



**Universidad de Burgos**  
Departamento de Filología  
*Programa de Doctorado de Filología*

*“y es la duda de la ofensa, circunstancia del dolor”*

*LAS CLAVES*  
*Y*  
*EL CONFLICTO DRAMÁTICO*  
*EN LA*  
*PRODUCCIÓN TEATRAL*  
*DE*  
*FRANCISCO DE ROJAS ZORRILLA.*

Trabajo de Tesis de:

**Valentina Brancatelli**

Bajo la dirección del

**Dr. D. Pedro Ojeda Escudero**

**Año académico 2015-2016**



# Índice

Pág.

---

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	1
<b>1. EL CONFLICTO AMOROSO Y SUS MaticES.</b>	
1.1 El amor interesado en <i>Abre el ojo</i> , <i>Lo que son mujeres</i> y <i>Lo que querría ver el Marqués de Villena</i> .....	16
1.2 El amor fingido en <i>Entre bobos anda el juego</i> y <i>Sin honra no hay amistad</i> . ....	42
1.3 La exaltación del amor verdadero en <i>Obligados</i> y <i>Ofendidos</i> , <i>Los bandos de Verona</i> y <i>Los áspides de Cleopatra</i> .....	61
<b>2. EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO Y LOS CONFLICTOS DE HONOR EN ROJAS.</b>	
2.1 El honor matrimonial en <i>La traición busca el castigo</i> y <i>Peligrar en los remedios</i> .....	92
2.2 <i>No hay amigo para amigo</i> y <i>Primero es la honra que el gusto</i> definen la línea tenue entre las leyes de honor y la honra.....	104
2.3 Tres tragedias para un único tema principal: el honor filial.....	115
<b>3. EL CONFLICTO BASADO EN LOS CELOS Y EN LA VENGANZA.</b>	
3.1 Dos grandes tragedias para un solo conflicto: <i>Morir pensando matar</i> y <i>Los encantos de Medea</i> .....	131
<b>4. APLICACIÓN DE LOS RESULTADOS OBTENIDOS.</b>	
4.1 Aplicación de la metodología a tres obras singulares: <i>Del rey abajo ninguno</i> (dudosa), <i>Casarse por vengarse</i> (cuestionada) y <i>Persiles y Sigismunda</i> (homónima) .....	148

<b>5. EL PLANTEAMIENTO DEL CONFLICTO Y SUS CLAVES.</b>	
5.1 Una intriga construida sobre el equívoco.....	167
5.2 El conflicto interior de los personajes “hidalgos” de Rojas.....	174
5.3 Resolución de las crisis y desenlace final.....	181
<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>187</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>203</b>

## INTRODUCCIÓN

Este trabajo se inserta en el programa de Doctorado de Filología de la Universidad de Burgos, desarrollado bajo la dirección del profesor Pedro Ojeda Escudero.

Puede parecer extraño que una italiana realice un programa de doctorado en el extranjero, pero no es un caso tan raro como aparenta.

Llegué por primera vez 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 en Italia, pensé que empezar un programa de Doctorado en España, sería 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 el programa de Doctorado de Filología de la Universidad de 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, entre las asignaturas propuestas por el año de investigación, elegí aquella relativa a la Literatura Histórica Española realizando el proyecto de investigación durante el año académico 2006-2007 titulado “El conflicto dramático en la producción teatral de Francisco de Rojas Zorrilla.”

La decisión de desarrollar un trabajo sobre Francisco de Rojas Zorrilla no ha sido del todo casual. La personalidad y las obras del toledano, durante mucho tiempo fueron olvidadas, pero, en los últimos años han alcanzado más interés, que se ha extendido a todos sus textos, sin detenerse únicamente en los más conocidos como *Abre el ojo* o *Entre bobos anda el juego*.

Además los principios de mi investigación coincidieron también con el cuarto centenario de su nacimiento y siendo él un dramaturgo importante e “inusual” del barroco español, creo se merece un estudio diferente, que nos permita profundizar en su producción literaria para darle un nuevo enfoque.

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 tenían conciencia de ser discípulos del autor de *La vida es un sueño*<sup>1</sup>.” Cuando Rojas llega

---

<sup>1</sup> Felipe B. Pedraza y Milagros Rodríguez Cáceres, *Manual de Literatura española IV. Barroco, Teatro*, Pamplona, Cénlit, 1980, pág.495.

a la escena la comedia estaba bien consolidada, fue Lope quien fijó la fórmula dramática, aunque es Calderón quien difunde el gusto por una intriga más compleja<sup>2</sup>.

Fue un autor bastante prolífico y las dificultades que se suelen encontrar a la hora de atribuirle obras, son sobre todo aquellas debidas a los problemas de imprenta, a las atribuciones erróneas, sin calcular las obras en colaboración o las sueltas sin nombre.

Rojas comenzó su carrera escribiendo obras en colaboración, con los mejores ingenios de la época<sup>3</sup>, escribió también para la corte, en un entorno marcado por una grave situación política, donde el teatro era una fuente de evasión. El público iba a las representaciones para olvidar los problemas y las necesidades de la vida, fue en esa época cuando junto a los Corrales de Comedia se construyen también los teatros palaciegos como el Buen Retiro.

El trabajo realizado ha sido bastante complejo, sobre todo porque aún hoy existen problemas de paternidad definitiva con muchas de sus obras, varias que se les atribuían han sido desechadas y nuevas se le han asignado, y además muchas son homónimas con otras obras de Lope, Calderón, Vélez o Cervantes, dificultando así la creación de un elenco completo y definitivo sobre el corpus dramático del autor.

E. Cotarelo y Mori solo entre comedias y colaboraciones le atribuye setenta textos, sin calcular los posibles autos sacramentales y entremeses. En un estudio de 2007, Rafael González Cañal<sup>4</sup> le asigna cuarenta y cuatro obras de autoría segura, trece piezas escritas en colaboración, más unos diez textos que presentan problemas de autoría y atribución, siete autos sacramentales y dos entremeses.

El dramaturgo publicó en vida dos colecciones: *Primera Parte de las Comedias de Don Francisco de Rojas Zorrilla* (1640) y *Segunda Parte de las Comedias de Don Francisco de Rojas Zorrilla* (1645), compuestas por doce comedias cada una. A estas veinticuatro comedias se añaden doce sueltas, un total de treinta y seis comedias con los consecuentes problemas de autoría, porque, por ejemplo, *Los tres blasones de España*, a pesar de estar publicada en la *Segunda Parte*, es decir como únicamente de Rojas, hoy en día sabemos que se trata de una obra escrita en colaboración con Coello.

Rojas llegó a ser uno de los dramaturgos preferidos de la corte, quizás por esta razón misma, no nos debe extrañar que se le atribuyeran así tantos textos que con el tiempo resultan no ser suyos. Una forma de marketing muy acertada, que llevó la figura del toledano al éxito también fuera

<sup>2</sup> *Ibidem*, pág.100.

<sup>3</sup> *Ibidem*, pág. 497.

<sup>4</sup> Rafael González Cañal, “La transmisión impresa del teatro de Rojas Zorrilla”, en *Lectura y Signo*, 2, 2007, págs. 217-236.

de las fronteras españolas.

Como nos hace presente Rafael González Cañal<sup>5</sup>, la primera mención a Rojas se encuentra en el “Índice de los ingenios de Madrid” del *Para todos*, una obra miscelánea que Juan Pérez de Montalbán publica en 1632, que concluye con una memoria de los autores que escribían comedias, en la cual figura Rojas.

Existen muchísimas listas que intentan recopilar todas las obras del dramaturgo, a veces con escasos resultados.

Por ejemplo, en el *Índice* de Francisco Medel del Castillo<sup>6</sup> aparecen 81 obras a su nombre, sin contar las colaboraciones y 10 autos sacramentales. En realidad esta lista no es nada fiable, porque a veces atribuye dos títulos de la misma comedia a dos obras o cita otros textos que evidentemente no son del toledano.

A este catálogo siguió en 1785 el de García de la Huerta<sup>7</sup>, una copia del de Medel, aunque registre bien las obras y suprima algunas.

De 1860 es el catálogo de Cayetano Alberto de la Barrera<sup>8</sup> que le atribuye menos obras que los anteriores, solo 56 comedias y siete dudosas.

El estudio de E. Cotarelo y Mori<sup>9</sup> en 1911 seguramente es el más completo y le sigue el de Raymond MacCurdy<sup>10</sup> de 1965, que registra 37 comedias, 31 dudosas, 15 en colaboración, 7 perdidas, 8 autos sacramentales y dos entremeses<sup>11</sup>.

Definir el corpus actual es muy complicado, porque de muchas obras hoy en día no se encuentran los textos, otras claramente pertenecen a otros autores, como Lope de Vega, Mira de Amescua, Vélez de Guevara y muchos otros más.

En principio parece ser que del estudio de las 24 obras que componen la producción literaria del autor en su *Primera y Segunda parte* y de las 12 obras sueltas que se añadieron después, hay varias entre ellas para las cuales hoy se ha establecido que están escritas en colaboración, como *Los tres blasones de España*, *El mejor amigo el muerto* o *El falso profeta Mahoma*.

---

<sup>5</sup> *Ibidem*, pág. 219.

<sup>6</sup> Francisco Medel del Castillo, *Índice General Alfabético de todos los títulos de comedias que se han escrito por varios autores, antiguos, y modernos y de los Autos Sacramentales y alegóricos, así de Don Pedro Calderón de la Barca, como de otros autores clásicos*, Madrid, Imprenta de Alfonso de Mora, 1735.

<sup>7</sup> Vicente García de la Huerta, *Theatro hespañol, por Don Vicente García de la Huerta; catálogo alphabetico de las comedias, tragedias, autos, zarzuelas, entremeses y otras obras*, Madrid, Imprenta Real, 1785.

<sup>8</sup> Cayetano Alberto La Barrera y Letrado, *Catálogo bibliográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Rivadeneyra, 1860, 2 vols. (reed. facs. en Madrid, Gredos, 1969).

<sup>9</sup> E. Cotarelo y Mori, *Don Francisco de Rojas Zorrilla, noticias biográficas y bibliográficas*, Madrid, Imp. de la Revista de Archivos, 1911.

<sup>10</sup> Raymond R. MacCurdy, *Rojas Zorrilla: Bibliografía crítica*, Madrid, CSIC, 1965.

<sup>11</sup> El breve resumen sobre las listas de las obras de Rojas ha sido tomado de: María Teresa Julio, *La recepción dramática, aplicada al teatro de Rojas Zorrilla*, Kassel-Edition, Reichenberger, 1996, pág. 471; Rafael González Cañal, “La transmisión impresa del teatro de Rojas”, *op. cit.*, pág. 221.

Sobre otras como *Del rey abajo ninguno* o *El más impropio verdugo* se han barajado hipótesis pero nada se ha establecido concretamente.

Para Cañal<sup>12</sup> el repertorio de Rojas se compone de 44 comedias casi del todo fiables, y otras 43 dudosas de las cuales 21, ya está demostrado que son de otros autores.

En el panorama actual, hay varios equipos de investigación trabajando sobre autores del Siglo de Oro<sup>13</sup>, con el fin de determinar el corpus literario, el estilo, definir las autorías, desestimar posibles atribuciones y realizar ediciones críticas. En efecto refiriéndonos a nuestro autor, son pocas las ediciones críticas de sus obras y para muchas de ellas, 30 exactamente, hay que acudir a la edición realizada por Ramón de Mesonero Romanos<sup>14</sup> en 1861 en la Biblioteca de Autores Españoles<sup>15</sup>, aunque no siempre se trate del mejor texto.

Rojas fue un autor celebre también fuera de España, por ejemplo en Italia<sup>16</sup>, Alemania<sup>17</sup>, Francia<sup>18</sup> e Inglaterra sea mediante traducciones, refundiciones, arreglos o apropiaciones directas de sus trabajos.

---

<sup>12</sup> *Ibidem*, pág. 223.

<sup>13</sup> Fausta Antonucci, Rafael González Cañal, “Investigación sobre teatro del Siglo de Oro. (2005-2008) Balance y perspectivas”, en *Etiópicas* 4, 2008, págs. 188-219.

<sup>14</sup> Ramón de Mesonero Romanos, “Apuntes biográficos, bibliográficos y críticos de Don Francisco de Rojas Zorrilla”, en F. de Rojas Zorrilla, *Comedias escogidas*, Madrid, Atlas, 1952.

<sup>15</sup> Rafael González Cañal, “Edición de la obra dramática de Rojas”, *Memoria científico- técnica del proyecto*, 2013, [<http://www.uclm.es>proyectos>pdf>].

<sup>16</sup> Los autores italianos demostraron gran interés por el teatro español. En el nacimiento de la comedia española influye el amplio repertorio de la cultura italiana, las obras de Ariosto, Matteo Bandello, Giraldo Cinthio o Tasso entre otros, la literatura, el teatro y las compañías de cómicos italianos que a partir de 1548 visitan España. Othón Arroníz, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Biblioteca Románica Hispánica, Madrid, Gredos, 1969, págs. 310-311; Muy interesantes para el tema también los artículos que siguen: María Grazia Profeti, “Rojas en Italia, en los Siglos XVII y XVIII”, en *Revista de Literatura*, LXIX, nº137, 2007, págs. 163-182; María Grazia Profeti, “La recepción del teatro áureo en Italia”, en Enrique García Santo-Tomás (eds.), *El teatro del Siglo de Oro antes los espacios de la crítica. Encuentros y revisiones*, Iberoamerica- Vervuert, 2002, págs. 427-457.

<sup>17</sup> Seguramente uno de los obstáculos más importante al cual el teatro español tuvo que enfrentarse en Alemania fue el problema del idioma, la gente culta del siglo XVIII no conocía el español; los románticos alemanes exaltaban solo a Calderón evitando así que más autores españoles hicieran hincapié en el panorama literario. Poco a poco Rojas se abrió camino en el mundo alemán como uno de los más importantes autores de la literatura española y del teatro áureo. Aunque durante el siglo XIX su presencia en la escena fue nula, y hoy en día en el mercado alemán no hay traducciones de obras de Rojas, pero tampoco de otros autores españoles como por ejemplo Moreto o Castro. Mandred Tietz, “La recepción de Francisco de Rojas Zorrilla en el mundo cultural de habla alemana”, en Felipe B. Pedraza, Rafal González Cañal y Elena E. Marcello, *Rojas Zorrilla en su IV centenario*, UCLM, Toledo, 2008, págs. 99-132.

<sup>18</sup> Los autores españoles imitados son casi contemporáneos de sus imitadores franceses. De la adaptación de Francisco de Rojas Zorrilla la vertiente cómica fue la que más interés despertó en los franceses, solo una de sus tragedias, *No hay ser padre siendo rey*, fue representada. Su imitación empieza en 1643 con Paul Scarron. Christophe Couderc, “Recepción y adaptación de Rojas en Francia (siglo XVII): algunos ejemplos,” en F.B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal, Elena Marcello (eds), *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático*. Actas de las XXII jornadas de teatro clásico. Almagro, 13, 14 e15 de julio de 1999, Almagro, UCLM, 2000, págs. 323-348.

El suyo resulta ser un nombre muy frecuente en las carteleras teatrales de los siglos XVIII<sup>19</sup> y XIX<sup>20</sup> aunque en este siglo son ya bastante menos los textos que se llevan a la escena. El siglo XX y el XXI reflejan que son pocos o muy pocos los montajes dedicados a Rojas, así como va perdiendo fuerza también en las imprentas. Después de 1939 no se puso en escena hasta 1951 y tardó mucho tiempo en llegar a la Compañía Nacional de Teatro Clásico, exactamente fue en 1999 con el estreno de *Entre bobos anda el juego*, bajo la dirección de Gerardo Malla. En 2007, la misma compañía, con la versión y dirección de Laila Ripoll, estrena *Del Rey abajo ninguno* y hace pocos meses, Rojas volvió a ocupar sus exitosos escenarios con *Donde hay agravio no hay celos*, dirigida por Helena Pimenta.

Su nombre y sus obras también han pasado por el Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro, que cada año durante el mes de julio, celebra espectáculos, actividades y eventos relacionados con el Siglo de Oro Español y sus autores. Ambas entidades son dos realidades actuales que están realizando una labor magnífica y que no dejan de proponer al público moderno autores de teatro Barroco.

Quizás su gran capacidad de imitar con destreza el lenguaje de las pasiones, la habilidad en crear personajes singulares en los cuales el público se refleja y dibujar unos cuadros sociales innovadores para proponer una forma diferente de tratar los problemas de honor y honra, así como el respeto hacia la mujer a través de sus logrados personajes femeninos pueden ser uno de los muchos motivos que han hecho de él un dramaturgo celebre.

Seguramente esta visión personal del autor no será compartida por todos, ya que cada crítico o aficionado al teatro tiene su propia opinión, pero hay que decir que en estos años de investigación pocas veces he escuchado decir que realmente Rojas no sea tan novedoso, a pesar de que algunos sostienen que sus temas y recursos se hallan en sus predecesores como Mira o Lope y que en la tragedia simplemente se ocupó de suavizar la crueldad de las fuentes<sup>21</sup>.

Realmente considero que la novedad de Rojas está en la forma de acercarse a los temas y en el uso diferente que hace de los recursos, aunque se trate de temas como el honor, la honra, el

---

<sup>19</sup> René Andioc y Mireille Coloun, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1996.

<sup>20</sup> Irene Vallejo y Pedro Ojeda Escudero, *El teatro en Madrid a mediados del siglo XIX. Cartelera teatral (1854-1864)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2001.

<sup>21</sup> Juan Manuel Villanueva, "Rojas Zorrilla, ¿gran trágico del Siglo de Oro? (Interrelación con Lope de Vega y Mira de Amescua)", en Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal, Elena E. Marcello, *op. cit.*, págs. 802-803.

amor y la venganza, que eran comunes y típicos del teatro y de todos los autores e por tanto eran muy trillados.

Sus producciones cobran un valor importante porque a través de ella se tiene una amplia visión de la sociedad del tiempo y de la importancia que tenían determinados valores, como el honor, así como muestran el interés que muchos reconocían sobre la necesidad de cambiar determinados conceptos en la sociedad. Sin duda su teatro, en muchas ocasiones, permitió al público soñar con un mundo diferente.

Considerando el amplio corpus dramático del toledano, este trabajo se ha plasmado después de un análisis detallado de las 24 obras presentes en la *Primera (1640)* y *Segunda Parte (1645)* publicadas por el autor, más 12 sueltas que se aceptan como propias del dramaturgo.

En el trabajo de investigación mi criterio de elección se había basado sobre los elementos y temas comunes que después de una primera lectura había individualizado en las obras. Después de una segunda lectura, los resultados obtenidos me habían llevado a dividir el esquema y el análisis del trabajo en tres partes. Un grupo con aquellas comedias que se diferenciaban de las demás por tener en común los matices del conflicto amoroso; un segundo grupo con las obras que se caracterizaban 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 quise juntar porque representaban la habilidad del autor para moverse entre géneros diferentes. Solo después empecé un análisis minucioso de cada una de las obras.

Mientras que en este trabajo de tesis, he decido cambiar el esquema de actuación, proponiendo algo nuevo en el panorama sobre los estudios de Rojas, un análisis del conflicto dramático desde el punto del autor y considerando la compleja situación del corpus literario de Rojas, y para poder reducir el campo de estudio y así establecer un canon del conflicto dramático, se ha realizado primero un trabajo exhaustivo sobre cada obra, para luego efectuar un análisis comparativo entre ellas, con el objetivo de establecer los puntos en común que nos permitan demostrar que efectivamente se trata de obras escritas por el mismo autor.

El trabajo desarrollado ha sido ingente. Después de haber leído minuciosamente todos los textos del autor, he decidido principalmente elegir entre ellos, aquellas obras cuya autoría, de momento, nunca ha sido cuestionada, y que no son homónimas a ninguna otra. Las razones de esta elección se deben a la intención de marcar las pautas que Rojas emplea para plantear sus conflictos y pensé que para hacerlo serían convenientes elegir unos textos que no presentan ningún

tipo de problema, para sacar así cuantas más claras referencias posibles.

Se trata de siete tragedias:

*Morir pensando matar* (revancha, un tipo de tragedia cuyo *input* es la venganza)

*No hay ser padre siendo rey* (filial)

*El Caín de Cataluña* (filial)

*Los encantos de Medea* (magia)

*Los áspides de Cleopatra*

*El más impropio verdugo por la más justa venganza* (filial)

*Persiles y Sigismunda*.

Y trece comedias de vario géneros:

*Entre bobos anda el juego*

*Abre el ojo* (costumbrista)

*Obligados y ofendidos* (capa y espada)

*Los Bandos de Verona* (palatina)

*Lo que querría ver el Marqués de Villena* (de magia o costumbrista)

*Lo que son mujeres* (palaciega)

*Peligrar en los remedios* (honor)

*No hay amigo para amigo* (capa y espada)

*La traición busca el castigo* (honor)

*Sin honra no hay amistad* (enredo)

*Primero es la honra que el gusto* (capa y espada)

*Casarse por vengarse* (drama de honor)

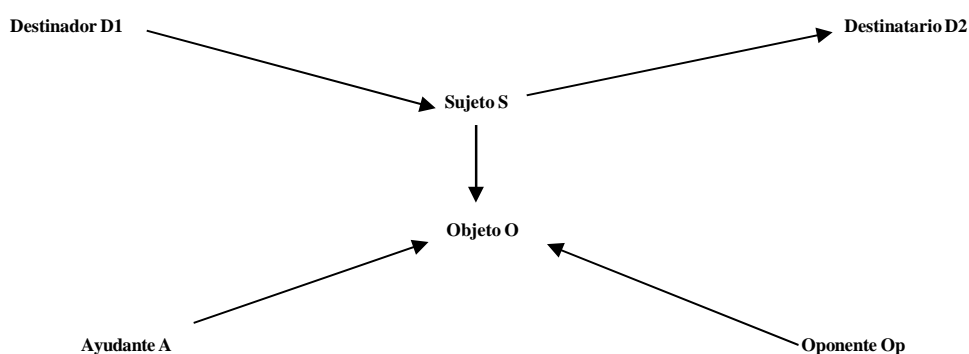
*Del rey abajo ninguno* (drama de honor)

Mi criterio de elección se ha basado sobre los textos que de momento son incuestionables y sobre los elementos y temas comunes que después de una primera lectura he individualizado en ellas.

Los resultados obtenidos a través de una segunda lectura me han llevado a organizar 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, a su vez dividido en amor interesado, amor fingido y amor verdadero; un segundo grupo con las obras que se caracterizan por el desarrollo del tema del honor, es decir honor matrimonial, leyes sociales y honor filial y, por último, un grupo compuesto con aquellas obras cuyo conflicto se basa en los celos y la venganza. 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<sup>22</sup>.

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*<sup>23</sup>, indispensable para lograr plantear de forma tan escrupulosa los esquemas actanciales presentes en cada análisis.

Al modelo actancial que propuso A. J. Greimas, con una estructura compuesta por seis funciones, en el cual el sujeto se encuentra entre ayudante y oponente, Ubersfeld mantiene las seis funciones pero cambia e lugar del sujeto, que sigue sin ser autónomo y siempre depende del objeto de la acción, y lo coloca entre destinador/D1 y destinatario/D2:



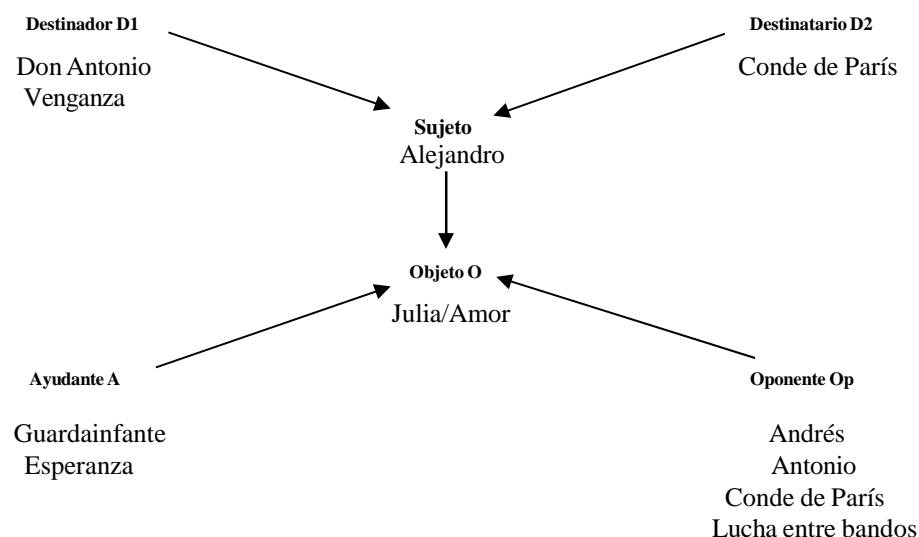
<sup>22</sup> Ramón de Mesonero Romanos, *op. cit.*

<sup>23</sup> Anne Ubersfeld, *Semiótica Teatral*, Madrid, Cátedra, 1989.

Este es el modelo que utilizaremos, porque considero que es el que mejor refleja el argumento dramático, y su estructura de actantes aclara perfectamente el juego de personajes y de sus funciones en los textos de Rojas.

En este esquema podemos considerar tres parejas de actantes, la primera es la base de toda obra, y es la relación entre sujeto S y objeto O, a sus alrededores se articulan las demás parejas. Luego está el destinador D1, que sería quien empuja al sujeto a la acción y el destinatario D2 quien recibe el objeto de la misma, y por último la pareja ayudante A y oponente Op, ambos son responsables de los acontecimientos que entorpecen y a la vez rinden divertida la obra, además de ser los culpables de los malentendidos y equívocos, son los que apoyan y contrastan la acción del sujeto en la búsqueda del objeto, que casi siempre es el amor.

Un ejemplo claro de búsqueda amorosa no los puede proporcionar el esquema de *Los Bandos de Verona*:

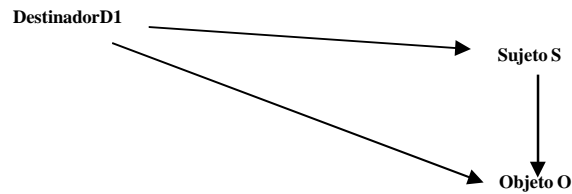


En él vemos cómo la trama se articula alrededor de los personajes principales, Alejandro Romeo/S y Julia/O. Al amor entre ellos se oponen el padre de ella Antonio/D1 que quiere darle como esposo al Conde de París/D2. Los últimos dos personajes ocupan también el lugar de oponente/Op junto a un tercer pretendiente, Andrés, que ha creado Rojas para Julia. Mientras que los ayudantes/A no podían no ser los criados de los protagonistas, Guardainfante y Esperanza.

El objeto principal de la disputa es el amor de la dama, limitado por la lucha entre bandos/Op.

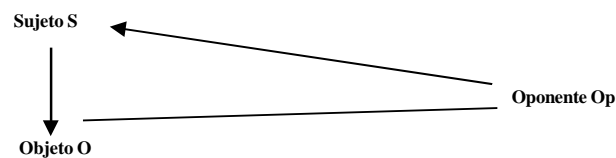
Esencialmente es este el esquema actancial que domina en los textos de Rojas y hay veces que está compuesto por diferentes triángulos actanciales, por ejemplo el psicológico que explica la

característica ideológica y psicológica a un tiempo de la relación entre sujeto e objeto:



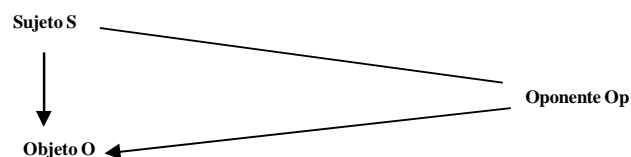
para explicarlo podemos recurrir siempre a *Los Bandos de Verona*. Antonio/padre/D1 se opone al amor entre Julia/hija/O y Alejandro Romeo/prendiente/S de bando opuesto al suyo. Un clásico, los dos jóvenes se quieren pero a causa de las disputas entre familias no pueden estar juntos.

O también por los triángulos activos de tipo a, el oponente del sujeto:



al amor entre Julia/O y Alejandro Romeo/S se opone el Conde de París/Op.

O de tipo b, en el cual el oponente va hacia el objeto, es decir el Conde de Paris persigue a Julia para lograr su amor, pero ella lo rechaza porque quiere a Alejandro Romeo:



En la metodología no solo hemos usado los conceptos de Ubersfeld, hemos ampliado sus estudios con otros trabajos, entre ellos los textos de María del Carmen Bobes Naves, *El diálogo, estudio pragmático, lingüístico y literario* y *Semiología de la obra dramática*<sup>24</sup>. En ellos, se define al diálogo dramático como un texto autosuficiente que permite plantear en el teatro los problemas sociales, sean ellos de amor, honor o venganza. Como afirma la autora: “El diálogo dramático crea blancos informativos que se van rellenando con astucias y recursos lingüísticos, que permiten ir dando soluciones dramáticas al problema de la información.

<sup>24</sup> 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.

Los personajes con su palabra influyen y generalmente dirigen la conducta de los otros<sup>25</sup>.”

De aquí el uso frecuente de los apartes, y de las zonas de acecho, lugares del escenario que el público puede ver y que los protagonistas desconocen, en los cuales un personaje escondido puede recibir mucha información sin ser descubierto, una técnica que Rojas usa bastante, y que lo empuja a actuar, para bien o para mal, a raíz de lo que ha oído. Otro trabajo importante ha sido el de Javier Rubiera Fernández, *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*<sup>26</sup>. Mientras que como recurso para la definición exacta de los conceptos usados en este trabajo de tesis (conflicto, equívoco, etc.) me remito al clásico volumen de P. Pavis, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*<sup>27</sup>.

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<sup>28</sup>. 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.

---

<sup>25</sup> *Ibidem*, págs.252 y 263.

<sup>26</sup> Javier Rubiera Fernández, *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Madrid, Arco/Libros, 2005.

<sup>27</sup> P. Pavis, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 1983.

<sup>28</sup> 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 e *Historia del Teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995; 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; *El teatro en el siglo XVII*, Madrid, Taurus, 1988; *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, A. Bosch, 1978; el artículo "Teatro español en el siglo XVII: pluralidad de espacios, pluralidad de recepciones", en Enrique García Santo-Tomás (eds.), *op. cit.*; 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; J.L. Alborg, *Historia de la literatura española: época barroca*, Madrid, Gredos, 1999; José Antonio Gómez, *Historia visual del escenario*, Madrid, La Avispa, 1997; Franco Merregalli, *Storia della civiltà letteraria spagnola*, Torino, UTET, 1990; J.I. Ferraras (eds.), *Historia crítica de la literatura hispánica*, Madrid, Taurus, 1979; 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; P. Pavis, *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona, Paidós, 2000; Maria Grazia Profeti, *Introduzione allo studio del teatro spagnolo*, Firenze, La casa Usher, 1994; N. Salomón, *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1985; José María Ruano de la Haza, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000; Luciano García Lorenzo (ed.), *El personaje dramático*, Madrid, Taurus, 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. El conflicto es la esencia de cada obra de teatro, sin él no habría drama, porque sin choque entre fuerzas opuestas no habría desarrollo argumental y tampoco acción. Mi atención se ha centrado en el conflicto dramático porque me parece un tema de estudio muy interesante, permite percibir cómo actuaba el autor a la hora de escribir una pieza, cuál eran los temas que más le interesaban y cómo los organizaba para lograr el grado de conflicto escénico que deseaba, obviamente el que más éxito tenía con el público.

A partir de este momento el método de análisis que seguiré será comparativo. Al principio se comparará cada bloque de obras, separadas como hemos dicho por tema y unidas por un gran tema común, como el amor, el honor o los celos. El estudio de las obras se realiza en conjunto, aunque al principio y en todos los casos que lo permitan se intentará encontrar la fecha de composición, el año de publicación, sus representaciones y siguientes ediciones.

Seguiremos con el análisis pormenorizado de los esquemas actanciales, el estudio de las estructuras de los textos a través de sus actantes, que hemos ido extrapolando durante el examen de cada una de las obras, remarcando un esquema común o un conjunto de personajes claves.

Acto seguido se estudiará cada jornada que compone la obra observando si Rojas repite y cómo el mismo patrón y de allí nos fijaremos en el planteamiento del conflicto, en cómo Rojas decide actuar para dar cuerpo a sus piezas, en las causas y consecuencias de emplear determinados elementos y en el resultado del desenlace final. Veremos cómo organiza sus textos, cuál es la importancia del conflicto en ellos, los mecanismos utilizados para generar el enredo, los recursos empleados, por ejemplo, la mujer vestida de hombre, el equívoco de persona, cuándo lo hace y en qué momento, si al principio nada más empezar la obra, en la parte que corresponde al nudo o en el desenlace. Intentaremos ver con qué objetivo los emplea, para enredar o resolver problemas, cómo enreda la trama y cómo resuelve el desenlace, todo ello con el objetivo de establecer unas pautas que nos permitan aceptar o descartar algunas de aquellas obras que presentan dudas de autoría.

Para comprobar el canon del conflicto dramático que hemos ido desarrollando, los resultados obtenidos se aplicarán en un capítulo específico a algunas de aquellas obras que con el

pasar de los años siguen teniendo problemas de atribución o presentan características que no encajan con el estilo de Rojas, como la célebre *Del rey abajo ninguno*, la famosa *Casarse por vengarse* o *El más impropio verdugo* mientras que del grupo de las homónimas hemos elegido *Persiles y Sigismunda*.

Dejamos para otro momento la posibilidad de seguir la comparación con otras homónimas como *Los celos de Rodamonte*, *Cada cual lo que le toca*, o *Santa Isabel reina de Portugal*; y en fin *Progne y Filomena y Lucrecia y Tarquino*, cuya características o desenlace son peculiares y *Numancia Cercada*, *Numancia Destruida*, *Primero es la honra que el gusto* y *La vida en el ataúd*.

Este estudio se desarrollará con un total de 20 obras del autor, de ellas 16 son fiables y 4 tienen problemas de autoría o de estilo, y serán así repartidas:

## **CONFLICTO AMOROSO**

### Amor interesado

- *Abre el Ojo*
- *Lo que son mujeres*
- *Lo que querría ver el Marqués de Villena*

### Amor fingido

- *Entre bobos anda el juego*
- *Sin honra no hay amistad*

### Amor verdadero

- *Obligados y Ofendidos*
- *Los bandos de Verona*
- *Los áspides de Cleopatra*

## **CONFLICTO DE HONOR**

### Honor matrimonial

- *Peligrar en los remedios*
- *La traición busca el castigo*

### Leyes sociales

- *Primero es la honra que el gusto*
- *No hay amigo para amigo*

### Honor filial

- *No hay ser padre siendo rey*
- *El Caín de Cataluña*
- *El más impropio verdugo (dudosa)*

## **CONFLICTO BASADO EN LOS CELOS Y LA VENGANZA**

- *Morir pensando matar*
- *Los encantos de Medea*

## **APLICACIÓN DE LOS RESULTADOS OBTENIDOS**

- *Del rey abajo ninguno*
- *Casarse por Vengarse*
- *Persiles y Sigismunda*

Los resultados finales nos permiten afirmar que Rojas se puede considerar como un experimentador, y que sus obras y personajes 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.

El trabajo realizado sobre el conflicto dramático y el modelo que de él resulta como propio del toledano podría ser empleado, junto a otras herramientas para aclarar la autoría de varias de sus obras. Se debe considerar como un primer paso para establecer una teoría general sobre el conflicto dramático en la comedia barroca española.

**1. EL CONFLICTO AMOROSO  
Y  
SUS MATICES.**

## 1.1 El amor interesado en *Abre el ojo*, *Lo que son mujeres*

y

### *Lo que querría ver el Marqués de Villena.*

En esta primera parte nos dedicaremos al análisis de tres comedias de Rojas que pertenecen al grupo del conflicto amoroso, cuyo tema de una forma u otra es el amor interesado.

Se trata de *Abre el ojo*, *Lo que son mujeres* y *Lo que quería ver el Marqués de Villena*.

Las tres obras aparecieron publicadas en la *Segunda parte de comedias de don Francisco de Rojas Zorrilla*, impresas en Madrid en 1645.

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

La fecha exacta de composición sería el 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<sup>29</sup>.

La obra 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.

De *Lo que son mujeres*, sólo contabilizamos una edición suelta sin pie de imprenta, cuyo único ejemplar conservado se encuentra en la Biblioteca Nacional de Francia<sup>30</sup>.

En el siglo XIX de repente esta comedia alcanza difusión y la pierde otra vez en el siglo XX. Seguramente tal éxito se debe a la refundición de la obra por el mexicano Manuel Eduardo de Gorostiza. Según Cotarelo en la BN hay un manuscrito de esta refundición en 78hs., 4º, letra de principio del siglo XIX. Y otro existe en la Biblioteca Municipal en 4º, con fecha de 1827<sup>31</sup>.

La refundición se publica por primera vez en 1826, en la edición del teatro del mexicano en

---

<sup>29</sup> Felipe B. Pedraza y Milagros Rodríguez Cáceres (eds.), *Donde hay agravios no hay celos/ Abrir el Ojo/ Francisco de Rojas Zorrilla*, Madrid, Castalia, 2005, págs. 27-28.

<sup>30</sup> Rafael González Cañal, "Lo que son mujeres en los escenarios", en *Revista de literatura*, op. cit., pág.110.

<sup>31</sup> Emilio Cotarelo y Mori, op. cit., pág.76.

París, pero también se publica de forma independiente en 1830, una a nombre de Gorostiza y otra a nombre de Tirso de Molina<sup>32</sup>.

*Lo que son mujeres* no está citada en la cartelera teatral<sup>33</sup> de René Andioc y Mireille Coulon pero sí en la cartelera teatral del siglo XIX, aunque se trata de la refundición, de una comedia en cinco actos y en verso, representada una vez en 1854 y cuatro veces en el mes de diciembre de 1859<sup>34</sup>. Es una comedia palaciega, que fue representada en 1685, por la compañía de Manuel de Mosquera antes los Reyes, en el Salón de Palacio, hecho que podría explicar el carácter que tiene de parodia bufonesca<sup>35</sup>.

Hoy en día conservamos una reedición de *Lo que quería ver el Marqués de Villena*, con ligeros cambios de 1680, impresa por Lorenzo de la Iglesia en Madrid y un manuscrito que se halla en la Biblioteca Nacional que se remonta al 1689<sup>36</sup>. Por lo demás el único dato seguro que tenemos sobre su representación es que la compañía de Juan Bautista Chaverría la puso en escena en el Corral del Príncipe, en enero y febrero de 1710<sup>37</sup>.

Posiblemente Rojas utiliza como modelo la obra de Alarcón *La cueva de Salamanca (1628)*, referencia obligada del esoterismo español y estrechamente ligada al Marqués de Villena. Siendo esta una comedia con tinte moralizante inspirada en la leyenda de la Cueva de Salamanca, enclave legendario en la tradición imaginario popular de Castilla, donde se suponía que miembros de la élite - universitaria de la ciudad llevaban a cabo ritos paganos. Lo mismo ocurre en la obra de Rojas, pero él se diferencia de los demás, porque su personaje del Marqués no responde a las tradicionales características que se le asignan y de ello conserva solo el deseo de saber y el amor por el estudio.

