos, como frívolas, atrapadas en los cánones de belleza y el dinero.

Una vez superada la primera fase y logrado el punto de contacto entre ama y criado, todo cambia, también el carácter de los demás personajes y entre ellos empiezan a nacer sentimientos en contraste como el deseo de venganza, que muestran Dileno y Ortuardo o los celos que nacen entre Milene y Aglaes para disputarse el amor de Bonifacio. Siendo una comedia de santos, todos los personajes tienen algún pecado que hacerse perdonar, y Rojas elige para el martirio y para conseguir la conversión y el perdón para todos, al más simple de ellos, al criado, para así subrayar la fuerza de la conversión y la cercanía al espectador medio de los corrales.

Los personajes de Rojas vacilan frente a la duda, pero no siempre. Un ejemplo es Rosimunda de *Morir pensando matar*. Ella, frente a la ofensa del marido Alboino, no duda ni una sola vez en vengarse, el suyo es un personaje maquiavélico. En ella, el peso de la ofensa sufrida es tan fuerte que de víctima pasa a ser verdugo. Todas sus acciones no tienen otro fin que vengar la muerte del padre. Duda una vez, frente a la forma de actuar extraña del marido Leoncio, pero no tiene tiempo de verificar sus dudas y, muere atrapada en sus mismas conspiraciones. En la tragedia, el personaje que más que otros puede reflejar la incertidumbre es Leoncio. Es verdad que no vacila en ayudar a la mujer que ama a cometer un regicidio, pero duda frente el encarcelamiento de Flabio y la posibilidad de que la culpa que lo atenaza sea desvelada. Su lucha interior es tan fuerte que, para no mostrar algún signo de vacilación ni de remordido frente a su mujer, decide

venerar a Flabio en secreto. Así, el único momento en que ha vacilado, alrededor de toda la tragedia de revancha, los llevará hacia el castigo, y morirán juntos, en sus mismas intrigas. Rojas plantea esta tragedia toda a través la visión que tienen las mujeres, de hecho son ellas, lo mismo hace Albisinda, las que buscan la venganza, ellas son el símbolo de la lucha. Los hombres están presentes, para que la historia sea más real y, de hecho, se revelan débiles.

Mientras, los personajes de las comedias, tienen otro carácter, se preocupan más de las apariencias, actúan para parecer lo que no son. En ellos, cuando hay tensión interna, es o por cosas muy serias como el conflicto de honor, o por cosas fútiles, como los celos entre mujeres y las cuestiones de dinero.

Toda la segunda jornada de *Obligados y Ofendidos* se centra sobre el conflicto de honor. Los personajes principales, Don Pedro y el Conde, tienen un carácter muy fuerte. Los dos son víctimas de las leyes sociales, desde el principio entran en un mecanismo que los obliga a cumplir con las reglas.

Pero el carácter fresco e innovador que los distingue, no les hace lograr ninguna solución, además promueven evitar reñir hasta el final. Son dos galanes diferentes, no luchan por la misma mujer, pero sí tienen que defender el honor de las correspondientes hermanas y actuar haciendo las funciones del padre. En esta comedia, aunque las figuras femeninas no aparezcan con frecuencia en la escena, sin duda son el motor de la acción.

La dama siempre es controlada por un hombre, sea el padre o un hermano, y eso porque tiene valor económico, como objeto de transición en el matrimonio, y valor social, ya que en ella se deposita el honor de la familia.¹³⁶ Pero a veces desobedecen a las reglas y el galán, es el caso del Conde y Fénix, logra entrar en el espacio doméstico, por iniciativa de la misma mujer, y conquistado lo que quiere, se olvida de ella. Por esa razón Fénix, que se siente engañada, intenta obligarlo a casarse, para recuperar su honor puesto en peligro. Entre estos personajes, aquel sobre el cual pesa más el conflicto, sin duda, es el padre, don Luis. Él representa el padre viejo, ligado a las formas y a las leyes sociales. De hecho, cuando se encuentra cara a cara con el amante de su hija, recurre al hijo, el único que puede salvar el honor de la familia. Y hasta el final, aunque la comedia se acabe con una boda, no termina de entender el comportamiento de don Pedro. Según su idea del concepto de honor, es inconcebible que él, como defensor del honor de la hermana, defienda al ofensor de su familia. Con esta comedia Rojas analiza el conflicto de honor según dos tipologías diferentes, por un lado las ideas de los jóvenes, con su particular visión de las leyes sociales y el deseo de cambiar las cosas, y por otro lado la visión del padre, típico representante de aquella parte de la sociedad que cree firmemente en las leyes del honor.

Mientras con *Abre el ojo*, Rojas nos muestra otro tipo de personajes, esta vez damas y galanes son movidos por el dinero y las apariencias.

¹³⁶ Javier Rubiera Fernández, *op. cit.*, pp. 156-160.

Además, las mujeres de esta comedia son muy frívolas, no tienen ninguna consideración de las reglas y de las leyes sociales, de hecho sobre ellas no hay ninguna figura masculina que vela por el respecto del espacio doméstico y esto permite que jueguen mucho, usando todo tipo de artilugios y rodeos verbales, para conseguir lo que quieren. Doña Hipólita, Beatriz y Clara tienen todas un solo fin: dar a la sociedad una idea diferente de lo que realmente son, de hecho las primeras dos mujeres se preocupan más de lo que pueden decir de ellas los demás. Mientras el personaje de Clara es aún más liberal, ella no tiene un galán, sino que tiene cuatro y los explota de forma igual, para alcanzar un tenor de vida que no le corresponde. No tenemos que olvidar que ella y Beatriz comparten casa, no se pueden permitir vivir solas, y además a Clara le pagan todo sus amantes.

Los galanes, incluso don Clemente, se ven manipulados por las mujeres y no hacen nada para resolver la situación. Los personajes de esta comedia no se caracterizan por la presencia de un fuerte conflicto interior, en ellos no hay conflicto, en algunos celos, pero nada de conflicto. Solo don Clemente muestra celos al descubrir que Clara tiene más amantes que él, mientras los demás se contentan con pasar un poco de tiempo con ella y pensar que existen sólo ellos en su vida. Por eso la comedia acaba sin boda y con una advertencia.

También otra comedia de Rojas, *Entre bobos anda el juego*, está caracterizada por la presencia de personajes-tipos: la joven hermosa y pobre, un galán rico, feo y viejo y, un primo joven y enamorado. La originalidad de la comedia reside en el carácter del figurón don Lucas, un noble enamorado de sí mismo, que no piensa en otra cosa que en las cuestiones económicas, tanto que para él su boda es un contrato. No presenta el más mínimo interés en cortejar y conocer a su futura mujer, es tan vago que le pide al primo cortejarla por él, pero es bastante listo para darse cuenta de que el primo se está pasando con la declaración de amor.

De hecho, en un aparte, antes dice: “Aprieta la mano, Pedro,/que esto es poco.” [I. vv. 868-869] y luego: “Mucho aprieta.”[I. v.911] y le quita la mano y la coge él, ya que, como sabemos, para el público el gesto de coger la mano tenía valor de compromiso. Aunque al final se da cuenta de que la dama quiere a otro hombre, no tiene ninguna duda y sigue queriendo casarse, porque la falta de boda supondría la falta de herederos y su herencia iría al primo, así como el gasto de dinero ha supuesto en organizar el encuentro que se perdería. Por la misma razón, el padre quiere que su hija se case, porque no teniendo dote, sería difícil que otro hombre quisiera casarse con ella. Los dos enamorados muestran celos, el enredo juega también con este aspecto y con el empleo de un galán de más, don Luis, que lo sigue durante toda la comedia, declara estar perdidamente enamorado de Isabel y luego se casa con la hermana del figurón. Como vemos, ninguno de los personajes duda en buscar su interés, aunque se tenga que sacrificar una vida o renunciar a sus proyectos iniciales. Pero al final, triunfa el amor y don Pedro y doña Isabel se casan, sin dinero, pero felices.