---

<sup>32</sup> Rafael González Cañal, “*Lo que son mujeres* en los escenarios”, *op. cit.*, pág.114. Para mayores informaciones sobre las características de la refundición, los aspectos que mantiene en común con Rojas y los cambios que se realizan, se puede hacer referencia al mismo texto. El texto de González Cañal sigue siendo útil también a la hora de seguir las demás refundiciones de la obra, como aquella realizada por Emilio Bobadilla en 1899.

Mientras que para lo que es la transmisión impresa se aconseja consultar el texto: Rafael González Cañal, “La transmisión impresa del teatro de Rojas”, en *Lectura y signo*, 2 (2007), págs. 217-236; Irene Vallejo González, “Rojas Zorrilla en la escena madrileña del siglo XIX”, en Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y Almudena García González, *Damas en el Tablado. XXXI. Jornadas de teatro clásico. Almagro 1, 2, y 3 de julio de 2009*, Cuenca, UCLM, 2009, págs. 65-86; María Teresa Julio, “Éxito y olvido en *Lo que son mujeres* en la cartelera teatral de Barcelona”, en Joaquín Álvarez Barrientos, Óscar Cornajo Bernal, Abraham Madroñal Durán, Carmen Menendez-Onrubia, *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, CSIC, 2010, págs. 389-396.

<sup>33</sup> René Andioc y Mireille Coloun, *op. cit.*

<sup>34</sup> Irene Vallejo y Pedro Ojeda Escudero, *op. cit.*

<sup>35</sup> Sofia Eiroa, “Las protagonistas femeninas de Rojas Zorrilla: lo que son mujeres,” en Felipe B. Pedraza, R. González Cañal, y E. Marcello (eds.), *op. cit.*, pág.127.

<sup>36</sup> E. Cotarelo y Mori, *op. cit.*, págs.174-175.

<sup>37</sup> Anthony J. Farrell, “Tiempo y espacio en *Lo que quería ver el Marqué de Villena*” en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Gemma Gómez Rubio, en *Espacio, tiempo y género en la comedia española*. Actas de las II Jornadas de teatro clásico. Toledo, 14, 15 y 16 de noviembre 2003. Almagro, UCLM, 2005, pág.107.

El título es una de las informaciones más importantes en las comedias, porque presenta el tema del argumento. En este caso, en las tres obras se trata de una advertencia. En *Abre el Ojo*, tal hipótesis está confirmada por el hecho de que con el mismo y con un subtítulo todavía más acertado la 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.<sup>38</sup>” Además, el recuerdo del título está presente a lo largo de toda la obra hasta en el cierre/advertencia final, cuando las dos damas se enfadan tanto que salen del escondite y empiezan un coro que se alterna con otro realizado 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 toledo,  
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.

---

<sup>38</sup> E. Cotarelo y Mori, *op. cit.*, págs.137-139.



El espacio de la narración de las tres comedias es el territorio español, en *Abre el ojo* y *Lo que son mujeres* se desarrollan en Madrid y *Lo que querría ver el Marqués de Villena* en Salamanca.

A través de sus jornadas, Rojas nos regala un espléndido retrato costumbrista de la época. Con sus descripciones el autor 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. Las zonas de la capital en las cuales se desarrolla la acción de *Abre el ojo*, por ejemplo la Plaza del Sol, el Rastro y San Blas, 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<sup>39</sup>. La 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.

La mención de un lugar tiene una específica función en la escena, la de informar al espectador sobre la localización de la acción, e influir en el conflicto dramático. Madrid es siempre sinónimo de confusión y costumbres revueltas, es un lugar peligroso donde la corrupción se hace patente, como dice de ella Maria Grazia Profeti<sup>40</sup>. Exactamente lo mismo, se denota en *Lo que son mujeres*, donde a principio de la segunda jornada los cuatros pretendientes son convocados por el casamentero Gibaja y mientras lo esperan divagan sobre el tiempo y sobre los puestos de la ciudad. Se dedican a describir los lugares de Madrid, sobre todo los relativos a los géneros de lujo, y condenan las trampas de los mercaderes<sup>41</sup>.

En *Lo que querría ver el marqués de Villena*, el mago Fileno enzarza una lucha con el Marqués para demostrar quien tiene más capacidades ocultas, y desde su cueva le hace ver lo que ocurre por las calles de Salamanca. La presencia de los estudiantes y las descripciones del ambiente juvenil dan más vida a la representación y permite esos lances cómicos que le gustaban mucho al público, regalando un fresco de la vida estudiantil.

---

<sup>39</sup> Marta Villarino y Graziella Fiadino, “Nuevas formas de la comicidad en *Abre el Ojo*”, en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, *op. cit.*, Almagro, UCLM, 2000, pág.100.

<sup>40</sup> María Grazia Profeti, “Espacio geográfico y signo teatral: Toledo en el teatro de Rojas Zorrilla”, en Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y José Cano Navarro (eds.), *Toledo: entre Calderón y Rojas, IV centenario del nacimiento de Calderón de la Barca*. Toledo, 14, 15 y 16 de enero de 2000, Cuenca, UCLM, 2003, págs.138-139.

<sup>41</sup> Maria Grazia Profeti, *Ibidem*, págs. 145.

Los ambientes de desarrollo de la acción se alternan entre las calles de Madrid o Salamanca y las casas de las damas y del casamentero. A estos lugares se añade también la cueva, lugar emblemático y ejemplo de metateatro, que Rojas emplea en *Lo que querría ver el marqués de Villena*.

Las tres obras del toledano se centran perfectamente en la estructura básica de la comedia de enredo. Juan José Pastor Comín, en su análisis comparativo sobre *Abre el Ojo* y aquella comedia 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<sup>42</sup>.”

En este último Rojas innova, porque en ninguna de estas comedias, aunque tengan dos parejas, se cierran con una boda.

En *Abre el Ojo* 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 seis 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 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. Cuando don Clemente descubre que Clara tiene otros amantes se muestra bastante ofendido y celoso, hecho claramente 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.

*Lo que son mujeres* se caracteriza también por tener dos damas, dos hermanas Serafina y Matea, una guapa y la otra fea, y por tener múltiples pretendientes, así como en *Abre el Ojo*. Pero Serafina los desprecia todos y Matea los quiere a todos y a diferencia de Doña Clara no quieren sacarle dinero. Es Gibaja el casamentero, quien quiere casarlas, pero no lo logra.

También en *El Marqués* haciendo referencia al triángulo amoroso que se establece entre

---

<sup>42</sup> Juan José Pastor Comín, “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, págs. 149-174.

Serafina, Juana y el Marqués de Villena, y considerando al pobre Doctor Bermúdez, tenemos, otra vez como base una comedia de enredo, que tampoco acabará con un casamiento. Serafina está enamorada del doctor Madrid-Juana; esta última está enamorada del Marqués de Villena y cree que él quiere a Serafina y entonces para darle celos la corteja ella también; Juana es querida por el doctor Bermúdez, que está allí dudando, porque realmente él ve un hombre, siendo que Juana para defender su estado de mujer y su derecho a estudiar se ha disfrazado de varón.

Se trata en todo momento de tres comedias muy dialogadas, aunque hay que destacar que a diferencia de las demás, en donde por supuesto no falta el enredo, *Abre el ojo* es verdaderamente intrincada.

Los personajes que desfilan en todas ellas, se distinguen por algún rasgo en concreto que los rinde inusuales y diferentes a los que aparecían en las obras de otros autores que se representaban en la misma época, logrando así mucho éxito.

Con *Abre el Ojo* 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: “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<sup>43</sup>.”

---

<sup>43</sup> Raymond R. MacCurdy, *Francisco de Rojas Zorrilla*, Nueva York, Twayne, 1968, págs.127-129.

En la práctica, representa el esfuerzo de Rojas por describir la sociedad madrileña, por esta razón, este estudioso la califica como comedia de caracteres.

Rojas nos muestra galanes y damas contrarios a las convenciones, se trata de personajes que nos recuerdan mucho al mundo de la novela picaresca<sup>44</sup>. Hay que decir que estos personajes son amantes múltiples, promiscuos e infieles por naturaleza y convicción<sup>45</sup>, y así son los personajes en esta comedia de Rojas.

Cotarelo, a pesar de considerar *Lo que son mujeres* sin un verdadero argumento, nos regala una brillante descripción de los protagonistas de la misma, escrita al parecer para exhibir algunos caracteres.<sup>46</sup> En la misma línea siguen los comentarios de MacCurdy “is a light comedy and an unusual one for its time. Contain a number of grotesque characters whose freakish personalities and strange antics provide de fun<sup>47</sup>.”

De hecho muchos quieren incluir *Lo que son mujeres* entre las comedias de figurón<sup>48</sup>, pero, de acuerdo con las palabras de Rafael González Cañal<sup>49</sup>, la obra no se puede encerrar en tal marco de género, porque en ella ningún personaje se convierte en protagonista ni es soporte fundamental de la comicidad de la comedia. Se trataría más de una comedia de capa y espada con figurones, que no tienen nada que ver con el figurón por excelencia, Don Lucas del Cigarral, el protagonista de *Entre bobos anda el juego*.

---

<sup>44</sup> Ann L. Mackenzie, *Francisco de Rojas Zorrilla y Agustín Moreto*, Liverpool, Liverpool UP, 1994, págs. 92-94.

<sup>45</sup> Felipe B. Pedraza y Milagros Rodríguez Cáceres (eds.), *op. cit.*, Madrid, 2005, pág. 24.

<sup>46</sup> E. Cotarelo y Mori, *op. cit.*, Madrid, 1911, pág. 176.

<sup>47</sup> R. MacCurdy, *op. cit.*, Nueva York, 1968, pág.129.

<sup>48</sup> Felipe Reyes Palacios, “*Lo que son mujeres*, comedia de figurón de Francisco de Rojas Zorrilla refundida por Gorostiza”, en Melchora Romanos, Ximena Gonzáles y Florencia Calvo, *Estudio de teatro español y novohispano. Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2005, págs.467-488; Felipe B. Pedraza Jiménez, “Humor y comicidad: de la caricatura al esperpento”, en Felipe B. Pedraza Jiménez, *Estudios sobre Rojas*, UCLM, 2007, pág. 93; Olga Fernández Fernández, “Las estructuras funcionales del figurón: la función del figurón en *Entre Bobos anda el juego*”, en Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y Elena Marcello, *op. cit.*, págs. 133-149.

<sup>49</sup> Rafael González Cañal, “Los otros figurones de Rojas”, en Luciano García Lorenzo, *El figurón, texto y puesta en escena*, Madrid, Fundamentos, 2007, págs. 165-181.

En la misma obra se emplea el término figurón, lo usa Serafina:

SERAFINA. ¡Que es ver unos figurones 495  
Requebrar muy ponderados,  
Con vocablos estudiados  
Afectando las razones!  
Cuando me asomo al balcón,  
¡Que es ver al que me se inclina, 500  
Requebrar desde una esquina  
Tentándose el corazón!

[II, vv.495 -502]

simplemente para designar un personaje ridículo u estafalario, como por ejemplo los hombres que la cortejan y que van pasando por debajo de su balcón, como era costumbre en la época.

David Castillejo, concreta que quizás *Lo que son mujeres* pueda ser una parodia de *¿Cuál es mayor perfección?* de Calderón, y encuentra también puntos en común con *El desdén, con el desdén* de Moreto y *El desdén vengado* de Lope<sup>50</sup>. Claro está que muchas veces Rojas se ha inspirado en otras obras, pero también es verdad que en otras se anticipa, como puede ser este el caso, con el cual nos lleva a abandonar en parte la comedia de capa y espada, para encaminarnos hacia el entremés.

Los personajes de esta comedia se caracterizan por su singularidad. Se trata de dos mujeres, una hermosa y rica, Serafina, que desprecia todo pretendiente, y su hermana Matea, pobre y fea, que quiere y acepta las lisonjas de todos.

Los pretendientes son cuatro: Don Marcos, regidor de Zamora, el que se reconcome, hasta le molesta que le pregunten como está; Don Roque, un extremeño, que es el indiferente a todo, muy risueño y despreocupado<sup>51</sup>; Don Pablo, que viste el hábito de Santiago y habla latín, la caricatura del

<sup>50</sup> David Castillejo, *Guía de ochocientas comedias del Siglo de Oro para el uso de actores y lectores*, Madrid, Ars Milleni, 2002, págs. 847-849.

<sup>51</sup> Felipe B. Pedraza Jiménez, “Humor y comicidad: de la caricatura al esperpento”, en Felipe B. Pedraza Jiménez, *op. cit.*, pág. 94.

hombre culto; y por último, Don Gonzalo, un caballero de Talavera, que es el contrario del anterior y en todos sus discursos, usa refranillos populares, comunes también a *Abre el Ojo*.

Todos ellos pueden perfectamente representar con sus peculiaridades, diferentes maneras de enfrentarse a la vida.

En este viaje los acompañan los criados, la más importante de todos, seguramente es Rafaela, la única sensata y buena consejera, que junto a Gibaja, el casamentero, será la voz del autor, y al mismo tiempo el oponente al criado, que maquinará de todo para casar a una de las dos mujeres o a las dos al mismo tiempo.

Los personajes femeninos de *Lo que querría ver el Marqués de Villena* brillan por ser cultas, amantes de la ciencia y para saber lo que quieren en cada momento.

Se nos muestran como objeto amoroso, sujeto de engaños, dado por el disfraz, como centro de sugestión sensual para los protagonistas y para el público, y con una sobresaliente personalidad propia, paralela a la del hombre.

Juana procede de una clase social baja, pero tiene una capacidad intelectual muy superior incluso a los doctores con los que compite en la cátedra<sup>52</sup>.

Los personajes masculinos se caracterizan por pertenecer a mundos diferentes.

Los estudiantes y el doctor Bermúdez representan la vida estudiantil, son divertidos y descuidados. El mago Fileno es el mundo de la magia, mientras que el Marqués representa la unión entre los dos mundos.

Los criados y graciosos tienen su punto. La teoría sobre el matrimonio que tiene Gibaja de *Lo que son mujeres*, revela el carácter de la comedia:

GIBAJA Es Sacramento, es preciso

Que tenga dentro de sí

Mil misterios escondidos. 255

[I, vv. 253-255]

<sup>52</sup> Ana Suárez, “Magia y elogio del intelecto: *Lo que quería ver el Marqués de Villena*”, en Ignacio Arellano, María del Carmen Pinillos, F. Serralta y Marc Vitse, *Studia Aurea*. Actas del III congreso internacional de la AISO (Toulouse, 1993), vol. II, Pamplona-Toulouse, GRIMSO-LEMSO, Pamplona 1996, págs. 381-382.

La criada Julia de *El Marqués* por ejemplo es la que nos da más pista sobre el disfraz de doña Juana, es la primera que hace entender que quizás no se trata de un chico, sino de una mujer:

JULIA (¡Y que sea mi Señora 600  
amiga de desbarbados!)

[I, vv. 600-601]

Cartilla de *Abre el ojo* también intenta dar pistas sobre el carácter 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]

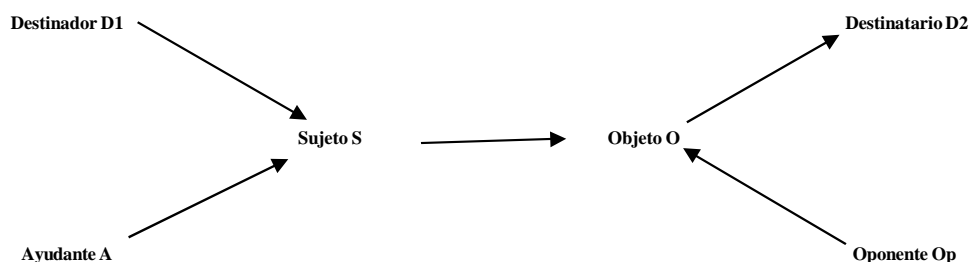
Todos estos personajes de Rojas muestran antítesis y dualidad de sentimientos.

En *Abre el Ojo* Clara es la guapa, Beatriz e Hipólita son las feas; en *Lo que son mujeres* Matea es la fea pero sabia y Serafina es la guapa y cabezona. Y en *Lo que quería ver el Marqués de Villena* nada es lo que aparece, y el doctor Madrid no es un hombre.

Para explicar de forma más detallada estos aspectos hemos recurrido al estudio del esquema actancial, y para este grupo de obras hemos visto que el esquema llamado de búsqueda amorosa, sea ella en positivo o en negativo, se repite en todas y define claramente las obras.

Al esquema general de Ubersfeld, que es nuestro modelo a seguir, hemos cambiado el lugar del Ayudante/A, su aportación irá enfocada hacia el sujeto con la intención de conseguir el objeto de la acción y no se dirigirá directamente al Objeto/O como ocurre en el esquema clásico.

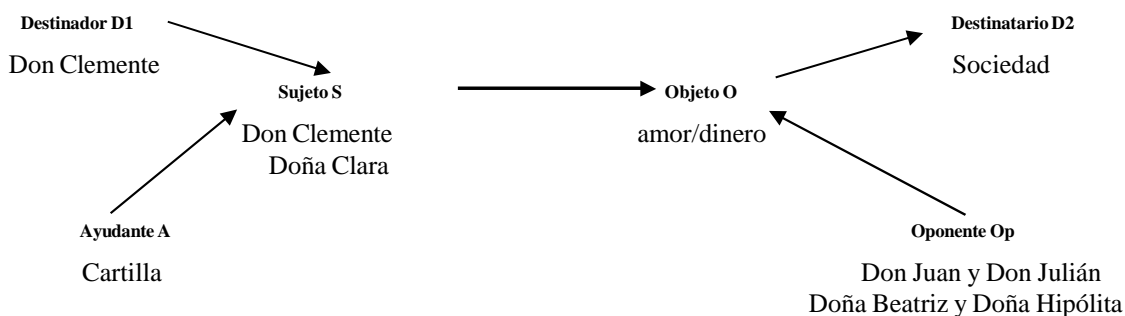
El esquema será enfocado de esta manera:



en él todos los actantes mantienen su valor, el destinador/D1 encarga al sujeto/S el alcance de un objeto/O, para su propio placer o de un tercero destinatario/D2. En esta tarea el sujeto es apoyado o contrastado por los ayudantes/A y oponentes/Op de la acción, como criados y criadas, amantes, o hermanos. Este esquema hemos comprobado que se repite de igual forma en las tres obras.

En *Abre el ojo*, la acción parece desarrollarse con equilibrio. Al protagonista masculino don Clemente, se contrapone una protagonista femenina doña Clara, tantos amantes tiene ella (don Juan y don Julián) cuanto tantas amantes tiene él (doña Beatriz y doña Hipólita). Todos los personajes, oponentes y ayudantes incluidos, se muestran celosos y falsos y hablan sin saber de honor y respeto, cuando en realidad viven de forma totalmente disoluta.

El esquema así planteado es el siguiente:



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; Beatriz y Hipólita pretendientes de don Clemente.

Los personajes se muestran muy volubles, cambian de tono y opinión con mucha frecuencia, cosa bastante evidente en los caracteres femeninos. Entre ellos, seguramente destaca la protagonista, doña Clara y su rival en amor doña Hipólita, mujer celosa y agobiante. Mientras muy poco se puede decir de doña Beatriz, 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, es de lo más exitoso. Es la encarnación del criado ingenioso y de buen sentido, ayuda a su amo y casi tiende hacia la delincuencia<sup>53</sup> 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 por ejemplo 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. Todos los personajes actúan en función del dinero.

El esquema actancial de *Lo que son mujeres* marca la linealidad de la acción, no hay un argumento fuerte, aunque sea una comedia novedosa, en ella los criados actúan como dos caras de la misma moneda, ella es prudente, él quiere burlarse de la mujer.

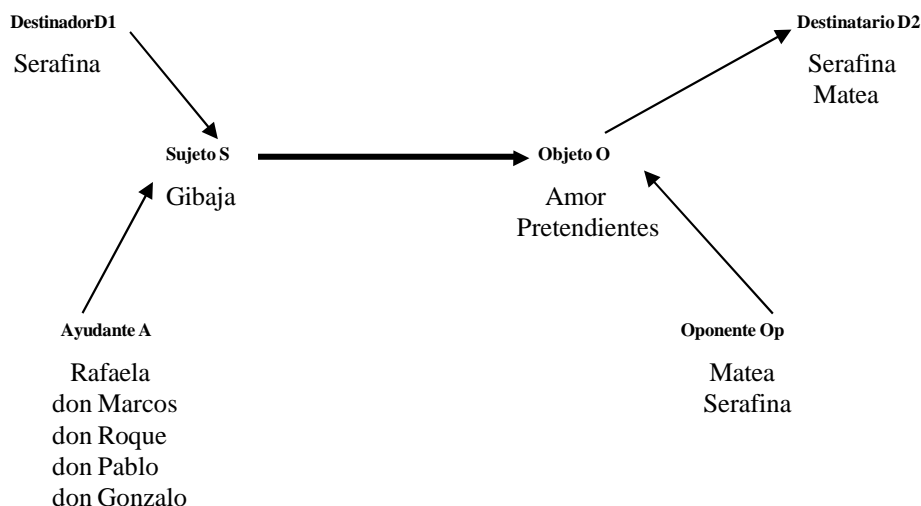
Curiosamente, es un criado/casamentero, Gibaja, el verdadero motor de la acción<sup>54</sup>. Aunque los criados ocuparan uno de los últimos puestos del escalafón del servicio doméstico, eran unas figuras muy importantes para el desarrollo del enredo. Al igual que Gibaja, Rafaela sigue participando activamente en la acción. Ella ordena los pasos a los que se debe ajustar la audiencia de pretendientes; sabe leer y es el personaje femenino más dinámico de toda la obra<sup>55</sup>.

---

<sup>53</sup> 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, pág.286.

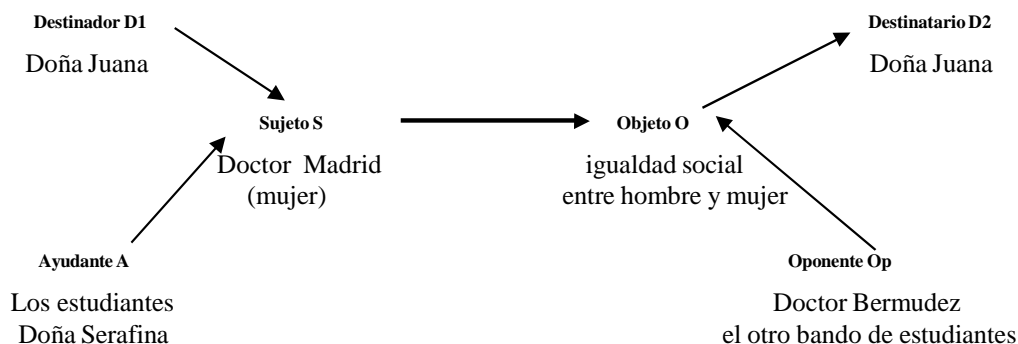
<sup>54</sup> Sofía Eiroa, "Las protagonistas femeninas de Rojas Zorrilla: Lo que son mujeres", en Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y Elena Marcello, *op. cit.*, pág.127.

<sup>55</sup> Elsa Graciela Fiadino, "La relación dama/criada en dos comedias de Rojas Zorrilla", en Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y Almudena García González, *op. cit.*, págs.239-249

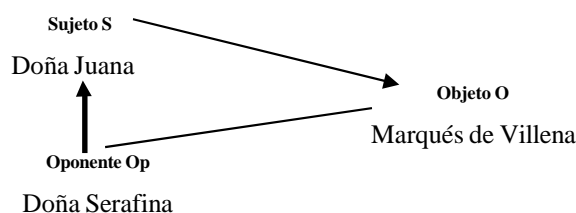


Serafina y la hermana Matea, serán el destinatario de la acción y al mismo tiempo las oponentes del criado. Serafina como destinadorD1 encarga a Gibaja, para burlarse de él, que le encuentre primero unos pretendientes, y luego opta por alguien que se case con su hermana Matea. Ellas con sus caprichos no harán más que complicar el asunto y todos los propósitos de Gibaja para encontrarles pretendiente, se verán minados por la actitud de las protagonistas. Rafaela lo apoyará, sacando el lado positivo al argumento. Mientras que los cuatros pretendientes, están allí por estar, realmente representan un desfile de caracteres y aptitudes utilizado como contorno para el desarrollo de la acción. Ellos dan pie a que Gibaja y las hermanas, revelen sus verdaderos caracteres y actúen en consecuencia. En esto se diferencian con los pretendientes/opponentes de *Abre el Ojo*, ellos simplemente se apoyan para demostrar a Serafina que su aptitud no es la correcta y que portándose así los alega.

En el esquema actancial de la última obra se repite el canon de las anteriores. Doña Juana encarga al Doctor Madrid, ella misma disfrazada de hombre, de demostrar la igualdad entre hombres y mujeres. En esta tarea es ayudada por el bando de estudiantes que la apoya y sin saberlo por Doña Serafina que convocando la academia el día de Navidad le permite expresar y defender sus ideas delante del Marqués de Villena que ella quiere en secreto y también del Doctor Bermúdez, su contrincante en la obtención de la cátedra y secretamente enamorado de él/ella.

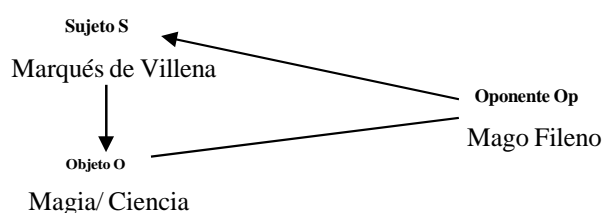


En esta última comedia tenemos también la posibilidad de remarcar dos tipos de triángulos activos que no se evidencian en *Abre el Ojo* y *Lo que son mujeres*. En el primero, Serafina da pie al triángulo amoroso, que caracteriza la primera parte:



Donde ella se opone a Doña Juana/Doctor Madrid, no porque quiera el objeto de su deseo el Marqués sino porque está secretamente enamorada del Doctor Madrid.

Considerando que la comedia es un ejemplo de teatro en el teatro, de ello podemos sacar otro tipo de triángulo que se caracteriza para tener oponente hacia el sujeto:



donde aparece el personaje histórico del Marqués de Villena a quien se opone el mago Fileno en su búsqueda y afán para demostrar cuál es la verdadera ciencia.

Hasta este momento nos damos fácilmente cuenta que Rojas sigue un patrón común en las tres obras, se basan sobre el contraste entre personajes, el esquema actancial es el mismo, y el tema del enredo también las une.

Otro elemento importante en las tres comedias es el comienzo *in medias res*, dos en una

casa, es decir un ambiente cerrado, y otra en la calle, un espacio abierto.

En *Lo que son mujeres y Abre el ojo* estamos de día, la acción empieza en Madrid y en la casa de las mujeres. En la casa de Hipólita se encuentra Don Clemente, que intenta en vano fugarse de los aposentos de la misma, pero ella no para de hablar, quiere saber por qué se quiere ir. Pronto don Clemente nos explica por qué no quiere seguir esa 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].

En *Lo que son mujeres* Serafina desde el principio está hablando con la criada Rafaela y revela que no soporta a la hermana Matea:

SERAFINA. ¿Enamoradita y fea?

¿Qué es esto?

[I, vv.8-9]

una aptitud que para ella es inconcebible, no le pueden gustar todos los hombres, sean ellos feos o guapos, inteligentes o tontos, bajos o altos, para Matea da igual con que sean varones. Por ello, Serafina ha encontrado una solución perfecta:

SERAFINA. No hay que replicarme en nada; 45

Convento, quiera ó no quiera.

[I, vv.45-46]

Mientras que en *Lo que quería ver el Marqués de Villena* la acción empieza por la noche, en la calle, en Salamanca y en invierno. Lo sabemos por las palabras del licenciado Cetina: En Salamanca,/ y en invierno, de milagro/ hace buena noche [I, vv. 6-7]. Este último se encuentra en compañía de otros estudiantes, todos hablan a veces en latín y en plan erudito, y llevan espadas y broqueles. Juntos se van debajo del balcón del doctor Bermúdez para vitorearlo aunque el Marqués de Villena quiera que la cátedra sea del doctor Madrid.

Desde el primer momento las comedias entablan claramente las bases del conflicto y el contraste entre personajes será el motor de la acción.



Y las tres concluyen con el enredo suspendido en el aire, con unas acciones donde nada es lo que parece, Clara no es una santa, Serafina no se quiere casar y el Doctor Madrid no es un hombre.

Como cierre para esta primera jornada y resumen de la misma, se pueden perfectamente usar unos versos del Marqués de Villena:

MARQUÉS    En premiar sin afición, 335  
                  en saber mentir enojos,  
                  en conocer por los ojos  
                  el ajeno corazón.  
                  Fingir celos, sembrar iras,  
                  afectar seguridades, 340  
                  y a la luz de las verdades  
                  lisonjear con mentiras.  
                  Saber lograr un desdén,  
                  llorar mucho y no sentir,  
                  dar algo para pedir 345  
                  y no pedir porque den.  
                  Cautelar con la llaneza  
                  la mucha necesidad,  
                  vender su comodidad  
                  a su amante por fineza. 350  
                  Elegir los que convengan,  
                  conservar los que desmayan,  
                  en rogar porque se vayan  
                  y en despedir porque vengan;  
                  ningún ingenio se alabe 355  
                  que las pudiera exceder,  
                  que en esto pueden leer

[II, vv. 335- 357]

que parecen describir a las tres protagonistas de las obras.

La primera acción de la segunda jornada se desarrolla en tres ambientes diferentes, la calle en *Abre el Ojo*, la casa *Lo que son mujeres* y *El Marqués* la cueva donde es empleando el recurso del espejo. El mago y el Marqués ven todo a través de este objeto mágico que anula las distancias, así como la cortina separan dos lugares distintos. Gracias al espejo se abren tres nuevos espacios: la calle, la casa de Serafina y las dependencias del Doctor Madrid<sup>56</sup>. En este modo Rojas logra que el espectador pueda ver también el interior de la casa del Doctor Madrid y así primero permite al Doctor Bermúdez a través de uno de sus clásicos, el recurso de la *Venus Anadiomena* de declarar su amor para esa mujer que vio bañándose en el río, y luego destapa el disfraz de Juana.

Mientras en *Abre el Ojo* Clemente no será reconocido por la criada y será confundido por otro pretendiente, hecho que le permite esconderse y ver lo que ocurre y en *Lo que son mujeres* Serafina sigue creyendo que va a burlarse de sus pretendientes y los invita a casarse con la hermana.

A estas acciones siguen otras, todas ellas unidas por el seguirse de recursos escénicos que aumentan el enredo: Clemente es descubierto en su escondite por Julián y finge estar buscando un cuarto para alquilar, además descubre también las cartas de los demás amantes; Serafina se siente desechada porque todos piden a su hermana/rival; el Marqués tiene claro lo que ocurre entre Serafina y el doctor Madrid.

Tema común de esta jornada es amar y aborrecer y con ello ya las bases del conflicto están echadas, tanto que este último en *Abre el Ojo* está al máximo del ridículo y de lo cómico, y don Clemente, viéndose entre el yunque y el martillo, huye de las tres pretendientes, 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]

<sup>56</sup>Ana Suárez Miramón, “Espacios dramáticos en Rojas Zorrilla”, en *Revista de Literatura*, op. cit., págs. 51-73.

El nudo del conflicto siempre aparece a final de la primera jornada o a principio de la segunda, donde la acción al mismo tiempo que parece resolverse se va enredando más. En *Abre el Ojo* el nudo está en los equívocos y los consiguientes celos de los personajes; en *Lo que son mujeres*, serán los pretendientes al rechazar a Serafina y a dar pié a cambiar las cartas de la comedia y por último en *El Marqués*, se descubre que Serafina quiere al Doctor Madrid, pero que este último quiere al Marqués.

Una característica fundamental que se denota en igual manera en las tres comedias es el uso de los recursos escénico que hace Rojas. A veces, se decanta por uno en concreto, como por ejemplo la mujer vestida de hombre, y otras veces emplea más de uno, para lograr el grado de enredo necesario. En todo caso el autor es muy hábil y conoce muy bien el efecto que estos recursos tienen sobre el público al acentuar la intriga.

Esta segunda jornada se caracteriza también por ser una disputa entre personajes, que se repite de igual manera en las tres obras. En *Lo que querría ver el Marqués de Villena*, el Marqués y el mago luchan para demostrar quién es el mejor, en *Lo que son mujeres* Serafina se enfrenta a sus pretendientes y por último en *Abre el Ojo* primero chocan Don Clemente y Clara y luego él con las tres pretendientes.

Y finalmente las tres jornadas cierran también en la misma manera, con un tema clásico de Rojas, amar y aborrecer.

La acción en las últimas jornadas es muy rápida. Al principio en todas hay una escena entre amo y criado, además se desarrollan en un ambiente cerrado como lo es la casa.

En ellas se tratan temas delicados de la época, como el honor, los celos entre hermanas o los despidos de criados porque no hacen otra cosa que poner en peligro la honra de la familia para la cual trabajan, escondiendo galanes en las habitaciones y aceptando sobornos.

Rojas trata estos temas y en concreto en estas comedias, de una forma ridícula. En *Abre el Ojo*, el único duelo de honor que hay, sigue el tono de la comedia, y de serio no tiene nada en absoluto. Don Clemente tiene que luchar pero no quiere que su criado Cartilla vaya con él como padrino, porque como buen criado cobarde se fugará. Entonces este último le sugiere que escoja a Don Julián, así, si lo matan tiene un pretendiente menos al que enfrentarse. Dicho y hecho, es una escena bastante cómica, ya que don Julián sin nada que ver en el asunto, es el primero que quiere reñir y a él al final 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 que se encuentra sin padrino y don Clemente puede usar como padrino a Cartilla, así no haría falta buscar ninguno más.

Es un momento teatral que todo tiene, menos la seriedad con la cual se tomaban estos asuntos de los cuales dependía el honor de una dama y la honra y el respeto de toda la sociedad hacia la familia de la misma.

En *Lo que son mujeres* la rivalidad entre mujeres sin duda es un tema que da mucho pié a múltiples situaciones y en el caso de Serafina y Matea no ha sido menos. Los pretendientes la rechazan nuevamente y no le queda otra que quedar con el personaje de Estaban que aparece al final solo para resolver de alguna manera el conflicto.

Por último pero no menos importante, vemos en *El Marqués* que la inicial lucha con los criados despedidos, llevará hasta la resolución final del conflicto con el cual el marqués desvelará todo el engaño. Se venga de Serafina primero prometiéndole la mano del Doctor Madrid y luego desvelándole que en realidad es una mujer y la pide para él ya que como hombre la estimaba mucho.

Con sus palabras de victoria cierra la comedia que tiene en común con las otras dos, la circularidad que existe desde el principio de las obras entre amar y aborrecer y además cumple también con la búsqueda de extravagancia de Rojas, que no cierra ninguna de ellas con una boda como era costumbre.

El autor plantea de tal forma el conflicto dramático en *Abre el Ojo* 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, las damas no son castas y al final no se casa ninguno.

*Abrir el Ojo* puede colocarse en la categoría de las comedias de enredo y se articula alrededor a un tema: el amor<sup>57</sup>, 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. Una misma línea que siguen también las otras dos comedias, donde el amor, no es otra cosa que un mero trámite para lograr el objetivo que cada personaje se ha establecido.

---

<sup>57</sup> Rosa Navarro Durán, “Mecanismos de enredo en las comedias de Rojas”, en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y José Cano Navarro, *op. cit.*, pág. 155.

La falta de dinero aqueja a casi todos los personajes de *Abre el ojo* por igual<sup>58</sup> y esto lo convierte en uno de los temas central 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, mientras don Julián parece ser el único que dispone del ello.

Se trata de una comedia muy original porque Rojas usa todo 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 y encontrar su sustento económico, 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<sup>59</sup>. *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 XVII<sup>60</sup> 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 el toledano representa con indudable eficacia, ya que los protagonistas se lo toman como un juego.

*Lo que son mujeres* está en línea con las demás comedias de Rojas, en ella encontramos unas

---

<sup>58</sup> Marta Villarino y Graziella Fiadino, “Nuevas formas de la comicidad en *Abre el Ojo*”, en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, *op. cit.*, pág.100.

<sup>59</sup> José María Ruano de la Haza “El espectáculo teatral en el siglo XVII”, en J. M<sup>a</sup>. Díez Borque (coords), *Historia de los espectáculos en España*, Madrid, Castalia, 1999, pág. 42.

<sup>60</sup> José Antonio Maravall, *Teatro y Literatura en la Sociedad Barroca*, Madrid, Crítica, 1990, pág. 30.

constantes de sus obras. El conflicto empieza a delinearse ya desde el final de la primera jornada, en la segunda es cuando añade leña al fuego y complica el tema llevando a los extremos el nudo de la acción, que se resuelve no sin problemas al final de la tercera jornada.

Los temas son los de siempre, amar, aborrecer, ser aborrecido, los celos y los caprichos de hombres y mujeres a la hora de elegir esposo.

Rojas representa el tópico de las dos hermanas que se enfrentan entre sí, con posturas diferentes ante el amor.

El intento de Gibaja por casar a Serafina es el móvil que desencadena el desarrollo de la obra, cuyo planteamiento se produce por medio de las intervenciones de diversos personajes<sup>61</sup>. El conflicto se establece a través del dialogo.

Evidente también es el gusto de Rojas por crear el antítesis, Matea lo es de la dama típica de la comedia. Y los cuatro pretendientes lo son el uno del otro, así como las mujeres lo son de los hombres.

Introduce también el tema de la carta, en este caso un memorial que desencadena todas las acciones escénicas que se complican de la segunda y se resuelven en la tercera jornada.

El casamentero que se finge autor de comedias representa un buen ejemplo de “comedia dentro de la comedia”. Hace discutir las mujeres sobre un posible final, pero deja claro que el verdadero poeta de la pieza se atreve a oponerse a los verdaderos gustos del público y termina la obra sin que se case ninguno de los personajes<sup>62</sup>.

Y por último *Lo que querría ver el Marqués de Villena* es una comedia divertida, llena de equívocos, cambios repentinos de lugar y de la originalidad que nos ha acostumbrado el toledano.

En ella Rojas utiliza la magia para conseguir una nueva perspectiva escénica, aunque sea con una transgresión de verosimilitud<sup>63</sup>, para ella la identidad fingida de doña Juana es el eje central de la obra. La mujer disfrazada de varón da lugar a estas situaciones equívocas, aunque menos frecuente es el caso en que un hombre se vista de mujer. En nuestra comedia encontramos al doctor Bermúdez atraído por su colega y contrincante en la oposición, el doctor Madrid, en realidad doña Juana<sup>64</sup>. La misma mujer que él vio bañarse en el río y que retoma otro recurso de Rojas, para describir a la mujer medio desnuda como objeto del deseo.

---

<sup>61</sup> María Teresa Julio, *op. cit.*, pág.76.

<sup>62</sup> A. Mackenzie, *op. cit.*, pág.91.

<sup>63</sup> Rosa Navarro Durán, “Mecanismos de enredo en comedias de Francisco de Rojas Zorrilla”, en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y José cano Navarro, *op. cit.*, pág.159.

<sup>64</sup> Felipe B. Pedraza, “Variantes del galanteo en Rojas Zorrilla”, en Felipe B. Pedraza Jiménez, *op. cit.*, págs. 151-152.

En esta comedia todo es dualidad, apariencia y realidad, noche y día, espacios abiertos y espacios cerrados, amar y ser aborrecido.

Todos y cada uno de estos aspectos se repiten también en las otras dos obras como una constante y marca del autor.

El conflicto principalmente se articula alrededor de amar y ser aborrecido. El amor mueve a los personajes a actuar. Por ello Doña Serafina convoca una academia, para estar más cerca de la persona que ama; Doña Juana se viste de hombre para demostrar sus capacidades para el estudio a pesar de ser mujer y al mismo tiempo se aprovecha del personaje para comprobar si su interés para el Marqués es correspondido; y el Marqués descubre ser aborrecido por quien ama y amado por quien aborrece, además tiene la posibilidad de comprobar los efectos de la magia, sea ella blanca o negra.

El nudo se marca a principio de la segunda jornada, cuando a través de las imágenes que los estudiantes, el Doctor Bermúdez y el Marqués pueden ver desde la cueva, se va resolviendo y al mismo tiempo enredando la acción. Descubren que el Doctor Madrid es una mujer y que Doña Serafina la ama; Bermúdez confirma su sospecha pero no será correspondido por Doña Juana y el Marqués descubrirá más sobre el mundo y la gente.

El desenlace también es típico de Rojas. La comedia no se cierra ni con una boda ni con una muerte, sino con lo que quería ver el Marqués de Villena, es decir, con la demostración de cómo es el corazón de los hombres, tan complejo e intrigado como la vida cotidiana misma, de la cual él ha sido testigo en la cueva.

En resumen, el análisis de estas tres obras nos ha llevado a localizar unas pautas comunes entre ellas que se pueden considerar como claves en Rojas y fundamentales a la hora de planificar su forma de plantear el conflicto dramático. El tema básico es el amor interesado, sobre ello el toledano plantea el conflicto que enreda a través de unas acciones meticulosas y calculadas que se alternan entre hombres y mujeres, criados y criadas y que se enriquecen a través de los recursos escénicos que es sólito introducir en la segunda jornada. En este caso hemos tratado con la mujer vestida de varón, la *Venus Anadiomena* o el galán escondido, así como unos ejemplos muy logrados de teatro en el teatro.

La base de las comedias es el enredo, cuyos títulos es una advertencia.

Todas las obras empiezan *in medias res*, la acción se desarrolla en territorio español, entre ambientes abiertos como las calles de Madrid o Salamanca y cerrados, representados por las casas

de las damas, símbolo del honor familiar.

Los esquemas actanciales se repiten de igual manera en las tres.

El conflicto estalla a final de la primera jornada, a causa de los celos, estos últimos comunes en las tres obras y a todos los personajes.

Para resolverse rápidamente a final de la última jornada, sin antes haber sumado una serie de complicaciones que han permitido al autor, debatir temas propios de la época y del interés del público.

En las comedias analizadas, Rojas se sale de las reglas establecidas, sus personajes son anti convencionales, las mujeres sobre todo tienen una fuerte personalidad y todos se caracterizan por antítesis y dualidad de sentimientos. En sus obras Rojas es muy original, sigue su propio camino y parece ser que con mucho éxito.

## 1.2 El amor fingido en *Entre bobos anda el juego*

y

### *Sin honra no hay amistad.*

Las comedias seleccionadas en este caso son dos, *Entre bobos anda el juego*, y *Sin honra no hay amistad*.

Ambas son comedias de enredo, cuya base es el amor fingido, empleado de diferentes maneras y para lograr objetivos distintos.

*Entre bobos anda el juego* apareció en la *Segunda parte de comedias de don Francisco de Rojas Zorrilla* (1645). Como el mismo Cotarelo testimonia<sup>65</sup>, la comedia es conocida también con el nombre de *Don Lucas del Cigarral*, apodo del personaje del figurón que pasa a ser a la vez subtítulo de la misma obra, que Rojas no utiliza, y que seguramente fue añadido después de sus primeras representaciones, siguiendo la costumbre del tiempo, para suscitar más interés en el público.

Según las referencias que nos da de la comedia E. 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<sup>66</sup>.

Es una de las obras con más éxito del autor toledano. Según teóricos como Pedraza y Cáceres, MacCurdy<sup>67</sup>, Mackenzie, y Olga Fernández Fernández<sup>68</sup>, esta comedia se considera como la primera comedia de figurón. Se trata de un subgénero dramático que nace de la comedia de capa y espada, que durante el Siglo de Oro alcanza mucho éxito y con el tiempo pasa a ser la comedia de carácter neoclásica. Se trata de una figura, un poco grotesca, con un orgullo muy marcado y a veces ridícula, suele ser un personaje poco agraciado y con muchas pretensiones. MacCurdy habla de él

<sup>65</sup> E. Cotarelo y Mori, *op. cit.*, págs. 165-167.

<sup>66</sup> *Ídem*.

<sup>67</sup> Felipe B. Pedraza y Milagros Rodríguez Cáceres, *op. cit.*, pág.512. Así se refieren a la comedia: “Es una comedia de figurón que pasa por ser una de las muestras más conseguidas del género, comparable 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, presumptuous, crass, loutish, and often freakish in appearance.” (Raymond R. MacCurdy, *op.cit.*, págs.131-134).

<sup>68</sup> Véase 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, *op. cit.*, págs. 133-149. Añade también unos estudios sobre el figurón del siglo XVII.

como del anti-galán “*the very oposite of the handsome, romantic, gallant heroes who abound in the cape-and-sword play*”<sup>69</sup>.” 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.

El autor puede criticar la colectividad sin ninguna ofensa ya que ninguno se siente reflejado 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 galán, como, por ejemplo, el gran valor que don Lucas le da al dinero, tanto que piensa que todo, sentimientos incluidos 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 protagonistas 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 haya copiado el apellido del marqués para el 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 la del toledano 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”<sup>70</sup>.

La obra 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<sup>71</sup>.

*Sin honra no hay amistad* también será publicada en la *Segunda Parte* (1645) de las comedias escritas por el autor. Y como afirma MacCurdy “*as been mentioned as one of several*

---

<sup>69</sup> Raymond R. MacCurdy, *op. cit.*, pág.132.

<sup>70</sup> Ann L. Mackenzie, *op. cit.*, pág. 100; Lo mismo afirma Olga Fernández Fernández en “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, *op. cit.*, Almagro, UCLM, 2000, pág.141.

<sup>71</sup> Felipe B. Pedraza y Milagros Rodríguez Cáceres (eds.), *op.cit.*, págs. 512-513; Sobre el gusto de Rojas por la antítesis de sus personajes Rosa Navarro Durán, “Mecanismos del enredo en comedias de Francisco de Rojas Zorrilla”, en Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y José Cano Navarro, *op. cit.*, pág. 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.”

*plays that Agustin Moreto drew up for the composition of his masterpiece, El desdén con el desdén* (printed en 1654)<sup>72</sup>.”

De hecho entre las posibles fuentes del trabajo de Moreto se encuentra justo esta obra de Rojas. Según un estudio de Enrico di Pastena, los dos trabajos son muy distintos aunque comparten cierto gusto por la comicidad, el ambiente y las situaciones, pero el sentido último los diferencia con claridad. El único espacio común es el jardín, que en los dos se convierte en el escenario del engaño, en el cual destaca el protagonismo de los graciosos<sup>73</sup>.

Cotarelo no cita más publicaciones del texto de Rojas que la presente en la *Segunda Parte* y en *A. esp.* añade que se trata de un estilo calderoniano, por los continuos lances de tapadas, fugas de las mismas de su casa, duelos empezados e interrumpidos. Está bien escrita y bien dialogada y añade que Moreto ha escrito una obra que se titula *Sin honra no hay valentía*<sup>74</sup>.

Seguramente esta comedia destaca más bien por su carácter diferente y divertido<sup>75</sup>. Se caracteriza por una construcción dual con un continuo contraste entre las partes, evidente ya desde el comienzo. Es la historia de dos amigos Don Antonio y Don Melchor que se reencuentran después de algunos años y que viven juntos compartiendo la misma casa y el mismo criado, llamado Sabañón.

Nada más empezar estamos delante de una tragedia, ya que los dos quieren vengar unas ofensas recibidas, el primero desea restablecer el honor de su hermana Doña Inés y el segundo quiere subsanar la honra de su familia matando al asesino de su padre.

Pronto, como ya nos tiene acostumbrados Rojas, la situación se enreda porque los dos descubren querer a la misma mujer, Doña Juana, y así pasamos ya a la comedia de enredo que viene a ser esta obra.

En *Entre bobos anda el juego* la historia se diferencia un poco de la de *Sin honra no hay amistad*, porque se trata también del honor, cuyo personajes le dan un valor y un peso completamente diferente, pero sobre todo vemos en ellas el manejo del amor fingido, que será un

---

<sup>72</sup> Raymond MacCurdy, *op. cit.*, pág. 123.

<sup>73</sup> Artículo muy interesante, puede resultar útil para un análisis comparada. Enrico di Pastena, “*Sin honra no hay amistad* y *El desdén con el desdén*: aspectos del teatro cómico de Francisco de Rojas Zorrilla y Agustín Moreto” en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, *op. cit.*, Almagro, UCLM 2000, pág. 105.

<sup>74</sup> E. Cotarelo y Mori, *op. cit.*, pág. 222.

<sup>75</sup> A. Mackenzie, *op.cit.*, pág. 83.

amor condicionado por el interés paterno y el dinero mientras que en *Sin honra* se articulará en el ámbito de la amistad, donde los dos amigos, fingen que no les importa que al antagonista/amigo le gusta la misma mujer, y ponen delante de todo su amistad y las inmanejables leyes de honor, para luego emplear la mentira y lograr descubrir a quien de los dos ama la damisela en cuestión.

La trama de *Entre bobos anda el juego* 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 solo por el interés económico, critica 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 reconocen, revelan al público estar enamorados y deciden oponerse a la boda con don Lucas o mejor, más que oponerse, se burlan de él. Al final, don Lucas establece que los dos se tienen que casar porque piensa que así ha conseguido su venganza ya que, según él, los amantes serán necesitados durante toda su vida, y la pobreza los llevará a la desgracia. De este modo él es quien tiene la última palabra, aunque durante toda la obra le hayan tomado el pelo.

Aquí la acción se desenvuelve casi siempre en la calle y Rojas usa un elemento nuevo en su desarrollo, el viaje<sup>76</sup>. Este tipo de recurso es empleado por el autor 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 ciudad de 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 su estudio sobre el tema María Grazia Profeti<sup>77</sup>.

A diferencia de *Entre bobos* cuya acción se desarrolla prácticamente en la calle, en *Sin honra* la acción de toda la obra se despliega principalmente en dos ambientes cerrados, la casa de Don Bernardo el antagonista y aquella de los caballeros, mientras que el único espacio abierto, el jardín será donde el enredo precipita y los celos de Doña Juana se desatarán al considerar que sus amantes

---

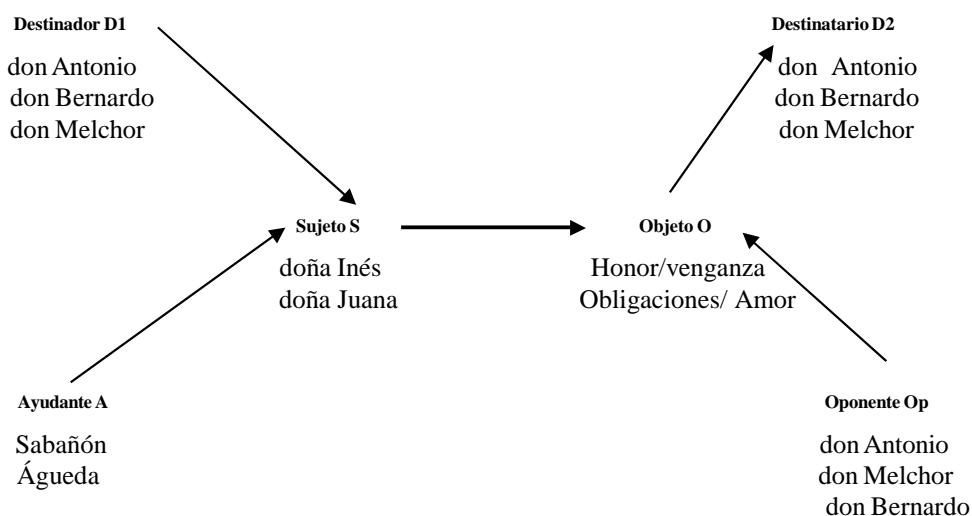
<sup>76</sup> La situación novedosa viene subrayada también por María Grazia Profeti: “Se trata de la primera transgresión efectuada por Rojas: mientras que el teatro es presencia en la caja cuadrada del tablado, del cual no se puede evadir sino a través del cuento, el autor nos presenta un grupo de personas que se mueve en una geografía dibujada con precisión: el camino de Madrid a Toledo” (“Espacio geográfico y signo teatral: Toledo en el teatro de Rojas Zorrilla”, en Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y José Cano Navarro, *op. cit.*, pág149).

<sup>77</sup> *Ibidem*, págs.127-153.

quieren a sus vecinas Doña Bernarda y Doña Elvira. Una decisión fingida tomada por los dos, para desatar los celos de Juana y descubrir a quién quiere.

El esquema actancial propuesto en ambas comedias, quiere reproducir en el mejor de los modos los enredos de la misma. Sigue el patrón que ya hemos tratado en las obras incluidas en el tema del amor interesado.

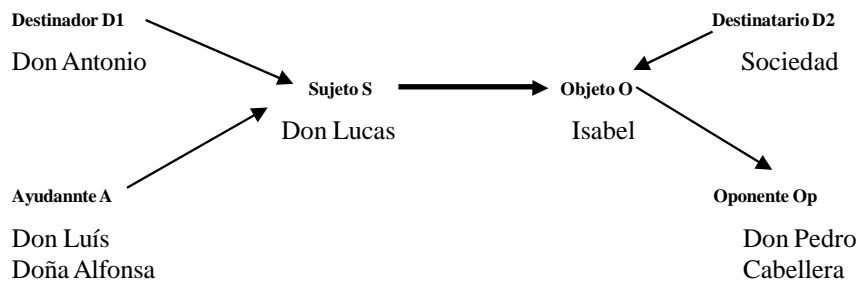
El de *Sin honra no hay amistad* se caracteriza por la abundancia de personajes, que como vemos se repiten, marcando el hecho de que todos van contra todos, movidos por los celos, el deseo de venganza y las leyes de honor.



Los personajes femeninos están en oposición también, Inés es sabia y la otra no hace más que despreciar a los hombres, aunque luego son los que más quiere, como Matea y Serafina de *Lo que son mujeres*.

Los únicos ayudantes son los criados. Las maquinaciones de Sabañón reflejan el alma de la comedia, expresan el gusto por el enredo típico de Rojas, y son las claves del conflicto así como de su desenlace.

El planteamiento de *Entre bobos anda el juego* es bastante lineal, como se deduce por el esquema actancial que sigue manteniendo las líneas de la búsqueda amorosa con matices



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<sup>78</sup>. 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 oponente, don Pedro, es su perfecto contrario. Es el primo de don Lucas, es joven, guapo y se enamora de Isabel, personaje femenino principal y objeto de la acción y del trueque. Don Pedro y doña Isabel representan la gente común, mientras don Luis, doña Alfonsa y don Lucas, la cultura oficial<sup>79</sup>. En esta comedia, el criado Cabellera actúa contra su amo, don Lucas, pero lo hace sin ningún objetivo, a cambio de nada, solo 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, pero Don Luis 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 algo que él ya sospechaba. Luego, la hermana Alfonsa fortalece aún más sus sospechas y, al final, nuestro figurón se encuentra con una mujer que tiene no uno, sino dos amantes.

<sup>78</sup> 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.*, pág.133).

<sup>79</sup> 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, pág. 80.

La única característica particular es el tener como destinador de toda la acción la sociedad y con ella el público del corral de comedias, porque se trata la costumbre frecuente de las bodas concertadas, que se seguía durante el siglo. De hecho, Rojas plantea toda la comedia alrededor del tema del amor fingido, para extenderlo también hacia el interés económico<sup>80</sup>.

Ambas comedias empiezan *in medias res*, *Entre bobos* en un ambiente cerrado, la casa de Isabel de Peralta en Madrid y *Sin honra* en un espacio abierto, el jardín, en la ciudad de Salamanca, mismo lugares que el grupo de obras anteriores.

La acción inicial es común, los protagonistas hablan y se confrontan con la opinión de sus criados. A través de esto, la conversación de *Entre bobos anda el juego*, da al público los primeros elementos para entender la sátira sutil de Rojas en contra de las bodas concertadas. La escena se desarrolla entre Doña Isabel y la criada Andrea. La dama está bastante nerviosa porque el padre, en solo 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<sup>81</sup>.

[I, vv. 7-8]

Las palabras de la criada, son claves para entablar el conflicto. Rápidamente el público entiende que el noble, Don Lucas, es viejo ya que Andrea sigue dando su opinión y 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], mientras él habla de todo, menos castellano viejo, en posible alusión a su ascendencia judía y a su carácter de aficionado al dinero.

La escena que se desarrolla en el jardín en *Sin honra no hay amistad* es muy parecida. Los dos amigos, uno vestido de estudiante y el otro de soldado, se reencuentran después de años, y lamentan sus penas. Durante las declaraciones descubrimos que Don Melchor ha vuelto para vengar

---

<sup>80</sup> 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.*, págs.173-193.

<sup>81</sup> Uso la edición de *Entre bobos anda el juego* de Francisco de Rojas Zorrilla, ordenadas en colección por Ramón de Mesonero Romanos, Madrid, Rivadeneyra, 1918.

la muerte de su padre, matado por un desconocido y que Don Antonio busca al culpable de la deshonra de su familia por toda Salamanca, porque a causa del disgusto su madre se murió de pena y el ofensor se fugó con su hermana Inés, sin casarse con ella.

Pero la cuestión de honor no es el único mal que los inquieta. Don Melchor al igual que su amigo está afectado también por el amor, y justo cuando está por desvelar al público el nombre de la amada, llega el criado que revela que quizás puede hacer frente a su venganza porque ha encontrado a su hermana.

Don Melchor también recibe un recado, por parte de la criada Águeda que le comunica que su ama lo espera y así los dos amigos se separan para que cada uno pueda hacer frente a sus hazañas.

La escena que sigue, parece una copia exacta de una presente en *Abre el ojo*, donde Don Clemente se encuentra en casa de Hipólita, su amante y se quiere marchar para librarse de ella. En *Sin honra*, Inés se encuentra en casa de su raptor, don Bernardo, y discute con él porque no se quiere casar con ella, a causa de la teoría bien explotada por Rojas de querer y aborrecer.

*Entre bobos*, sigue con la descripción muy exhaustiva que el criado Cabellera hace primero de su amo Don Lucas, sacándole todo lo malo, y luego del primo Don Pedro, mostrando claramente el antagonismo no solo físico sino también de carácter de los protagonistas/antagonistas.

El primer golpe de teatro en ambas comedias llega muy pronto, en *Sin honra*, los dos galanes quedan encerrados en casa de Doña Juana. Al salir del escondite, se dan cuenta de querer a la misma mujer y en vez de luchar, actúan de una forma poco típica, deciden que sea ella quien elija entre los dos.

En la otra comedia, Isabel, después del largo viaje hacia Toledo, se quita la máscara que su prometido le había obligado a poner y se encuentra cara a cara con el hombre que le había salvado la vida de un ataque de un toro, un día mientras estaba paseando por el Manzanares, el mismo hombre que ama en secreto, Don Pedro. Y para complicar aún más las cosas Rojas se aprovecha del hecho que don Lucas es un vago y hace que este último pida al primo don Pedro cortejarla para él.

Las características de esta primera jornada unen las dos comedias en el ámbito de la dualidad y de la antítesis que marca el carácter de los personajes. Don Lucas tiene a su hermana Alfonso que vigila por él para que no lo engañen, y lo mismo hace Don Bernardo en *Sin honra*, vigila a su

hermana Juana para que no hagan con ella lo que él hizo en su tiempo con Inés, deshonrando la familia.

Ambas jornadas se cierran con un golpe de teatro en *Entre bobos* la hermana se da cuenta que algo pasa entre su prometido don Pedro y su futura cuñada y propone una boda a cuatro inmediata, mientras que en *Sin honra*, los protagonistas masculino, revelan su debilidad y no son capaces de luchar por la mujer que aman, aunque se trate de la misma.

A pesar de que el desarrollo de las acciones centrales no coincide en todo, el principio y el fin son prácticamente iguales, una mujer es querida por dos hombres, la única diferencia es que dos de ellos son amigos y los otros dos no.

Las segundas jornadas empiezan con una inversión de espacios respecto a las primeras. Ahora, en *Entre bobos anda el juego* nos encontramos en un patio, un lugar abierto, que favorece el equívoco y el engaño, y más al entablar la acción durante la noche, mientras que en *Sin honra no hay amistad*, los dos amigos están en su casa y se confrontan sobre lo ocurrido, jugando al despiste con sus sentimientos, y escondiéndose detrás de la amistad.

Rojas vuelve a emplear la metáfora de la llave y la puerta como le hemos visto hacer también en *Cada cual lo que le toca*. De hecho, lo primero que dice Don Antonio entrando en casa es:

DON ANTONIO Gracias doy a mi fortuna  
que llegué a puerto feliz  
después que piloto errado  
tormenta de amor corrí.  
Gracias a Dios que ya he entrado 5  
en mi casa, y que salí  
de aquel riesgo y de esta duda,  
para que puedan lucir  
en los premios del deseo  
los logros que merecí. 10

¿Está don Melchor en casa?

(Recio.)

¿Ha entrado en su cuarto?

[II, vv. 1-12]

usa las palabras *entrar* y *salir* para remarcar que ha entrado en su casa, es decir que ya está a salvo y ha salido de un doble peligro porque ha escapado del aposento en el cual lo habían encerrado, y ha logrado que el honor de la mujer que ama no fuera puesto en peligro.

Sus palabras son seguidas por más o menos ciento ochenta versos en los cuales Don Melchor explica cómo se ha fugado por el jardín y habla de su encuentro afortunado con Doña Juana. Es un parlamento muy largo y muy recargado, lleno de escenas que recuerdan el *locus amoenus*, en las cuales se hace referencia a la primavera, estación del amor, y que describen con todo detalle a la amada, comparando cada parte de su cuerpo con una flor, las típicas flores del toledano, que múltiples veces ha utilizado en sus obras, el clavel, la azucena el jazmín y la rosa. Unos tópicos amorosos que Rojas emplea también en *Entre bobos*, cuando Don Pedro cuenta como ha salvado la vida de Isabel en el río.

Melchor le explica al amigo Antonio que está seguro ser el favorito y el amigo que entonces sería el aborrecido, afirma que de todas maneras él estaría contento por el éxito de su contrincante. Algo inaudito entre los hombres de la época, donde los desafíos eran constantes y diarios. Nos encontramos con dos hombres que no luchan por la mujer que ambos quieren sino que anteponen su amistad al amor.

Pero realmente, esta forma de actuar parece ser toda una farsa, un truco para despistar al antagonista. De hecho, rápidamente Don Antonio precisa que fue ella quien le abrió la puerta, que él no tuvo que escapar por el jardín, y que la amada le pidió que volviera a verla.

DON ANTONIO a dos no puede querer  
que el amor es singular; 335  
pues si a uno sólo ha de amar,  
al otro ha de aborrecer;

[II, vv. 334-337]

Pero llega el criado Sabañón a poner todo en orden y les revela que ella realmente no quiere a ninguno de los dos, y por eso deciden vengarse y él le sugiere que hacer, es decir dándole celos con dos hermanas que viven en la misma calle. Justo a causa de los celos la acción se acelera en ambas obras, y estalla el conflicto. Los dos amigos quieren provocar a la dama querida, mientras Isabel tiene celos de Alfonsa, así como Don Pedro los tiene de don Luis, un galán que los sigue

desde Madrid.

Los celos y la oscuridad provocan los equívocos, en *Entre bobos*, todo es acentuado por la presencias de las puertas de la posada. Don Luis, pensando se trate de Isabel, le pide matrimonio a Alfonsa, que acepta porque lo cree don Pedro; Don Lucas, va en busca de la hermana, oye una voz masculina y quiere entrar en el aposento de Isabel, donde el primo se ve obligado a esconderse, pero al final, todo se descubre porque los dos se chocan.

En *Sin honra* ocurre algo parecido, los personajes descubren lo que sucede, y Don Bernardo se revela como el ofensor de todos, así que ahora los amigos en vez de pelear para la mujer que quieren se pelean por quién tiene más derecho en matar al agraviador:

DON BERNARDO	Daros la muerte, cruel. 1130
DON ANTONIO	Que no has de reñir con él.
DON MELCHOR	Ni tú le has de dar la muerte.
DON ANTONIO	¿Ves que eres mi amigo?
DON MELCHOR	Sí.
DON ANTONIO	¿Ves que de mí te aseguras?
	Pues si matarle procuras 1135
	te he de dar la muerte a ti.
DON MELCHOR	¿Siendo mi amigo?
DON ANTONIO	Es verdad;
	pero dice mi deshonra
	que si hay amistad con honra,
	sin honra no hay amistad. 1140

[II, vv.1130-1140]

Los recursos técnicos aquí empleados son comunes, las cartas por ejemplo, una constante de Rojas y los equívocos entre personajes.

Las cartas presentes en *Entre bobos*, sobre todo en la primera jornada, revelan el carácter necio de Don Lucas:

DOÑA ISABEL (*Lee.*) «Hermana: Yo tengo seis mil  
y cuarenta y dos ducados de renta de mayorazgo, y me

hereda mi primo si no tengo hijos; me han dicho que vos y yo podemos tener los que quisiéremos; veníos esta noche a tratar del uno, que tiempo nos queda para los otros. Mi primo va por vos, poneos una mascarilla para que no os vea, y no le habléis, que mientras yo viviere no habéis de ser vista ni oída.

En las Ventas de Torrejoncillo os espero; veníos luego, que no están los tiempos para esperar en Ventas. Dios os guarde, y os dé más hijos que a mí.»

[I, vv.384-398]

Como había adelantado la criada Andrea, este galán, si así se puede llamar, denomina a la que tendrá que ser su mujer con el nombre de hermana, y ya esto hace pensar mucho sobre un hombre así, y sin perderse en formalidades le suelta el dinero que tiene y declara que cuanto antes tiene que tener hijos porque si no fuera así su amado dinero iría a su primo don Pedro. Él no conoce nada de ella, ni si es fea ni si es guapa, no sabe si lo quiere, o menos, si se quiere casar con él o no, pero le da todo igual.

En la práctica habla de su boda como de un contrato, tanto que como lugar de la cita elige un sitio entre Madrid y Toledo que se llama Las Ventas. La considera como un objeto, como confirma también la carta que ha escrito para don Antonio, el padre de Isabel, que parece un contrato de venta de una casa:

DON ANTONIO (*Lee.*) «Recibí de don Antonio de Salazar una mujer, para que lo sea mía, con sus tachas buenas o malas, alta de cuerpo, peli morena, y doncella de facciones, y la entregaré tal, y tan entera, siempre que me fuere pedida por nulidad o divorcio. En Toledo, a 4 de Setiembre de 638 años.  
-Don Lucas del Cigarral. Toledo.»

[I, vv. 532-541]

Diferentes parecen las cartas en la segunda jornada de *Sin honra no hay amistad*, son de pretendientes de Juana y entre ellos figuran: un curial, un letrado, un hidalgo que tiene el hábito de Santiago y un Comendador que le escribe:

(Lee.) «Juana mía: No sé qué diablos te tienes en esa carilla, que me ha dado gana de hacerte que me quieras; bien sé yo que no te puedo igualar; ¿pero qué me faltaba a mí si fuera tan hermoso de cómo tú? Hermana mía, dejemos los rodeos, y vamos al caso: mi madre es muy rica, y está tan vieja, que se morirá dentro de un año, mes más o menos. Mi linaje, no hay que hablar en él, que mi padre pretendió ser familiar mucho tiempo; verdad es que no salió con ello; te suplico que me envíes una cédula de casamiento muy apretada, en que te obligues a dormir conmigo en desposarnos, y a fe que no te ha de ir mal. Dios te guarde. -Tu menor marido.»

Se habla de lo mismo que la carta de Don Lucas, dinero y casamiento, y él también la llama hermana:

(Lee.) «Señora mía: Sumad mis deseos, veréis cómo montan más que vuestras sinrazones; en todas las cinco reglas del amor no se puede ajustar la cuenta de lo que os quiero; que como os he visto partido por entero, mi corazón no puede multiplicar las esperanzas de que me deis cuenta con pago; pues ponedme en el número de los que os merecen un millón de recompensas por una docena de millar de ansias, que llegan a ser cuento de cuentos, para que ajustada la partida de lo que os merezco, salga verdadera la prueba de lo que os sirvo.»

este otro es más retumbante, pero a ella no le gusta ninguno, y lo que hacen con la criada es reírse de ellos.

Más o menos llegado a mitad de la acción, cuando en ambas comedias se descubre un engaño y los celos empiezan a actuar sobre las decisiones que toman los personajes.

El toledano se desmarca un poco en el desarrollo central de la jornada, así como ha hecho en la primera parte, pero luego, los resultados, las técnicas empeladas y los lugares patio/jardín, casa/posada son explotados en el mismo modo y con idéntico fin.

Las últimas jornadas presentan también una inversión de lugares, pasamos de estar de noche a seguir el viaje de día en *Entre bobos* y al continuar de noche en *Sin honra* y serán los celos a seguir siendo los protagonistas hasta la resolución final.

La acción inicial es arriesgada en las dos comedias. En *Sin honra no hay amistad*, tres mujeres tapadas, la criada Águeda, Inés y Juana, se encuentran con el apoyo del criado Sabañón escondidas en el cuarto de los dos galanes, poniendo así en serio peligro su honor y honra. Además el problema se agrava al no encontrar una llave para salir, metáfora de la imposibilidad de las mujeres de deshacer lo que los hombres manden.

El mismo tema de poder se delinea también en la conversación inicial entre el padre de Isabel y don Lucas, que quiere rescindir el contrato de boda, porque dice que prefiere una mujer de Toledo, pero el suegro logra convencerle, porque no puede jamás volver a Madrid sin haber casado a la hija, sería una deshonra.

La segunda acción es invertida también, Isabel decide darle celos a Don Pedro con Don Luis, y Melchor finge querer a Doña Bernarda en vez de a Doña Juana.

Y repentinamente llega el golpe de teatro final y el desenlace. En *Entre bobos anda el juego*, Don Luis decide hablar con don Lucas y le cuenta lo que ha pasado durante la noche en la posada, que había hablado con doña Isabel y que ella le quiere solo a él y a nadie más. Por eso no se puede casar con él, y el figurón 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 de esta, 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 solo por cumplir, mientras don Lucas quedará solo con su amado dinero.

*Sin honra no hay amistad* también se cierra con boda.

Llega Don Antonio, que descubre a su hermana y saca la daga para matarla, pero su amigo lo para y le explica todo, que ella no tiene culpa ninguna y que ha sido raptada, justo por el hermano de la mujer que él ama. Y mientras le revela la verdad, aparece Don Bernardo que va a buscar a Don

Melchor para vengar el honor de su hermana. Pero en este caso los dos amigos sí que se pelean para quien tiene que vengarse. Cada uno saca sus razones y cada uno las tiene pero no pueden luchar los dos al mismo tiempo. Sorprendentemente, Don Bernardo decide mediar y como ha encontrado a los dos escondidos en el cuarto de su hermana Juana decide matarlos ambos. Pero al final encuentra una solución más adecuada para todos:

DON ANTONIO Pues es el medio mejor 1100  
que tú cases con mi hermana,  
y también que a doña Juana  
dé la mano a don Melchor;  
pues de esta suerte consigo  
hacer con sabia advertencia, 1105  
a ti aquella conveniencia  
y esta fineza a mi amigo.  
Y Pues de este modo ven  
que he hallado feliz remedio,  
bien ajustado este medio 1110  
todos quedaremos bien.  
Satisfecho don Melchor,  
tú contenta y tú vengado  
mas yo que no estoy casado  
soy el que quedo mejor. 1115

[III, vv.1100-1115]

De esta manera hace a todos felices, cumple con las leyes de honor y él queda el mejor parado, ya que no se casa y así evita todos los problemas que los han llevado hasta ese punto. De esta manera se cierra esta agradable y entretenida obra, pidiendo un vitor para el escritor.

El final de *Entre bobos anda el juego*, también 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.

DON PEDRO                    Estrena el cuchillo ya  
    en mi garganta.

DON LUCAS    Eso no,  
    yo no os tengo de matar:  
    eso es lo que vos queréis.    [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.

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.

El tema central de esta tercera jornada serán los celos, la base de la acción, todo el enredo empieza por ellos y se acentúa con el pasar de los versos, hasta estallar en el desenlace final, esta vez clásico, dado por dos bodas.

Se trata de unas comedias muy divertidas. Rojas emplea en ellas 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, de *Entre bobos* 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.

Rojas reúne en ellas un poco todos sus recursos típicos, como la noche, la llave, la puerta, las cartas sean ellas de amor fingido, para pedir un duelo, o para un contrato de boda, las mujeres tapas, los criados y criadas burlonas, que en palabras de Pedraza en *Sin honra* juegan con agudos y

divertidísimos monólogos<sup>82</sup>, la “violación” de los aposentos de las damas y los galanes que juegan a portarse como anti-galanes.

Los personajes de estas obras, como afirma Juan Matas, son Don Bernardo que actúa como un donjuán con las mujeres y doña Inés, a la cual el galán dice que solo se interesó por ella a causa de su desdén y que le gustó por su hermosura y por su honestidad<sup>83</sup>. De la misma pasta que el hermano está hecha Doña Juana porque se porta como un tenorio, pero en versión femenina. Intenta cortejar y se deja cortejar por más de un caballero. Porque tanto el varón como la mujer despliegan unos amores fingidos, que nacen de un mero interés económico, de la concupiscencia o del simple juego amoroso<sup>84</sup>.

El conflicto se delinea desde el principio y el nudo que se crea al principio de la segunda jornada, se desata solo al final de la última, no antes de haberse enredado más. Todo ello enmarcado por los temas duales de Rojas honra/honor, amar/aborrecer, noche/día, hombre/mujer y en *Entre bobos*, también el dinero. Muchos críticos afirman que, en la comedia del Siglo de Oro, el dinero no se puede considerar como un tema<sup>85</sup>, pero en algunas comedias yo lo veo sin duda como un elemento importante que mueve la acción. Los personajes no hablarán de dinero, pero, 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.

En conclusión, aunque parezcan dos obras que por trama no se asemejan mucho, el tema central, el amor fingido, y los consecuentes celos son comunes a ambas. Los galanes de *Sin honra no hay amistad*, fingen querer a otras damas, para poner a prueba su querida; Don Lucas de *Entre bobos*, finge querer casar, cuando en realidad lo único que quiere es el dinero. Los recursos técnicos son empleados de la misma manera, domina la simbología de la llave y la puerta, perfectas para estos tipos de obras donde se trata un tema importante como las bodas concertadas, relacionado con el honor, que como nos ha acostumbrado Rojas, él en sus comedias ridiculiza bastante.

Todas las jornadas de las comedias empiezan y acaban en el mismo modo, con antítesis entre

---

<sup>82</sup> Felipe B. Pedraza Jiménez, “Rojas Zorrilla ante la figura del donaire”, en Felipe B. Pedraza Jiménez, *op. cit.*, pág.68.

<sup>83</sup> Juan Matas Caballero “Erotismo en el teatro de Rojas Zorrilla”, en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcelo, *op. cit.*, pág. 349.

<sup>84</sup> María Teresa Julio, “Para acabar con el feminismo de Rojas”, en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcelo, *op. cit.*, pág. 317.

<sup>85</sup> “El tema del dinero no suele aparecer en ninguna comedia de Rojas. Las damas y galanes nunca corren tras una dote, a

personajes y recurriendo al juego entre apariencia y realidad. Los esquemas actanciales también se repiten, así como los puntos de inflexión en la acción.

El toledano aquí no se sale de las reglas, porque hay una boda, pero trata ridiculizar el honor y los duelos, y eso sí que se puede interpretar como saltarse las normas, además a través del personaje del figurón hace una caricatura de la sociedad de la época. A través de la caricatura y de la ridiculización la forma que tiene Rojas de ir más allá del convencionalismo de época: el humor como estrategia de cambio social

---

no ser por imposición”(M<sup>a</sup> Teresa Julio, *op. cit.*, págs 442).

### 1.3 La exaltación del amor verdadero en *Obligados y Ofendidos, Los bandos de Verona* y *Los áspides de Cleopatra.*

Las comedias escogidas para representar este grupo, cuyo tema fundamental es el amor verdadero son tres: *Los bandos de Verona, Obligados y Ofendidos* y *Los áspides de Cleopatra*.

La elección ha recaído sobre estas tres obras porque, aunque se trate de géneros diferentes, una comedia de bandos, otra de enredo y una tragedia, en todas ellas se mantienen los mismos elementos claves que caracterizan al toledano, las acciones principales también están marcadas por aspectos comunes que veremos a lo largo de esta análisis y en particular representan tres facetas diferentes en la forma de tratar el amor verdadero y la pasión.

*Los bandos de Verona* y *Los áspides de Cleopatra*, aparecen por primera vez, en la *Segunda parte* de las comedias del autor, mientras que *Obligados y Ofendidos* se edita en su *Primera parte*, en 1640.

El primer elemento común a las primeras dos obras es sin duda alguna su referencia directa con dos obras maestras del dramaturgo William Shakespeare, *Romeo and Julieta* y *Antonio y Cleopatra*. Ambas historias son bien conocidas en la época y parece ser, según el estudio que hemos realizado, que en los dos casos, las fuentes usadas por Rojas se alejan notablemente de las historias shakesperianas.

*Los bandos de Verona* se estrenó el 4 de febrero de 1640 en el Coliseo del Buen Retiro<sup>86</sup>, palacio que desde su edificación tuvo un sentido muy claro de exaltación de la monarquía. El Coliseo fue construido por Cosme Lotti, que diseñó el primer espacio permanente acomodado para los grandes montajes en perspectiva del teatro de Calderón y sus discípulos y se inauguró justo con *Los Bandos de Verona*, ya que Rojas, en aquellos años, era el dramaturgo favorito de la corte.