Hasta este momento no hemos hablado de ninguno de los personajes de los criados y criadas porque se merecen un apartado para ellos. Según

la definición que nos da de ellos María Teresa Julio, “el gracioso, es el criado fiel del galán, consejero sagaz, codicioso, dormilón, glotón, cobarde, amante de los chismorreos, etc.”, mientras la criada “es la encubridora de los amoríos de la dama, consejera, hábil en las tercerías del amor, inclinada sentimentalmente al gracioso, codiciosa, interesada, etc.”¹³⁷ Tanto en las tragedias como en las comedias, la presencia de los criados no falta.

Obviamente algunos tienen más peso en el desarrollo de la acción y otros menos, pero todos, tienen el fin de subrayar algún aspecto específico de la obra, hacer reír al público con sus líos y su forma de ver el mundo y minimizar el conflicto cuando sea necesario.

Crispinillo¹³⁸ de *Obligados y Ofendidos*, y Blas de *Del rey abajo, ninguno*, tienen nombres que entran dentro de la normalidad onomástica del Siglo de Oro. Crispinillo es criado de don Pedro y lo ayuda en sus proyectos amorosos. Él describe la vida estudiantil del amo, y lo hace utilizando una forma de latín bastante cómica, eso porque, según Ubersfield, los personajes populares se nos muestran como personajes que no saben hacer uso de la lengua de sus amos y eso provoca la risa en el espectador.¹³⁹ Blas es criado de don García y al mismo tiempo antagonista, porque por dinero es cómplice de don Mendo, y lo ayuda entrar en casa de Blanca. Junto a los demás criados tiene el deber de minimizar el conflicto que el mismo ha ayudado crear y, para hacerlo, Rojas le hace desarrollar algunas escenas de amor paralelas a las de los labradores.

Mientras Cartilla de *Abre el Ojo*, Cabellera de *Entre bobos anda el juego*, Candor de *La vida en el ataúd*, y Cuatrín de *Casarse por vengarse*, tienen nombres chistosos. El primero es el criado de don Clemente, es importante para el desarrollo de la acción, porque hablando equívoco, a él pertenece un largo parlamento en el cual da informaciones en código al amo, con sus acciones no hace más que favorecer a su amo, pero desata los celos de doña Hipólita empezando la crisis. A diferencia de él, Cabellera, habla y actúa contra su amo, el figurón don Lucas, porque don Pedro lo trata mejor. De hecho, lo ayuda a encontrarse durante la noche con doña Isabel y apoya todas sus decisiones. Así como hace Candor, criado de Aglaes, revelando que Bonifacio ha escondido en casa de una pagana algunos cristianos, porque, como él mismo dice, su nombre no le permite mentir, y así favorece que se introduzca el tema amoroso en la comedia, porque, a seguido de eso, empiezan con las persecuciones y se realiza el primer contacto entre Aglaes y Bonifacio. El criado es el responsable de la sátira. El papel de Cuatrín, amo del Condestable, aunque en las cuestiones principales parezca ser muy reducido, en realidad complica la trama, porque el amo lo descubre con la carta de Blanca por el rey, elemento que le confirma que entre los dos hay algo, y además, el criado lo ayuda en todo,

¹³⁷ María Teresa Julio, *op. cit.*, pp. 441-443.

¹³⁸ Algunas cosas, como la onomástica de los nombres, y el aspecto chistoso que a veces tienen, los criados, están sacados de unos de los trabajos de Felipe B. Pedraza Jiménez, “Rojas Zorrilla ante la figura del donaire” en L. García Lorenzo, *op. cit.*, pp. 277-296.

¹³⁹ Anne Ubersfield, *op. cit.*, p. 191.

en cerrar las puertas y revisar el jardín y en buscar el hombre que está escondido.

Otros graciosos como Coscorrón de *No Hay ser padre siendo rey*, tiene nombre que presenta afinidad semántica con los golpes. El suyo es un humor absurdo, dice querer morir en lugar de Rugero. Él no es un simple bufón sino un escudero de la duquesa Casandra, pero aunque se jacta de su nivel, la traiciona igual. A final, aunque tenga una visión muy particular del honor, subrayando el hecho de que los criados se escapan en cuanto tienen que reñir, en el segundo conflicto se muestra partidario del perdón.

De un nivel superior al simple criado es Polo, lacayo de Flabio de *Morir pensando matar*. Él descubrirá la traición, pero no logrará salvar al rey Alboino y tampoco al amo de la cárcel. Mientras las criadas, que aparecen en todas estas obras (entre ellas: Clavela, Teresa, Finea y Silvia), no serán importantes para lograr el desenlace, el autor las usa para informar de los hechos al público y a los personajes y como confidentes de las mujeres.

5.3 Resolución de la crisis y desenlace final.

Como sabemos, amor y honra son los grandes protagonistas de las comedias barrocas, alrededor de ellos se articula todo el enredo, a consecuencia también del desenlace final se califican como tragedias o comedias. La representación del conflicto conduce desde una situación principal neutral hasta el momento culminante del enredo, el punto de crisis, donde los elementos participantes están plenamente comprometidos.¹⁴⁰ Lo que viene luego son una serie de esfuerzos que realizan los personajes para superar el conflicto, el nudo, y solucionarlo, el desenlace. Para analizar este aspecto tan importante de la representación teatral, hace falta centrar la atención en el desarrollo de la acción, porque como bien afirma Bobes Naves, citando las palabras de Veltruski: "la acción proporciona al drama una perspectiva única y con frecuencia toma sentido sólo con llegar al desenlace que actúa como verdadero sujeto central."¹⁴¹ En el teatro todo está relacionado, nada está puesto al azar, el diálogo, la acción, el tiempo teatral (relación entre tiempo de la representación y tiempo de la historia), y el espacio de la narración (suma del espacio dramático y del espacio lúdico) son todos elementos indispensables, estrechamente relacionados entre ellos. La configuración del espacio referida a la realidad física de un escenario, produce determinadas reacciones en el público y la necesidad de situar la palabra y la acción en un tiempo presente, da carácter a la obra.¹⁴²

Sin duda, todo esto resulta más simple viendo las varias obras de Rojas, y fijando la atención en su personal uso del tiempo, del espacio y en los medios que usa para salir del nudo del conflicto y llegar al desenlace.

Por ejemplo, en *Obligados y Ofendidos*, el tema es el del amor imposibilitado a causa de las diferencias sociales. Los protagonistas masculinos están sometidos a tensión interna, debido a la lucha entre el amor y la honra. Pero Rojas hace ganar la amistad, un valor social positivo y, resuelve el conflicto con una solución convencional, la boda. Este tipo de desenlace subraya la propensión de Rojas a solucionar las ofensas de honor sin reñir y desenvolver el conflicto utilizando el respeto de la palabra dada. Los medios que usa no son inusuales, ya que estamos hablando de los duelos de honor, la particularidad está en el hecho que utilizando una estructura a espejo, los dos, aunque se quieran vengar están igualmente ofendidos y obligados, por eso, al final, a través de la boda, quedan en paz.

Toda la acción se desarrolla entre la casa de los dos y la calle, con un pequeño entremés en la cárcel, donde se encuentra don Pedro y el criado Crispinillo. El tiempo de la historia no es previsible, sin duda se pasa bastante tiempo entre la primera jornada, que se desarrolla en un mismo

¹⁴⁰ Juan Villegas, *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*, Ottawa, Girol Books, 1990, pp. 7-8.

¹⁴¹ María del Carmen Bobes Naves, *op.cit.*, p.261. Aquí se refiere a lo que ha dicho I.Veltruski, "El texto dramático como componente del teatro", en Matejka y Titunik (eds.), *Semiotics of art: Prague School Contributions*, Cambridge, MIT press, 1976, pp. 134-144.