Según las referencias que nos da Cotarelo, la comedia era propiedad del autor de compañías Bartolomé Romero, quien el 3 agosto de 1640 se obliga a representarla, con otras, entre ellas *Abre el Ojo*, en Toledo a mediados de septiembre. La comedia se edita en la *Segunda Parte* editada por el

<sup>86</sup> Fernando Domenech Rico, “*Los Bandos de Verona*, comedia áulica”, en Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, *op. cit.*, pág.151.

autor, en 1645, y aparece citada en muchas más obras<sup>87</sup>. En las modernas ediciones lleva el segundo título de *Capetes y Montescos*, que, según Cotarelo, añadió el mismo Francisco de Rojas<sup>88</sup>.

El tema de la historia de amor entre Romeo y Julieta inspiró y sigue inspirando muchas obras, entre ellas sin duda la más conocida como hemos adelantado, es la de William Shakespeare *Romeo and Juliet* (1595), la sigue la versión de Lope de Vega titulada *Castelvines y Monteses* (alrededor de 1606-1612) y luego la de nuestro autor.

Todas estas versiones tienen como fuente principal una novela de un autor italiano del siglo XV-XVI, Matteo María Bandello. Pero Cotarelo afirma que la versión de Rojas no parte de la de Bandello sino de la de Masuccio Salernitano un poeta y narrador italiano del siglo XIII, cuya obra más famosa es *Il Novellino*. Se trata de una colección de cincuenta historias cortas que poseen un declarado sabor anticlerical, por lo que fueron incluidas por la Inquisición en el *Index librorum prohibitorum* de 1557.

La trigésimo tercera de estas historias es la de Mariotto y Giannoza, que fue aparentemente adaptada por Luigi da Porto (1485-1529) como *Giulietta y Romeo* y más tarde como *Historia novellamente ritrovata di due nobili amanti*, cuya versión más conocida es la de Matteo Bandello, traducida al inglés por Arthur Brooke, *Tragicall Historye of Romeus and Juliet* (1562), y fuente de la famosa obra de Shakespeare.

Domenech Rico afirma que la fuente de *Los Bandos de Verona* es Matteo María Bandello, y considerando los resultado de mi estudio efectivamente es así, porque, aunque la novela haya sido escrita por otro autor, en realidad la fuente que se conoce en Europa (y seguramente a la que más fácil acceso tenía nuestro autor) de la historia de los amantes es, sin duda alguna, la número 13 de las novelas de Bandello, titulada *Historia de Romeo y Julieta*, que apareció junto con la demás novelas que emergieron en 1589, cuando en Salamanca se publicó *Historias trágicas exemplares sacadas del Bandello Verones. Nuevamente traducidas de las que en lengua francesa adornaron Pierres Bouistau y Francisco de Bellefort*<sup>89</sup>.

Rojas no es el único autor que utiliza esta fuente, antes de él lo hizo Lope. Considerando que el toledano no pudo conocer la tragedia de Shakespeare, habría que ver cuantos elementos ha sacado de la novela de Bandello y cuantos de la obra escrita por Lope y considerar si realmente ha

<sup>87</sup> Para obtener mayores detalles sobre las demás obras se puede consultar: E.Cotarelo y Mori, *op. cit.*

<sup>88</sup> *Ibidem*, págs.144-145.

<sup>89</sup> Fernando Domenech Rico, “*Los Bandos de Verona*, comedia áulica”, en Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, *op. cit.*, pág. 155.

hecho una mezcla entre las dos para plasmar su trabajo.

A tal propósito nos viene bien un estudio de Antonio Gasparetti<sup>90</sup>. En este artículo he hallado que la obra de Lope se reimprimió junto con nuestra comedia en una publicación de literatura comparada titulada *Las dos comedias famosas: Los Bandos de Verona de Francisco de Rojas Zorrilla y los Castelvines y Monteses de Lope de Vega*, colegiada y reimpresa por el Conde P. W. de Hohenthal, Leipsique et Paris, Stetteln und Deubeln en 1839.

Considero que Rojas sacó un poco de todas las piezas, e hizo una mezcla un poco exagerada. El toledano se aleja de la historia original tanto en la resolución final, de hecho pasamos de una tragedia a una comedia, como en los enredos y la trama. Omite detalles importantes, elimina personajes claves como el fraile, cuya acción sustituye por la de un criado, bastante gracioso, llamado Guardainfante.

En *Bandello*, los protagonistas se llaman Romeo y Julieta, los dos son hijos de familias rivales, se encuentran durante un baile de máscaras y se enamoran. Él la corteja debajo de su balcón, se casan en secreto con la ayuda de un fraile, y luego Romeo se fuga a otra ciudad, Mantova, porque lo buscan por haber matado a un hombre del bando contrario. Al final, los dos mueren, él con el veneno y ella de dolor.

En Lope los personajes se llaman Riselo y Julia. También se casan en secreto, aparece un anillo como don de amor, y sí que mantiene el personaje del fraile, que en la historia es el testigo de todo y conoce todo los detalles. Interviene un personaje nuevo, el príncipe de Verona, que no aparece en *Bandello* y tampoco en Rojas. En la historia de Lope, Antonio, el padre de Julia, quiere que se case con Octavio, que muere a mano de Riselo. En sustitución, el padre elige como esposo al Conde Paris, que cuando recibe la carta que le comunica su boda con Julia está en compañía de Riselo, que se encuentra en deuda con él por haberle salvado la vida. Lo típico de los enredos españoles. Al conocer la noticia de la boda de Julia, Riselo cree que ella lo ha olvidado y decide casarse con otra. Luego cambia de opinión y resuelve envenenar de mentira a Julia, para luego fugarse con ella, pero a diferencia de los demás Romeos, él sí sabe de antemano que se trata de un potente narcótico. Al final, el fantasma de Julia convence al padre de que se case con Riselo y Antonio se casa con Dorotea, otro personaje que introduce Lope<sup>91</sup>.

<sup>90</sup> Antonio Gasparetti, "*Las novelas*" de Matteo María *Bandello* como fuentes del teatro de Lope de Vega Carpio, Salamanca, Cervantes, 1939.

<sup>91</sup> Lope de Vega, *Castelvines y Monteses*, edición digital a partir de *Parte veinticinco, perfecta y verdadera, de las comedias del Fenix de España Frey Lope Felix de Vega Carpio...* Zaragoza, Por la viuda de Pedro Verges, a costa de

En Rojas no pasa todo esto. Para empezar, los protagonistas se llaman Alejandro y Julia. A diferencia de la trama del *Bandello* y de los demás autores italianos que lo han precedido, ellos viven, su amor triunfa, y se casarán después de que todo acabe.

En la historia de Rojas no existe el fraile, la fiesta de máscaras y tampoco el balcón, escenario del amor entre los dos amantes y aún menos están casados. De hecho su historia empieza *in medias res*, cosa que suele hacer con frecuencia y a la que estamos acostumbrados. Julia y Alejandro ya se conocen y están enamorados. Tanto que él decide pedir su mano, aunque sean de familias rivales, pero como el padre la ha prometido al Conde, Alejandro decide fugarse con ella y pide la ayuda de Guardainfante, el criado. Ambos se fugan, pero al monte, con la idea de alejarse de la ciudad para vivir juntos.

En ningún momento la Julia de Rojas quiere casarse con otro, pero eso sí, para enredar un poco más, nuestro autor le crea tres pretendientes: Alejandro, el Conde de Paris y Andrés. Al final, será Alejandro quien perdonará a todos, y no será el padre de ella quien lo hace.

Así que podemos afirmar que del autor italiano Rojas ha cogido sólo el tema central, es decir, el amor entre dos jóvenes de bandos diferentes y se ha alejado en parte de los acontecimientos que les ocurren. Mientras que de Lope ha elegido la exaltación de los ideales caballerescos y del honor y el final feliz, aunque cambia bastante el desenlace, que, según Cotarelo daña la entera obra y rinde imposible toda comparación con el drama inglés<sup>92</sup>.

Hay varias dudas sobre la puesta en escena, parece que sea probable que la versión que se representa en 1645 sea la comercial, ya que, desde su estreno hasta su prohibición se representó muchísimas veces en los teatros comerciales y era práctica frecuente editar estas comedias, a partir del manuscrito que se utilizaba para las representaciones de este tipo, ya que un lector habitual lo entendería mejor, porque las acotaciones se referían a un teatro que él conocía<sup>93</sup>. Aunque se representó a la italiana en el Coliseo del Buen Retiro, con los medios escénicos que ofrecía ese nuevo teatro, a pesar de que dentro de pocos años se cerraría, no triunfó.

La comedia se prohíbe en 1644, pero desde 1700 en adelante se representa con bastante éxito pero sigue teniendo memo frecuencia que otras<sup>94</sup>.

---

Roberto Devport, 1647. Localización: Base de Datos Teatro Español del Siglo de Oro (TESO), ProQuest, Autorizada por Miguel Ángel Auladell Pérez.

<sup>92</sup> E. Cotarelo y Mori, *op. cit.*, pág.145.

<sup>93</sup> Fernando Domenech Rico, "Los Bandos de Verona, comedia áulica" *op. cit.*, en Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, *op. cit.*, pág.169.

<sup>94</sup> René Andioc y Mirelle Coloun, *op. cit.*, pág.636.

Un poco lo mismo ocurre con *Los áspides de Cleopatra*. Se trata de una obra fundamental en el repertorio de Francisco de Rojas Zorrilla, según el trabajo de René Andioc y Mirelle Coloun<sup>95</sup> sobre las carteleras teatrales, se representó mucho y tuvo mucho éxito.

Se trata de la cuarta obra del toledano más representada entre 1708 y 1808, aunque en los últimos doscientos años haya desaparecido de la imprenta.

Curiosamente es la que más veces se imprimió, se calculan 23 sueltas, cuya cifras son significativas ya que nos dan pista sobre los títulos que más difusión tuvieron<sup>96</sup>.

*Los áspides de Cleopatra* fue escrita entre 1640 y 1645, no hay datos precisos sobre la fecha de estreno<sup>97</sup>.

La historia de Marco Antonio y Cleopatra era bien conocida por los escritores de la época. Se suele señalar como fuente directa de Rojas el relato de Alonso de Castillo Solórzano titulado *Historia de Marco Antonio y Cleopatra, última reina de Egipto*, publicada en Zaragoza en 1639<sup>98</sup>. Obra que se basa en las fuentes clásicas, en especial *La vida de Marco Antonio* incluida en las *Vidas Paralelas* de Plutarco<sup>99</sup>.

La famosa tragedia de Shakespeare, trata el mismo tema, se titula *Antonio y Cleopatra*, fue escrita en 1608, no fue publicada hasta 1623 y no es la fuente de Rojas.

Hay opiniones contradictorias sobre la misma obra, Cotarelo considera que no se trata de una buena tragedia, porque piensa sea una continua falsificación de la historia<sup>100</sup>.

Mientras que Raymond MacCurdy opina se trata de la más poética tragedia de amor del Siglo de Oro. Y ve en el personaje de Cleopatra una mujer que pasa de ser una reina implacable a una joven enamorada que viene arrastrada a la muerte por la pasión<sup>101</sup>.

Según María Teresa Julio, de la narración, Rojas toma aquellos aspectos históricos que más le convienen para su trama e introduce las modificaciones que considera pertinentes.

---

<sup>95</sup> *Ibidem*, pág. 630.

<sup>96</sup> Rafael González Cañal, "Cleopatra una figura femenina en el teatro de Rojas", en Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, *op. cit.*, págs. 270-271.

<sup>97</sup> *Ibidem*, pág. 269.

<sup>98</sup> María Teresa Julio, "Hiperdramatismo en Rojas Zorrilla: ¿Innovación o continuidad?", en Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, *op. cit.*, pág.186.

<sup>99</sup> *Ídem*.

<sup>100</sup> E. Cotarelo y Mori, *op. cit.*, págs. 139-140.

<sup>101</sup> Raymond MacCurdy, *op. cit.*, págs. 1169-1170.

Lo primero que hace es convertir a todos los personajes en solteros, con lo que evita que en su obra se aprecie cualquier atisbo de adulterio.

Así mismo la despoja de cualquier contenido político y como suele hacer la convierte en un enredo amoroso<sup>102</sup>, como le hemos visto hacer también en la *Numancia cercada* y *Numancia destruida*, donde la historia hacía sólo de telón de fondo.

Rojas cambia también el final y da más espectacularidad a la muerte de Cleopatra que a la de Marco Antonio, como venían haciendo los autores de los textos que ha usado como fuente.

El toledano añade numerosos elementos novedosos a la historia. Por ejemplo cambia el nombre romano de la esposa de Marco Antonio, de Octavia a Irene; tampoco apela a Fulvia, la primera esposa del capitán romano. Quizás también por la ausencia de estos personajes histórico, Cotarelo la considera una mala tragedia.

Mientras que por lo que concierne a *Obligados* y *Ofendidos*, en ella nada tiene que ver con Shakespeare o la historia, aunque el estilo, la forma y el tema del amor verdadero son comunes, sino con el genio del toledano, ya que es el ejemplo quizás más abrumador de enredo en el enredo y así, hasta el desenlace final.

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 Rojas<sup>103</sup>. 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<sup>104</sup>.

De todos modos, la obra 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.

---

<sup>102</sup> María Teresa Julio, *op. cit.*, págs.186-187.

<sup>103</sup> E. Cotarelo y Mori, *op. cit.*, págs. 203-205.

<sup>104</sup> Raymond R. MacCurdy (ed), *Obligados y ofendidos y gorrón de Salamanca*, Salamanca, Anaya, 1963, pág.10.

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 representa, 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 innovadores.

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 usa 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.

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, la exaltación del amor verdadero. 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.

La misma división en partes es evidente también en las otras dos obras analizadas, obras que siguen el mismo patrón, en la primera jornada hay una presentación de los personajes y planteamiento del conflicto, la segunda se articula en pleno conflicto sea ello de honor o debido al enredo, y la última jornada se caracteriza por la resolución con o sin final feliz, pero sobre todas ellas domina el

tema del amor verdadero.

En Rojas hay una serie de tópicos amorosos que se repiten. La teoría que expone aquí corresponde al amor fino, al verdadero amor, sentimiento que inicialmente es fuente de dolor porque la unión de los amantes resulta imposible por varias razones, en nuestro caso en concreto por las rencillas familiares<sup>105</sup>, o debido a las obligaciones como en *Los áspides de Cleopatra*.

También muchas veces el toledano reinterpreta el mito para lograr explicar lo que sienten los personaje y *Los Bandos de Verona* y *Los áspides de Cleopatra* son justo un ejemplo de ello.

En este drama como también hace, por ejemplo en *Casarse por Vengarse* trata el mito de Píramo y Tisbe, cuya leyenda por primera vez es narrada por Ovidio en *Las Metamorfosis*. De hecho, en cada obra de las citadas usa una parte de la misma leyenda, la que mejor le convenga<sup>106</sup>.

Pero, el mito de Píramo no es el único que nuestro autor emplea en sus escritos. El Libro IV de *Las Metamorfosis* de Ovidio recoge la historia mítica de Leucótoe y Clitie, dos amantes que compiten por el amor del dios Sol. La historia mitológica cuenta que Helios tuvo por esposa a Perseis, una de las hijas de Océano y Tetis, y numerosas amantes, entre ellas Leucótoe y Clitie. Esta última es aquella ninfa que acaba convirtiéndose en girasol, heliotropo o helianto, cuyo significado puede ser, piedra preciosa de color verde o girasol según las distintas tradiciones.

La historia narra que Helios abandona Clitie por culpa de la repentina pasión amorosa que

---

<sup>105</sup> María Teresa Julio, “Amor y dolor en Rojas Zorrilla: dos caras de la misma moneda” en Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y José Cano Navarro, *op. cit.*, págs.173-19.

<sup>106</sup> La leyenda dice que Píramo y Tisbe eran dos jóvenes que habitaban en viviendas vecinas y se amaban a pesar de la prohibición de sus padres. Se comunicaban con miradas y signos hasta descubrir una estrecha grieta en el muro que separaba las casas en la que sólo la voz atravesaba tan estrecha vía y los tiernos mensajes pasaban de un lado a otro por la hendidura. Así pudieron hablarse, enamorarse y desearse cada vez más intensamente (como ocurre en *Casarse por vengarse*), hasta que una noche acordaron que a la noche siguiente, cuando todo quedara en silencio, huirían sin que los vieran y se encontrarían junto al monumento de Nino, al amparo de un moral blanco que allí había al lado de una fuente. Tisbe llegó primero, pero una leona que regresó de una cacería a beber de la fuente la atemorizó y huyó al verla, buscando refugio en el hueco de una roca. En su huida, dejó caer el velo que llevaba. La leona jugueteó con el velo, manchándolo de sangre. Al llegar, Píramo descubrió las huellas y el velo manchado de sangre, y creyó que la leona había matado a Tisbe, y sacó su puñal y se lo clavó en el pecho. Su sangre tiñó de púrpura los frutos del árbol, de ahí viene el color de las moras según Ovidio. Tisbe, con miedo, salió cuidadosamente de su escondite. Cuando llegó al lugar vio que las moras habían cambiado de color y dudó de si era o no el sitio convenido. En cuanto vio a Píramo, su amado, con el puñal en el pecho y todo cubierto de sangre, le abrazó y, a su vez, le sacó el puñal del pecho y se suicidó clavándose el mismo puñal, (similar el trágico final de *Los áspides de Cleopatra*). Los dioses apenados por la tragedia hicieron que los padres de los amados permitiesen sepultar los cuerpos juntos, y desde aquel día los frutos de la morera quedaron teñidos de púrpura. El trágico final es evidente, quizás a tal propósito, Cotarelo ve inútil la dilatada acción de la tercera jornada de *Los áspides de Cleopatra*, ya que después de la derrota de los amantes, y la prisión de los dos, debía acabar la tragedia, pero Rojas introduce dos tentativas de fuga, un falso suicidio de Cleopatra y al fin Antonio se da de puñaladas, como Píramo que cree muerta a su Tisbe. Para que luego Cleopatra se mate y cumpla con la profecía del principio.

siente a ver a Leucótoe. La culpable de todo fue Afrodita que quería vengarse de Helios, porque había revelado a su esposo Hefesto sus amores con Ares.

La ninfa Clitie descubre a los dos amantes y le cuenta al padre de su rival lo que pasa, así que él la entierra viva y se convierte en una vara de incienso; mientras que Clitie olvidada por su antiguo amante se consumió de amor tendida durante nueve días en la tierra, sin más sustento que sus propias lágrimas y el rocío. De allí que Clitie es el girasol en poesía y la flor del sol por antonomasia<sup>107</sup>.

Analizando la obra nos damos cuenta de que la palabra Clicie, variante de Clitie compare numerosas veces en *Los áspides de Cleopatra* y en concreto en las tres jornadas. Aparece también en muchas más obras del autor como *El más impropio verdugo por la más justa venganza*, *Los trabajos de Tobías*, *Donde hay agravios no hay celos y amo criado* y *Peligro en los remedios*. Por ello se puede considerar como otra clave de Rojas, junto a la presencia de las numerosas flores como el clavel y el jazmín que siempre figuran en sus descripciones de *locus amoenus*.

En *Los áspides de Cleopatra* lo de que venimos hablando es muy evidente a lo largo de toda la narración.

Marco Antonio describe el lugar que él como su amigo Octaviano también abandona para ir a la guerra y se refiere a Clicie como guardián del campo y de sus bellezas:

MARCO ANTONIO	La reina, entre las flores peregrinas, encargó su custodia a las espinas, y Clicie, que por Febo se desvela, 180 era del campo fija centinela; roció el viento con agua destilada a la luna, hasta entonces desmayada, y ella con animosa cobardía desmayo volvió que la dio el día; 185 y a una estrella se sale desunido, por acecharle al sol dónde se ha ido, y porque vuelen graves les dio la sombra luz a tardes aves,
---------------	--

<sup>107</sup> Ana Belén Pérez Vázquez, *El mito de Clitie en el teatro del siglo XVII*, en *Actas del congreso El Siglo de Oro en el Nuevo Milenio*, EUSA, 2005, págs. 1375-1390.

cuando marché con treinta mil soldados, 190  
seguros todos, porque son pagados.

[I, vv.178-191]

Al principio de la segunda jornada es Octaviano quien retoma el tema:

OCTAVIANO ¿No ves, Irene, al sol arder ingrato?

IRENE ¿Ingrato?

OCTAVIANO ¿No le ves con luz  
hermosa galanteando la purpúrea rosa,  
que preside a otras flores peregrinas 30  
y al ver que se defiende con espinas,  
no por ser tan hermosa la pretende,  
sino porque la ve que se defiende?  
¿Y a Clicie, que en sus rayos habilita  
porque ve que le sigue la marchita? 35

IRENE Y yo al ver que la deja, en mí contemplo  
de Clicie y sol un infelice ejemplo;  
que si Antonio me deja desdeñoso,  
yo vengo a ser la Clicie<sup>108</sup> de mi esposo.

[II, vv. 27-39]

El protagonista principal se refiere a Clicie como “centinela del campo” y concretamente dice que se desvela por Febo/Sol.

Octaviano en la segunda jornada emplea el mismo término cuando habla del sol y de su llegada a Alejandría. Dice que el sol quiere la púrpura rosa, solo porque ella se resiste a su amor y que a pesar de que el Girasol/Clicie lo siga por todas partes, demostrándole su fieldad él lo marchita.

Podría aquí hablar de él y de Cleopatra, ella es el sol y el la flor que se muere por ella. Y es aquí cuando Irene se compara a la ninfa pero ya no como flor sino como amante celosa

---

<sup>108</sup> El término Clicie se puede considerar como una palabra polisémica, ya que remite al personaje mítico de la mujer celosa y a la flor.

Y por fin pero justo en el clímax de la historia, poco antes de que Marco Antonio se quite la vida, vuelve a nombrar a Clicie, y no hace más que comparar a su amada a la luz/sol, como acechado por su amor, luz que adora y sigue:

MARCO ANTONIO Cleopatra, luz a quien sigo,  
aunque yo soy mi homicida,  
hoy ha de empezar mi vida,  
pues voy a morir contigo.  
(Escribe en la arena.)  
Dé la arena testimonio 815  
de mi más felice suerte,  
mi vida escribió en mi muerte;  
aquí vive Marco Antonio.  
Peñasco azul, parda arena,  
cielo, aire, mar espumosa, 820  
clavel, galán de la rosa,  
jazmín, que amas la azucena;  
Clicie, que al sol enamoras,  
águila, que al sol te atreves,  
garza, que los vientos bebes, 825  
tórtola, que tu amor lloras;  
peces, que el mar discurrís,  
fieras, que el monte habitáis,  
nubes, que el aire ocupáis,  
peñas, que mi mal sufrís; 830  
todos daréis testimonio  
al que este amor no creyere  
que aquí Marco Antonio muere  
y aquí vive Marco Antonio  
(Dase una puñalada y cae muerto.)

[III, vv. 811-834]

Marco Antonio señala numerosas flores entre ellas el clavel como hizo Octaviano, el jazmín, la azucena y la rosa cuyo significado simbólico es evidente.

El clavel en la cultura oriental es símbolo del matrimonio; el jazmín del amor y emblema de la belleza; la azucena de la pureza; la rosa representa la perfección y el amor terrenal, es la flor del cortejo por excelencia y el girasol es símbolo de la pasión que nos ha acompañado a lo largo de toda la obra.

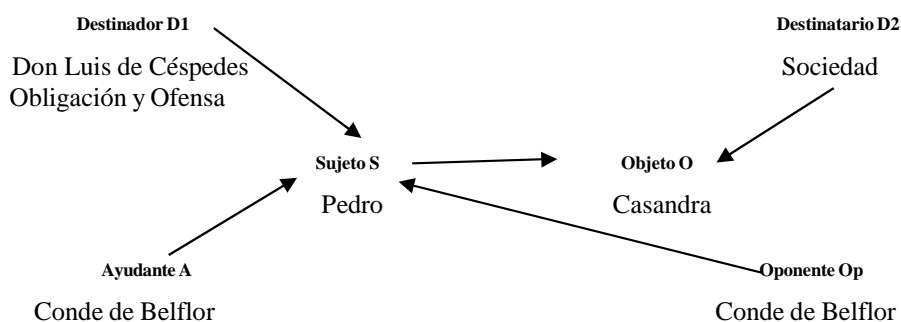
Todas son metáforas de la unión perfecta, tanto que Marco Antonio, como a querer cerrar el círculo, a su vez símbolo de perfección e unidad, decide matarse en la playa donde la arena que fue testimonio de su llegada y de los días felices pasados en Alejandría, ahora lo será de su muerte. De hecho la circularidad es otro elemento muy importante que une las obras de Rojas.

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

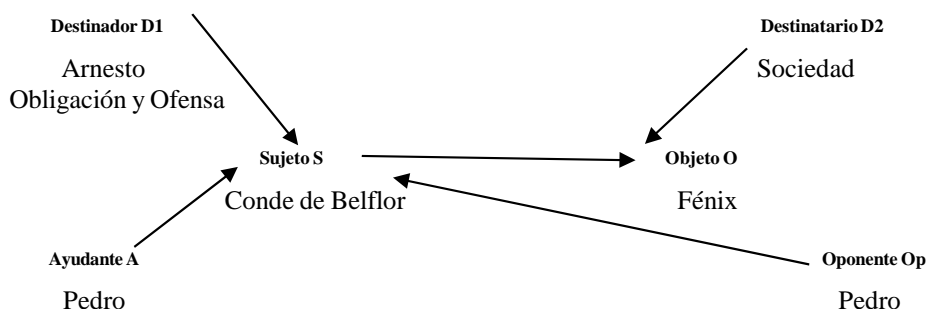
Los esquemas actanciales son clave en tale proceso de reconocimiento y marcan el estilo de Rojas, que no se aleja de los demás esquemas planteados hasta este momento y sigue con el patrón de la búsqueda amorosa, aunque en alguno de ellos para remarcar aspectos claves, introduce algún tipo de triángulo activo.

Empezaremos primero con los esquemas de *Obligados* y *Ofendidos*:

1)



2)



En función de los esquemas actanciales 1 y 2 presentados arriba, consta que la comedia se caracteriza 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<sup>109</sup>, 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 la obra, es decir, Casandra y Fénix no tienen mucha presencia escénica, aunque desde ellas empieza todo el conflicto, pero 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

<sup>109</sup> Anne Ubersfeld, *op. cit.*, págs. 65-68.

padre viejo de Fénix que recurre al hijo como sujeto de nuestra acción para restaurar el honor; mientras en el esquema 2 el destinatario 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 destinatarios he querido incluir también la motivación que empuja a los dos personajes a vengar las correspondientes ofensas y, al mismo tiempo, los ve 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.

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.

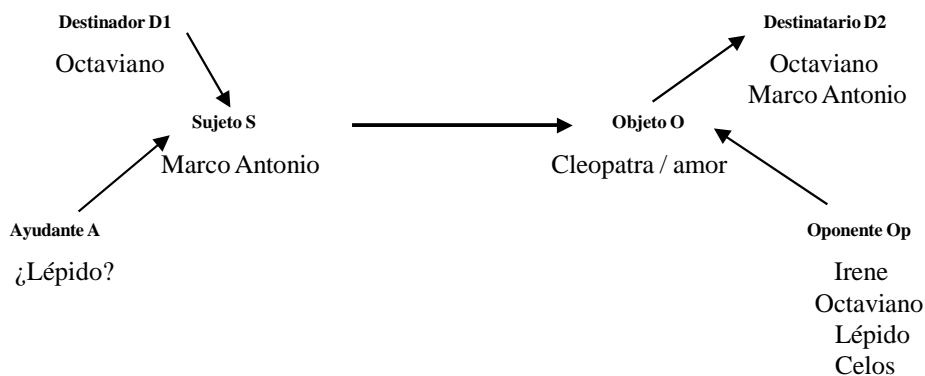
Crispinillo se fuga cuando tiene que luchar, y, al mismo tiempo, es cómplice del galán, porque gracias a su habilidad en describir la vida del estudiante en Salamanca lo ayuda a recibir el dinero que ha pedido al padre.

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, y por ello Rojas elige un espacio interno bien identificado: el hogar doméstico. Mientras que en *Los Bandos de Verona* y en *Los Áspides de Cleopatra*, la acción se desarrolla fuera del territorio español concretamente en Italia y Egipto, pero sus acciones empiezan en el mismo lugar cerrado, el hogar doméstico y el castillo, ambientes depositarios del honor.

También los esquemas actanciales de las otras dos obras son muy lineales, la búsqueda del amor verdadero es muy evidente.

Los personajes de *Los áspides de Cleopatra* tienen una línea y objetivo bien claro, y la estructura del esquema muestra claramente que Rojas no ha complicado mucho las relaciones básicas entre los protagonistas.



Los héroes centrales son Marco Antonio y Cleopatra, los dos son víctimas del amor, ya que él va a Alejandría para conquistar Egipto y entregar a Cleopatra a su amigo Octaviano, quien ocupa el lugar de oponente y de destinatario, perdidamente enamorado de ella, pero él mismo Marco Antonio se enamora de la reina, olvidando sus obligaciones con su prometida Irene, (que tendrá una personalidad y una capacidad de acción poco convencional<sup>110</sup>), y hacia su amigo Octaviano.

Lépido primero actúa como oponente y al final como ayudante, él es uno de esos personajes que Rojas usa para resolver el enredo de forma repentina y lo hace con un cambio, a veces de treientos sesenta grados en su carácter. Las acciones de todos los personajes son dictadas por el amor.

Sin duda alguna en esta obra la figura de la mujer ocupa un lugar importante, representa el papel clásico que se supone tenían los hombres en el teatro aurisecular. En esta ocasión son ellas las encargadas de cortejarlos y también de defender tanto la ciudad como su propio honor.

La heroína representada por Rojas, refleja las características fundamentales que la figura de Cleopatra suele llevar consigo, y que todos conocemos, siendo el personaje femenino más famoso de la Antigüedad.

Se le atribuye inteligencia, cultura y poder, pero se subraya su deslumbrante belleza, aspecto que Rojas no quiso cambiar y que utiliza como base para las exitosas victorias de la reina. Fue una mujer que por sí sola gobernó un reino, utilizó y se enfrentó a políticos y militares romanos y aspiró a dominar el mundo junto a estos hombres.

Cleopatra es la verdadera protagonista de la pieza, destaca su grande belleza y su capacidad bélica, se equipara a las amazonas y al igual que ellas impone unas leyes muy duras, que luego irán en su contra.

<sup>110</sup> Rafael González Cañal, *op. cit.*, pág. 275.

Es ella que domina toda la relación amorosa, no admite rivales y al igual que las Amazonas que se vestían de hombre para cortejar a Teseo ella recibe un vestido de hombre para poder huir en la noche con Marco Antonio. Es un personaje muy dinámico que actúa continuamente buscando soluciones a los conflictos que se le plantean<sup>111</sup>.

De hecho también su rival Irene es luchadora, valiente y decidida como ninguna, quizás, en este aspecto se parece a otro grande personaje femenino de Rojas, a Blanca de *Casarse por Vengarse*.

También en *Los Bandos de Verona*, la trama se articula alrededor de dos personajes: Alejandro Romeo el protagonista masculino principal y Julia, al mismo tiempo protagonista y objeto de nuestro esquema actancial.

El esquema es el clásico de la búsqueda amorosa, los oponentes al amor entre los protagonistas son el padre de Julia, Antonio y sus dos pretendientes el Conde de Paris y Andrés. Mientras que los ayudantes no podían no ser los criados de los respectivos personajes principales, Guardainfante y Esperanza.

El objeto principal de la disputa es el amor de Julia, limitado por la lucha entre bandos, que he querido incluir entre los antagonistas.

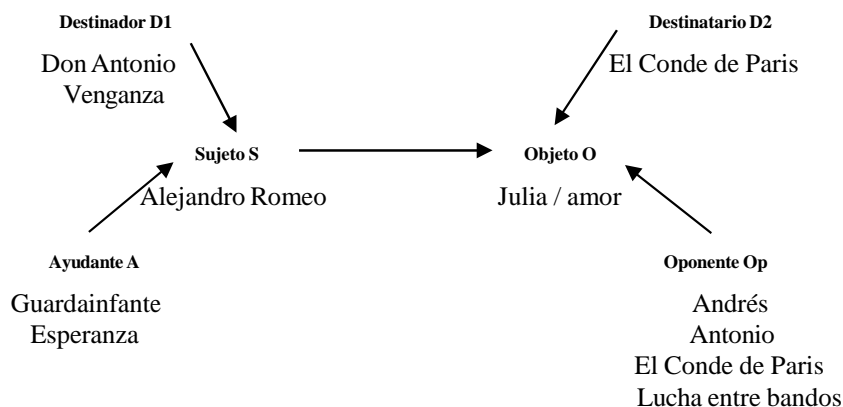
Julia es un personaje exitoso, en palabras de María Teresa Julio es la única mujer que protesta abiertamente delante de su progenitor<sup>112</sup>.

Mientras que el personaje de Elena Romeo está un poco allí en medio, quiere luchar por su amor, aunque haya sido aborrecida y olvidada por su marido, el Conde de Paris, quien ahora quiere a Julia, amiga suya además de ser su cuñada. No he encontrado lugar para ella en el esquema que sigue, quizás la pondría como oponente del Conde de Paris, como obstáculo a su amor para Julia o simplemente como personaje encargado de dar a conocer al público informaciones básicas.

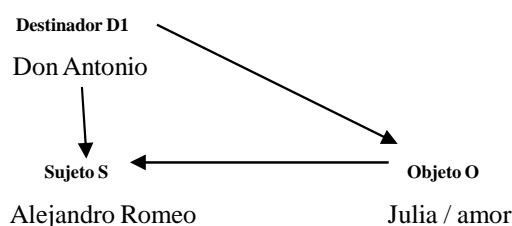
---

<sup>111</sup> Oscar García Fernández, “*Mujer busca hombre: protagonistas mitológicas y legendarias en Lope de Vega y Rojas Zorrilla*” en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Almudena García, págs.215-225.

<sup>112</sup> María Teresa Julio, “Para acabar con el feminismo de Rojas” en Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, *op. cit.*, págs. 318.



En el esquema se evidencia la presencia de otro tipo de triángulo el psicológico



que nos explica las características psicológicas e ideológicas de la relación sujeto – objeto. A pesar de su linealidad estructural se trata de una obra desmesurada, que tiene demasiados versos cuya acción se desarrolla casi internamente en la ciudad de Verona, la ciudad de Romeo y Julieta.

El título simplemente citando los dos bandos nos coloca ya en el clímax de la historia, aunque no nos revela nada en concreto. El tema de los clanes es algo que ha dado mucho juego al autor, y no solo a él, de hecho Dante habla de Montecchi y Cappelletti también en su Divina Comedia<sup>113</sup>, además este tipo de discordia podía darse en la realidad, tanto en España como en Italia.

Por esa razón se piensa que al ser el teatro español ante todo un instrumento político y social<sup>114</sup>, las preocupaciones políticas de la corte se veían reflejadas en la comedia.

La obra fue representada en el Buen Retiro, palacio que representa la exaltación de la monarquía, y quizás tenga también, a parte de un tema muy conocido, una base histórica. Los Capuletes podrían representar a la casa real francesa: Conde Paris; y los Montescos la casa real española: Alejandro y Carlos, nombres de imperadores, los dos llegan al apelativo de Magno.

En la época de la representación reinaba Felipe IV denominado “Felipe el Grande” e Isabela de Borbón, francesa. De hecho las familias reales francesa y española estaban unidas por matrimonios; y hay dos Romeos porque representan la unificación de las dos ramas de las familias

<sup>113</sup> Dante Alighieri, *Divina Commedia, Purgatorio*, Milano, Mondadori, 2005, vv. 105-107.

<sup>114</sup> Antonio Maravall, *Poder, honor y élites en el siglo XVII*, Madrid, Siglo Veintiuno, 1979, pág. 19.

Habsburgo; mientras que la casa real española y la austriaca son representadas por la amistad entre Carlos y Alejandro. Además la guerra civil de Verona, remite a una guerra real, aquella abierta entre Francia y España que había estallado en 1635 y que aún en 1640 ofrecía victorias para los Austrias<sup>115</sup>.

Es en concreto en la tercera jornada, cuando todo ello es más evidente, ya que se convierte en el centro del mensaje de la comedia, donde entre líneas se representaría la derrota de los franceses, cuando Felipe (Alejandro) decide descargar la ira de su brazo y se detiene solo cuando Isabel (Julia) le pide clemencia para los suyos.

Exactamente lo que ocurre en nuestra comedia:

ANTONIO Habla, Julia.

JULIA Lo que intento  
es que a todos los perdones.

ALEJANDRO ¿Tú lo pides?

JULIA Yo lo ruego.

ALEJANDRO Pues vivan los Capeletes, 920  
y Julia viva con ellos,  
que yo a una hermana, a un amigo,  
indignado y desatento,  
pude negar mis piedades,  
pero a mi dama no puedo; 925  
¿dasme a Julia por esposa,  
Antonio?

ANTONIO Yo lo consiento.

ALEJANDRO ¿Tú admites a Elena?

CONDE Sí.

ALEJANDRO Quedaron en nuestros pechos  
de lealtad y obligación, 930  
vínculos de amor estrechos.

ANTONIO Soy tu padre.

CONDE Soy tu amigo

---

<sup>115</sup> Para toda esta información se remite al interesante artículo de Fernando Domenech Rico, “*Los Bandos de Verona*, comedia áulica”, en Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, *op. cit.*, págs. 161-164.

CARLOS Yo como siempre he de serlo.  
ALEJANDRO Pues tengan dichoso fin  
Capeletes y Montescos. 935  
Y don Francisco de Rojas,  
a tan grande coliseo  
pide el vitor, porque siempre  
merezca el aplauso vuestro.

[III, vv. 918-939]

Una interpretación quizás muy arriesgada, y sin embargo rica de coincidencias.

Las primeras jornadas de las tres comedias empiezan *in medias res*, aunque luego el conflicto se desarrolle en lugares geográficos diferentes cuales Italia, Egipto y España, en las tres el lugar de acción es común y es un ambiente cerrado, el hogar doméstico.

En *Los bandos*, *Los áspides de Cleopatra*, y *Obligados y Ofendidos* la primera escena se repite. Julia confía a su amiga Elena sus penas de amor, en *Cleopatra*, Irene y Lépido charlan sobre querer y aborrecer, y ella se resiste porque quiere a otro, mientras que en *Obligados* el conde de Belflor, rechaza abiertamente a Fénix y no se quiere casar con ella.

En todas estas acciones se habla de un amor contrastado por diferentes razones, sean ellas de carácter familiar, sociales o debidas a las obligaciones. Rojas emplea este aspecto tan importante como base para que estalle el conflicto.

Los parecidos más evidentes de estas primeras jornadas se ven en *Los bandos* y en *Obligados y Ofendidos*, porque Rojas cierra la jornada de la misma manera, con un lucha entre rivales, cuya conclusión es la obligación y ofensa que caerá sobre cada uno de los personajes y que le impedirá hacer frente al código de honor, así como establecían las leyes sociales de la época.