¹⁴² María del Carmen Bobes Naves, *op.cit.*, pp. 9-11.

día, de noche a noche y, las demás. De hecho, cuando empieza la segunda jornada, la conversación entre el Conde y la hermana, hace pensar que se ha pasado mucho tiempo desde la muerte de Arnesto, y todavía el estudiante no ha aparecido, aunque lo hayan buscado. Luego, en la tercera jornada, con las escenas en la cárcel, se supone que se han pasado otros días y otros se pasan hasta resolver el conflicto.

Con *Abre el ojo*, nos enfrentamos con un tipo de espacio itinerante circular, o sea, que el lugar de la ficción cambia durante el cuadro. Aquí, por ejemplo, pasamos de un ambiente externo, como las calles de Madrid, a un ambiente interno, el hogar doméstico, sin que cambie el lugar de la representación. Eso era posible porque el público aceptaba convencionalmente el código de la representación. No hacían falta grandes cambios escénicos, simplemente con el decorado verbal, con un personaje vestido de viaje o utilizando el diálogo y un actor que diga que se va de un sitio a otro, el juego estaba hecho. Esta comedia es un espléndido retrato de la época, las menciones de lugar informan al espectador sobre el espacio de la acción y además le permiten identificarse con lugares familiares, como la Plaza del Sol o el Parque del Buen Retiro. Toda la comedia es un continuo itinerario por la ciudad, entre un espacio público y un espacio íntimo. La obra cumple con todos los objetivos de la comedia, sobre todo con aquellos de la diversión y trata de forma cómica el tema del honor, ya que los personajes se portan de una forma o de otra según lo que les parece mejor. El conflicto empieza cuando don Clemente descubre que Clara lo traiciona, y aunque él haga lo mismo se siente en derecho de mostrarse celoso. Las técnicas aquí utilizadas para lograr el conflicto son las típicas de la comedia de enredo, es decir, personajes escondidos que escuchan conversaciones que no tendrían que oír, damas mentirosas y celosas, criados que se confunden y añaden más paja al fuego. Al final, las dos mujeres se disputan el amor del galán sin resultados, porque el conflicto se resuelve simplemente a través de una conversación entre los galanes.

Ellos afirman que no quieren a ninguna de las damas que han cortejado durante toda la comedia, conversación que oyen las mujeres sin ser vistas y que hará optar u obligará al autor a elegir un desenlace anticonvencional. De hecho, la comedia se acaba sin boda, pero con una advertencia al espectador, la de tener cuidado los hombres con las mujeres y las mujeres con los hombres.

También *Entre bobos anda el juego* muestra la misma estructura espacial, la del espacio itinerante. Pero a diferencia de la comedia precedente, aquí no se trata de un sólo personaje que anda por las calles como máximo acompañado por un criado, sino de todos los protagonistas de la historia que se mueven desde Madrid, lugar donde viven, hacia Toledo, lugar donde tendrían que vivir después de la boda. El empleo del viaje es la innovación. El tema central es el de las bodas concertadas, una costumbre de la época. Aunque casi durante toda la representación los personajes se encuentran por la calle, en un espacio abierto, los elementos de contraste que llevarán al punto de crisis nacen siempre en lugares cerrados, la casa de doña Isabel y en la finca donde se paran a descansar.

Ella se tiene que casar con un hombre que ha elegido su padre y su futuro marido manda al primo don Pedro, para que las lleve desde Madrid hacia Toledo, donde él los espera. Pero pronto, se empiezan delinear los primeros aspectos de la intriga. La dama está enamorada de este primo, él le ha salvado la vida una vez, pero en el momento en que se encuentran en casa de ella, él no la reconoce. Para lograr tal resultado, uno de los medios empleados es el de la cara cubierta. Isabel no es reconocida porque Don Lucas, el futuro marido, le había pedido que llevara una mascarilla de esas que en la época se utilizaban para afrontar un viaje. Llegan a la finca, se encuentran con don Lucas y le pide quitarse la mascarilla, así el primo la reconoce. De hecho, aunque se tenga que casar con la hermana del figurón, también él está enamorado de doña Isabel. Lo revela la parte en la cual le declara su amor, fingiendo lo haga para cumplir el deseo del primo, que parece se encuentre imposibilitado hacerlo él mismo. La boda con otra mujer representa el punto de crisis, las dos mujeres se muestran celosas, y don Pedro en la tentativa de convencer a Isabel que la quiere, empieza toda una serie de mecanismos típicos de las comedias, los mismos que hemos visto hasta este momento, es decir, se esconde y escucha de reojo, disfruta de la ayuda del criado Cabellera, intenta entrar en la habitación de la dama durante la noche, pero la presencia de un tercer galán lo obliga a esconderse y favorece toda una serie de equívocos que llevarán al desenlace. Don Lucas descubre que los dos se quieren, y aunque al principio parece querer seguir casándose con ella, al final cede, y les permite casarse. El tiempo de la historia puede ser alrededor de dos días.

De hecho, la primera jornada y la segunda representan el mismo día, desde la mañana hasta la noche y la tercera, sería ya el día siguiente, cuando se descubren las marañas de la noche anterior. Es una de las comedias de Rojas que ha tenido más éxito y se acaba con un desenlace convencional, la boda, pobre, pero siempre con una boda. Curiosamente, aunque el figurón descubre la traición, no piensa ni una sola vez en retar al oponente, cosa que hubiera hecho un hombre de su tiempo. La suya quiere ser una venganza psicológica porque está convencido de que, aunque se casen, sin dinero no serán felices y esa será su mejor venganza.

Seguimos con el análisis y pasamos a las tragedias. Aspecto particular de *Del rey abajo, ninguno*, es la presencia de un asunto histórico, la Batalla de Algeciras, que abre la historia y además la cierra y justifica el desenlace.

El tema se centra alrededor del conflicto del honor. La historia se desarrolla entre Toledo y el Castañar, alrededor de dos días. Primera y segunda jornada forman un día y en la tercera aparece otro. La crisis estalla cuando García del Castañar encuentra en su casa escondido al noble don Mendo y lo confunde con el Rey. Al principio lo cree un ladrón, pero luego la costumbre social lo lleva a pensar que ese acto ha puesto en peligro su honra y decide restablecer su honor intentando matar a la mujer. El autor enreda aún más la trama, porque Blanca no muere, llega a palacio y sigue siendo molestada por el noble. Pero Rojas resuelve este segundo conflicto antes del final, García, escondido, oye las palabras de Blanca que revelan su inocencia, pero el duelo de honor sigue estando pendiente. Será el

conde de Orgaz el que desatará el punto de crisis, revelando que los dos labradores son nobles, pero aún así, García no se puede vengar de don Mendo, porque sigue creyéndolo el Rey. De repente se llega al desenlace, a través una solución normal. Todos los personajes aparecen en la escena y García descubre que el hombre que ha tratado de destruir su honra no es lo que ha fingido ser y, entonces, salen afuera y lo mata sin más. Es el Rey quien al final resuelve el equívoco y establece otra vez el equilibrio social. En esta obra, el autor juega mucho con el espacio, de hecho pasamos de repente de escenas representadas en el Castañar -el campo- a escenas que se desarrollan en la corte, Toledo -la ciudad-, porque se quiere revalorizar la idea de la vida del campo, además del consabido tópico establecido en la dualidad corte/aldea. Como es fácilmente deducible, la tensión presente en una tragedia una vez que estalla la crisis es bastante elevada y, a tal propósito, se emplea la música así como las escenas cómicas entre criados, para entretener y bajar el punto de crisis. Esto será un recurso que Rojas usa con frecuencia, sobre todo en las tragedias, antes que algo trágico venga representado en la escena. Además, en esta obra, el conflicto viene planteado sobre un ataque a la honra que no se ha realizado.

Mientras, no se puede decir lo mismo de *Morir pensando matar*. En ella la venganza de Rosimunda nace por un ataque que realmente ha sufrido: tenía que beber de una copa hecha con el cráneo del padre. La tragedia se aleja del clásico desarrollo de las tragedias de venganza, porque los numerosos cadáveres que caracterizan este tipo de teatro, no suelen, en nuestro caso, aparecer en la escena. Eso sí, el espectador sabe ya de antemano lo que ocurrirá en el escenario, a través del diálogo de los personajes. Así todo lo que ocurre es previsible, el conflicto sigue un hilo bastante lineal y, de hecho, no hay grandes golpes de teatro, excepto el desenlace. La crisis estalla cuando el rey Alboino quiere que su mujer siga una tradición de los bárbaros y beba desde una copa hecha con la cabeza del padre. A través del uso del tiempo regresivo, el espectador es puesto al día y sabe cómo ha muerto el padre de Rosimunda y el porqué de esa macabra costumbre. Ella se niega y jura vengarse. El lugar de la acción es el palacio real, y por eso, para no herir la monarquía española con una historia tan cruel, Rojas elige como ambiente Italia. Toda la primera jornada gira alrededor de la afrenta sufrida, y se empiezan a evidenciar los medios que usará para obtener la ayuda y alcanzar su objetivo. Entre ellos el más evidente y maquiavélico es el del engaño. Se finge enamorada de Leoncio, intenta corromper a Flabio, pero no lo logra y le roba el puñal con el cual encargará Leoncio de matar a Alboino. En la segunda jornada obtiene su venganza, y hace encarcelar a Flabio como culpable. Luego, junto al nuevo marido, Leoncio, promueve la escalada al poder y, casi lo logran, si no fuera porque el conflicto interno se acentúa, y el marido, con sus acciones desprevenidas acelera el desenlace, que se resuelve con la muerte de los traidores y con los buenos, Flabio y Albisinda que obtienen la venganza y castigan a los culpables sin ningún esfuerzo.

Si aquí no hay cadáveres en la escena, en *Casarse por Vengarse*, Blanca muere en el tablado, antes del espectador. Tampoco esta tragedia

está ambientada en España, sino en Sicilia. El tema es el del amor imposibilitado a causa de las diferencias sociales. Esta vez, todos los elementos que llevan al conflicto aparecen en la primera parte de la tragedia. Enrique y Blanca se quieren casar, y no pueden; él está obligado a casarse con otra; ella decide vengarse y acepta casarse esa misma noche con el Condestable. Los hilos del enredo hasta este momento los ha movido Roberto, el padre de Blanca, pero aunque él ha empezado la crisis, el conflicto estallará en la segunda jornada, cuando desconociendo la boda de su amada, el Rey entra a través de la puerta que los dos amantes siempre han utilizado para verse y se encuentra con el Condestable. Desde este momento empieza el declinar de la acción. Todo se desarrolla en el hogar doméstico, todo alrededor de la casa donde ahora Blanca vive con el marido y todo se caracteriza bajo los matices del conflicto de honor. El autor aquí juega con las palabras no dichas, no se sabe de la boda y no se sabe por qué Enrique se ha tenido que casar, o mejor, el público lo sabe, pero esta vez, son los personajes los que desconocen los acontecimientos. Así, con estos medios, la intriga aumenta y llegar al desenlace se complica. Entre el final de la primera jornada y el principio de la segunda, Blanca intenta buscar al padre porque el marido quiere matarla. Es ahora cuando descubre que Enrique se ha casado con una trampa y que no sabe de su boda, por eso se había presentado en la habitación y había puesto en peligro la vida de los dos. En consecuencia, decide escribirle una carta, y eso la condenará a muerte, porque será la prueba de la traición que durante toda la obra había buscado el Condestable. Será el criado, Cuatrín, quien accione todo el mecanismo que nos llevará al desenlace. Si él no se hubiera hecho coger con la carta, el Condestable todavía hubiera quedado con la duda. Rojas nos asombra con un desenlace atípico y original. Atípico porque la mujer, aunque los demás personajes tienen la misma culpa que ella, sino tienen más, será la única en morir y, original, porque el Condestable se sirve de los mismos medios que antes eran empleados para hablar del amor entre los dos, es decir, la carta y la puerta, y los emplea como medios para lograr su venganza personal. De hecho, obligará a Blanca a escribir una carta al Rey en la cual le pida que no mande a su marido a la guerra y luego, mientras ella está escribiendo, sentada bajo la pared donde está escondida la puerta que ha construido su amor con Enrique, justo cuando llegan todos los personajes a la escena, hace caer la pared y la mata. Él actúa así, porque visto que todos los protagonistas sabían de la traición de Blanca, él tenía que vengar su honor destruido públicamente.

Entre las tragedias, *No hay ser padre siendo rey* no es la única, que se caracteriza por una muerte, aunque no sea el resultado del conflicto, sino el punto de crisis. El hecho no ocurrirá en la escena, como se solía hacer, será relatada por uno de los personajes, en nuestro caso el mismo asesino. El tema es bastante fuerte y entonces el ambiente elegido se encuentra afuera del territorio español, estamos en Polonia, entre el palacio real y la casa de la duquesa Casandra. Ya desde el principio de la representación, el espectador tiene la impresión que trágicos acontecimientos están por llegar, sobre todo por los apartes del Rey que evidencian el mal genio de Rugero.

La crisis ya ha estallado todavía antes de que se llegue al conflicto. Con el uso del tiempo regresivo, el espectador sabe que Rugero está enfadado con el hermano porque le ha impedido matar al Duque, hombre que el considera como su antagonista, determinando que lo cree el amante de la mujer que él quiere. Pero aquí, como en otros casos, el autor oculta realidades fundamentales al protagonista, no es el Duque quien está casado con Casandra sino el hermano Alejandro. Jugando con las palabras dichas a medias y con el carácter del personaje, se llega hasta el momento en que se comete un fratricidio. En el hogar doméstico, además en la habitación de la Duquesa, como símbolo de un espacio inviolable. Una vez estallada la crisis y reconocido el culpable, la resolución del conflicto queda en las manos del Rey y padre de los dos hermanos. Rojas resuelve el desenlace con la ayuda del pueblo, la aclamación de Rugero ayudaran al Rey a resolver sus dudas, y abdica en favor del hijo, así le salva la vida y él sigue siendo considerado sabio.

También en las obras religiosas, con la intrusión de escenas profanas y el empleo del espacio flexible, o sea con la ayuda del vestuario, de la música y del decorado se logra exaltar el tema espiritual. *La vida en el ataúd*, se caracteriza por un doble planteamiento y por un único final, el martirio. El doble conflicto se debe al empleo del tema amoroso, mientras la conversión será la acción predominante. La segunda jornada se abre en plena crisis: Aglaes se quiere vengar de Milene; Ortuado prohíbe a Bonifacio irse; Dileo y Ortuado se quieren vengar de las damas. Todas sus intenciones influirán en el desenlace, que tendrá como víctima a Bonifacio. Pero su conversión y martirio será el elemento positivo de la comedia, los demás personajes lograran la salvación gracias a él. Los medios empleados por Rojas en esta obra, no se diferencian de aquellos evidentes en las comedias, eso porque el empleo del tema amoroso, facilita el uso de los mismos recursos, como por ejemplo la evasión de las leyes sociales. Aquí nos habla de un criado y de su relación con su ama, elemento que una vez descubierto por Onorato, el tío de la dama, no puede no ser tomado como una afrenta. Pero en este caso, decide sólo alejar de la casa al criado, y decide llevárselo de viaje con él. Durante el viaje se desvían y llegan a Tarso, donde Bonifacio será martirizado, así como igualmente, de forma milagrosa su cuerpo como mártir vuelve envuelto en la llamas y alrededor de poco tiempo. Eso es posible porque, ya que se trata de una comedia de santos, puede haber milagros, objetos que vuelan y barcos en llamas, como nuestro caso para testificar el poder de la conversión. Jugando con los espacios y con la posibilidad de la intervención divina, en la vida de los hombres y con una alta flexibilidad espacial, el autor logra producir en el público un efecto de verosimilitud.