Al tratarse de una lucha entre bandos, *Los áspides* y *Los bandos* tienen en común un abundante vocabulario bélico, quizás metáfora de la lucha interior entre el bien y el mal, para lograr el amor verdadero, objetivo común de las tres obras.

Un papel importante en las segundas jornadas lo tienen los criados, o por hablar demasiado y crear más problemas añadidos como es el caso de Caimán de *Los áspides*, o por equivocarse en lo que tienen que hacer y además esconder al amante/ofensor.

En Rojas los graciosos tienen un rol significativo en el desarrollo de la acción. A través de Caimán y Libia de *Los áspides de Cleopatra*, el toledano traza una caricatura de un tipo humano.

Caimán, es un gracioso muy activo, que aparece desde la primera jornada, y se introduce a sí mismo:

CAIMÁN      Yo soy un pobre romano, 620  
                  que vino sin cobardía  
                  al reino de Alejandría  
                  con el César Octaviano;

[I, vv.620-624]

dice ser romano y graciosamente nos cuenta que como todos los graciosos ha tenido miedo en la batalla y en vez de usar las manos ha preferido usar los pies para huir, y que en vano Octaviano intentó convencerle de que no lo hiciera porque:

CAIMÁN      -Si mueres, dijo, es muy cierto 640  
                  que tu fama el orbe aclama;  
                  -¿y qué he de hacer con la fama,  
                  le dije, después de muerto? -  
                  Señores, ¿no es necesidad  
                  que haya hombre de tal suerte 645  
                  que se deje dar la muerte  
                  por tener posteridad?

...

¿no hay quien se acuerde de un vivo,  
y quiere memoria un muerto? 655

[I, vv. 640-655]

Como se ha quedado a vivir en Alejandría, decide que le hace falta buscar un trabajo y realmente lo que hace es una parodia de la sociedad. Nos habla de médicos, sastres, algebristas, letrados, boticarios y por fin alcahuetes y por todos y cada uno de ellos tiene unas palabras muy satíricas, es verdaderamente gracioso.

Mientras que la graciosa Libia, sigue a Caimán en la escena y nos cuenta detalladamente lo que está pasando en la ciudad, nos adelanta el contenido de la ley que ha promulgado Cleopatra y que nos les permite ser adúlteras, y cuya pena es la quemazón. Concretamente aquí la graciosa es el personaje que conecta al público con la acción.

Los dos se encuentran y son artífices de una escena muy cómica. Ella lo rechaza para que no la quemén, aunque quiera que la corteje; él la persigue, y no entiende su postura, total que con la excusa que llega la reina acaban su disputa con las siguientes palabras:

LIBIA	Maravilla del mundo es este teatro. Ya digo que no te quiero. 820
CAIMÁN	Yo desde hoy te he de querer, que espero que te he ver.
LIBIA	¿Adónde?
CAIMÁN	En el quemadero.

[I, vv.818-823]

También Guardainfante, gracioso de *Los bandos*, es muy brillante y representativo de la categoría de los graciosos. En palabras de Pedraza, es un gracioso de amplio desarrollo que repite el juego de valor/temor, según convenga a la eficacia escénica de cada momento dramático<sup>116</sup>. Hace cómica ostentación de su cobardía como es evidente cuando se encuentra en la bóveda con su amo y exclama:

GUARDAINFANTE	Señor, si soy con los vivos gallina, ¿qué haré con los muertos si no más o ser lo mismo?
---------------	--

[II, vv. 752-754]

O también cuando en la misma escena y lugar afirma:

GUARDAINFANTE	Señor mío, sube apriesa, que está la muerte muy junto y pienso que se me pega.
---------------	--

[II, vv. 966- 968]

---

<sup>116</sup> Felipe B. Pedraza Jiménez, “Rojas Zorrilla ante la figura del donaire”, en Felipe B. Pedraza Jiménez, *op. cit.*, pág. 64.

Es un personaje muy acertado, porque con su forma de ser, rinde graciosas escenas que hubieran sido demasiado trágicas. Este gracioso le permite al autor rozar la tragedia, pero sin adentrarse en ella, aunque a veces algunas escenas como la muerte de Julia, o el estar en la bóveda podrían rozarla. Además, es el típico criado que para hacer feliz a su amo, intenta superar sus miedos, a veces sin buenos resultados, pero en este caso tendrá un acierto, porque nuestro autor pone en sus manos el desarrollo de una escena muy importante, será él quien despertará a Julia del potente narcótico, tirándole encima un cubo de agua.

También Crispinillo, el criado del hijo estudiante de Don Luis de Céspedes de *Obligados y Ofendidos* no es menos que sus otros compañeros. 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 un cuarto muy viejo, 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 salamantino 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 más bien en el duelo.

[I, vv. 654-670]

Palabras que enternecen al padre porque ve reflejadas en ellas su juventud, y por esa razón decide darle algo de dinero. La misión del gracioso es asegurar la buena comprensión de la comedia, subrayar los rasgos importantes que va tomando la intriga y llamar la atención del público sobre los equívocos<sup>117</sup>.

Junto con estos personajes, los equívocos son los recursos fundamentales que Rojas utiliza en todas estas segundas partes. De hecho todos los actantes se equivocan en algo, o demuestran no ser como ellos creían y se revelan otros, como ocurre en *Los áspides* y *Obligados y Ofendidos*, o también los equívocos los llevan hacia funestos desenlaces como parecía haber ocurrido en el *Los Bandos* con el veneno/opio que toma Julia.

---

<sup>117</sup> Charles Aubrun, *La Comedia Española 1600-1680*, Madrid, Taurus, 2001, págs. 157-162.

Tampoco en esta segunda jornada el resultado de las acciones finales cambia, todos los personajes quieren dar muerte a todos. El honor y las leyes sociales son verdaderamente lo que fastidia el amor verdadero y eterno que se prometen los protagonistas.

El conflicto cuya base es principalmente el amor seguido por la venganza, en todas ellas estalla entre el final de la primera jornada y el principio de la segunda, cuando ya con la primera acción de cada escena, se delinea el camino que va a tomar la obra.

La tercera jornada no es otra cosa que un continuo de equívocos, golpes de teatro y acciones enredadas, que se desarrollan entre ambientes exteriores, la playa, la calle y el jardín e interiores como la cárcel o la casa de las damas.

Como siempre, llegamos a la solución final de forma muy precipitada, *Los bandos de Verona* y *Obligados y ofendidos* tienen un final feliz, el amor triunfa sobre las adversidades y puede hasta con las leyes de honor. Mientras que en *Los áspides de Cleopatra*, ocurre todo lo contrario, el amor es ganado por las obligaciones y los dos amantes mueren.

Las leyes del honor se solían imponer por encima de las obligaciones de amor y amistad, pero Rojas no permite que los personajes actúen de esa forma, un claro ejemplo nos viene dado por *Obligados y Ofendidos*, sino que utiliza el respeto de la palabra dada y la amistad que surge entre los dos como elementos que ayuden a desenvolver el conflicto.

Rojas subraya una vez más sus dudas respecto la utilidad del código de honor, y con la excusa de acabar bien la comedia, propone un matiz nuevo y entrega al público una nueva posibilidad para afrontar los duelos, una costumbre generalizada ya que a veces tenían lugar para la ofensa más mínima.

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 contrario a las convenciones, es decir, el padre choca con el hijo, que para salvar su amistad pone en serio peligro el honor de la hermana.

Con los personajes del padre y del hijo, Rojas quiere 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, lo mismo ocurre en *Los bandos de Verona* con el padre de Julia,

además aquí el todo es agravado por la lucha entre bandos, 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 óptimo 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.

La fascinación de Rojas por el tema de la traición es constante. Él dramatiza la traición e incluso se plantea su razón de ser al complicar la relación del castigo o de la venganza con obstáculos que ponen en tela de juicio las prioridades del honor o la lealtad. De hecho, también en *Los áspides de Cleopatra*, hay disquisiciones sobre el tema. Octaviano e Irene quieren matar a Marco Antonio, el primero para vengar una traición política y un agravio amoroso y ella para vengar un desprecio<sup>118</sup>.

El planteamiento del conflicto de las tres obras conserva características comunes, el amor contrastado es la base, y los obstáculos que se ponen a lograr la felicidad se deben al interés familiar como en *Los bandos de Verona*, a las obligaciones como en *Los áspides de Cleopatra* y en fin a las diferencias sociales en *Obligados y Ofendidos*.

En *Los áspides* el punto del conflicto es la contendida de amor de Cleopatra y la conquista de Egipto. El punto de crisis, se encuentra entre el final de la primera jornada y el principio de la segunda, cuando el personaje principal masculino entra en conflicto con sus amigos Lépido y Octaviano, además de con su prometida Irene, que se opone a su amor por Cleopatra. El medio que usa el autor para salir del conflicto es funesto ya que primero opta para que los protagonistas huyan y luego para que se maten y cumplan con el presagio anunciado al principio de la obra y recordado por Cleopatra al momento del desenlace<sup>119</sup>.

Decisión que marca en la tragedia circularidad, porque empieza con un presagio funesto y acaba con la realización del mismo.

Con *Los bandos de Verona* el autor trata de dar un fresco de la sociedad barroca. En él se indaga el comportamiento y las acciones de los hombres y de los grupos, tratando de demostrar que obrando de una manera o de otra, pueden alcanzar o no a vivir felices, según su inserción en el

---

<sup>118</sup> Elena E. Marcello, “*La traición busca el castigo*, un experimento teatral”, en Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, *op. cit.*, pág. 685.

<sup>119</sup> González Cañal, “Cleopatra una figura femenina en el teatro de Rojas”, en Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, *op. cit.*, pág.286.

sistema social en el que se encuentran<sup>120</sup>.

En ella trata un tema bastante complicado, el matrimonio y el amor entre dos jóvenes de familias rivales. Según la concepción caballeresca el amor es parte del patrimonio de los distinguidos, entre los que no lo son cabe tan solo una brutal atracción sexual<sup>121</sup>. En nuestro caso, los dos se quieren de verdad y aunque sean de la misma escala social, cosa que les permitiría casarse sin problemas, pues ellos no pueden hacerlo por cuestiones que atañen a las familias.

En 1600 se realiza una honda transformación en la concepción del amor, que pasa a estar encima de las barreras sociales, no se puede obligar a amar, ni imponer el casamiento a nadie, cosa que se entiende perfectamente en el parlamento del conde Paris, cuando acepta las razones para las cuales Julia lo rechaza, y es evidente también en las otras dos comedias, donde los personajes no se dejan imponer a quien deben de amar.

En la época, el autor de comedia si querría tener éxito debía usar todos estos temas, porque ilusionaban al espectador, y no alteraban el orden de las cosas. En la práctica, según Maravall, los autores actúan a promocionar la causa pero no se atreven a afrontarla abiertamente e intentan encontrar una solución más acorde con la sociedad<sup>122</sup>.

También Rojas lo hace. Obliga a los protagonistas a una infinidad de peripecias, hasta obtener el objetivo final y lograr realizar su deseo, aquel de estar juntos y casarse. Al final, en *Los Bandos de Verona* en un juego entre obligación y perdón hace que su amor triunfe sobre todas las cosas, incluyo sobre las obstaculizaciones del padre y las acciones de los demás pretendientes. El objetivo es llegar a ser feliz, el nudo de la historia es la imposibilidad del amor, agravado por una muerte "aparente" de la protagonista femenina y el desenlace llega repentino, con el logran el objetivo principal y encima apaciguan el ánimo de las familias que ya no serán rivales.

Por todo ello Rojas se sirve de la voz de los personajes, a través de un enfoque pluridireccional. Al comienzo de cualquiera de estas obras los comediantes vierten una cantidad anómala de información, debido a que el dramaturgo es consciente del desfase informativo que existe entre lo que saben los personajes y lo que sabe el espectador<sup>123</sup>. El autor, entre las varias posibilidades elige que los detalles de la historia nos vengan dados por los personajes mismos, para que luego en momento dado uno de ellos, reúna las diversas informaciones que se han aportado, subrayando la línea que va a seguir la acción<sup>124</sup>.

---

<sup>120</sup> Antonio Maravall, *op. cit.*, págs. 21-22.

<sup>121</sup> *Ibidem*, pág. 48.

<sup>122</sup> *Ibidem*, pág. 52.

<sup>123</sup> María Teresa Julio, *op.cit.*, pág. 81.

<sup>124</sup> *Ibidem*, págs. 52-55.

En *Los Bandos de Verona* es el Conde de París quien resume los datos aportados por Julia y Elena, además añade también algunos detalles sobre la relación con su esposa. El personaje de Julia da a conocer al público las razones de la rivalidad entre Capeletes y Montescos, y declara alertamente su amor por Alejandro Romeo; Elena a su vez, nos habla de un desdén y comenta que su marido el Conde siente desprecio por ella. La actuación del antagonista se completa cuando precisa el motivo por el cual desprecia a su mujer, es decir: se quiere casar con Julia.

Sobre la misma línea de obligación y perdón, sigue el planteamiento de *Obligados y Ofendidos*. Y el autor encuentra una solución que pueda ir bien para los dos antagonistas, una conclusión convencional, la boda. El Conde se casará con Fénix y don Pedro con Casandra, y ya que quedarán cuñados no habrá obligación entre los dos.

Con esta solución convencional, Rojas resuelve el conflicto, y al mismo tiempo usa la representación como una forma de denuncia para que el público sepa que hay otra solución y que no siempre las creencias clasistas del amor tienen que ser rigurosamente respetadas, ya que a veces, como por ejemplo en este caso las vueltas del destino han hecho posible que para cumplir con el código de honor se quebrante de forma completamente excepcional las barreras sociales de la felicidad y del amor.

El desenlace subraya una vez más la propensión de Rojas en solucionar las ofensas de honor con la paz y el ingenio como en este caso.

En esta comedia, los dos elementos que han constituido el enredo, es decir la muerte de Arnesto y la deshonra de Fénix, se concentran en sólo dos de los personajes<sup>125</sup>, que según la estructura en espejo que tiene la obra quedan ambos obligados y ofendidos. Acontecimiento que provoca confusión y permite al autor jugar un poco más con el tema del amor y con los asuntos de honor y subrayar la importancia de la amistad, que es la única forma para que los dos personajes no se maten y para que de una comedia no se pase a una tragedia.

Las leyes del honor se solían imponer por encima de las obligaciones de amor y amistad, aún más cuando se trataba del honor matrimonial, pero, en este caso, Rojas no permite que los

---

<sup>125</sup> “Las confusiones se suceden también en *Obligados y Ofendidos*, de estructura en espejo. El Conde burla a Fénix, hermana del estudiante, don Pedro, que es amigo suyo y quien a su vez ha matado a su hermano por amor a Casandra, su hermana. El estudiante pide amparo al Conde porque le han ofendido y no sabe que él es quien lo ha hecho. El Conde querrá ir a ver a su dama, y el estudiante le guardará las espaldas sin saber que está protegiendo al que le está ofendiendo (la dama es su hermana). Los dos elementos que une Rojas en el enredo, la deshonra de la dama y la muerte del hermano, se concentran en sólo dos personajes, ambos obligados y ambos ofendidos.” (Rosa Navarro Durán, “Mecanismos del enredo en comedias de Francisco de Rojas Zorrilla”, en Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal, José Cano Navarro (eds.), *op. cit.*, pág. 160).

personajes actúen de esa forma, sino que utiliza el respeto de la palabra dada y la amistad que surge entre los dos como elementos que ayuden a desenvolver el conflicto.

Los dos personajes Don Pedro y el Conde de Belflor actúan y reaccionan de la misma forma empujados por el mismo sentimiento, el amor. 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, el 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.

Cada ofensa que hay que vengar siempre tiene en la base el amor hacia un ser querido. Lo mismo ocurre en *Los bandos* y en *Los áspides*.

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.

El conflicto de estas comedias se delinea desde el principio y el primer punto de crisis es inmediatamente evidente a Julia le conciertan una boda con Andrés, que no quiere; El conde de Belflor se niega a casarse con Fénix y Marco Antonio en principio decide vengar la ofensa subida por el cuñado, para luego acabar con el objeto de la ofensa, la reina Cleopatra.

En las tres, el honor y la honra son básicamente los sentimientos que empujan a los personajes a actuar, y a través de su desarrollo Rojas nos da una visión innovadora de los duelos de honor y de las leyes sociales que los distinguen.

El nudo del conflicto se crea poco a poco, a lo largo de la primera jornada para estallar a principio de la segunda cuando Julia se fuga con Alejandro, Octaviano considera traidor a Marco Antonio y los dos antagonistas de *Obligados* acaban obligados y ofendidos el uno al otro.

Y como siempre, después de enredar la acción todos se resuelve rápidamente, con un final feliz para *Los bandos* y *Obligados* y *Ofendidos* y con la muerte de los protagonistas a modo de

## Romeo y Julieta de *Los áspides de Cleopatra*.

Los recursos empleado son muchísimos, y todos son los elementos claves que caracterizan el teatro de Rojas: las cartas, la mujer vestida de hombre, los personajes escondidos, el múltiple enredo así como la lucha entre honor y honra, amor y lealtad, deseo y obligación, la circularidad y los equívocos entre personas o de cosas.

La noche, el hogar y el jardín son elementos claves en estas comedias, y recubren los mismos significados, preservar el honor, destruir la honra y la noche ayuda a encubrir los amantes y facilitar los equívocos.

Además *Los áspides de Cleopatra* tiene un añadido, porque al tratarse de personajes míticos su historia ha sido reinterpretada, y adaptada al público del teatro de comedia, y no sin problemas ya que al tener tanta didascálicas y tantas escenas ambientadas en espacios abiertos seguramente no fue nada fácil representarla en un tablado. Hizo falta incorporar el mar, una batalla y el autor lo logra magistralmente a través de la música y los versos, usando las tramoyas como refuerzo a las palabras<sup>126</sup>, otros recursos técnicos bastante empleados.

Todas ellas empiezan *in medias res*, y como símbolo de la unión perfecta el toledano emplea muchos nombres de flores a lo largo de las escenas, para remarcar el sentimiento de amor, primero entre ellos Clitie.

No duda en explotar el binomio amar/aborrecer, una lucha que atenaza a todos los personajes, y emplea a los criados para asegurarse que el público tenga una buena comprensión de la comedia, que sea claro a través de sus descripciones el carácter de sus amos, y para aclarar lo que ocurre fuera de la escena y que el público desconoce.

---

<sup>126</sup> Felipe B. Pedraza, “El teatro para los oídos: *Los Áspides de Cleopatra*”, en Pedraza Jiménez, *op. cit.*, pág. 207.

**2. EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO**  
**Y**  
**LOS CONFLICTOS DE HONOR EN ROJAS.**

## 2.1 El honor matrimonial en *La traición busca el castigo*

y

### *Peligrar en los remedios.*

Esta segunda parte de la tesis se centrará sobre los conflictos de honor: honor matrimonial, en *Peligrar en los remedios* y *La traición busca el castigo*; las leyes sociales con *No hay amigo para amigo* y *Primero es la honra que el gusto* y por último el honor filial en *No hay ser padre siendo rey*, una tragedia cuya estructura intentaremos comparar con *El más impropio verdugo* una obra de dudosa atribución a Rojas, para probar a disipar la duda existente.

Las comedias elegidas para tratar el honor relacionado con el matrimonio, pertenecen ambas a las *Primera Parte* de las obras escritas por el autor (1640).

De *Peligrar en los remedios*, el mismo Cotarelo<sup>127</sup> da noticia de dos impresiones sueltas de finales del siglo XVII. Dice también que la comedia aparece en *Autores españoles*, con el nombre de *Peligrar en los remedios. Comedia burlesca*, y asimismo, de su mano conocemos el hecho que se representó delante de los Reyes el 6 de abril de 1635, por la compañía de Roque de Figueroa. Según las búsquedas realizadas por Madroñal la comedia fue escrita en diciembre de 1634 para la misma compañía<sup>128</sup>.

MacCurdy piensa que esta obra pueda ser uno de sus primeros trabajos individuales<sup>129</sup>, y esto nos podría explicar por qué parece ser una mezcla de estilos. De hecho, como sugiere Cotarelo, en ella abundan los rasgos gongorinos y conceptuales, así como la poesía<sup>130</sup>.

*La traición busca el castigo* también pertenece a la *Parte Primera de las comedias del autor*, Ms. B. N., (70hs. 4º, 1. del s. XVII O.), publicada en 1640 y traducida al francés por Le Sage<sup>131</sup>.

Según R. MacCurdy, "This play was probably composed in 1637"<sup>132</sup>.

<sup>127</sup> E. Cotarelo y Mori, *op. cit.*, pág. 206.

<sup>128</sup> El autor nos revela que en el manuscrito autógrafo, (Ms.Vitrina 7-6) conservado en la Biblioteca Nacional de España, cuya réplica del mismo se puede apreciar en este mismo trabajo a la pág. 285, evidencia unas indicaciones dirigidas al cómico, escritas según Madroñal de puño y letra por Rojas, pág. 279. Abraham Madroñal, "Nuevos documentos sobre Rojas Zorrilla y su teatro" en *Revista de Literatura*, *op. cit.*, págs. 271-295.

<sup>129</sup> R. MacCurdy, *op. cit.*, pág. 67.

<sup>130</sup> E. Cotarelo y Mori, *op. cit.*, pág. 206.

<sup>131</sup> A.-L. Le Sage, "Le Théâtre espagnol ou les Meilleures comedies des plus fameux auteurs espagnols [Le Traistre puni de Don Francisco de Rojas intitulée *La Traición busca el castigo*. Don Félix de Mendocce : comédie de Lope de Vega Carpio intitulée *Guardar y Guardarse*]; traduites en françois, A Paris, chez Jacques-Christophe Rémy, 1700.

<sup>132</sup> R. MacCurdy, *op. cit.*, pág. 71.

También Cotarelo coincide en la fecha de composición<sup>133</sup> que resulta probada por lo que Don Juan dice en la jornada primera:

DON JUAN llegué a Madrid, vi las fiestas  
que al Rey de Roma triunfante 805  
celebra el cuarto planeta;  
y, en fin, habrá quince días  
que sin que haya quién me vea,  
en Valencia con recato  
juez de mi causa misma 810  
examino las virtudes  
de mi esposa, si hay en ella,  
sea de sangre o de honor  
defectos que el vulgo crea.

[I, vv. 804- 814]

haciendo clara referencia a la elección de Ferdinando III que tuvo lugar en ese año.

Se trata de un excelente drama, cuyo interés, patente desde el comienzo, va en aumento hasta el final<sup>134</sup>. Es una pieza bien desarrollada y bastante entretenida.

Se representa solo dos veces en 1736 y 1765, las dos en el teatro de la Cruz<sup>135</sup>.

Los acontecimientos tienen lugar en Valencia, la acción se desarrolla casi por entero en el interior de dos casas, primero la de Don Andrés y luego la de Leonor, pero el enredo final se resuelve en un tercer hogar, la casa de Don García. Tratándose de un asunto de honor el uso de un ambiente interno, es obvio y natural, la casa era el lugar donde mejor, según padres y hermanos, se podía conservar la honra de una mujer, aunque luego todas estas comedias demuestran exactamente lo contrario.

En este caso, Rojas nos describe tres ambientes domésticos diferentes.

La casa de Don Andrés representa el lugar domestico atípico, él es un don Juan, el que ataca la honradez de las doncellas sin escrúpulos; la casa de Leonor es el símbolo del honor por

---

<sup>133</sup> E. Cotarelo y Mori, *op. cit.*, pág. 227.

<sup>134</sup> *Ibidem*, pág. 226.

<sup>135</sup> Luciano García Lorenzo, "De la fortuna escénica de Rojas Zorrilla en los teatros de Madrid," en *Revista de Literatura*, *op. cit.*, pág. 239.

excelencia, ella es esposa e hija, y por ello depositaria de la dignidad y decoro de toda la familia; y por último la casa de Don García que en calidad de hermano tiene que defender el honor de Doña Juana y como pretendiente de Leonor vigilar también por el suyo.

Tres ambientes diferentes para tres pretendientes y una única dama.

La estructura ambiental de *Peligrar en los remedios*, es similar a *La traición busca castigo*. La historia tiene lugar entre Nápoles y Sicilia. En la ciudad partenopea, que representa la casa, el ambiente cerrado, ocurren los hechos que tienen relación con el honor de Violante. Mientras que la isla de Sicilia, será el lugar abierto donde el Rey Sigismundo dará mano libre a su ira, y donde, siempre para cuestiones de honor, intentará obtener lo que se le prometió un tiempo. La elección de Sicilia, no es casual, ya que las características de la tierra con su volcán, al cual Rojas hace referencia con los nombres que se le conoce, “el Mongibelo y el Etna” [III, v. 640], tal vez considerándolos como dos cosas diferentes, representa a la perfección el estado de ánimo del rey.

Es la historia del complicado amor entre la Duquesa Violante y el infante Carlos. Los dos nobles se quieren y se casan en secreto. Todos los demás personajes desconocen esta unión. Ella tiene más pretendientes, tres en concreto, que son: el Rey, hermano de su marido; el Marqués Roberto, ayudante del rey, y por último el Conde Federico fiel amigo de Carlos. Un elemento singular de esta comedia, sin duda es la nobleza que aúna a todos los actantes. Aquí no se trata de un amor imposible como muchos otros de Rojas, entre nobles y no, sino que se trata de un amor lícito que no puede ser por unas causas que serán desveladas solo al final.

Las marcas de estilo de *La traición busca el castigo*, corresponden a la comedia de capa y espada, pero para que el equívoco sea mayor, la acción arranca con tono jocoso típico de las comedias cónicas, cuyo personaje central Don Andrés se complace en mostrar una visión paródica de los ideales tópicos sobre el cual se sostiene la comedia española. Pero rápidamente Rojas pasará a las tintas del drama de honor con final luctuoso<sup>136</sup>.

Para Cotarelo, la trama y los personajes están hábilmente contruidos, así como las dudas de Don Juan sobre quién es el verdadero ofensor de su honra están bien expuestas y justificadas, a pesar de la noble conducta de su esposa<sup>137</sup>.

Leonor es hija de Don Félix, ella está enamorada y es sea correspondida por Don García, su vecino de casa, pero el padre rechaza casarla con él y la promete como esposa a otro galán. Al progenitor le gustaría que se casara con Don Andrés, porque es rico, además lo ha visto rondar por los balcones de su casa y le parece una buena opción.

<sup>136</sup> *Ibidem*, págs. 470-478.

<sup>137</sup> E. Cotarelo y Mori, *op. cit.*, pág. 227.

Don Andrés rechaza la oferta, porque no puede dejar de querer a todas las mujeres y Don Félix, acto seguido, no quiere perder tiempo y le da como esposa a su hija a otro caballero, Don Juan.

Descubrimos que Don Juan y Don Andrés son amigos, los dos estuvieron en guerra juntos, y ahora el novio ha vuelto a Valencia y quiere que su amigo lo ayude a descubrir quién es el galán que corteja a su futura esposa.

Ese mismo día Don Juan se casa con Leonor, pero debe ausentarse porque su padre enfermo quiere verle antes de morir, entonces confía en las manos del amigo Don Andrés el honor y honra de su casa y de su mujer.

Este lo traiciona, y por la noche a escondidas ayudado por el criado Mogenicón intenta entrar en los aposentos de Leonor, lo logra, pero después de oír los gritos de ella, Don García sale en ayuda de la doncella, y los tres son descubiertos por Don Juan que ha vuelto de repente.

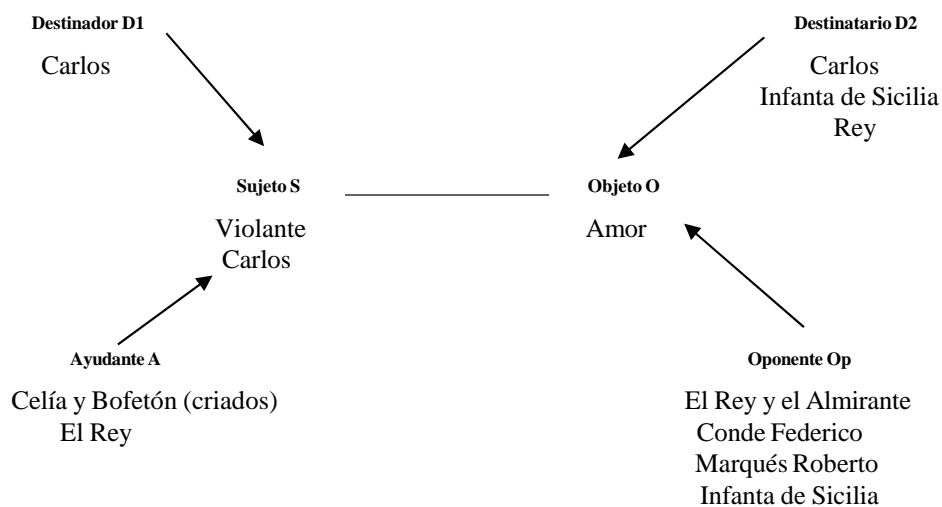
En la duda más absoluta, no sabe a quién creer y piensa culpar a la mujer y averiguar quién de los dos lo ha traicionado. Pero, por una vez, cree en las palabras de su esposa y se venga matando al amigo/ofensor.

En *Peligrar en los remedios*, a la estructura que ve en lucha a dos amigos por una mujer, Rojas introduce también la lucha entre hermanos. Elemento común entre todos los actantes masculinos es el secretismo con el que actúan, con el único objetivo de llegar a conquistar a la Duquesa. Por ello, de una forma o de otra sobrepasan las leyes de honor, como la lealtad a la corona, la fidelidad hacia los amigos o el respeto hacia el próximo. Todas circunstancias en las cuales está implicado también el Rey, una figura, que en este caso Rojas trata en modo verdaderamente singular. Casi hasta el final no le permite actuar como regente, sino como hombre enamorado, que lucha contra todos para poder alcanzar el amor de Violante. Deseo que le da fuerza y lo hará capaz de emprender una guerra en tierra de Sicilia, para reclamar a la mujer que le habían prometido como esposa, aunque él no desee desposarse con ella.

En este modo, Rojas añade una intriga paralela, que le permite desarrollar casi toda la segunda jornada, y que ve como protagonistas al Almirante y a las Infantas de Sicilia, una historia que realmente no cambia en ningún momento el curso de la principal y que usa solo para alargar la trama y el desenlace.

El esquema actancial propuesto por *Peligrar en los remedios*, se caracteriza por tener dos sujetos la pareja de marido y mujer, unidos por el amor, contra el cual lucharán los cinco oponentes, cada uno a su manera, y que apoyarán los ayudantes, aunque no siempre las acciones de los criados les

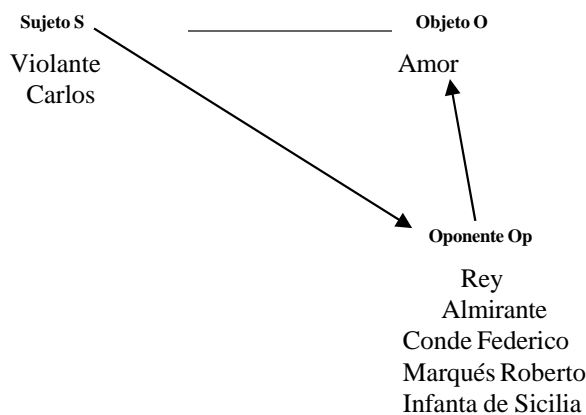
facilitaran las cosas. En el lugar de destinador y destinatario se encuentra el protagonista masculino Carlos, porque él será el elegido por Violante como único receptor del el amor, objeto de la acción.



En el lugar del destinatario se encuentran también la Infanta y el Rey, porque al final, cada uno de ellos dos obtendrá lo que anhelaba, y se casarán, sea por consecuencia de la acción que toma la trama o por descubrir de repente un amor verdadero.

Junto a la protagonista femenina, Violante, es el público el único depositario de toda la verdad, los espectadores saben lo que los personajes masculinos ignoran. Curiosamente, es el varón que parece no ver lo que hay, pero a pesar de ello, su aptitud no será atacada, mientras que se debatirá sobre las verdaderas intenciones de Violante, que, por ser mujer, será cuestionada por su marido, porque la considera culpable con su comportamiento, de haber puesto voluntariamente en peligro su honor.

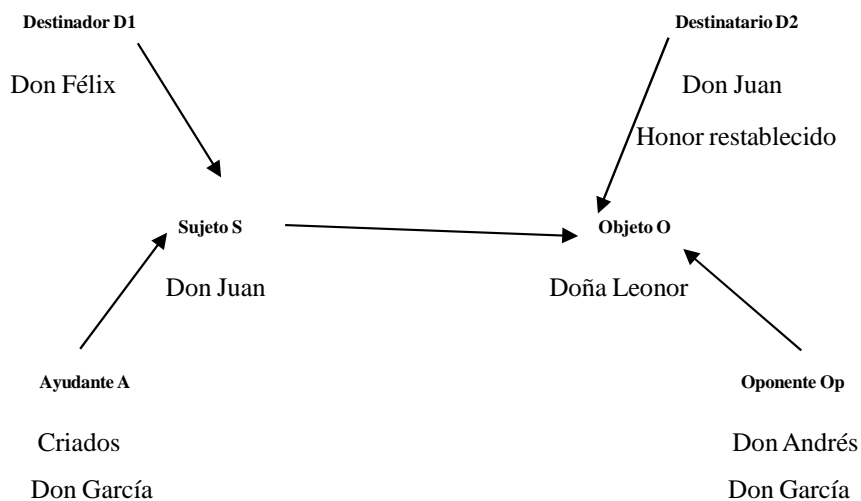
En la estructura actancial podemos claramente ver un triángulo activo en el cual, los oponentes se oponen al deseo de los sujetos:



un tipo de triángulo muy usado por Rojas.

También el esquema actancial de *La traición busca el castigo*, sigue las líneas del tipo de búsqueda amorosa. En él, tratándose de honor matrimonial el sujeto de la acción será Don Juan en calidad de marido de Leonor.

Mientras que Don García ocupará dos lugares, el de oponente y ayudante. El tercer galán, don Andrés, será oponente directo de Leonor



Su personaje representa el anti-galán, traidor y falso amigo; Don Juan será juez de su propio honor mientras que Don García, será galán y honesto. Don Félix es juez imparcial, él desde el primer momento sabe que Don Andrés es el ofensor, pero quiere que lo averigüe el mismo ofendido Don Juan.

La protagonista femenina, Leonor, es honesta, fiel aunque no ame al marido y confía en sus capacidades. Ha sido tan hábil de lograr que su esposo la crea y de preservar el honor de toda su familia, así como de demostrar el buen corazón y lealtad de Don García, que resultaba ser él que más Don Juan temía y que se ha revelado su mano en la sombra.

Los criados como siempre tienen un rol especial. Inés es la confidente de Leonor, pero también será quien desatará la ira de Don Juan al revelar que su esposa habla a escondidas con su amante a través de una pared. Y Moticón es maquiavélico y traicionero, en todo momento apoya a su amo, también cuando sabe que está operando mal. En esta obra vuelve también el simbolismo de la pared, que Rojas saca de la historia mítica de Píramo y Tisbe, leyenda de la cual usa las partes que más les interesan como le hemos visto hacer en *Casarse por Vengarse*, *Los bandos de Verona* y en

## *Los áspides de Cleopatra.*

Ambas obras empiezan *in medias res*, en una casa y con una conversación entre amos y criados.

Violante de *Peligrar*, discute con la criada Celia sobre sus penas de amor, una clave de Rojas, las criadas son siempre las confidentas de sus amos. Luego, la dama revela al público cuál es la base del conflicto, es decir, tiene tres pretendientes y ella quiere solo a Carlos.

En *La traición*, la discusión entre Mógicón y su amo Don Andrés, se centra sobre las descripciones de caracteres. El criado nos habla de su amo como de un don Juan por antonomasia y a diferencias de otros personajes, el mismo don Andrés, confirma orgulloso sus palabras. Una forma muy típica para poner en antecedentes al público y para que vayan conociendo a los personajes y puedan entender su forma de actuar.

La segunda acción también se desarrolla de la misma manera, se introduce un personaje nuevo en la escena y se dan al público unos indicios más. En *Peligrar* llega el protagonista Carlos en compañía de su amigo Federico y del criado Bofetón, y él también así como hizo su amada, le confía a Federico que está enamorado, y es en este momento cuando el Conde Federico se da cuenta que quieren a la misma mujer.

En *La traición busca el castigo* ocurre la misma situación con un añadido más. Don García, cuenta que él pidió la mano de Leonor y que el padre de ella no se la concedió y que ahora está allí, porque no quiere que Don Andrés merodee por casa de su querida y ha ido a avisarlo. Lo que desconoce es que el galán, no solo corteja a Leonor, sino que también a su hermana Juana.

La escena que sigue en entrambas obras se caracteriza por lanzar el primer enredo: Violante es prometida con el Almirante de Sicilia y Don Andrés rechaza la mano de Leonor, promoviendo las calidades de Don García.

Le sigue un golpe de teatro más, los dos amantes de *Peligrar en los remedios*, a pesar de todo, deciden casarse en secreto, mientras que en *La traición* aparece un nuevo personaje Don Juan, futuro marido de Leonor y amigo de Don Andrés.

Ambas obras acaban la primera jornada con todos los personajes en la escena. Violante usa el truco de hablar al prometido refiriéndose al marido y hay un doble equívoco en *La traición*, porque Juana hermana de Don García, cree que él haya ido a casa de Leonor para defender su honor

ya que allí se encuentra también su galán Don Andrés y el segundo ocurre cuando Don Félix decide casar a la hija, y los dos amantes creen que por fin ha cedido a sus voluntades.

Con esta última obra, Rojas nos sorprende con una intriga muy enrevesada, el final de la primera jornada es de lo más singular que hemos encontrado hasta este momento.

Don Juan llega con su amigo Don Andrés; Don Félix se enfada con este último y le echa de su casa, el amigo no entiende por qué, y además se fija en Don García, porque cuando el padre le pide a Leonor que le entregue su mano, ella se la entrega, para obedecer a su progenitor, pero, al aceptar pronuncia el nombre de García en vez del de Juan, y esto le aclara las cosas al novio, que tenía curiosidad de saber quién era el otro pretendiente y ahora lo tiene allí delante de sus ojos.

El único indicio que no se revela a los personajes es que también Don Andrés es un pretendiente, el público lo sabe, así como sabe también que ahora que la ha visto piensa cortejarla.

Se trata de unas obras que parecen proceder de la misma forma. Una única diferencia de momento se encuentra en la segunda acción de esta jornada, donde la manera de actuar de los personajes y de enfrentarse al desafío de honor y a la amistad no se corresponde.

Federico, aunque quiera a Violante, al descubrir que su amigo la quiere también decide no perder su amistad, eso al principio, mientras que García no duda en desafiar a don Andrés y a cualquier otro se ponga entre él y Leonor.