Conclusiones

El teatro de Rojas se caracteriza por el uso que hace de las técnicas de enredo, por el justo desmedido que tiene por la intriga, los desenlaces originales, los temas crueles y por la maestría que muestra en dibujar la sociedad de su tiempo y la habilidad en despachar las reglas sociales.

Como hemos visto hasta ahora, no hay obra, ya sea tragedia o comedia, que no se caracterice por algún tipo de confusión, sea ella escénica, entre personajes o de carácter social. El uso que hace el autor de los equívocos es múltiple. A veces los usa para plantear el conflicto, como en *Del rey abajo ninguno*, otras para resolverlo, es el caso de *Morir pensando matar*. Su gusto por el hablar equívoco, por los dobles sentidos, por la lucha entre apariencia y realidad aceleran mucho el enredo, dando a las comedias originalidad e innovación. Desafíos, cartas que llegan a otro destinatario, personajes escondidos en los armarios, bajo las mesas o detrás de las cortinas, cambio de identidades, equívocos de personas, criados que se fingen amos, conversaciones escuchadas a medias y escenas desarrolladas durante la noche, son las técnicas que más le gustan al autor y que predominan en todo su teatro. Junto a ellas encontramos el sueño, las cartas, el uso de la noche y el empleo del tema de la Venus Anadiomena acercado por el del *locus amoenus*. Ninguno de estos elementos falta en sus comedias y todos desarrollan la función de informar al espectador sobre lo que pasa. Sobre ocho obras analizadas en este trabajo, en todas aparece la presencia de la carta en sus múltiples aspectos, sea ella testamento, hojas de libros o cartas de amor. Se suele leer en apartes o monólogos, suele estar en prosa, elemento que cambia el ritmo de la comedia y, su lectura es de impacto sobre el público. Su función es aquella de informar y además permite la economía de personajes. Las escenas desarrolladas durante la noche están presentes en la mitad de las obras, junto con aquellas en las cuales es empleado el sueño. Los dos recursos son muy útiles al autor y de hecho los explota al máximo, desarrollando casi enteras jornadas, a oscuras, como hemos visto en *Entre bobos anda el juego*. El libro y el cuadro que estaban en *Morir pensando matar*, así como el recurso del sueño, en la misma obra y en *La vida en el ataúd* y *No hay ser padre siendo rey*, actúan en los personajes y tienen la responsabilidad de adelantar los acontecimientos y preparar al espectador a las posibles escenas fuertes de la comedia.

Como vemos, el autor usa este tipo de técnicas en las tragedias y en las obras de santos, mientras en las comedias logra los mismos resultados empleando técnicas diferentes, como el uso de escenas paralelas, con la omisión de datos que el público tiene mientras los personajes no; el empleo de personajes ocultos y ausentes que complican el enredo y divierten al público; así como los elementos decorativos, signos no verbales que cobran

mayor o menos importancia según el tipo de teatro que se haga¹⁴³, entre ellos no hay que olvidar puertas, cortinas, balcones y jardines. Rojas usa muy pocas acotaciones así como las didascalias son bastantes reducidas. Pero, sobre todas estas técnicas de enredo el diálogo y los recursos lingüísticos, como apartes, juegos de palabras, refranes, soliloquios y monólogos, son aquellos que tienen más éxito y permiten no sólo crear los personajes sino también favorecen implicar al espectador, crear los equívocos y resolverlos.

El diálogo dramático es un texto autosuficiente, se realiza en el escenario y en el espacio escenográfico y es representado por actores que crean un espacio lúdico con sus movimientos y gestos. Todo esto el público lo recibe como algo simple y convencional.¹⁴⁴ De esta manera, el autor evita hablar de cosas que son obvias, que se pueden conocer porque están presentes en la escena o por conocimientos personales y a través de la palabra rellena los vacíos que piensa sean más útiles al desarrollo del conflicto. Por eso se emplean los apartes, y los diálogos, porque las palabras contenidas en ellos rellenan los vacíos escénicos. Los personajes de Rojas, con sus palabras, influyen y dirigen la conducta de los otros, elemento que caracteriza el diálogo dramático y que subraya varias veces Bobes Naves en su trabajo.¹⁴⁵ El equívoco es una constante de las comedias de Rojas, el hecho de que sepa combinar tan bien los elementos de la comedia, le da originalidad. Para ellas siempre encuentra finales rebuscados y, aunque a veces parece que no se quiera dar prisa en aclarar los equívocos, al final siempre resuelve el conflicto de alguna forma peculiar. Ha sido el caso de todas las obras analizadas hasta este momento. De hecho, muchas veces hasta el final de la obra el autor no hace más que añadir y sumar complicaciones sin resolver las que ya existen.

Los personajes de Rojas actúan de forma diferente dependiendo de que sean personajes de tragedias o de comedia. Aquellos de sus tragedias son extremadamente complejos. Entran en el remolino de los sentimientos y no logran salir. Se dejan transportar por la venganza, el amor y las leyes sociales, aunque a veces vacilan antes de decidirse sobre lo que van hacer.

Testigo de la tensión y de la duda es la frecuencia con que, puestos bajo presión, se desmayan, como ocurre con García y Rugero. Sobre ellos el peso del conflicto es tan fuerte, que se dejan vencer por el sentimiento.

De la duda nace el conflicto y todos los personajes de las tragedias, en algún momento, han tenido una duda que solucionar y ante la cual han vacilado: García y el Condestable dudan sobre la honestidad de sus mujeres, vacilan entre obligación y sentimiento, y optan por la misma solución, matar a la mujer. Pero el Condestable lo logra y García, por suerte, se da cuenta de que no es la solución correcta; Rosimunda no duda ni una vez de su sangre fría, mata al marido y actúa como si no hubiera pasado

¹⁴³María del Carmen Bobes Naves, *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Arco libros, 1997, p. 175.

¹⁴⁴María del Carmen, Bobes Naves, *op. cit.*, pp. 249-251.

¹⁴⁵Ídem, pp. 263-264.

nada. Pero sí que duda del marido Leoncio. Pero en ese momento no se cuestiona el sentimiento que ella tenga por él, sino el precio que ha pagado para lograr la corona, determinado que a estas alturas no se puede permitir ni un error. Pero fallan los dos, él se muestra más débil de lo que parecía, y mueren; mientras, Bonifacio y Agleas vacilan al momento de reconocer que viven en el pecado, y se muestran benévolo en conseguir el perdón, que logran sólo con el martirio de Bonifacio; así como Blanca de *Casarse por Vengarse*, que vacila cuando reconoce que la decisión tan apresurada que ha tomado, no era la correcta, pero ya no hay vuelta atrás y muere también por su culpa.