Los puntos en común son evidentes también en la segunda jornada. La acción se desarrolla entre la noche y el día siguiente, para luego acabar otra vez con la noche. Ambas se abren con los protagonistas en la escena. En *Peligrar* Carlos se encuentra en estado de felicidad porque se ha casado con Violante, mientras que en *La traición* Leonor está disgustada y relata su desagradable noche de boda. En un largo monólogo, Inés la criada escucha todo sin proferir palabra y Leonor se desahoga y sufre en el recuerdo de esa noche tan mala, y sostiene que no le queda otra solución que:

LEONOR dos fuerzas me pruebo a hacer,  
y es difícil conseguir  
aborrecer al que quiero  
y amar al que aborrecí; 160

[II, vv.157-160]

Volvemos a encontrar uno de los temas preferidos por Rojas, querer/aborrecer, pero aquí

Leonor los emplea al revés, tiene que amar al que aborrece y aborrecer al que ama.

La segunda y tercera acción se caracteriza por añadir dos enredos nuevos, que hacen estallar el conflicto entre los protagonistas.

En *Peligro en los remedios*, el Rey confía al hermano Carlos que está enamorado de Violante, y el otro pretendiente, el Marqués, se introduce a escondidas en el cuarto de la dama y Carlos lo encuentra, pero al estar a oscuras lo persigue y Violante para pararle le llama esposo, así que revela su boda secreta.

Mientras que en *La traición*, Don Andrés revela que se ha enamorado de verdad de Leonor y de forma inesperada Don Juan le hace depositario de su honor en su ausencia.

Después de estos acontecimientos cargados de tensión, Rojas alterna unos momentos muy graciosos cuyos protagonistas son los criados.

El autor aprovecha la ocasión, para introducir un tiempo muy divertido protagonizado por los dos criados, que salen a la escena por murmurar sobre sus amos. De esta manera el público es partícipe de lo que ocurre detrás de la escena que se está representando.

Ellos nos revelan cómo hacen los dos amantes para verse, y Celia confiesa que una noche, el Infante, la confundió con Violante, ya que esta última había cambiado de habitación repentinamente por voluntad de su padre, y ella había ocupado el cuarto de su señora. Añade también, que él se dio cuenta solo cuando se topó con su bigote, y que por esto la pegó, como demuestran los cardenales que aún tiene.

Bofetón también revela que el Marqués lo ha pagado cien escudos y un diamante para que le esconda esa misma noche en el cuarto de Violante y sigue:

BOFETÓN yo cumplí con ser criado,<sup>760</sup>  
cumpla ella con ser señora.

[II, vv. 760-761]

En esta disputa entre criados, ella no puede ser menos, y cuenta que también a ella la han pagado:

CELIA (Ap.)

Mil escudos me promete  
(tanto el amor le sujeta),

porque esta noche le meta  
de mi ama en el retrete, <sup>765</sup>  
Federico, que la adora,  
y esperándome ha de estar,  
y si éste se va a acostar,  
le pienso meter ahora.

BOFETÓN (Ap.)

El marqués Roberto es <sup>770</sup>  
galentísimo señor,  
con mi ama soy traidor,  
pero es mucho el interés.  
Ya está dentro, ello ha de ser,  
y pues que le satisfice, <sup>775</sup>  
y yo sé lo que me hice,  
él mire lo que ha de hacer.  
Si ésta no se va a acostar,  
sin que le valga disculpa,  
le han de echar toda la culpa; <sup>780</sup>  
yo me quiero retirar.

[II, vv. 763-781]

Es evidente, que los dos tienen todas las características típicas de los criados, primera entre todas, el interés.

También la escena de los criados de *La traición busca el castigo*, se desarrolla por la noche. Inés se encuentra con una luz, habla de sus dotes y pregunta al público cómo es posible que el nuevo criado Mógicón no le haya dicho lo guapa que es, así que decide cortejarlo ella. El criado hace lo mismo, finge no verla, siendo de noche, y decide aprovechar el momento para pedirle que le abra la puerta a su amo. Entonces él empieza a declarar su amor y ella se siente tremendamente ofendida, no porque no le guste sino porque había decidido hacerlo ella, le da la vuelta a la tortilla y lo aborrece, lanzando una advertencia a las damas del público:

INÉS (Ap.) ( Damas mías, escuchad  
damas de otros, advertid: 795  
cuándo seáis yunques, sufrid:  
cuando fuereis mazos, dad.)

[II, vv.794-796]

y el pobre criado graciosamente contesta:

MOGICON. ¡Oiga, oiga, la fregoncilla!  
Fregado me ha, vive el cielo,  
todo el amor que tenía, 800  
pues le ha puesto como nuevo;  
ella se fue, y yo he quedado  
más solo en este puesto  
que tahúr a media noche  
cuando ha perdido el dinero. 805

[II, vv. 794-805]

Es una escena graciosísima, y muy cuidada, en la cual los criados revelan su verdadero ser. De hecho Mógicón espera que todos se hayan ido a la cama y en cuanto puede le abre la puerta a su amo. Don Andrés entra en la casa de Leonor y tiene bien claro que con ese acto está poniendo en peligro el honor de la dama y la amistad del amigo, pero considera que su deseo es más fuerte que la obligación y el agravio.

La jornada acaba de la misma forma, con un desafío a duelo. Carlos desafía al Conde y al Marqués y Don Juan desafía a su amigo Don Andrés y a Don García, que había ido al aposento de Leonor solo para hacer frente a su petición de ayuda, y desgraciadamente el marido los encuentra allí a los dos.

A final de esta segunda jornada estalla el conflicto dramático, en el momento en el cual los pretendientes se atreven a traspasar las leyes de decoro y se introducen a escondidas en el cuarto de la querida, desatando así la ira de los lícitos maridos que ven en ese gesto un ultraje al honor de su mujer y de su familia en general, y por ello la única solución es el duelo.

A pesar de los acontecimientos repentinos que ocurren en la tercera jornada, se caracteriza sobre todo porque en ella, Rojas explota otra posibilidad, quizás impensable para la época: los maridos creen a las palabras de la mujer y no la consideran culpable de lo ocurrido. Eso porque desde el principio siempre han sido sinceras y no han dado modo de sospechar de ellas o de sus comportamientos.

En este momento, las cartas asumen un rol importante. Carlos escribe dos para sus antagonistas, pero las firma con sus nombres, de forma que ellos mismos sean quién se reten en duelo; en *La Traición* es Don Andrés quien desafía al amigo Don Juan.

Las acciones que siguen se desarrollan a oscuras, Don Juan mata a su amigo y los demás personajes de *Peligro* piden venganza. Pero con la llegada de la luz el conflicto se resuelve de repente, el Rey a pesar de su amor para Violante, perdona al hermano, hace felices a todos y él mismo se casa con la Infanta de Sicilia. Y Don Juan a pesar de su amistad con Don Andrés, no soporta su traición y lo mata.

Los protagonistas de estas dos obras son muy valientes, se enfrentan a las circunstancias y no dudan en contar la verdad. La amistad, el honor, el amor y el matrimonio, son los aspectos que más unen estas tres jornadas. En ellas los recursos técnicos que el autor emplea son múltiples pero no nuevos: los equívocos, la obligación y el agravio, la luz, el amante escondido, las cartas, así como querer, aborrecer, la amistad y la noche, son todos elementos esenciales en las obras de Rojas, que tienen un valor muy importante a la hora de desarrollar el conflicto. Este último estalla en la segunda jornada, pero ya desde finales de la primera su planteamiento es evidente, para luego resolverse repentinamente en la tercera jornada, no sin haber previamente sorprendido al espectador con sus maniobras para enredar cuanto más posible.

También los temas elegidos, como el amor, la amistad y el honor son claves en sus obras y también en las de los demás autores de la época, pero Rojas le da un toque muy personal, porque sus soluciones a los conflictos nunca son banales o descontadas, siempre intenta encontrar un final sorprendente, para que el público se quede con la idea que no siempre todo tiene que seguir unas leyes sino que existe la posibilidad de cambiar las cosas, en este caso las leyes de honor y su código cerrado, donde la mujer era siempre la que tenía que perder.

## **2.2 *No hay amigo para amigo* y *Primero es la honra que el gusto*, definen la línea tenue entre las leyes de honor y la honra.**

Las obras elegidas para evidenciar la relación entre las leyes sociales y las comedias de la época son dos, *No hay amigo para amigo* y *Primero es la honra que el gusto*.

La primera<sup>138</sup> se publica en la *Primera Parte* del autor. Cotarelo localizó dos manuscritos en la Biblioteca Nacional copias de fines del siglo XVII de la misma<sup>139</sup>. También acompaña el título, entre paréntesis, con un refrán: *Las cañas se vuelven lanzas*, cuyo origen se remonta a las antiguas justas de caballería. Podría tratarse de un título complementario o subtítulo<sup>140</sup>, para remarcar lo mal que los hombres saben guardar las amistades.

La obra se representó en el Buen Retiro en junio de 1636 o de 1637, no sabemos con certeza, por la compañía de Pedro de la Rosa<sup>141</sup>.

Mientras que, *Primero es la honra que el gusto*, es un ejemplo de suelta<sup>142</sup>. De esta obra solo se conocen estos tipos de impresiones y además se suele considerar como incompleta, ya que faltan más o menos quinientos versos de la tercera jornada, para que tenga la longitud establecida.

Por el título que tiene, se puede parecer a *Primero es la honra* de Moreto, pero la trama y personajes son muy diferentes<sup>143</sup>.

Se trata de un título que evoca de forma contundente y maximalista una moral que exige el

---

<sup>138</sup> La edición de *No hay amigo para amigo* que se maneja para esta análisis pertenece a la colección ordenada por Ramón de Mesonero Romanos, Madrid, Rivadeneyra, 1918.

<sup>139</sup> E. Cotarelo y Mori, *op. cit.*, p.196.

<sup>140</sup> Capítulo XII: “De la extraña aventura que le sucedió al valeroso Don Quijote con el bravo caballero de los espejos”. “Digo que dicen que dejó el autor escrito que los había comparado en la amistad a la que tuvieron Niso y Euríalo, y Píldes y Orestes; y si esto es así, se podía echar de ver, para universal admiración, cuán firme debió ser la amistad de estos dos pacíficos animales, y para confusión de los hombres, que tan mal saben guardarse amistad los unos a los otros. Por esto se dijo:

No hay amigo para amigo:

las cañas se vuelven lanzas;

y el otro que cantó:

De amigo a amigo la chinche, etc.”

(Miguel de Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Cap. XII, introducción y notas de Ángel Basanta, Madrid, 2005, pág. 626).

<sup>141</sup> E. Cotarelo y Mori, *op. cit.*, pág.197.

<sup>142</sup> La edición de *Primero es la honra que el gusto* que se maneja para esta análisis pertenece a la colección ordenada por Ramón de Mesonero Romanos, *op. cit.*

<sup>143</sup> E. Cotarelo y Mori, *op. cit.*, pág. 210. La suelta al cual se refiere es la otra que se conoce sin lugar e año, publicada en Madrid en la Imprenta de Juan Sanz. Tenemos noticia también de otra suelta que se encuentra en los fondos de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, pero no tiene ni lugar, ni año ni nombre.

sacrificio de las inclinaciones personales<sup>144</sup>, exactamente lo que se le pedía a todas las mujeres de la época, heroínas de Rojas incluidas y que puntualmente no cumplen. El personaje de Leonor, será la excepción que confirmará la regla oficial, cumpliendo en todo momento con lo que se le pide, con tal de no perder la honra.

No tenemos noticias de su representación y tampoco de siguientes ediciones. Sobre ella se ha escrito muy poco y en casos concretos, por ejemplo para tratar algún personaje o para hacer referencia al uso de los refranes en la comedia de la época.

Ambas obras tratan de amores y cortejos, de amistad entre varones, de honor y honra, de valentía y carácter, sobre todo a la hora de elegir si hacer caso a las leyes sociales o a lo que les pide el corazón, intentando no dañar la historia de amor, preservándola de las habladurías y al mismo tiempo, logrando no perder la amistad del antagonista.

*No hay amigo para amigo*, trata de la historia de tres caballeros, amigos entre ellos, que a causa de las leyes de honor se ven obligados y ofendidos el uno al otro.

Don Alonso quiere asesinar a Don Luis, porque él ha matado a su hermano Don Félix; los dos pretenden a la misma dama, Estrella, y además Don Luis está enamorado de la hermana de su antagonista, Aurora.

Don Luis, no quiere pelear con nadie, pero no ha jugado limpio, porque, siendo ya prometido no tendría por qué cortejar otra dama, mientras que de esta manera deja mal parada a Estrella, que ha sido también la causa de la muerte errónea de Don Félix, que solo querría defender en duelo al hermano Don Alonso y encontró la muerte.

Don Lope, es el moderador del conflicto, los dos caballeros están relacionados con él de alguna forma. A Don Luis le debe la vida, y a Don Alonso la palabra, ya que había prometido ayudarlo a vengar la muerte del hermano. El suyo será un personaje muy importante, porque al final logra persuadirlos para que no se maten.

Las dos damas son las responsables de la lucha entre caballeros, y al final no quedan mal paradas ya que el conflicto se resuelve con un doble casamiento y con el honor a salvo.

En *Primero es la honra que el gusto*, el padre, Don Rodrigo, está empeñado a casar a la hija, Leonor, con un noble. Él pertenece a la vieja escuela en la cual la honra estaba por encima de todo, también de la felicidad de un ser querido.

---

<sup>144</sup> Felipe B. Pedraza Jiménez, “Los ingredientes trágicos del enredo cómico”, en Felipe B. Pedraza Jiménez, *op. cit.*, pág.40.

Leonor su hija, no quiere enfrentarse al padre y, aunque quiera a otro hombre, en principio parece aceptar lo que el padre le impone. En este momento demuestra tener poco carácter, pero mejora en la última jornada de la comedia, cuando por fin reacciona y empieza a actuar para no casarse.

Don Juan es un noble, que está a dos bandos. Se quiere casar con Leonor, pero mientras tanto corteja otra mujer, Doña Ana, cuyo personaje es clave para el desenlace, aunque aparezca muy poco a lo largo de la obra.

Por último está Don Félix, que es el más noble de todos, él quiere a Leonor, y lucha por ella, a pesar de que durante toda la comedia parece no tener mucha confianza en la mujer que ama, pero al final la cree y por fin se casan.

Las dos comedias siguen a lo largo de la misma línea, mismo tipo de protagonistas, misma estructura de la intriga y mismo final. Además he rescontrado en *No hay amigo para amigo*, una mayor coincidencia con otra obra de Rojas que hemos analizado anteriormente, *Obligados y Ofendidos*, aunque las tres tengan el mismo final, la boda, y compartan mismo número de caballeros, tienen más puntos en común.

En las últimas dos obras, hay tres gentilhombres, dos de ellos, Arnesto (*Obligados y Ofendidos*) y Don Félix (*No hay amigo*) no aparecen en la escena, pero son muy importantes a la hora de plantear el conflicto, son el punto de partida de la venganza de honor.

Las dos comedias, tienen mismo final, ya que al ser cuñados no hay duelos. La ofensa también es común, se debe a la muerte de un hermano del protagonista o antagonista a mano del otro. Además uno de los personajes, siempre quiere, galantea o acaba casándose con la hermana de su contrincante.

Los equívocos y el recurso de la mujer tapada están presente en las tres obras, pero en *Primero es la honra* hay más presencia de chismorreos y el peso de la honra es menos fuerte, que en las otras dos, sus actantes son los típicos de la comedia de capa y espada.

A pesar de que los sentimientos de honor graven tanto sobre su carácter, los personajes de *No hay amigo para amigo* se caracterizan por ser más brillantes y divertidos, en sus palabras siempre hay doble sentidos y a través de sus acciones retratan una época en la cual las leyes de honor y la honra eran muy importantes.

Todos sus actos, se desarrollan alrededor de tal concepto, la dignidad de la persona, y aunque el autor nos permita verlos desde diferentes puntos de vista, el masculino y el femenino, y como no

puede ser de otra manera, también desde el punto de vista de los criados y criadas, que a través de una parodia muy divertida se ven afectados por los mismos problemas que tienen sus amos, nos damos cuenta que todos quedan atrapados en el mundo del honor, todos piden venganza según una u otra ley.

Las escenas de criados son muy logradas, y siempre siguen una escena cuyo planteamiento es muy serio, en *No hay amigo para amigo*, Otáñez le pregunta a Moscón qué es lo que ha pasado y él contesta:

MOSCON.   ¿Con qué cara un hombre honrado 585  
Te ha de decir lo que pása,  
Y que de Estrella en la casa  
Vimos un hombre embozado?  
¿Yo había de contar ahora,  
Que don Alonso salió, 590  
Y que cuando a Estrella halló  
Encontró a su hermana Aurora?

[II, vv. 585-592]

y de esta manera tan divertida, de quien no habla, pero al mismo tiempo dice mucho, le cuenta todo, aunque cierre diciendo *Cuantos vicios hay tendré; Pero el ser parlero, no*. [II, vv.615-616]

Nos encontramos con una recreación divertida de la acción anterior que han protagonizado sus amos, en la escena llega también el otro criado, Fernando, que para repetir la actuación de los amos, le da dos bofetones a Moscón.

En tal caso la ironía verbal será el elemento que marcará la diferencia y se convierte en el escape natural de lo trágico en dirección de lo cómico<sup>145</sup>. Tanto que las aventuras entre estos dos criados, sigue también en la tercera jornada donde la historia entre ellos, es marcada por las mismas pautas que las de sus amos.

En paralelo Moscón será protagonista de un duelo con Fernando para que su honor de criado quede honrado después del bofetón que le había dado en la anterior jornada. Y por ello, para retarle le envía hasta una carta, como se hacía en los duelos verdaderos:

---

<sup>145</sup> David Felipe Arranz, “Rojas Zorrilla, maestro del equivoco”, en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, *op. cit.*, pág. 516. Es un interesante artículo sobre el uso de la ironía y del lenguaje verbal.

“Malas lenguas me han dicho que vuestra merced me ha dado un bofetón; yo no lo puedo creer de su cortesía; mas quién podrá cerrar la boca al vulgo, si no es que vuestra merced con su dadivosa mano se la tape. Me dice mi amo, que si no es dándole de palos, o sacándole sangre, no cumplo con mi obligación; a los palos no me atrevo porque me parece dificultoso; sacarle sangre no es fácil; y aunque reñir en campaña tiene el mismo inconveniente, le suplico a vuestra merced me haga merced de estar esta tarde a las tres en la cuesta de San Blas, y perdonarme estos enfados, donde ruego a Dios le dé buen suceso, que yo espero en él, y después en mí, que sí dará. -Su mayor amigo, Moscón.”

pero luego para escaquearse finge no haber sido él y el otro criado lo mata a palos. Se trata de una parodia sobre los duelos de honor y la cobardía de los criados. Es un ejemplo en el cual un personaje se desdobra y encarna sucesivamente a diversos personajes, aquí Moscón fantasea y escenifica un enfrentamiento, del que saldrá victorioso, con Fernando, que lo ha abofeteado<sup>146</sup>.

También los criados de *Primero es la honra que el gusto* reúnen todas las características necesarias para que la comedia se convirtiera en un éxito. Son tacaños, ligones, hacen de alcahuetas para sus amos y piensan siempre en el dinero. Son graciosos en su forma de hablar, llena de dobles sentidos, así como en sus nombres, Pepino y Flora, y ellos mismos juegan con eso:

FLORA (Ap.) o mi Roque, ¿pues no sabe 460  
que un pepino y una flor nunca  
traban maridaje?  
PEPINO. Anda, que eres una necia;  
no en flores el tiempo gastes,  
que aunque el Papa no dispense, 465  
podrán en este lance  
el pepino en florecerse  
y la flor emepinarse.

[I, vv. 460-468]

ellos enredan y desenredan la intriga, y le dan esa chispa especial.

<sup>146</sup> Felipe B. Pedraza Jiménez, “Figuras, figurillas y figurones en Rojas Zorrilla, en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, *op. cit.*, pág. 391.

Las protagonistas femeninas de estas obras son muy singulares, Aurora y Estrella, de *No hay amigo para amigo*, son amigas y al mismo tiempo rivales. Ambas pretenden al mismo hombre, Don Luis, que fingirá ser Don Carlos, para que Aurora no descubra su identidad.

Las dos mujeres, persiguen lo mismo que las demás heroínas de Rojas, pero esta vez, aunque tengan un rol importante en la comedia, porque permiten complicar la acción, citando a oscuras a los hombres, y encontrándose siempre donde no deberían estar, realmente el autor las usa como elemento de cierre y como *input* para desatar la venganza social que mueve a los hombres.

Con ellas existe un claro juego del autor con los nombres de las mujeres Estrella/Aurora, la una eclipsa a la otra, con su nombre y en el corazón de Don Luis. Representan los opuestos, la noche y el día.

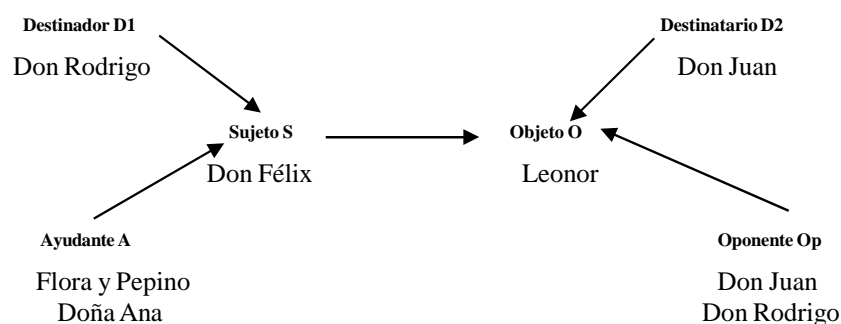
Por su parte, las figuras masculinas están bien trazadas, son tres tipos diferentes de hombres de la época, cuyo objetivo final es mantener vivo delante los ojos de la gente, que las suyas son familias honradas.

Don Alonso, quiere venganza por cualquier cosa; Don Luis huye de ella, e intenta escabullirse de las leyes, mientras que Don Lope a causa del comportamiento de sus amigos, ve su honor puesto en grave peligro, porque si no cumple con su promesa y su palabra, qué será de su honra.

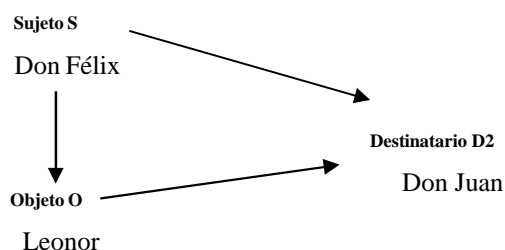
También tenemos un personaje de quien todos hablan, y que no aparece en la escena Don Félix, el hermano muerto en duelo de Aurora y Don Alonso.

Los esquemas actanciales de ambas, son iguales, un clásico, donde la búsqueda amorosa prima sobre los demás.

En *Primero es la honra*:

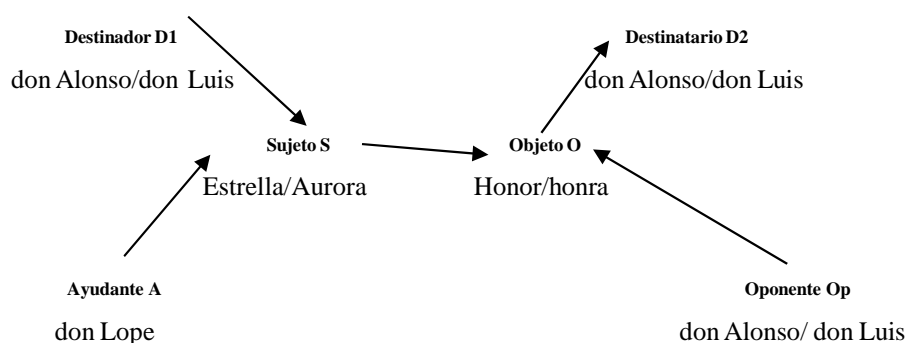


El protagonista de la acción es Don Félix, su objetivo es Doña Leonor, pero a su amor se opone, Don Juan y el padre de ella. Creando así un triángulo ideológico, que nos explica el sentido del desenlace y no el origen de la acción.



Los criados, que ocupan el lugar de ayudante, apoyan al sujeto y al objeto y al final ellos y Doña Ana son los responsables de desatar el enredo, y de hacer posible que la historia se cierre con un final feliz.

En *No hay amigo para amigo*, no encontramos sustanciales innovaciones. El esquema, sigue la misma línea que el anterior:



y se caracteriza por tener un único ayudante Don Lope, que ayuda a todos, sea ellos oponentes que sujetos de la acción. Don Alonso es a la vez, oponente de su hermana Aurora y de Estrella que lo rechaza, así como de Don Luis. Las dos mujeres son el sujeto de la acción cuyo objetivo es el honor, y los destinatarios del mismo serán los antagonistas Don Luis y Don Alonso.

Los criados, no están en el esquema porque realmente no ayudan a nadie, o mejor dicho, hace lo que le pide el amo, y caracterizan unas escenas paralelas muy acertadas.

Por ejemplo, en *No hay amigo para amigo*, Rojas emplea una escena graciosa entre los criados de Don Lope, Moscón y Otáñez. Como Aurora dice que su llanto será agua para que ella/flor no se marchite, el toledano introduce aquí una riña entre una pareja de criados, donde él le echa

agua y luego la acusa de robarle el vino, la comida y de llamarle de todo. [I, vv. 552-644.], una reproducción divertida de la escena de amor entre Aurora y Don Luis.

Las dos comedias empiezan *in medias res*, en ambas escenas, el amo está con el criado, y de esa manera, Rojas pone al día al espectador.

En *No hay amigo para amigo*, Don Luis y Fernando, cuentan cómo han vuelto de Flandes y que nadie lo sabe, tampoco Estrella, la mujer que corteja y además el mismo revela que está también cortejando otra mujer, Aurora, y que para ella es Don Carlos.

Es decir, una mentira, igual que otra que abre *Primero es la honra*, donde Don Juan está con la criada Flora y quiere saber las impresiones de Leonor a recibir su carta, una misiva que la criada nunca le ha entregado.

En esta primera jornada encontramos unos recursos escénicos típicos de Rojas, como la *Venus Anadiomena*, Don Luis usa esta descripción para hablarnos de su segunda amante Aurora; y la mujer tapada, sea doña Ana, que Estrella, en algún momento de esta primera parte van escondidas para luego dar pie a los equívocos de persona, tan típicos y provechosos en Rojas. Nos encontramos con una jornada digna de las comedias de intriga. Está llena de equívocos, escenas divertidas, de damas que quieren a quien no deben y son queridas de mentira, que van tapadas para mantener en salvo su honor y que luego citan en secreto a los hombres, por la noche y en su casa. Todos los sentimientos se juntan, amor, honra, honor, venganza, justicia, muerte, prácticamente en mil versos están todas las claves de Rojas incluso el *locus amoenus*, la *Venus Anadiomena* y la mujer tapada.

Elementos que aparecen también en otras de sus comedias como en *No hay ser padre siendo rey*, *Casarse por vengarse*, *Entre bobos anda el juego* y *Obligados y Ofendidos* donde aparece solo la mujer tapada. Todas ellas pertenecen a los primeros años de 1630, aunque alguna apareció en la *Segunda Parte* de las obras del autor. También se caracterizan por tener en común el tema del honor, los equívocos de persona y la venganza.

En *Primero es la honra que el gusto*, las bases del conflicto son dadas por los equívocos y las extravagancias de los criados. Mientras que en *No hay amigo para amigo* el enredo que se advierte ya desde el principio, lanza las bases para que el honor sea centro de la acción. Esta vez, los criados no actúan malamente como en la primera obra.

Las dos obras en la primera jornada tienen en común el principio *in medias res*, donde dos caballeros abren la comedia con una actuación que los ve protagonistas juntos a sus criados, pero lo hacen de forma diferente, en *No hay amigo*, sus palabras nos ponen en antecedentes, mientras que

en *Primero es la honra*, nos meten de cabeza en la acción, y rinden parte al público de unas supuestas entregas de cartas, será un elemento y un recurso fundamental para el enredo. Otro elemento indudablemente fuerte, es el deseo de venganza que empuja a los personajes a actuar, sus acciones siempre son provocadas por los celos.

La segunda jornada en ambas se abre en un ambiente doméstico, en el cual, las damas que demuestran ser muy atrevidas, conciertan citas con sus pretendientes a espaldas de padres y hermanos. Pero lo hacen con dos objetivos diferentes, Leonor porque le quiere comunicar que no se quiere casar y lo hace enviándole una carta:

(Lee) “Para remedio de cierto disgusto en que corre tormenta mi libertad, necesito de hablaros esta noche en mi casa; suplico que estéis en ella a tiempo en que por estar fuera o recogido mi padre, pueda tener seguridad de que no os vea. El cielo os guarde. -*Leonor.*”

que por la forma en la cual está escrita y las palabras usadas da lugar a muchas interpretaciones; y Aurora porque desea ver a su amado.

En las dos, tal gesto pone en peligro el honor de la familia, ya que la llegada supuesta o verdadera del padre, empuja la acción.

En *No hay amigo para amigo*, es Don Luis, quien citado por Aurora, se encuentra cara a cara con su prometida Estrella, ya que la casa en la cual están es la suya, y para no poner en peligro su honra, intenta taparse para que ella no le reconozca. Mientras discuten, supuestamente tiene que llegar el padre y es entonces cuando Estrella invita a todos a salir de su casa y a arreglar sus diferencias en la calle. Es una jornada muy lograda, en un solo golpe, Rojas representa tres tipos de ataques al honor diferentes, todos en el mismo ambiente cerrado, la casa, depositaria del honor de la familia y de noche, cuando los malentendidos son más fáciles.

En *Primero es la honra que el gusto*, Don Félix va a casa de su prometida Leonor y al oír las palabras de su antagonista se pone muy celoso, y se esconde en el cuarto de la dama donde los dos se pelean, pero toda la acción se acelera por la repentina llegada del padre y sorprendentemente, cuando este último se encuentra escondido en un cuarto a Don Juan, el hombre que él ha elegido para que se case con su hija, no pasa absolutamente nada, y la explicación será que al ser el futuro marido, el progenitor no vive tal encuentro como una afrenta a la honra.

Inmediatamente después es cuando en ambas estalla el conflicto.

En la primera, todo ocurre en el jardín, Don Alonso llega y se encuentra con su hermana,

Estrella y con un hombre tapado, Don Luis, que se ve obligado a descubrirse. De allí Don Alonso quiere matarle por dos razones, por haber deshonrado a su hermana Aurora y por la muerte de su hermano; Estrella quiere que pague porque ha puesto en peligro su honra traicionándola con Aurora; esta última pretende lo mismo y entre todos los personajes, quien se encuentra en medio es Don Lope, el único que actuará como mediador entre todos.

En *Primero es la honra*, el conflicto estalla de forma menos teatral, es decir, explota a causa de una desgracia común que afecta a los dos protagonistas, porque Don Félix que seguía escondido, oye la conversación entre el padre de Leonor y el futuro marido sobre la boda que se tiene que celebrar el día siguiente, y cuando ella va a buscarle se lo cuenta. Es aquí que la reacción de los personajes es diferente, ella llora su pena, y no se atreve a ir contra la decisión del padre, y él pide venganza.

Vemos cómo el conflicto estalla de dos formas distintas, en una a causa del honor y de la venganza y en el otro a causa de los celos, pero por supuesto a causa del desmedido interés del padre por casar a Leonor contra su voluntad y por la incapacidad inicial de ella de oponerse.

La tercera jornada se abre con dos tipos de enfrentamientos en *No hay amigo* entre caballeros y en *Primero es la honra* entre padre, hija y amantes. A esto siguen unas series de equívocos, sobre todo de persona: Estrella es confundida por Aurora, y el protagonista la quiere matar y el antagonista le declara su amor; en la otra obra, Don Juan confunde a Ana por Leonor y así se descubre que él es el prometido de Doña Ana, de esta manera Leonor se libra de la boda.

En ambas, el conflicto se resuelve con boda, hasta los criados Pepino e Flora de *Primero es la honra que el gusto se casan*.

*Primero es la honra* es una comedia de enredo magnífica, es muy entretenida, se desarrolla de forma muy rápida y es muy amena.

El tema tratado, la honra, y los recursos empleados son todos típicos de las comedias de capa y espada y de Rojas, y eran los que más interés suscitaban en el público.

Las mujeres tapadas, las puertas, las cartas, las bodas impuestas y los desafíos, así como la obligación y la ofensa o el querer y aborrecer son todos signos distintivos del toledano y de los personajes de esta obra.

El conflicto estalla a final de la segunda jornada, con el anuncio de la boda, para resolverse muy rápidamente en una mutilada tercera parte, para acabar con final feliz.

Perfecta bajo todo punto de vista, quizás lo que se echa en falta en esta comedia es fuerza en

los caracteres de los personajes.

Rojas suele dibujarlos muy atrevidos, decididos y seguros de ellos mismos, y no hace diferencia entre hombres y mujeres. A la mínima saltan chispas y aquí no es así, los caballeros están escondidos en la misma casa, lo saben y no se enfrentan.

Doña Ana, oye que su amado la ha traicionado con otra mujer y encima quiere casarse con ella, y no sale de su escondite para enfrentarse a él, y luchar por lo que quiere, pero se va.

Así como Leonor, no hace más que llorar sobre sus desgracias, hasta que de repente al final se despierta y decide que ha llegado el momento de tomar las riendas de su vida.

Rojas aquí se ha centrado más en el enredo y en el gusto del público que en los personajes y eso se nota.

También en *No hay amigo para amigo*, se encierran todas las claves de la comedia de capa y espada. Tiene desengaños amorosos, equívocos, mujeres tapadas, cambio de identidades, duelos de honor y criados graciosos. Todos ellos, elementos de gran éxito en la comedia del Siglo de Oro, y que Rojas sabía magistralmente utilizar.

En todo momento el espacio de la acción será siempre la casa, símbolo del honor y de la familia.

El conflicto es dado a causa de la vuelta de Don Luis de Flandes y sobre todo porque Don Alonso quiere matarle por vengar la muerte de su hermano. A esto se suman los celos y la falta de respeto que ha tenido en cortejar a Aurora, la hermana del caballero que mató.

Durante toda la segunda jornada, no ocurren otras cosas que acontecimientos que complican el conflicto base, enredados por estar a oscuras y a causa de la confusión. Conflicto que estalla cuando se descubre la identidad de Don Carlos, abriendo así dos frentes de lucha, el honor de la mujer y el significado de los duelos de honor. Al final todo se resuelve repentinamente, y los protagonistas/antagonistas que se han perseguido durante toda la comedia, aceptan la propuesta de paz de Don Lope, se casan y al ser cuñados ya no se pueden matar. Así queda arreglados todos los temas que atañen al honor.

Lo extraño en esto es que Estrella, que siempre había rechazado el amor de Don Alonso, tanto que el hermano de este muere por su culpa, ahora acepta casarse con él sin decir ni una palabra, quizás por no quedar deshonrada ya que su prometido Don Luis se casará con Aurora.

Es una comedia muy interesante, marcada por el inconfundible estilo del autor, tuvo éxito en la época, tanto que Lesage la imitó en la suya *Le point d'honneur*<sup>147</sup>.

---

<sup>147</sup> E. Cotarelo y Mori, *op. cit.*, pág.197.

### 2.3. Tres tragedias para un único tema principal: el honor filial.

Las obras que hemos incluido en este bloque tan singular, son tres: *No hay ser padre siendo rey*; *El Caín de Cataluña*, y además, para confirmar nuestra línea de trabajo centrada en encontrar el *modus operandi* del toledano a la hora de plasmar sus obras, hemos querido comprobar los resultados obtenidos hasta este momento, con una de ella, *El más impropio verdugo por la más justa venganza*, cuya autoría completa ha sido puesta en duda, ya que se piensa en una colaboración entre Rojas, Coello y Vélez.<sup>148</sup>

Estos últimos, fueron unos autores con los cuales durante el siglo XVII Rojas colaboró en múltiples ocasiones, escribiendo una de las jornadas de estas obras: *El Catalán Serralonga*, *También la afrenta es veneno*, *La Baltasara* o en *El Robo de las Sabinas*.

A pesar de ello, vemos la evolución de estos tres trabajos y las conclusiones a las cuáles nos llevarán.

La tragedia *No hay ser padre siendo rey*, 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*”<sup>149</sup> ya que el conflicto en la escena se desarrolla entre padre e hijos, como en otras dos obras *El más impropio verdugo por la más justa venganza* y *El Caín de Cataluña*, ambas en este estudio.

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 Rugero<sup>150</sup>.

Cotarelo y Mori ha localizado dos manuscritos de la 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”<sup>151</sup>.

---

<sup>148</sup> Arena Cruz, Elena, “La representación de Rojas en el Siglo XVIII y su valoración en el Memorial Literario” en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael Gonzales Cañal, Elena Marcello, *op. cit.*, págs. 379-394.

<sup>149</sup> “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.*, pág. 59).

<sup>150</sup> *Ibidem*, pág. 56-57.

<sup>151</sup> Ms. de la B.N., 60 hs. 1. del s. XVIII. Censura de 1687. *El mejor de los mejores libros de comedias...* Alcalá, 1651. Madrid, 1653, 4º. E. Cotarelo y Mori, *op.cit.*, págs. 198-200.

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.

*El Caín de Cataluña*, aparece impresa suelta y fue añadida más tarde al *corpus* de las obras del autor. Cotarelo la localiza en muchos sitios, pero el manuscrito más antiguo se encuentra en la Biblioteca Nacional.<sup>152</sup>

Aparece también con el mismo año de publicación en Lisboa, en *Doce comedias de las más grandiosas que hasta ahora han salido de los mejores y más insignes poetas. Parte 5º*. Pablo Craesbeeck-Felipe George. 1653.<sup>153</sup>

Según Cotarelo, los versos finales de la obra y *este caso verdadero/ tendrá más feliz fin/ si don Francisco de Rojas/ perdón llega a conseguir*. [III, vv.892- 895] confirman que la acción dramática se basa en hechos reales. Después de su publicación en la colección<sup>154</sup> de Mesonero Romanos en 1861, ya no se publica más, o por lo menos, ya no tenemos noticias de ninguna otra publicación.

*El más impropio verdugo por la más justa venganza*, es una obra que aparece en la *Segunda Parte* (1645) de las comedias escritas por el autor. Cotarelo la tiene catalogada como *El más impropio verdugo*, aunque luego hable de una impresión suelta de fines del siglo XVII, sin lugar ni año, compuesta por 18 hojas sin foliar, en 4º y con el título de *Comedia famosa. El más impropio verdugo por la más justa venganza. De Don Francisco de Roxas*. También dice que con esta obra el autor exagera lo trágico y lo terrible hasta convertirlo en cruel y antipático<sup>155</sup>.

Mackenzie entrevé una colaboración, como otra obra que pertenece a este segundo grupo de comedias que el autor publicó a su nombre, que es *Los tres blasones de España*, cuya primera jornada se atribuye a Antonio Coello<sup>156</sup>.

A pesar de las dudas de autoría, sabemos que se estrena el 14 de febrero de 1637 en El Pardo, por la compañía de Tomás Fernández de Cariñán, *El más impropio Verdugo* y que en la Biblioteca Nacional hay un manuscrito de fines del siglo XVII, que tiene mismo título y comprende

---

<sup>152</sup> *Ibidem*, pág.147.

<sup>153</sup> Rafael González Cañal, “La transmisión impresa de Rojas Zorrilla”, *op. cit.*, pág. 225.

<sup>154</sup> Es la edición que usamos para este análisis.

<sup>155</sup> E. Cotarelo y Mori, *op. cit.*, págs.178-179.

<sup>156</sup> Parece ser, según sus estudios, que “una suelta antigua propiedad de la Biblioteca de Módena, solamente atribuya a Rojas la tercera jornada de la comedia, nombrando a Luis Vélez (I) y Antonio Coello (II) como autores de los otros actos”. Para la descripción de esta suelta y si se quiere profundizar en el tema de la colaboración es interesante la nota nº 1, de la pág. 34 de A. Mackenzie L., *op. cit.*, págs.33-34.

una comedia incompleta, que es parodia de la de Rojas, en palabras de Cotarelo<sup>157</sup>. A tal propósito, el título completo de la obra y la información de que fue representada unas cuantas veces durante la primera mitad del 1700, aparece reflejada en el texto sobre las carteleras teatrales de René Andioc y Mireille Couloun<sup>158</sup>. Mientras que no figura en las carteleras de 1800<sup>159</sup>.

Dos de las obras se desarrollan en el extranjero, Polonia y Florencia, siguiendo la costumbre de la época de no ambientar los temas complicados, en el territorio español y así evitar problemas para su representación, ya que lo que no te toca de cerca, siempre es mejor visto. Mientras que *El Caín* a pesar del tema tratado, sí se desarrolla en territorio nacional, a Barcelona.

Los títulos de todas ellas adelantan el desenlace. En *No hay ser padre siendo rey* se 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, que él cree ser 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 de 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.<sup>160</sup>

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.<sup>161</sup>

El periodo elegido, para ambientar *El más impropio verdugo* es aquel de la guerra entre los Guelfos y los Gibelinos, y la lucha será entre dos familias contrarias, los Salviati (gibelinos) y los Medicis (guelfos). La historia de base, es la misma que otras de este género, ya que parece ser que a Rojas le gustaba mucho, la disputa entre Montescos y Capuletos, ejemplo de ello es *Los bandos de*

<sup>157</sup> Emilio Cotarelo y Mori, *op. cit.*, pág. 180.

<sup>158</sup> René Andioc, Mireille Colulon, *op. cit.*, pág.770.

<sup>159</sup> Irene Vallejo y Pedro Ojeda, *op. cit.*

<sup>160</sup> Para profundizar sobre el tema del padre: Teresa Julio, “No hay para un padre reposo: conflictos paternos filiales en las comedias cainitas de Francisco de Rojas Zorrilla”, en *Anagnórisis*, 11, 2015, págs.6-19.

<sup>161</sup> Felipe B. Pedraza y Milagros Rodríguez Cáceres, *Manual de Literatura española IV. Barroco: Teatro*, Pamplona, Cenlit, 1980, pág. 510.

*Verona.*

Trata también la historia de dos hermanos Alejandro/Caín y Carlos Salviati, este último, está enamorado de Diana hermana de Federico Medicis, y a su vez Federico corteja a su manera a Casandra Salviati. Es una comedia de enredo con tintes fuertes ya que se caracteriza por representar un parricidio, Cesar Salviati, el padre, se encarga de matar al hijo malo Alejandro, de allí el título de la obra. La impresión es que vaya a tener un final triste, pero en los ochenta versos que faltan a la versión digitalizada de Mesonero Romanos, seguramente un despiste de quien los ha copiado, y que están presentes en las demás versiones de la BNE, encontramos una conclusión más frívola, el casamiento.

Mientras el título del *Caín de Cataluña* como hemos visto hacer e otras ocasiones sugiere que se trata de una mezcla de elementos legendarios y hechos históricos.

Por un lado, el fratricidio de Ramón Berenguel II, Conde de Barcelona, a mano del hermano Berenguel Ramón ocurrido en 1082; y por otro la historia de Caín y Abel, a cuyo paralelismo recurre muchas veces Rojas a lo largo de la obra.

La fuente exacta que utiliza para desarrollar el texto no es fácil de identificar, ya que la mayoría de las crónicas de la época, reportaban hechos tan terribles, pero el elemento común al cual recurren todos los cronistas sin duda es el tema legendario y el episodio de la *Génesis* (4:8-12) donde se narra la versión del mito de Caín y Abel.

La trama de Rojas tiene mucho en común no con su versión canónica, sino con los textos apógrafos del Antiguo Testamento como *Vida de Adán y Eva*, *Libro de los jubileos*, *Cueva del Tesoro* y *Testamento de Adán*, obras presentes en la tradición leyendaria hebrea, y que resultan fundamentales en el desarrollo de la trama<sup>162</sup>.

Cotarelo subraya que Rojas le añade elementos nuevos, como la presencia del padre de los dos hermanos, que en realidad ya había fallecido para cuando ocurrieron los hechos, o la actuación del pueblo, que según los textos históricos no participó en la sentencia de muerte del Caín de Cataluña<sup>163</sup>.

El toledano, intenta modernizar el mito, rindiéndole actual y de agrado para el público. Pero

---

<sup>162</sup> Gema Gómez Rubio, "El disfraz histórico de un episodio bíblico en el Caín de Cataluña", en *Anagnórisis*, 2, dic., 2010, pág.188. Se trata de un interesante estudio en el cual se remarcan las correspondencias entre el mito de Caín y la fábula. Los fragmentos de texto que ofrece son verdaderamente reveladores. Lanza la hipótesis o que Lope y Rojas se hayan inspirado en las mismas fuentes a causa de las muchas coincidencias entre sus textos, o que Rojas haya usado a Lope como fuente para su Caín.

<sup>163</sup> E. Cotarelo y Mori, *op. cit.*, pág.148.

realmente el tema tratado y la trama, no llamaron nada la atención. La historia de Berenguel, y su hermano Ramón, hijos del Conde de Barcelona. Ramón es el heredero al trono y su hermano es tremendamente celoso de él, tanto que logra convencer a su padre para que le dé como esposa a Leonor, la prometida del hermano. Pasan los años, el Conde y Ramón no saben cómo contener la ira funesta del hijo, que pide todo lo que desea el otro hermano. Berenguel lo ve como un rival sobre todos los frentes, si él tiene un buen caballo el suyo tiene que ser mejor, si lo elogian a él tienen que alhajarle más y así en todo. Hasta el extremo, que estando ya casado con Leonor ahora quiere divorciarse para pedir en matrimonio a la nueva prometida del hermano, Constanza.

Los celos y la envidia harán estallar el conflicto, y llevarán a Berenguel/Caín a cometer un fratricidio. Su personaje al principio parece salir inmune, pero el destino se encarga de que no sea así y que él muera también así como el hermano.

Por esa razón, durante el siglo XVIII, se representa solo 12 veces en los teatros valencianos, con poquísima asistencia de público, un total en todo el periodo de solo 4239 entradas vendidas.<sup>164</sup>

Pero a pesar de ello, en Madrid y en los mismos años tuvo mucho éxito.<sup>165</sup>

Un hecho extraño, que quizás se puede explicar con la imposibilidad del público valenciano de identificarse con un personaje principal tan macabro y despiadado como es Berenguel.

Por las tramas, comprobamos que las tres obras tratan de tres parejas de hermanos, opuestos entre ellos, unos el símbolo del bien y otros del mal.

La causa de enemistad y contraste entre ellos se deben a diferentes matices de interés para una mujer, pero en *El Caín de Cataluña*, la que mayor peso tiene en el desarrollo del conflicto es sin duda alguna debida a los celos desmedidos de protagonista Berenguel hacia su hermano, Ramón. Este último, el antagonista, a veces pasa hasta por bobo, porque se deja hacer cualquier cosa, y no se enfrenta al hermano para no disgustar al padre. Acepta que le quite la prometida y no hace nada, la sensación es que el otro es tan terrible que lo temen todos y no saben hacerle frente.

“Berenguel is one of the ugliest human beings ever to cross the Spanish stage”<sup>166</sup>. Estamos delante de un protagonista principal malo. Él todo lo quiere y sufre tanto el enfrentamiento con el hermano, que no para hasta matarle. Tiene celos de cualquier cosa, hasta de las armas que lleva.

El personaje del padre, el Conde de Barcelona, quizás es representado algo débil, parece tener una mente magnífica, intenta elogiar al hijo malo respecto al bueno, para hacer que mejore su

---

<sup>164</sup> Francis Sureda, “La tragedia aurea en la Valencia del siglo XVIII”, en *Criticón*, 23, 1983, pág. 121.

<sup>165</sup> René Andioc y Mirelle Coloun, *op. cit.*, pág.164.

<sup>166</sup> Raymond MacCurdy, *op. cit.*, pág.58.

carácter y vea que él lo quiere igual que a Ramón, pero con su aptitud no logra nada, sino que acentúa los celos del protagonista. Es como un títere en las manos del tirano.

Los personajes femeninos de la tragedia son diferentes a las demás mujeres de Rojas, seguramente Constanza se parece mucho a sus heroínas, capaces de cualquier cosa para lograr lo que desean. Será ella quien revelará el nombre del asesino, así como al principio querrá matarle con sus mismas manos.

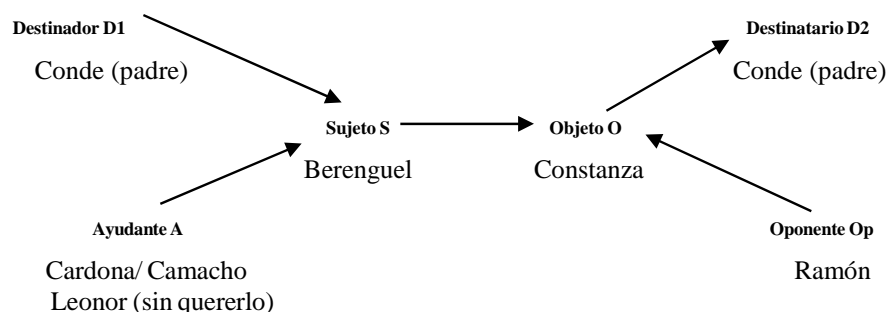
Mientras que Leonor, es la clásica mujer que no se impone a nada, acepta lo que otros eligen por ella, y pide para hacer cualquier cosa la ayuda de un hombre. En este caso justo la de su ex prometido y hermano de su marido, disparando la ira de este último, que también no queriéndola, ya que fue solo un capricho para enfrentarse a Ramón, le tiene celos y lo mata.

En la obra es presente también la figura del Marqués, un personaje útil a la hora del desarrollo de la acción, que junto al pueblo permite desenredar los acontecimientos y remarcar los actos trágicos.

No pueden faltar los criados, Cardona y Camacho, perfectas reproducciones en vulgar de los personajes principales.

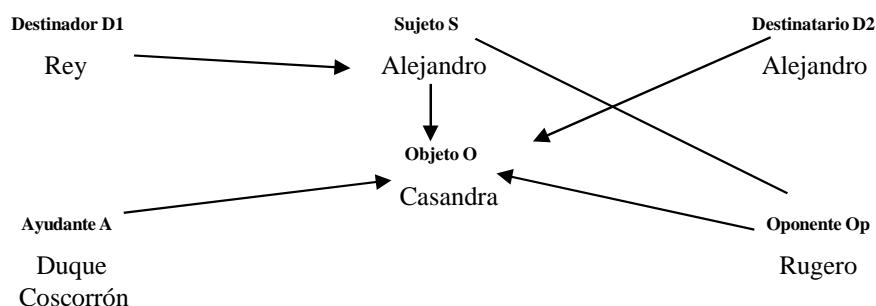
El esquema actancial es muy tradicional, Constanza es el objeto de la acción que enfrenta al sujeto Berenguel, al oponente Ramón. Los criados lo ayudan en sus planes y sin quererlo también Leonor, con su carta le da el empujoncito final para que el sujeto logre matar al antagonista/hermano.

Como destinador y destinatario he querido poner al Conde porque quizás él puede ser la fuente de todo problema y con su actuación Berenguel no sólo quiere llamar su atención, también desea castigarle por no ser él el heredero

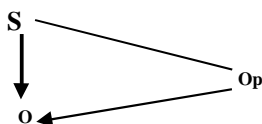


Más complejo es el esquema de *No hay ser padre siendo rey*, porque se caracteriza por tener dos conflictos.

En el primero de 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 equívoco 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.

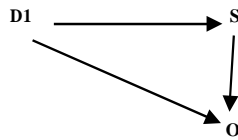
Ann Mackenzie lo pone entre los protagonistas patológicos del mundo masculino de Rojas<sup>167</sup>, junto con Berenguel protagonista principal del *Caín de Cataluña*. Mientras que Alejandro es amable, obediente y querido por todos. No está entre los personajes que tienen más carácter, parece un poquito 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 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.

<sup>167</sup>Ann L. Mackenzie, *op.cit.*, pág. 46.

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, evidencia la relación entre sujeto-objeto, 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 D<sup>1</sup>, 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 dramática<sup>168</sup>. 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 le 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.

Casandra 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 Rugero<sup>169</sup>. Su figura es un poco diferente respecto de los otros criados vistos hasta aquí. Coscorrón no es un simple bufón, sino un escudero de la duquesa Casandra, 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 segunda responde a Rugero señalando su condición social y profesional, marcando un rasgo repetido de los criados<sup>170</sup>, el ser indigno: “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

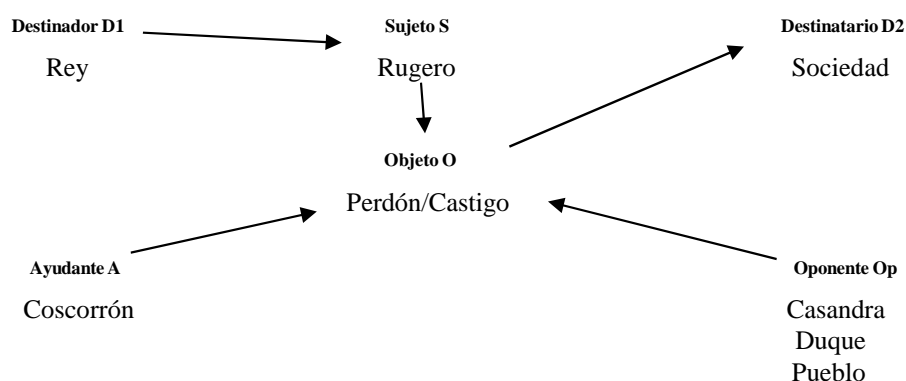
<sup>168</sup> Felipe B. Pedraza y Milagros Rodríguez Cáceres, *op. cit.*, pág. 84.

<sup>169</sup> Felipe B. Pedraza “Rojas Zorrilla ante la figura del Donaire”, en Luciano García Lorenzo (ed.), *op. cit.*, pág.282.

<sup>170</sup> *Ibidem*, pág. 283.

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, 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 optan por lo mismo.



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, sea ella positiva o negativa en los espectadores, y esta tragedia de hecho acaba elogiando el poder del monarca y el honor filial.

*El más impropio verdugo por la más justa venganza* no será menos entretenida y sus personajes serán exagerados hasta el extremo. Entre los protagonistas masculinos más patológicos, según MacKenzie destaca la figura de Alejandro<sup>171</sup>. Su comportamiento resulta ser extremadamente malvado, y desconsiderado, no quiere a nadie, y para él no hay ninguna salvación, será el Caín de la obra.

Encontrar tal figura en las obras de esta época no era raro. El Caín, aparece en la literatura, durante la Edad Media, donde se le representa como un monstruo. La evolución siguiente se

<sup>171</sup> A. Mackenzie, *op.cit.*, págs.33-34.

produce en la época del Renacimiento, cuando al prestar mayor atención a los sentimientos y emociones de los personajes, su figura pasa a ser la del antihéroe<sup>172</sup>.

No sin razón, MacCurdy sostiene que Alejandro se cuestiona sobre su identidad e identifica a sí mismo como “a devil so mad y arrogant that he does not flee from crosser or calvaries.” También añade que es el personaje más freudiano de Rojas y uno de los grandes rebeldes del barroco.<sup>173</sup>

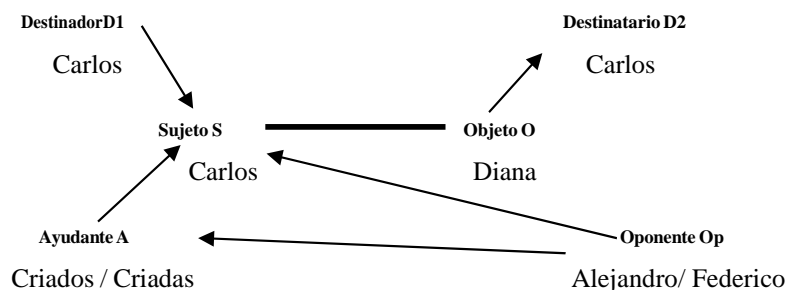
Carlos, su hermano, es la otra cara de la medalla. Es el opuesto de Alejandro, es tranquilo, responsable y para nada agresivo. Siempre busca encontrar una solución a todo, incluso al agravio que sufren y que será el desencadenante de la tragedia.

Las mujeres de la obra serán Casandra e Diana. La primera hermana de Alejandro y Carlos y amante de Federico el hermano de Diana. Son representadas, fuertes y atrevidas. Diana tendrá en sus manos el destino de Cesar y Carlos y logra convencer al Duque para que los perdone.

Los graciosos son parte importante de la tragedia. Cosme y Damián son criados de Alejandro y su hermano, Julia es la criada de Casandra, mientras que Laura es la sirvienta de Diana. Los criados serán los encargados de dar el toque brioso y alegre a la tragedia.

El papel de Cosme está muy trabajado. A través de unos versos que el autor de la jornada III pone, se hace referencia a la *Carta de Escarramán a la Méndez*, de Quevedo, “andaba a caza de ganga/ y grillos vine a cazar”<sup>174</sup> que en la versión del toledano es “los que yendo a cazar ganga,/Escarramanes más nuevos,/habéis cazado esos grillos/que os canten a todos tiempos” [III, vv.652-655]

El esquema actancial es un poco más complejo, porque la obra tiene dos temas diferentes, el amor y el amor filial, que aunque viajen en paralelo, son extremadamente unidos el uno al otro. Al igual que en *No hay ser padre*, se han encontrado dos esquemas diferentes. El primero de ello hace referencia al amor, al honor y a la honra:



<sup>172</sup> Susana Onega Jaén, “Reescritura del mito del doble en la novela inglesa contemporánea”, en Juan Herrero Cecilia, Montserrat Morales Paco, *Reescritura de los mitos en la literatura*, UCLM, 2008, pág.441.

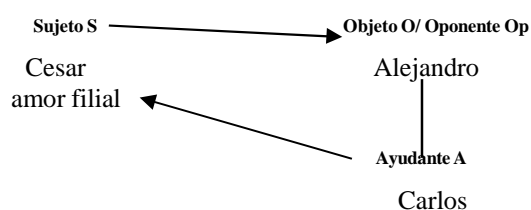
<sup>173</sup> R. MacCurdy, *op. cit.*, págs. 59 y 61.

<sup>174</sup> Elena di Pinto, “Dos caras para un verdugo: Rojas Zorrilla y Matos Frago (El más impropio verdugo, seria y burlesca)”, en Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y Elena E. Marcelo, *op. cit.*, pág. 567.

El sujeto es Carlos, el antagonista es Federico, pero lo es también el hermano Alejandro. El objeto de todos será Diana, Carlos y Alejandro la quieren y están enfrentados por ello, y Federico quiere defender su honra.

Los criados serán la ayuda para los dos gibelinos respectivamente, y al mismo tiempo serán oponentes de Federico. También serán de ayuda las criadas, que apoyaran en todo los deseos de sus damas.

El otro esquema puede considerarse filial:



Los protagonistas son sólo hombres, ya que el personaje de Casandra en esta intriga está de lado. Carlos apoya incondicionalmente al padre, y primero los dos intentan ayudar al hermano, objeto y oponente de los mismos, y luego el padre será quien tendrá que decidir entre un hijo u otro, para que todo vuelva al orden y cada uno obtenga lo que se merece.

La primera jornada empieza *in medias res* sin diferencias en ninguna de las tres obras. Pronto descubrimos que los personajes principales/ hermanos, se odian. Entre ellos se coloca la figura del padre en un caso Rey y en el otro Conde que se ve obligado a lidiar entre los dos hijos opuestos.

Las tres tienen muchos puntos en común en esta primera parte. En *No hay ser padre* se descubre rápidamente que Alejandro/bueno y Casandra se han casado en secreto y en *El Caín* que Berenguel movido por los celos quiere pedir el divorcio de Leonor para casarse con la nueva prometida de su hermano, Constanza. Mientras que en *El más impropio verdugo*, Alejandro que había ido a cortejar la amada de Carlos, se ve obligado a herirle para escapar de unos embozados y al llegar a palacio el padre en vez de enfadarse con él, se enfada con Carlos, adoptando así una política peligrosa, que al final irá en su contra, para redimir al hijo malo.

En *No hay ser padre* y *El más impropio verdugo*, Rojas introduce un recurso que ya otras veces ha utilizado, el sueño premonitor<sup>175</sup>, Alejandro sueña que el hermano lo quiere matar, y

<sup>175</sup> El mismo recurso es usado también en *Progne y Filomena*, y en las otras dos obras de este estudio sobre el amor Filial.

Berenguel sueña que el padre quiere matarle, y para evitarlo decide actuar primero, pero mientras tanto el padre que está soñando que es el hijo quien quiere matarle, se despierta de repente y le ve allí con la espada.

También en *El Caín* aparece el recurso del sueño, pero a principio de la segunda jornada, es Constanza quien despierta a todos, porque sueña que Berenguel ha matado al hermano Ramón.

En *El Caín* y en *No hay ser padre*, los dos antagonistas se ven obligados por las circunstancias y el equívoco a alejarse de palacio y a dejar desamparadas a sus prometidas. Mientras que en *El más impropio verdugo*, aparecen en escena las damas Casandra, Diana y también el hermano de esta última, Federico Medicis. Aquí también por equívoco Casandra cree que él corteja a Diana, que en realidad es su hermana, y él ve en el amparo que busca Diana en casa de sus enemigos los Salviati, una falta a su honor y a la honra de su familia.

Se trata en las tres de un final de jornada relacionado a diferentes niveles con el honor.

En la segunda jornada estalla claramente el conflicto, y entran en juego los sentimientos de honor y los celos, aunque no de la misma manera y con el mismo fin e intensidad en todas las obras.

El acontecimiento que desata los trágicos acontecimientos será una carta, otro clásico de Rojas. En *No hay ser padre*, Casandra escribe una carta al rey donde le pide que vaya por la noche para que ella le pueda explicar lo ocurrido. Su intención es revelarle que se ha casado con Alejandro, y que él no se encontraba en su habitación esa noche de la pelea de Rugero, porque se estaba casando en secreto con ella, y no porque estuviera peleando con el hermano. Esa misma noche, no llegará solo el rey, sino también los dos hermanos, que al estar a oscuras y a causa de varios equívocos se pelearan otra vez, logran esconderse antes de que llegue a verlos su padre, pero este último registrando los cuartos encuentra a Alejandro y enfadado se lo llevará dejando al otro hijo escondido. Esta parte acaba con todos los personajes en la escena, como le hemos visto hacer en otras obras.

En *El Caín*, será también una mujer, Leonor, que escribe una carta a su ex novio Ramón y hermano de su marido Berenguel, en la cual le pide ayuda para que Berenguel no se divorcie de ella. Se trata de una carta que no es nada comprometedor, ya que Leonor no hace más que remarcar su amor por el marido y el miedo que tiene a perderle si consigue anular su matrimonio y casarse con Constanza. Solo le pide a Ramón acelerar su boda, para que el hermano no pueda

hacer nada. La carta llega en manos de su marido y a causa de los celos que siente no hacia su mujer, sino hacia el hermano, lo matará.

Las cosas cambian en *El más impropio*, donde nos encontramos con una jornada verdaderamente diferente Federico violará a Casandra, su supuesta amada, para vengarse de su hermano Carlos y del deshonor que habría provocado a su familia, queriendo a su hermana Diana.

Existen aspectos de esta jornada, que se alejan de la línea marcada por Rojas. Por ejemplo, es Casandra quien corteja y busca a Carlos, no al revés; la violación es un ajuste de cuentas a causa del deshonor que según Federico han causado a Diana, y no es una acción empujada por el rechazo de la dama porque quiere a otro. Este hecho tampoco es común en Rojas, cuya otras violaciones e intentos de ellas, van acompañadas por un desnudo y (*No hay ser padre siendo rey, Sin honra no hay amistad, Los áspides de Cleopatra, Lucrecia y Tarquino, Progne y Filomena*) eran el resultado de un amor no correspondido, mientras que aquí él le hace creer que la quiere y luego le confiesa que lo ha hecho solo por venganza.

Federico para huir acabará en un cuarto sin ventana, elemento ausente en Rojas, porque siempre que sus galanes tengan que huir o esconderse, nunca acaban en un sitio cerrado desde el cual no tengan alguna posibilidad de fugarse, siempre el espacio elegido, tiene una ventana o un balcón, que aunque no les permita huir, se les permite pasar al ambiente abierto/neutro, donde todo es posible, y eludir el ambiente cerrado de la casa/honor. Además los dos hermanos, Carlos y Alejandro, hasta ahora acérrimos enemigos, se unen contra Federico y van en su busca.

Considerando tales elementos, podríamos apoyar la tesis de Elena A. Cruz, que sostiene que esta segunda parte no es de Rojas sino de Coello.

En *No hay ser padre*, también nos enfrentamos a un intento de violación, y el desnudo contado al público por Rodrigo, revela como él se enamora de Casandra viéndola a escondidas y desnuda, Rojas aplica aquí el recurso de la *Venus Anadiomena*, que le hemos visto usar cantidad de veces.

La tercera jornada de *El más impropio* también no se corresponde con otras de Rojas. Por ejemplo, ninguna de las doce obras analizadas<sup>176</sup> hasta ahora en este trabajo, abren con una escena

---

<sup>176</sup> En *Abre el ojo, Lo que son mujeres y Lo que querría ver el Marqués de Villena*, las tres abren con una escena entre amo y criado; *Entre bobos anda el juego* y en *Sin honra no hay amistad*, está en juego el honor ya que las damas se esconden en el cuarto de los galanes y Don Lucas rechaza casarse; mismo tema del honor tienen *Peligro en los remedios* y *La traición busca el castigo*; En *Los bandos de Verona, Los áspides de Cleopatra y Obligados y Ofendidos*, la acción empieza con un equívoco, escena entre ama y criado y además hay confesiones sobre los amores de cada uno; *No hay amigo para amigo* y *Primero es la honra que el gusto*, hay un duelo y el rechazo a la boda.

en la cual el galán se introduce en casa de la amada, Carlos en los aposentos de Diana, y en vez de decantarle su amor, le cuenta lo que ha hecho su hermano Federico y le habla de celos.

Mientras que *No hay ser padre*, y *El Caín* tienen principio común, Rugero cuenta lo ocurrido a los criados y Casandra cuenta todo al Conde. Revelan que el fratricidio se ha cumplido y los dos asesinos serán juzgados.

Rugero mata al hermano Alejandro por error, no sabe que él quien estaba en cuarto de Casandra. Al final la misma dama y el pueblo que antes lo habían rechazado lo perdonan y además el padre abdica en su favor y así no lo pueden matar.

Mientras que Berenguel de *El Caín* ha matado al hermano porque ha querido, y aunque el padre le entregue dos llaves para que huya de la torre, al final lo mata una guardia que no lo reconoce. Todo ocurre rápidamente y se resuelve de la misma manera.

En *El más impropio*, el enredo sigue hasta el final. Alejandro aborrece al padre, otra cosa inusual porque el juego de amar y aborrecer en Rojas es exclusivo de los enamorados. Cesar mata al hijo en la cárcel, otra acción poco típica ya que Rojas siempre busca una solución alternativa a la muerte y más cuando se trata de un parricidio, así como le hemos visto hacer en las otras dos obras.

Como podemos comprobar se trata de unas obras bastantes complejas, con muchos elementos comunes y muchos otros que no lo son.

*No hay ser padre* y *El Caín* tienen los mismos personajes, dos hermanos que quieren a la misma mujer. Las diferencias están en el hecho que Berenguel básicamente es malo, todas sus acciones están empujadas por los celos y la envidia hacia el hermano, mientras que Rugero actúa mal porque quiere a Casandra y no es correspondido.

El ambiente de las obras curiosamente es diverso, tendremos Polonia con un rey fuerte y Barcelona con un rey débil, títere en las manos del hijo.

Ambos personajes matan al hermano, pero uno voluntariamente y el otro por error. En *El Caín* se une mito e historia, mientras que *No hay* es más una historia como muchas otras de Rojas, que pero ve involucrada a la familia real.

Otro discurso tenemos que hacer con *El más impropio verdugo por la más justa venganza*. La obra tiene mucho en común con las anteriores, el amor para una dama será la base del conflicto, los personajes son también hermanos, y el padre será el encargado de elegir entre salvar a un hijo u al otro. Una diferencia relevante es que aquí se trata de un parricidio, cuya acción se desarrolla en la Florencia de la época de la lucha entre Guelfos y Gibellinos, es decir un momento histórico para

plantear un conflicto filial, mientras que en las otras dos obras, las muertes ocurren por error.

En las tres obras la actuación de los criados será fundamental para el desarrollo de la acción y darán un toque brioso y alegre.

Así como también podemos afirmar que la figura del padre en ellas sigue la misma línea de actuación, es decir, intentan complacer al hijo malo, yendo en contra el bueno, para intentar redimirlo de su trágico destino, aunque no logren lo que quieren y no hacen más que empeorar el asunto. Además Rugero de *No hay* y Berenguel de *El Caín*, son personajes para nada queridos por el pueblo, son demasiado malos.

El nudo del conflicto siempre a parecer a final de la primera jornada o al principio de la segunda. En *No hay ser padre* estalla cuando los dos hermanos se encuentran en la misma habitación de la amada, en la segunda jornada; en *El Caín*, cuando el conde se niega a la boda con Casandra y en *El más impropio verdugo* también se encuentra al final de la primera jornada cuando Alejandro intenta matar al padre y los demás personajes sufren una serie de equívocos que los harán estallar.

Es muy probable que *El mas impropio verdugo por la más justa venganza*, sea una obra de colaboración, cuya primera jornada está escrita por Rojas. Es la única que encaja por su planteamiento y recurso empleados con las demás obras del autor, además el comienzo con música, no es de extrañar y se puede considerar un punto más a favor del toledano en cuanto la música se encuentra en muchas de sus trabajos<sup>177</sup>.

También los recursos técnicos empleados son comunes como el comienzo *in medias res*, la *Venus Anadiomena*, la noche, la llave, los opuestos bien/mal, el sueño, y los equívocos todos típicos del toledano y que en la obra dudosa, aparecen esencialmente en la primera jornada.

También el final es diferente como siempre precipitado en *El Caín* y *No hay ser padre*, y para nada lo es en *El más impropio verdugo*, donde el enredo sigue hasta el final para acabar con boda.

---

<sup>177</sup> Por ejemplo en *Los encantos de Medea*, *Lo que querría ver el Marqués de Villena*, *El Caín de Cataluña* y *Los celos de Rodamonte*.

**3. EL CONFLICTO BASADO EN LOS CELOS  
Y  
EN LA VENGANZA.**

### 3.1 Dos grandes tragedias para un solo conflicto:

#### *Morir pensando matar y Los encantos de Medea.*

Para estas dos últimas obras hemos decidido crear un bloque único, cuyo título hace referencia a los dos elementos fundamentales que permiten el desarrollo de la acción y por supuesto la creación del conflicto dramático: los celos y la venganza, perpetuada por mujeres, un elemento innovador.

Las obras seleccionadas son dos tragedias, una de magia *Los encantos de Medea*, y otra de revancha *Morir pensando matar*, sus heroínas, Medea y Rosimunda lucharán hasta la muerte, sin temblar delante de nadie, empujadas en sus acciones por el amor, a la vez hacia el marido y hacia el padre.

*Los Encantos de Medea* se publica por primera vez en la *Parte Segunda* de las comedias del autor en 1645. Se encuentra en una posición destacada ya que de ella se cuentan hasta once ediciones sueltas<sup>178</sup>. También hubo representaciones de la misma en el siglo XIX<sup>179</sup>.

Para Cotarelo es una tragedia de magia en la cual abundan los vuelos y transformaciones de unas personas a otras, así como considera que en ella está bien expresado el gran amor de Medea y Jasón, y añade que en algunos lugares recuerda vagamente la grandeza trágica del teatro griego<sup>180</sup>.

MacCurdy la excluye del grupo de tragedias de venganza de Rojas por su frivolidad e infeliz dramatización del personaje principal, además, la considera burlesca por la comicidad extravagante que se concibe en toda la obra<sup>181</sup>.

Ann Mackenzie la cree estrambótica y aparatosa, y afirmar que parece prefigurar la comedia de magia dieciochesca<sup>182</sup>.

---

<sup>178</sup> Rafael González Cañal, "La trasmisión impresa del teatro de Rojas", en *op. cit.*, pág. 229.

<sup>179</sup> *Los encantos de Medea*,  
Comedia en 3 a. // 9 veces;  
1830: Sartén: 29-31 / XII;  
1831: Sartén: 1/I ; 2-4/ XII;  
1832: Sartén: 3, 4 / III.

Irene Vallejo, "Rojas Zorrilla en la escena madrileña del siglo XIX", en Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal, Almudena García González, *op. cit.*, pág. 85.

<sup>180</sup> E. Cotarelo y Mori, *op. cit.*, págs 164-165.

<sup>181</sup> MacCurdy R, *Francisco de Rojas Zorrilla and The tragedy*, Albuquerque, Universidad of New Mexico Press, 1958, págs. 130-132.

<sup>182</sup> Ann Mackenzie, *op. cit.*, pág. 20.

Todos los estudiosos que se han acercado a nuestra obra han querido clasificarla en el ámbito de las comedias de magia, debido a sus tramoyas.

De hecho, Circe, Medea y otras mujeres hechas a su imagen y semejanza despuntan con fuerza en el Barroco, y serán preludeo del género de magia, por las posibilidades que ofrecen sobre las tablas,<sup>183</sup> siendo el teatro el lugar perfecto para representar anhelos, frustraciones e intereses de carácter universal.<sup>184</sup>

Los autores se sienten atraídos por ese tipo de teatro, por las posibilidades que ofrece de invención, narrativa y estupor escénico, y por el juego de oposición entre verdadero y falso. A tal propósito acertada es la definición que nos da María Teresa Cattaneo cuando dice que “el dramaturgo como el mago es creador de mundos diferentes”<sup>185</sup>.

Existen varias definiciones de magia, pero en nuestro caso, la que mejor define a la Medea de Rojas sin duda alguna es la propuesta por George Luck quien afirma que la magia "es una técnica que pretende imponer la voluntad humana sobre la naturaleza o sobre los seres humanos sirviéndose de poderes suprasensibles. En definitiva, puede ser una creencia en los poderes ilimitados del alma"<sup>186</sup>. Medea, quiere a Jasón sobre cualquier cosa y por él está dispuesta a todo. Sirviéndose de sus poderes se quiere imponer a la naturaleza humana, a pesar de que él no la quiere, y está dispuesta a engañarlo con la magia para que se quede a su lado.

La elección de Medea ofrece a Rojas la posibilidad de construir una obra espectacular, que le permite hacer pasar por la escena la mayor cantidad de efectos escenográficos posibles<sup>187</sup>.

Durante el Siglo de Oro se pueden apreciar tres obras del tema de Medea a cargo de Lope de Vega, Calderón de la Barca y Rojas, cuyas sagas son muy divergentes entre sí. *El vellocino de Oro* de Lope de Vega es una comedia de enredo llena de alegres anacronismos; *El divino Jasón* de Calderón es un auto sacramental con alegorías muy audaces y por fin la tragedia de Rojas<sup>188</sup>.

---

<sup>183</sup> Eva Lara Alberola, “La hechicera en la literatura española del siglo XVI. Panorámica general, en *Lemir*, 2010, págs. 35-52.

<sup>184</sup> Joaquín Álvarez Barrientos, *La comedia de magia del Siglo XVIII*, Madrid, CSIC, 2011, pág. 4.

<sup>185</sup> María Teresa Cattaneo, “Medea entre mito y magia, entorno a la comedia de magia en Rojas Zorrilla” en F. J. Blasco, E. Caldera, J. Álvarez Barrientos, R. de la Fuente, *La comedia de magia y de santos*, Júcar, 1992, pág.123.

<sup>186</sup> G. Luck, *Arcana Mundi. Magia y ciencias ocultas en el mundo griego y romano*, trad. de E. Gallego Moya y E. Pérez Molina, Madrid, Gredos, 1995, pág. 35.

<sup>187</sup> María Teresa Cattaneo “Medea entre mito y magia, entorno a la comedia de magia en Rojas Zorrilla” en F. J. Blasco, E. Caldera, J. Álvarez Barrientos, R. de la Fuente, *La comedia de magia y de santos*, Júcar, 1992, pág.127.

<sup>188</sup> Para profundizar sobre el mito y el porqué del éxito de la figura de Medea durante el Siglo de Oro, se han utilizado los textos que siguen: Jaume Pórtulas “Medea(s)”, artículo-recensión en *Synthesis*, La Plata vol. 11 ene./dic. 2004; A. Pociña, *La muerte de Medea no tendrá lugar*, en *Elvira*, 5, Granada, 2002.; A. Pociña, “Tres dramatizaciones del tema de Medea en el Siglo de Oro español: Lope de Vega, Calderón de la Barca y Rojas Zorrilla”, en Andrés Pociña, Jesús María García González, *Pervivencia y actualidad de la cultura clásica*, Granada, Universidad de Granada, 1996, págs. 287-314; Aurora López, Andrés Pociña, *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2002, I, pág. 694; II, pág. 617.

La figura mítica de Medea, cuya aparición en el ámbito literario se remonta a los orígenes de las letras griegas, se materializa por primera vez en una obra que llega íntegra hasta nuestros días en la tragedia *Médeia* de Eurípides, estrenada en Atenas en 431 a. C. Es Eurípides quien convierte a Medea en tema trágico, su sabiduría le permite dominar la magia blanca y la negra, así que será fruto de dos fuerzas, la positiva y la negativa<sup>189</sup>. Rojas retoma de la tragedia el énfasis sobre los tremendos poderes que domina, los encantos, y pone de evidencia esta elección desde el título.<sup>190</sup> La fuente utilizada por Rojas, es sin duda, el Libro VII de las *Metamorfosis* de Ovidio, ya que en ellas encontramos el rejuvenecimiento de Esón y la muerte de Pericles por manos de las hijas, así como ocurre en nuestra tragedia<sup>191</sup>. Pero como siempre el toledano introduce adaptaciones respecto al mito clásico y a la época<sup>192</sup>.