En todas las tragedias analizadas, se llega al conflicto porque, en un determinado momento, uno de los personajes ha violado una de las leyes sociales. En la mayoría de los casos suele ser porque se ha violado el espacio doméstico, despachando los espacios sociales definidos y chocando con la importancia de la mujer. En ella se deposita el honor de la familia, por eso la casa es el lugar donde mejor puede ser vigilada. Por esa misma razón a subrayar aún más tal concepto, siempre las obras teatrales del periodo, recreaban el espacio doméstico, porque el tema era familiar al espectador. Sin embargo, como se deduce de un estudio de Javier Rubiera Fernández sobre las mujeres y el espacio de la casa, “la mujer que no da honor, es capaz de quitar honor, ley que frecuentemente denuncian los personajes y que es duramente criticada en algunas comedias.”¹⁴⁶ Por ejemplo, Alejandro y Casandra de *No hay ser padre siendo rey*, se casan en secreto por esa razón y el hermano que desconoce los acontecimientos entra en casa de Casandra antes para conquistarla y luego para matar al amante. En los dos casos ha violado un espacio que no le corresponde. Lo mismo pasa con don Mendo, llega a casa de García bien acogido, pero luego, en el momento en que vuelve a escondidas pasa la línea familiar y pone en peligro el honor conyugal. Así como hace el rey Enrique cuando entra en casa de Blanca, a escondida. La suya no se puede considerar como una intrusión verdadera, ya que, al fin y al cabo, es también su casa. Pero sin duda, no sabiendo de la boda de ella, el suyo es un acto que será interpretado por el marido como una violación del espacio. Todo esto tiene la función de poner en cuestión el sistema social.

Lo mismo se refleja también en las comedias, de hecho, siempre la figura de la mujer tiene carácter especial y reviste un lugar importante a la hora de plantear un conflicto o desenvolver una trama. La verdad es que los personajes de las comedias de Rojas no actúan movidos por un fuerte conflicto interior, sino porque se caen en el juego entre apariencia y realidad. Tal juego no falta tampoco en las tragedias, porque permite plantear muchos equívocos, pero en las comedias será un aspecto decididamente más relevante.

Los personajes actúan movidos por los celos, el deseo de tener más de lo que ya tiene, o para dar una visión de su vida fingida. No caen en la duda entre obligación y sentimientos, para ellos todo es relativo, lo

¹⁴⁶ Javier Rubiera Fernández, *op. cit.*, p. 156.

importante es lograr lo que le hace falta. De hecho, en las comedias todos fingen, desde los criados que revelan ser muy mentirosos, hasta las damas y los galanes, que siempre tienen algo que ocultar. El dinero, aunque no sea un tema de la comedia, seguramente mueve los instintos de los personajes, de él depende la boda concertada entre don Lucas y doña Isabel; el dinero obliga a Beatriz de *Abrir el ojo* a alquilar la mitad de su casa; así como, para ostentar un lujo inexistente, Clara acepta todos los regalos de sus amantes, y por eso les permite cortejarla.

Los de la comedias son personajes más divertidos que aquellos de la tragedia. Son frívolos, elemento que ayuda a tender la tensión, tienen menos espesor que los de la tragedia, no parecen respetar las leyes, parecen no tener obligación alguna, no vacilan.

De hecho y, es de ello un ejemplo *Obligados y Ofendidos*, el teatro juega con los principios sociales, los pone en duda, los analiza bajo múltiples aspectos, pero no los quebranta. Los duelos de honor, las bodas concertadas, los criados poco fiables, las damas listas y los galanes bobos eran una realidad, y aunque el teatro jugara con ellos, con sus matices, ahí se quedaban y ninguno pretendía borrarlos, por eso casi siempre se vuelve al orden final. Más que nada el teatro se transforma en una forma de denuncia para que el público sepa que hay otra posibilidad.

Según John G. Weiger, la comedia del Siglo de Oro no es original, porque los temas son comunes a varios autores, así como no lo es la estructura. Pero se caracteriza por el ingenio que puede tener el desenlace o los acontecimientos que utiliza el autor durante toda la representación para lograr resolver el conflicto¹⁴⁷. Propio ingenio es lo que no le falta a Rojas. Como fácilmente nos damos cuenta, el autor empieza sus historias o desde el principio o *in media res*. Luego, para rellenar los vacíos y añadir más intriga a la trama usa el tiempo regresivo, en su doble empleo, o para solucionar algún comportamiento inexplicable como, por ejemplo, la gran dedicación de García a la corona y, en especial, a la figura del Rey, debida a la tentativa de quitar una mancha de la historia de su pasado, o, mejor dicho del pasado del padre, acusado de traición hacia la corona; o lo emplea para añadir simplemente más informaciones, sean ellas directas al espectador o a los mismos personajes. Los temas que prefiere son todos aquellos relacionados con el amor y el honor. En las cuatro comedias y en las cuatro tragedias analizadas es el amor, en todos sus matices, lo que empuja a los personajes actuar. Luego, es el autor quien decide emplearlo como mejor le conviene, puede decidir desarrollar toda la acción empleando los celos entre los protagonistas como entre las damas y galanes de la comedia, o decidir pasar las líneas de frontera entre el espacio doméstico y público y desembocar en el territorio de las leyes de honor, sean ellas de tipo filial o matrimonial, como ocurre en las tragedias. Es el contraste entre los dos espacios el que echa las bases para el planteamiento del conflicto.

¹⁴⁷ John G. Weiger, “La comedia nueva: una vez más sobre el juego de las originalidad”, en Luciano García Lorenzo (dir.), *Los cuadernos de teatro clásico: la comedia de capa y espada*, nº 1, 1988, pp. 11-25.

Los celos nacen porque durante el cortejo alguno de los protagonistas ha jugado más que otro, o le han hecho creer cosas que no existían.

Entonces, los personajes se sienten heridos en el amor propio y empiezan todo un mecanismo de enredo que los lleva hacia el desenlace, la boda, con la dama que han perseguido durante toda la comedia.

Mientras, la venganza, que es el motor de la acción de las tragedias, marca la violación de las reglas, por parte de un personaje ajeno al espacio privado. Ejemplo, son Don Mendo, Alboino, el rey Enrique y Rugero. Los cuatro serán culpables de no cumplir con las reglas sociales, alguno de ellos lo hará conscientemente y otros sin calculo previo. Los primeros dos pagaran con la muerte, mientras Enrique perderá lo que más quiere, a Blanca, y Rugero vivirá toda la vida con el peso del fratricidio. El conflicto estalla siempre a causa de las mujeres, aunque sean inocentes, como se evidencia en la mayor parte de las obras. A la mujer, por su valor social y económico que revistió en la época, apuntaban todos los ojos, estaba vigilada por el padre o los hermanos, no se le permitía elegir con quien casarse y aunque así lograba despachar las reglas, al menos en el teatro. No siempre lograba obtener lo que quería, pero sí, Rojas las dibuja hábilmente, y la distingue por tener un fuerte carácter y mucha fuerza de voluntad. Blanca, de *Del rey abajo ninguno*, por ejemplo, no pierde nunca la esperanza de que todo saldrá bien; así como Rosimunda, que confía tanto en su fuerza interior, que logra cometer un delito entre lo más feroz y seguir su vida como si no hubiera pasado nada. Con eso no quiero decir que las dos mujeres se parecen, eso no, pero sin duda su carácter es diferente de los demás. Utilizando la mujer de esta manera, es decir enseñando su rebelión, Rojas, denuncia un sistema social injusto, donde ella se revela como la principal víctima, aunque también el hombre tanga sus culpas y sea víctima de las leyes sociales.

Los medios que usa para llegar al desenlace y resolverlo, como hemos visto son varios, en todas las obras no hace más que añadir enredo y llega a un punto en el que se encuentra “magistralmente enredado”. Entre aquellos que más son empleados, capitanean los equívocos de personas, los duelos de honor, y la indispensable ayuda de los criados, artífices de las intrigas más divertidas. Además, disfruta al máximo el espacio, sobre todo empleando las escenas múltiples típicas del barroco y aprovechando el espacio flexible y la magia del teatro. Durante una representación, el espectador se tiene que convencer de que lo que pasa en la escena es verdadero, la ilusión ayuda al público a relacionar lo que está viendo con la realidad.¹⁴⁸ A veces, ya desde el título, el espectador puede tener una idea clara de lo que va a ver, como en nuestros casos, aunque la información no siempre es fiable. Uno de los elementos más característicos será el recurso al decorado verbal para indicar y describir los espacios dramáticos representados. Rojas usa también esta técnica, a través del diálogo de los personajes sabemos si están en un bosque, como al principio de *Casarse*

¹⁴⁸ Javier Rubiera Fernández, *op.cit.*, pp. 30-36.

por vengarse y durante la fracción de tiempo en que García se encuentra de caza, y cuando durante todas las veces que ha empleado el recurso de la *Venus Anadiomena*, nos lleva a la orilla del río Manzanares o del Tajo. Así como la magia de teatro y la habilidad del dramaturgo, permiten que el espectador viaje durante las horas de la representación a través un espacio de tiempo bien definido, que no solía superar las doce o máximo las veinticuatro horas, aunque parece que Rojas se pase con esa regla, ya que sus historias se articulan alrededor de aproximadamente dos días o muchos más, como es el caso de *Obligados y ofendidos*.

Una vez estallada la crisis, el autor no se complica la vida en intentar resolverla, aunque haya enredado mucho la trama suele solucionar todo de forma repentina y simplemente. Logra salir de la confusión y de los problemas en que ha puesto sus personajes y encuentra una solución siempre original. Por ejemplo, nuestra comedia de santos y la tragedia filial, acaban ambas respectivamente con el perdón y la gracia; *Morir pensando matar* y *Casarse por vengarse*, son anticonvencionales las dos. Una por representar la muerte de la mujer en la escena y la otra porque se aleja de las características de la tragedia de venganza. Pero en las dos, Rojas logra obtener el resultado esperado con el desenlace: el Condestable o Flabio y Albisinda alcanzan a obtener la venganza, con una sola diferencia, la tirana era culpable y Blanca no. De hecho, estas cuatro, obras que tratan temas graves como el fratricidio, el asesinato de una mujer, un regicidio y el martirio, se desarrollan en un ambiente ajeno a España, con una especial predilección por Italia. Y en el momento que decide utilizar el fratricidio como tema, desarrolla la acción todavía más lejos, en Polonia, de manera que la monarquía española no se sienta implicada o reflejada en los acontecimientos tratados. Eso no pasa con *Del rey abajo ninguno* y tampoco con las comedias, porque la primera es una exaltación de la corona y las segundas reflejaban las sociedad del tiempo y entonces no podían referirse a un ambiente ajeno a aquello del público presente en el corral de comedias. Todas se concluyen con una boda, sólo *Abrir el ojo* representa una excepción a tal propósito, y el desenlace se ocasiona con la advertencia al espectador. Concluimos que Rojas se caracteriza en especial por la forma tan peculiar de tratar y elegir temas que tienen mucha importancia, que son un elemento de contraste en la sociedad del tiempo y por lograr salir del enredo de forma muy original, tanto en las comedias como en las tragedias.

BIBLIOGRAFÍA.

1. Ediciones de Rojas Zorrilla usadas en el trabajo.

ROJAS ZORRILLA, Francisco: *Donde hay agravios no hay celos /Abrir el Ojo/ Francisco de Rojas Zorrilla*, edición de F.B. Pedraza Jiménez y M. Rodríguez Cáceres, Madrid, Castalia 2005.

--: *Casarse por vengarse*, ordenadas en colección por Ramón de Mesonero Romanos, Madrid, Rivadeneyra, 1918.

--: *Del rey abajo, ninguno*, edición de Brigitte Wittmann, Madrid, Cátedra, 1980.

--: *Entre bobos anda el juego*, ordenadas en colección por Ramón de Mesonero Romanos, Madrid, Rivadeneyra, 1918.

--: *Morir pensando matar y La vida en el ataúd*, edición de Raymond R. MacCurdy, Madrid, Espasa-Calpe, 1961.

--: *No hay ser padre siendo rey*, ordenadas en colección por Ramón de Mesonero Romanos, Madrid, Rivadeneyra, 1918.

--: *Obligados y ofendidos y gorrón de Salamanca*, edición de Raymond R. MacCurdy, Salamanca, Anaya, 1963.

2. Bibliografía general.

ANDIOC, René y Mireille Coulon: *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, 2 vols, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1996.

ARRONIZ, O.: *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1977.

ANTWERP, Margaret: "El fénix es: The Symbolic Structure of *Del rey abajo, ninguno*", en *Hispanic Review*, 47:4 (1979: Autumn) pp.441-454.

ARELLANO, I.: *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999.

--: *Calderón y su escuela dramática*, Madrid, Laberinto, 2001.

AUBRUN, Charles V.: *La Comedia Española 1600-1680*, Madrid, Taurus, 1968.

AULADELL PÉREZ, Miguel Ángel: "De Caupolicán a Rubén Darío", en *América sin nombre. Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante: Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano*, nº 5-6 (2004) pp.12-19.

BLASCO F.J y otros (eds.): *La Comedia de magia y de santos*, Madrid, Júcar, 1992.

BLUE, William R.: "The diverse economy of *Entre Bobos anda el juego*", en Charles Ganelin, Howard Mancing, *The Golden Age Comedia: Text, Theory and Performance*, West Lafayette, IN: Purdue UP, 1994, pp. 80-84.

BOBES NAVES, María del Carmen: *El diálogo, estudio pragmático, lingüístico y literario*, Madrid, Editorial Gredos, 1992.

--: *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Arco libros, 1997.

BRIESEMEISTER, Dietrich: "El horror y su función en algunas tragedias de Francisco de Rojas Zorrilla", en *Criticón*, (23), 1983.

CALDERA, Ermanno: "La solitudine dei personaggi di Rojas", en *Studi Ispanici*, Milan, (1), 1962, pp.37-60.

CAÑAS MARILLO, Jesús: *Honor y Honra en el primer Lope de Vega: las Comedias del destierro*, Universidad de Extremadura, Caja Salamanca y Soria, 1995.

CASTILLEJO D. y otros: *El corral de comedias: escenarios, sociedad, actores*, Madrid, Teatro Español, 1983.

CHAUCHADIS, Claude: "La denuncia de la ley del duelo en *El postrer duelo de España: nuevo examen*", en J. Canavaggio (ed.), *La comedia*, Madrid, Casa de Velázquez, 1995. pp. 381-382.

COLON, Raymond: "Mendo, as social enemy in Rojas Zorrilla's *Del rey bajo ninguno*", *Crítica Hispanica*, (12:1-2), 1990, 65-74. (1990).

COTARELO Y MORI, Emilio: *Don Francisco de Rojas Zorrilla. Noticias biográficas y bibliográficas*, Madrid, Impr. de la Revista de Archivos, 1911.

CRIADO DEL VAL, Manuel, Julio MATAS, Francisco E. FEITO (eds.): *Lope de Vega y las Orígenes del Teatro español, Acta del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Madrid, EDI 6, 1981.

CURTIUS, Ernest Robert: *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Florencia, La Nuova Italia, 1992.

DASSBACH Elma: *La comedia hagiográfica del Siglo de Oro Español – Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca*, New York, Ibérica Peter Lang, 1997.

DIAGO, M.V y T. FERRER (eds): *Comedia y comediantes: estudio sobre el teatro clásico español. Actas del Congreso Internacional sobre teatro y práctica escénica en los siglos XVI y XVII*, València, Universitat de Valencia, 1991.

DIEZ BORQUE, J. M.: *Sociología de la comedia española del siglo XVIII*, Madrid, Cátedra, 1976.

--: *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, A.Bosch, 1978.

DIEZ BORQUE, J. M (ed.): *Historia del teatro en España*, I, Madrid, Taurus, 1983.

--: *Teatro y fiesta en el Barroco español*, Barcelona, Serbal, 1986.

--: *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, London, Tamesis, 1989.

--: *Espacios teatrales del Barroco español: Calles-Iglesia-Palacio-Universidad*, Kassel, Reichenberger, 1991.

EGIDIO A. (coord.): *La escenografía del teatro barroco*, Salamanca, UIMP, 1989.

FORASTIERI-BRASCHI, Eduardo: "Del rey abajo, ninguno, y la inversión venatoria del hostigamiento", en Luna Trail, Elizabeth (ed.), *Scripta Philologica*, México: Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1992, pp.189-201.

GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz: "Hagiografía popular y comedias de santos", en F.J. Blasco, E. Caldera, J. Álvarez Barrientos, R. de la Fuente (eds), *La Comedia de magia y de santos*, Madrid, Júcar, 1992.

GARCÍA LORENZO, L.: *El Personaje Dramático*, Madrid, Taurus, 1985.

JULIO, María Teresa: *La recepción dramática. Aplicación al teatro de Rojas Zorrilla*, Kassel- Edición Reichenberger, 1996.

--: "Francisco de Rojas Zorrilla: Un dramaturgo metido a poeta. Las fiestas de 1637" en María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito (eds), *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, vol. II, Madrid/Frankfurt; Iberoamericana/Vervuert, 2004, pp.1121-1132.

MACCURDY, Raymond R.: *Francisco de Rojas Zorrilla*, Nueva York, Twayne, 1968.

--:"Francisco de Rojas Zorrilla" en *Bullettin of the Comediantes* (Aubrun, AL), (9:1), 1957, pp.7-9.

MACKENZIE Ann L.: *Francisco de Rojas Zorrilla y Agustín Moreto*, Liverpool, Liverpool UP, 1994.

MARAVALL, Antonio José: *Teatro y Literatura en la Sociedad Barroca*, Madrid, Crítica, 1990.

--: *Poder, honor y élites en el siglo XVII*, Siglo Veintiuno, España, 1979.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón: "Del honor en el teatro español" en *De Cervantes y Lope de Vega*, Madrid, Espasa Calpe, 1944, 6ª ed., pp.145-173.

MEXÍA, Pedro: *Silva de varias lección*, edición de Antonio Castro, Madrid, Cátedra, 1990.

ORTIGOZA, Carlos: "Del rey abajo, ninguno de Rojas estudiada a través de sus móviles", en *Bullettin of the Comediantes* (Aubrun, AL), (9:1), 1957, pp.1-4.

PASTOR COMÍN, Juan José: "La comedia de enredo: *Abre el ojo* de Francisco de Rojas Zorrilla y *El amor al uso* de Antonio de Solís, análisis comparativo", en *Epos: Revista de Filología* (15), 1999, pp.149-174.

PAVIS, P.: *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 1983.

PEDRAZA JIMÉNEZ, F.B: "Abrir el Ojo bajo el antiguo régimen", en *Criticón*, 87-88-89, 2003, pp. 637-648.

--: "Rojas Zorrilla ante la figura del Donaire", en L. García Lorenzo (ed.): *La construcción de un personaje: el gracioso*, Madrid, RESAD, 2005, pp. 277-296.

--:"Rojas ante la comedia de santos: Santa Isabela, reina de Portugal" en Marc Vitse (ed.), *Homenaje a Henri Guerrero: La hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2005.

PEDRAZA JIMÉNEZ, F.B. y M. RODRÍGUEZ CÁCERES: *Manual de Literatura Española IV. Barroco: Teatro*, Pamplona, Cénlit, 1980.

PEDRAZA JIMÉNEZ, F..B.; Rafael GONZÁLEZ CAÑAL; José CANO NAVARRO (eds.): *Toledo: entre Calderón y Rojas, IV centenario del nacimiento de Calderón de la Barca, Actas de las jornadas, Toledo, 14, 15 y 16 de enero de 2000*, Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro 2003.

PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B.; R. GONZÁLEZ CAÑAL; E. MARCELLO (eds.): *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático, Actas de las XXII jornadas de Teatro Clásico Almagro*, Almagro, Festival de Almagro/Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.

PORQUEREAS MAYO A. y F. SÁNCHEZ ESCRIBANO: *Preceptiva dramática española*, Madrid, Gredos, 1970.

REICHENBERGER, Arnold G.: "Recent Publications concerning Francisco de Rojas Zorrilla", *Hispanic Review*, 32 (1964), p. 358.

ROZAS, Juan Manuel: *Significado y doctrina del Arte nuevo de Lope*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1976.

RUANO DE LA HAZA, José María: "El espectáculo teatral en el siglo XVII" en J. M^a. Díez Borque (coords.), *Historia de los espectáculos en España*, Madrid, Castalia, 1999.

RUBIERA FERNÁNDEZ, Javier: *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Madrid, Arco/Libros, 2005.

RUIZ MORCUENDE, F.: *Teatro/ Francisco de Rojas*; La Lectura, Madrid, 1917.

RUIZ RAMÓN, F.: *Historia del teatro español, I. Desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid Cátedra, 3^a ed., 1979.

SALOMÓN, N.: *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1985.

SUÁREZ MIRAMÓN, Ana: "La profanación del mito de Venus Anadiomena", en Lobato, María Luisa y Francisco Domínguez Matito (eds.), *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, vol.II, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/ Vervuert, 2004, pp.1707-1716.

UBERSFELD, Anne: *Semiótica Teatral*, Madrid, Cátedra, 1989.

ULLMAN PIERRE, A: "Theme of *Del rey abajo, ninguno*, and its Analogy with *limpieza de sangre*", en *Romanic Review*, 57:1 (1966:Feb.), pp. 25-34.

VALBUENA PRAT, A.: *Historia de la literatura española*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1946, vol. II.

VALLEJO, Irene y Pedro OJEDA: *El teatro en Madrid a mediados del siglo XIX. Cartelera teatral (1854-1864)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2001.

VILLEGAS, Juan: *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*, Ottawa, Girol Books, Colección Telón, 1990.

WEIGER, John G.: "La comedia nueva: una vez más sobre el juego de las originalidad", en Luciano García Lorenzo (dir.), *Los cuadernos de teatro clásico: la comedia de capa y espada*, nº 1, 1988, pp.11-25.

Índice

Pág.

INTRODUCCIÓN.....	1
1. FRANCISCO DE ROJAS ZORRILLA.	
1.1 Algunas señas biográficas sobre Rojas.....	5
1.2 Rojas en el teatro de su época.....	7
2. LOS MATICES DEL CONFLICTO AMOROSO EN TRES FAMOSAS COMEDIAS DE ROJAS.	
2.1 El amor verdadero en “Obligados y Ofendidos”.....	13
2.2 “Abre el Ojo” una advertencia sobre el amor interesado.....	30
2.3 Una comedia de figurón y un ejemplo de amor fingido “Entre Bobos anda el Juego”	54
3. LAS LEYES SOCIALES ATENAZAN Y ENRIQUECEN EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO: EL HONOR.	
3.1 Origen del conflicto inexistente para una obra magistral: “Del Rey abajo, ninguno”	71
3.2 Originalidad, honor matrimonial y elisión de las convenciones en “Casarse por Vengarse”	95
3.3 Honor filial y exaltación de la monarquía, hilos conductores de la tragedia “No hay ser padre siendo Rey”	121
4. LA DESTREZA DE UN DRAMATURGO ENTRE GENEROS DIFERENTES.	
4.1 “Morir pensando Matar”, tragedia histórica o historia de una venganza?.....	144
4.2 Las líneas del conflicto dramático en una comedia de santos: “La vida en el ataúd”	159
5. EL PLANTEAMIENTO DEL CONFLICTO.	
5.1 Los equívocos: entre gusto personal y técnica de enredo.....	174
5.2 El peso del conflicto en los personajes de Rojas.....	180

5.3 Resolución de las crisis y desenlace final.....	188
CONCLUSIONES.....	194
BIBLIOGRAFÍA.....	200