Así como *Los encantos de Medea* se basa sobre una figura mítica, *Morir pensando matar* se basa en un hecho histórico, y representa la famosa historia o leyenda, como se prefiera 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, la tragedia 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*<sup>193</sup>.

Según los estudios realizados, las fuentes principales de la tragedia son el relato del acontecimiento de Pero Mexía en *Silva de varia lección*<sup>194</sup>, 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

<sup>189</sup> Aurora López, “Magia y remedios en la Literatura grecolatina: el ejemplo de Medea”, en *XI Jornadas sobre la Antigüedad*, San Sebastián, 30-XI-04, 2004, págs. 10-16.

<sup>190</sup> María Teresa Cattaneo, “Medea entre mito y magia, entorno a la comedia de magia en Rojas Zorrilla”, F. J. Blasco, E. Caldera, J. Álvarez Barrientos, R. de la Fuente, *op. cit.*, pág. 127.

<sup>191</sup> Para más información sobre la fuente se puede consultar: P. Ovidio Nasón, *Metamorfosis*, texto revisado y traducido por Antonio Ruiz de Elvira, Madrid, CSIC 2002.

<sup>192</sup> María Teresa Julio, “Tradición y creación en *Los encantos de Medea* de Francisco de Rojas Zorrilla”, Aurora López, Andrés Pociña, *op. cit.*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2002, pág. 780.

<sup>193</sup> E. Cotarelo y Mori, *op. cit.*, págs. 193-196.

<sup>194</sup> “Rosimunda tomó por amante a un noble lombardo Elmiquio, a quien instigó para que asesinara a su esposo. Pero no atreviéndose este a asegurar 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 asegurar su deseo de matar a Alboino” (Pedro Mexía, *Silva de varia lección*, edición de Antonio Castro (1990), Madrid, Cátedra, vol. II, págs. 160-165).

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. Mientras que Albisinda no estará en tan buenas relaciones con la reina como para defenderla, pero sí que los traidores morirán envenenados.

*Morir pensando matar*, se puede considerar como un ejemplo notable de 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<sup>195</sup>.

El mismo proceso de selección que Rojas realiza en *Morir pensando matar*, lo usa también en *Los encantos de Medea*, donde parte del mito, selecciona lo que le parece más atractivo y lo ajusta al gusto del público. La historia trata de Jasón y de Medea y el fatídico destino de sus hijos.

El rey Esón, padre de Jasón, decreta la muerte de Medea al considerarla culpable del asesinato de su hermano Pelías. Ella huye con sus hijos en una nave hasta su palacio, el mismo donde hará llegar subidos en una nube a Jasón y su criado Mosquete.

Pero antes de marchar de Grecia, deja a una mujer con su mismo aspecto para que Esón tome su venganza en ella. La reina, Proserpina, transformada en Medea, es perseguida por su marido, al huir se cae por un balcón y muere.

Jasón desconoce lo ocurrido, y finge estar enamorado de nuestra protagonista, pero realmente él ama a Creusa y creyéndola en peligro se escapa junto al criado y a sus hijos, protegido por el anillo mágico que le había regalado Medea como señas de su amor.

Llega al palacio, el rey le nombra heredero y le concede la mano de Creusa.

Acto seguido, él quiere escribir una carta donde explica por qué repudia a Medea, pero se queda dormido, y ella intenta quitársela junto al anillo, pero lo despierta y se prometen venganza.

Medea vuelve a su palacio, él la persigue, la amenaza, ella huye y se transforma en Creusa, de

---

<sup>195</sup> Dietrich Briesemeister, “El horror y su función en algunas tragedias de Francisco de Rojas Zorrilla”, en *Criticón*, 23, 1983, pág. 160.

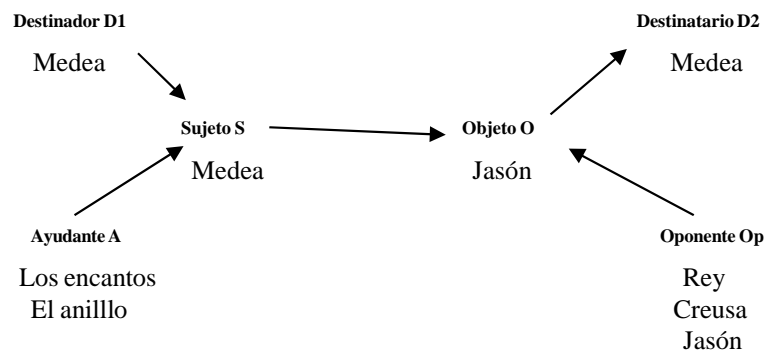
esta forma le logra quitar el anillo.

Invoca a los dioses y hace arder el palacio de los dos amantes que mueren abrasados, juntos con los hijos que ya había matado antes, mientras que ella desaparece por los aires montada en un dragón.

En Rojas, a diferencia de las obras clásicas, desaparecen la nodriza, el coro y Creonte, mientras que Esón y Creusa adquieren protagonismo. En su obra es Esón quien se opone a Medea y no Creonte, rey de Corinto, así como Creusa será prima de Jasón.

Aunque parezca que tengan una trama complicada en realidad el esquema actancial de ambas obras es bastante lineal y claro.

En *Los encantos de Medea*:



El personaje de Medea, es ante todo y sobre todo una mujer enamorada que pone todos los medios a su alcance para recuperar a su esposo entre ellos, los poderes mágicos<sup>196</sup>.

Sus oponentes serán tres. Su esposo Jasón que quiere repudiarla; el rey Esón, que quiere matarla y Creusa la mujer antagonista, que poco hace en la acción pero cuyo peso será sobre todo psicológico, ella será la otra que quiere quitarle a su amado.

Jasón será el objeto y el antagonista masculino de este esquema actancial. Mientras que los encantos, el elemento mágico y el anillo serán la base fundamental de esta obra de magia, serán el toque que diferenciará la acción. No cabe duda de que por ello, la puesta en escena de *Los encantos de Medea*, requiera un aparato escenográfico complejo<sup>197</sup>.

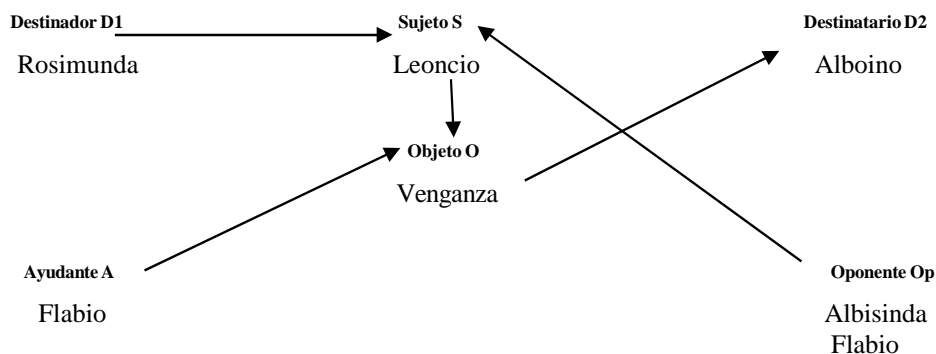
*Morir pensando matar*, es una de esas tragedias en las que los hechos que provocan horror en

<sup>196</sup> María Teresa Julio, "Tramoyas y Artificios en Los encantos de Medea", en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Gemma Gómez Rubio, *op. cit.*, pág. 194.

<sup>197</sup> Para mayor información sobre la puesta en escena de la época, su representación y los artificios empleados se puede hacer referencia al texto de María Teresa Julio, *Ibidem*, págs.193-213. Además de O. Arroniz, *op. cit.*; J. M. Díez Borque, *op. cit.*

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 imprevisto por lo que pasa en la escena.

En el esquema actancial 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, muerto en batalla a mano de 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 de ella, y entonces lo usa y lo convence para matar al Rey, de modo 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. Flabio 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, cuyo ejemplo de sus atrocidades puede ser 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, por 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 opción 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, ni 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 el 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 sin saberlo al marido.

Las dos tragedias, empiezan *in medias res*, se desarrollan en un ambiente extranjero, respectivamente en Grecia e Italia, y se componen de tres jornadas.

La primera acción en ambas es desarrollada por amo y criado. En *Los encantos de Medea*, después de un terremoto, Jasón y Mosquete aterrizan en la escena subidos en una nube, y el amo revela que él ama a Creusa y no a Medea, acto seguido la música, que Rojas emplea para crear tensión en el ambiente y que actúa como elemento profético, anuncia el desenlace de la tragedia porque, como cantan los músicos:

Dónde vas triste Iason, 65  
que ya tu esposa Medea  
rindió al proster parasismo  
el aliento, y la belleza.[...]  
A tus hijos inocentes  
despedazaron las fieras,  
abortos irracionales 75  
que aquesta montaña engendra.

[I, vv.65-76]

Al final de la tragedia los niños mueren a manos de Medea.

Mientras que en *Morir pensando matar*, vemos en la escena al duque de Lorena, Flabio, que habla con Polo, su lacayo. Los dos vuelven de una guerra en espera que Flabio pueda hablar con Albisinda, hermana del rey Alboino y amante del duque, los dos hombres hablan y cuando llega en la escena 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 sobre los acontecimientos que no se han representado en la escena y que tienen relieve en el desarrollo de la trama.

Flabio, en su largo e interminable relato de la victoria, cuenta que el rey Floribundo acompañado por la hija Rosimunda muere en la batalla a manos del rey Alboino. Y añade también que él, en calidad de hombre fiable y amigo del soberano, para agradecerlo y alabarlo aún más, decide perpetuar una tradición de los bárbaros que ilustra detalladamente en los versos que siguen:

FLABIO    Y aún no pronunció la boca  
              estos últimos acentos,  
              cuando esta cuchilla corta  
              del bárbaro Floribundo  
              la cabeza; y con briosa  
              determinación la llevo  
              a mi rey, para que ponga  
              en ella su invicta planta,  
              y en una triunfe de todas;  
              y también para que haga  
              -aun antes que se corrompa-  
              del casco, en oro engastado  
              y en diamantes, una copa;  
              pues sabes que en tu nación  
              ya es antigua ceremonia,  
              admitida en los banquetes  
              de más concurso y más pompa.<sup>198</sup>

[I, vv. 272-288]

---

<sup>198</sup> Edición de Raymond R. MacCurdy, *Morir pensando matar y La vida en el ataúd*, Madrid, Espasa-Calpe, 1961.

Era costumbre de hacer una copa con el cráneo de los perdedores y, en este caso, la copa tendría aún más valor, porque estaba hecha con la cabeza del mismo soberano del pueblo sometido. Las palabras de Flabio, aunque aquí parece que no tengan mucho sentido y que estén describiendo una simple y cruel costumbre, pronto cobrarán el valor que merecen en la historia, porque Rojas usa justo esta costumbre para dar principio a la acción de revancha. No sólo Floribundo murió en la batalla, sino que también, Rosimunda fue forzada a casarse con Alboino.

Cuando en el teatro se hablaba de escenas de guerra siempre se usaba el sonido de los clarines y de los tambores para advertir del principio y fin de la guerra o de la llegada de los ganadores, así como se usaba el mismo procedimiento también cuando llegaba alguna noticia sobre hechos heroicos que influían en el desarrollo de la trama. En este caso, el sonido de tambores y clarines, es empleado por Rojas para anunciar a los Longobardos la llegada del rey Alboino y de la reina.

Las escenas que siguen en ambas obras se caracterizan por una mentira.

Al oír la música, Jasón saca la espada y quiere vengarse de Medea, pero aparece ella y lo detiene y entonces el miente declarándole su amor incondicional.

Lo mismo hace Rosimunda, que a pesar del disgusto y la afrenta subida, finge querer a Alboino para tener el tiempo de planear su venganza.

Las escenas truculentas que siguen, se desarrolla una fuera de escena y la otra en la escena. En *Los encantos de Medea*, nos viene relatada por la misma protagonista, que pone al espectador en antecedentes y explica el porqué de su huida a Grecia y el abandono del palacio de Esón. Cuenta cómo mientras Jasón había estado luchando para el Velloncico de Oro, ella, con sus artes mágicas lo había ayudado en sus hazañas. Medea misma sigue contando que se había trasladado a Grecia y que a través de sus poderes había rejuvenecido a Esón y que hizo que sus primas mataran al padre, Pelías, tío de Jasón, para que no pudiera reinar.

Cuenta cómo el rey descubre su implicación en la muerte del hermano y cómo le ha jurado venganza, por eso ella se ve obligada a huir con los niños, para esconderse en el monte. Revela también que en el palacio nadie conoce su huida, porque ha dejado otra mujer con sus semblantes.

En un aparte revela que es Proserpina madre de Jasón y que el rey le dará muerte. Ella dice que hizo todo eso por el amor de Jasón y cómo prueba de su amor, le regala un anillo encantado, una sortija que le protegerá también de ella misma y sobre todo de sus poderes mágicos.

Todo esto ocurre fuera de la escena, pero en *Morir pensando matar*, Rosimunda bebe del

cráneo del padre en el escenario, delante del público y de todos los demás personajes. La protagonista no resiste a la afrenta y se levanta de la mesa con el cráneo del padre en la mano.

Algunos han querido ver en este acto tan cruel una alusión a la presencia del componente de canibalismo existente en las prácticas rituales de muchos pueblos indígenas<sup>199</sup>, haciendo referencia al tema del Caribe y a las noticias que llegaban desde América sobre tales prácticas. Es una hipótesis posible ya que la misma Rosimunda habla de “caribes fieros” [I, v.468] y además añade:

ROSIMUNDA           ¿De qué feroz troglodita,  
de aquellos que hambrientos comen  
humana carne, de aquellos  
que sangre racional sorben,  
se escribe que cometiese  
un delito tan enorme,  
una crueldad tan injusta,  
entre mil culpas atroces?

[I, vv. 469-476]

Pero la obra de Rojas no nace con el fin de denunciar las prácticas indígenas, ya que el tema de Rosimunda estaba muy tratado en la época y aparecía en textos como la *Silva de varia lección*, uno de los lugares donde los autores solían sacar los argumentos para sus obras.

Otro elemento en común es la venganza, porque Rosimunda jura vengarse del marido, y Jasón jura vengarse de Medea, porque cree que la mujer que se ha quedado con la apariencia de Medea en el palacio de Jasón sea Creusa, la dama que él quiere, por eso logra fugarse de Grecia con los niños y con el criado Mosquete. Medea los descubre y a través de un sortilegio intenta pararlos, pero no lo logra, porque ellos están protegidos por el anillo. Así que ella también promete vengarse.

Aunque en *Morir pensando matar* se cambie de registro y pasemos a una escena de amor en el jardín entre Flabio y Albisinda, realmente lo que Rojas hace es poner las bases para el enredo ya que esta última escena no es otra cosa que un adelanto a la segunda jornada, donde Rosimunda y Leoncio viven una escena paralela a la que viven los dos amantes, en el mismo jardín y al mismo tiempo y en él planifican el regicidio.

Salen los dos y entra Rosimunda que sigue persiguiendo su ira, seguida por Leoncio que

---

<sup>199</sup> Miguel Ángel Auladell Pérez, “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, pág.15.

intenta hablar del rey y pedirle disculpas. Pero ella no acepta y ya que sabe que el duque está enamorado de ella decide utilizarlo como su instrumento de su venganza. Leoncio le hace una larga declaración de amor, 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 Alboino 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, cosa que obviamente hace y además deciden que para cumplir el plan y para que ellos no sean culpados les hace falta involucrar a Flabio, para que él sea considerado el culpable.

Rosimunda se hace pasar por Albisinda y le pide que mate al hermano/rey para demostrarle su amor, porque solo de esa manera ellos podrían casarse y ser felices, y sin que él se de cuenta le roba una daga. Así se concluye la primera jornada con algunos rápidos versos en un aparte de la reina y de Leoncio y con el propósito de cumplir con el plan cuanto antes.

Las segundas jornadas se caracterizan por tener un revuelo total en la escena.

En *Morir pensando matar*, efectivamente ocurre todo lo que Rojas nos había adelantado en la primera jornada. El equívoco de persona domina el enredo, y es el elemento que permite que estalle el conflicto dramático, tanto que Albisinda y Flabio, creen que se están engañando el uno al otro, ya que la mujer oye como Flabio habla con otra, y él la ve con otro.

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. Pero esta vez pasa algo que en las otras obras de Rojas no se había verificado. En ellas generalmente, la mujer que se sentía traicionada, no quería hablar con el amado y este último juraba vengar su honor destruido. Pero aquí, 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 la intención 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, y 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 su esposa. Estos últimos dos personajes perpetúan su venganza por amor, el duque hacia la reina y Rosimunda hacia el padre.

Del espacio abierto del jardín, seguimos a oscuras y pasamos a un espacio cerrado, la habitación de Alboino, que está leyendo un libro sobre la muerte de Claudio a mano de su esposa, un evidente presagio de muerte, que no tarda en llegar, porque Leoncio y Rosimunda aprovechan que está dormido y lo matan con el puñal de Flabio. Este último querría avisar al rey del peligro, pero llega tarde y los guardias lo acusan de ser culpable. La jornada se cierra con Albisinda que promete vengarse.

Mientras que en *Los encantos de Medea*, la segunda jornada se desarrolla enteramente en Grecia, en el palacio de Esón y el conflicto estalla a causa de una carta que está escribiendo Jasón, con la cual quiere repudiar a Medea y así casarse con Creusa. Aquí también estamos a oscuras y mientras él escribe se levanta para cerrar una puerta, y Medea le sustituye la carta, él se da cuenta, la rompe y empieza a escribir otra vez, pero mientras se queda dormido y Medea intenta quitarle el anillo, así puede emplear sus poderes mágicos contra él. La llegada de Mosquete con una luz, estropea todo el plan, y Jasón y Medea empiezan a pelear verbalmente sobre amar y aborrecer hasta que ella lo amenaza con que si se casará con Creusa, todo su amor se transformará en ira. Llega el momento de la ceremonia y Medea sabotea la boda, con la magia hace volar a la novia por los aires, y todos los personajes la persiguen e intentan matarla, pero sin éxito. Aquí también como en la otra obra, los personajes prometen vengarse.

Los acontecimientos de la tercera jornada se precipitan.

En *Morir pensando matar*, el día de la coronación de los asesinos, Albisinda revela delante de todos los nobles lo que los dos han hecho, saca de la cárcel a Flabio, le pide matrimonio y también le revela que solo él puede vengar la muerte de Alboino.

Mientras tanto, los nobles se rebelan contra Rosimunda y Leoncio y este último lleno de miedo se refugia en una habitación y sin decir nada a la reina decide envenenar a Flabio. Pero la jugada le sale muy mal, porque Rosimunda va a buscarle para comunicarle lo que está ocurriendo, y cuando llega un cuadro de Alboino se desprende de la pared, otro signo premonitor, a Leoncio le entra pánico y ella para calmarlo le da agua para beber, agua que no sabe que está envenenada y que él le hace beber a ella también, así que los dos mueren, y a Rosimunda le queda solo el tiempo de confesar su culpa.

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.

El tema central de la tragedia es la venganza. En esta pieza, el toledano 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 manos de las mujeres todas 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.

En *Los encantos de Medea*, es Mosquete quien mete la pata y revela a Medea las intenciones de Jasón. Ella le dice que Creusa está viva y que está en Grecia, pero se transforma en ella, y Jasón feliz de haberla encontrado le da su anillo, y de aquí la catástrofe, con todos los personajes en la escena, Medea da fuego al palacio, mata a los hijos y se fuga encima de un dragón.

Un final espectacular para una tragedia de magia que se cierra con la promesa de una segunda parte.

La base de las dos tragedias es el amor. Pero este sentimiento positivo se ve llevado hacia los

extremos, hacia la ira y la desgracia, con la consecuente venganza.

Para lograr este efecto Rojas se servirá en *Los encantos de Medea* de la carta, de un anillo con poderes y del contraste entre aborrecer y ser aborrecido. Medea ama a Jasón sin medida y ella ha engañado para lograr su objetivo, pero al mismo tiempo su amor incondicional es traicionado. Y lo que subleva a la heroína es la traición, Jasón ama a Creusa; el deshonor, la quiere repudiar; y la injusticia, porque ella lo ha ayudado en cada momento de sus hazañas y sin sus poderes él no hubiera podido alcanzar ningún éxito.

Mientras que en *Morir pensando matar* los equívocos serán la base de todo. 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 logrando la muerte de los traidores.

El conflicto permite la acción dramática. Los medios que Rojas usa para salir del conflicto y llegar al desenlace, a la venganza, son bastante simples.

El toledano emplea muchas técnicas de enredo, usadas ya en otras ocasiones y que aquí ha completado con un exitoso uso de tramoyas, efectos especiales y con la presencia de elementos proféticos como el cuadro del rey Alboino que se desprende de la pared o la historia del Imperador Claudio. El contraste entre verdadero/falso, bien/mal, elemento positivo/negativo es dado también por los espacios empleados en la acción, es decir el castillo de Medea, un lugar favorable y el palacio de Esón, un lugar hostil, y es palpable en toda la tragedia. Los dos aparecen juntos en la primera y tercera jornada, mientras que la segunda se caracteriza por la presencia de un único espacio básico, el palacio del rey de Grecia. El desenlace llega como siempre precipitado al final de la última jornada cuando los acontecimientos se han ido sumando a cada paso, hasta la ira final de Medea y su venganza.

Se ha hablado de esta tragedia por la posible cohesión entre Jasón y el orden del Toisón de Oro encabezado por la monarquía Habsbúrgica, se ha hablado de la relación del mito con el contexto político, como que la obra resulta sátira del mito del poder que el conde-duque fomenta en torno a la monarquía de Felipe IV<sup>200</sup>.

---

<sup>200</sup> Susana Hernández Araico, "Burla y sátira en *Los encantos de Medea I*", en Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, *op. cit.*, pág. 674.



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 de hablar. 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.

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.

En ambas obras el planteamiento del conflicto se basa sobre el mismo tema, la venganza y los celos, son mujeres las que se encargan de cumplir con el objetivo principal, el conflicto estalla principalmente en la segunda jornada, aunque a en la primera Rojas emplea algún que otro elemento que van aumentando el descontento de las protagonistas femeninas y que actúan sobre su carácter y sus sentimientos, para luego resolverse rápidamente en la tercera jornada y acabar cada uno con su victoria.

## **4. APLICACIÓN DE LOS RESULTADOS OBTENIDOS.**

## 4.1 Aplicación de la metodología a tres obras singulares:

***Del rey abajo, ninguno* (dudosa),  
*Casarse por vengarse* (cuestionada)  
y  
*Persiles y Sigismunda* (homónima).**

Empezamos el primer análisis con la obra *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 <sup>202</sup>.

La comedia es también conocida con otros títulos: *El labrador más honrado, García del Castañar*<sup>203</sup>, 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 a una obra que él considera sin duda alguna del toledano<sup>204</sup>.

Hoy en día, como ya en el pasado, este drama ha sido puesto en tela de juicio por varios críticos, como MacCurdy o Brigitte Wittmann cuyos artículos sobre la obra dejan entrever las dudas

---

<sup>202</sup> Raymond R. MacCurdy, 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.” (pág.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” (“Francisco de Rojas Zorrilla”, en *Bulletin of the Comediantes*, Aubrun, AL, IX, 1, 1957, pág.7.)

<sup>203</sup> 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 Príncipe, hasta 1807, con el título de *García del Castañar*. Sólo en tres ocasiones fue citada en la cartelera con otro título: en 1715, 1775, 1788 y 1796 con el título hoy conocido de *Del rey abajo, ninguno*; en 1784, por el teatro del Príncipe 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 unos estudios del texto de René Andioc, Mireille Coulon, *op.cit.*, pág. 685.

<sup>204</sup> E. Cotarelo y Mori, *op. cit.*, pág. 156-159.

de autoría, que siguen en la actualidad, de hecho Germán Vega<sup>205</sup> y Abraham Madroñal<sup>206</sup> afirman que no puede ser de Rojas, a causa de las dudas que dan los patrones de versificación, y también Jean Testas<sup>207</sup> se suma a tal aserción. No hay que olvidar que en la época, cuando un autor tenía tirón escénico, muchas obras que no eran suya se imprimían o se anunciaban con su nombre, hecho que pudo pasar perfectamente con este drama. *Del Rey abajo ninguno* fue traducida al francés y al alemán. Adolfo Schaeffer la considera como verdaderamente clásica y representativa de una época<sup>208</sup>. 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*<sup>209</sup>.

Por esta razón, a causa de todas estas dudas la hemos elegido como primer ejemplo de aplicación de los resultados obtenidos con nuestro estudio, para así intentar aclarar un poco más la situación de la obra, y afirmar o desechar algunas teorías.

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<sup>210</sup>. 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. El espacio escénico contribuye a construir 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*, el autor analiza las relaciones entre el rey y el súbdito, el dogma

---

<sup>205</sup> German Vega, “Los problemas de atribución de *Del rey abajo ninguno*”, en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, *op. cit.*, págs.459-483.

<sup>206</sup> Abraham Madroñal, “Rojas Zorrilla en Toledo”, en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, *op. cit.*, págs. 51-74.

<sup>207</sup> Jean Testas, *Del Rey abajo, ninguno*, Madrid, Castalia, 1978.

<sup>208</sup> E. Cotarelo y Mori, *op. cit.*, págs. 156-158.

<sup>209</sup> Irene Vallejo y Pedro Ojeda, *op.cit.*

<sup>210</sup> Manuel Criado del Val, Julio Matas y Francisco E. Feito, *Lope de Vega y los orígenes del Teatro español. Acta del I congreso internacional sobre Lope de Vega*, Madrid, EDI-6, 1981, pág. 279.

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, un tema este último que no aparece en otras obras de Rojas. Por eso, el dramaturgo 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 aventura, era movido por los placeres de la buena mesa, la tranquilidad del solar y la poltrona cama matrimonial”<sup>211</sup>. 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, la comedia empieza 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<sup>212</sup>.

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. Pero, siendo él sólo un labrador, el Rey sorprendido quiere conocerle porque le parece tan fiel y decide ir a visitarlo en su casa del Castañar. García está casado con Blanca, una mujer muy devota 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 solo de las apariencias y ve solo 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. Solo 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.

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

---

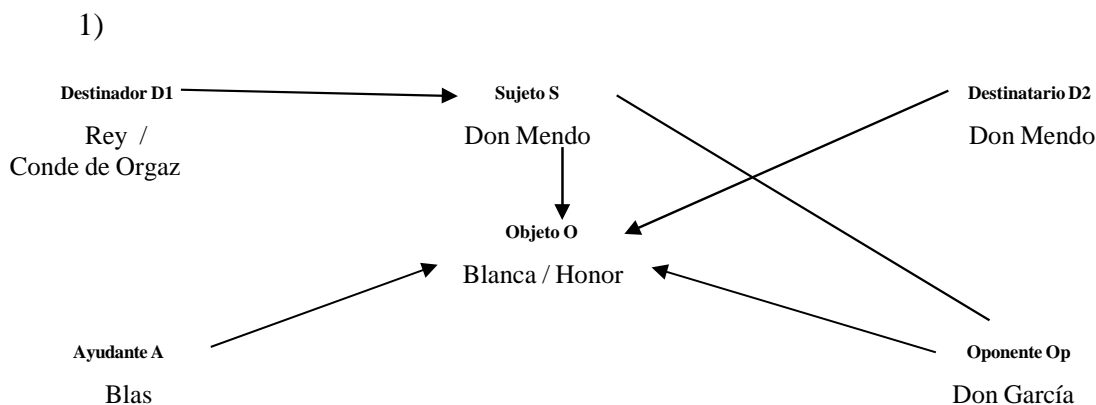
<sup>211</sup> V. Carlos Ortigoza, “*Del rey abajo, ninguno* de Rojas estudiada a través de sus móviles”, en *Bulletin of the Comediantes*, Aubrun, AL, IX, 1, 1957, pág. 2.

<sup>212</sup> F. Ruiz Morcuende, *Teatro/ Francisco de Rojas*, Madrid, La Lectura, 1917, pág.15.

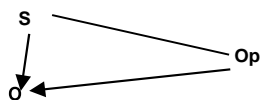
familia noble y no un villano así como tampoco lo es su mujer, él puede vengar su honra puesta en peligro por otro noble.

Al final de la obra surge otra vez el hecho histórico para justificar el desenlace y cerrar el círculo alrededor de la comedia. La trama parece corresponderse con las demás obras de Rojas, en particular por lo que atañe los personajes y el tema del honor, pero la diferencia fundamental con el toledano es que la intriga es muy lineal, pobre de enredos y con una única sorpresa final, la nobleza de los personajes que les permite vengar la afrenta de honor subida.

El esquema actancial que más peso ha tenido en las demás obras de Rojas es el de búsqueda amorosa, con frecuencia acompañado por algún tipo de triángulo amoroso. En *Del Rey abajo ninguno*, nos encontramos con dos esquemas actanciales y comprobando su estructura llegamos a la conclusión que en el primer esquema:



D<sup>2</sup> va hacia el objeto y no hacia el sujeto como debería de ser. Además presenta un triángulo activo de tipo b,



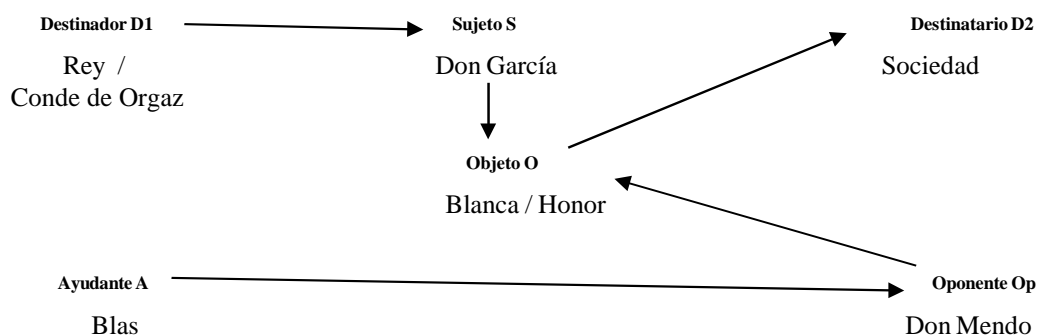
Donde el oponente García se opone al deseo del sujeto Don Mendo. Es un tipo de triángulo muy frecuente en Rojas. Quizás entre líneas podríamos claramente ver la presencia del contraste entre corte y campo que viene manifiestamente representada en la oposición entre el sujeto Don Mendo, hombre de corte y el oponente García, hombre de campo. 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, estas últimas, connotaciones típicas de Rojas.

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 ineficaces<sup>213</sup>, 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 otra cosa que tratar de mantener su equilibrio social y conyugal; mientras, Don Mendo es noble y, como García, es fiel al Rey, pero luego se revelará como es, un noble que no tiene ningún problema para fingirse el Rey con tal de salvar la vida.

Don Mendo 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:

2)



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. Podría tratarse de un esquema de búsqueda amorosa, pero como el criado Blas no ayuda al objeto de la acción sino al oponente, descartamos tales hipótesis.

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

<sup>213</sup> Ann L. Mackenzie, *op.cit.*, pág. 73.

de no haber traicionado su matrimonio, confía en que pronto se sepa la verdad, también cuando se ve acusada por su esposo, sigue siempre queriéndolo y preocupándose por él. 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.

Centrando la atención en las jornadas y comparándolas con la estructura base de referencia que tenemos de las demás obras, son evidentes las principales diferencias.

La obra empieza *in medias res* pero no con una conversación entre amo y criado, como ocurre en el patrón común, sino con Don Mendo y el Rey, ambos nobles, en la corte. 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.

Los elementos que componen la primera jornada como la fidelidad, la lealtad, el *locus amoenus* que protagonizan los personajes principales, el recurso del equívoco de persona, García confunde a Don Mendo por el Rey, así como la música y las cartas cuyo fin en esta obra es distinto, son recurrentes en las obras de Rojas.

El mismo patrón se repite en todas las jornadas y a pesar de las muchas coincidencias y aunque el motivo para el cual estalla el conflicto en la segunda jornada, García encuentra a Don Mendo que sale por el balcón de su habitación, es común con *Peligrar en los remedios* y *La traición busca el castigo*, el planteamiento es diferente.

Las heroínas de las dos últimas obras actúan sabiendo que no serán juzgadas por sus maridos y amantes, mientras que Blanca es juzgada por García, aunque al final se revelen cómo están las cosas de verdad y ella queda disculpada.

Los hombres de estas obras, se enfrentan para un honor cuyos matices son completamente diferentes al honor que manifiesta y persigue García.

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<sup>214</sup>. 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

---

<sup>214</sup> 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 Español” en M.V. Diago, y T. Ferrer, *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, págs. 252-253).

seguían el mismo estilo y tampoco tenían la misma visión del él. 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.

En muchas obras, el honor se nos muestra como el atributo que define la naturaleza humana en su forma más noble. El honor sobre todas 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<sup>215</sup>.

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 hacia otro sería aceptar la propia inferioridad con relación a él, ya que, en el teatro, la nobleza tiene que ser igualitaria.<sup>216</sup>

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, otras, 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 está estrechamente ligado a la forma de ser interior de las personas, a su generosidad, a sus buenas calidades; mientras que la honra, va unida a la sociedad que es quien concede el reconocimiento oficial del honor personal y vela por la preservación de la buena reputación del individuo.

---

<sup>215</sup> Ramón Menéndez Pidal, “Del honor en el teatro español”, en *De Cervantes y Lope de Vega*, Madrid, Espasa Calpe, 1944, págs. 145-173.

<sup>216</sup> Charles V. Aubrun, *op. cit.*, págs. 239-243.

En palabras de Cañas Murillo, 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<sup>217</sup>.

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, sin olvidar que un hombre equivale a lo que es en la sociedad, su fijación en un grupo le confiere la identidad social<sup>218</sup>.

A diferencia de las demás obras entre antagonista y protagonista no hay ningún tipo de relación de amistad, son dos desconocidos. Otra diferencia es que en *Casarse por vengare y Peligrar en los remedios* el ataque al honor es real, mientras que aquí es inexistente, se basa todo sobre un equívoco, y García quiere vengarse de algo que realmente no ha ocurrido, ya que Blanca nunca le ha faltado al respecto. Además Don García de *Peligrar en los remedios*, cree en la palabra de su esposa y se venga matando al amigo/ofensor, cosa opuesta ocurre en *Del rey abajo ninguno*.

Otras diferencias encontradas marcan la falta de personajes que Rojas suele introducir al principio de la segunda jornada, y la ausencia de indicios y enredos añadidos. Además las jornadas no se abren con una conversación entre amo y criado útil para introducir la acción y algunos antecedentes y tampoco se cierran con todos los personajes en la escena.

El hilo conductor de la trama es dado por la banda roja, que permite el equívoco de persona, pero no hay más pretendientes y Blanca es fiel al marido, no tiene ninguna intriga amorosa con nadie y tampoco tiene un pasado lleno de episodios oscuros.

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<sup>219</sup>. En este caso se evidencia que el juego entre criados es reducido al mínimo, y sus escenas no se caracterizan para nada por revelar detalles importantes de la historia, sino porque sus actuaciones son parodia de las aventuras de los amos. No son tan liosos como suelen hacer demás criados de Rojas y en este caso en concreto Blas le da una pista solo al principio a Don Mendo, pero luego nada más en todas las jornadas. Cantan hasta letrillas populares, para nada común en Rojas y tienen muy poca presencia escénica.

---

<sup>217</sup>Jesús Cañas Murillo, *Honor y honra en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1995, pág. 17.

<sup>218</sup>José Antonio Maravall, *op. cit.*, págs. 27-28.

<sup>219</sup>M<sup>a</sup> Teresa Julio, *op. cit.*, pág. 442.

La acción se desarrolla entre la ciudad y la aldea, entre el Castañar y la corte, respectivamente por el día y por la noche. Dos ambientes que en las demás obras de este género se unen en uno, el hogar doméstico, donde todo ocurre y donde todo se resuelve para restablecer el honor de la familia. Hasta ahora el recurso de las cartas ha sido siempre muy presente en Rojas, y también en esta comedia hay unas cartas, pero el fin es netamente diferente, se trata de una correspondencia entre súbdito fiel y el rey, nada de cartas de amor e intriga, y menos de duelos o citas nocturnas con el amante.

En la obra también es presente el dualismo entre obligación y agravio, pero no hacia un pretendiente cualquiera, sino hacia el rey. Un tema relacionado con los efectos de la apariencia y de la realidad, reflejados también en la estructura de las jornadas y en el espacio escénico en el cual los labradores pasan de deshonrados a honrados y de campesinos a nobles.

El conflicto estalla en medio de la segunda jornada, por el mismo motivo que en *Peligrar en los remedios* y *La traición busca el castigo*, donde explota a final de la misma jornada, cuando el pretendiente se atreve a traspasar las leyes del decoro y se introduce a escondidas en el cuarto de la mujer querida, desatando así la ira de los respectivos maridos, y desembocará en el duelo de honor.

La resolución aparece justo al final con la llegada del Rey y la revelación de la nobleza de García, que le permite el duelo con Don Mendo y darle muerte.

Un final que estaba claramente escrito desde el principio y que el público ya veía venir, perdiendo así el efecto sorpresa tan típico de Rojas, en un final obvio que no sorprende para nada.

Por todo ello, se considera que aunque la obra presente elementos en común con las comedias de Rojas, pueda perfectamente no ser del toledano, por el uso diferente y la poca explotación de los recursos escénicos así como por su planteamiento lineal y la falta de enredos añadidos, que marcan un único final posible, privo de sorpresas y con resolución convencional, todo el contrario a los finales que nos tiene acostumbrado Rojas.

En *Casarse por vengarse*, se trata de un caso diferente, una obra que inicialmente se atribuye a Calderón y que luego se afirma que es de Rojas<sup>220</sup>.

Y efectivamente, el análisis de la misma, siguiendo el patrón de desarrollo clave del autor confirma que se trata de una obra del toledano, en ella están presente todas y cada una de las características del autor.

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 autores<sup>221</sup>. 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<sup>222</sup>.

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. 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.

Se trata de una historia bastante rica, en ella el autor usa personajes nobles, como el del Condestable de Sicilia y además, resuelve el conflicto eludiendo las convenciones. 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 los sucesos macabros 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 el tablado.

---

<sup>220</sup> Alesandro Rubio y Elena Martínez, “Aportación documental a la obra de Rojas Zorrilla”, en *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 24, 2006, págs. 222-223.

<sup>221</sup> E. Cotarelo y Mori, *op. cit.*, págs. 149-150.

<sup>222</sup> 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 (1946), *Historia de la literatura española*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, II, págs. 290-291] The Spanish critic goes on to say that its unmistakable model was Calderón’s *El médico de su honra* which

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

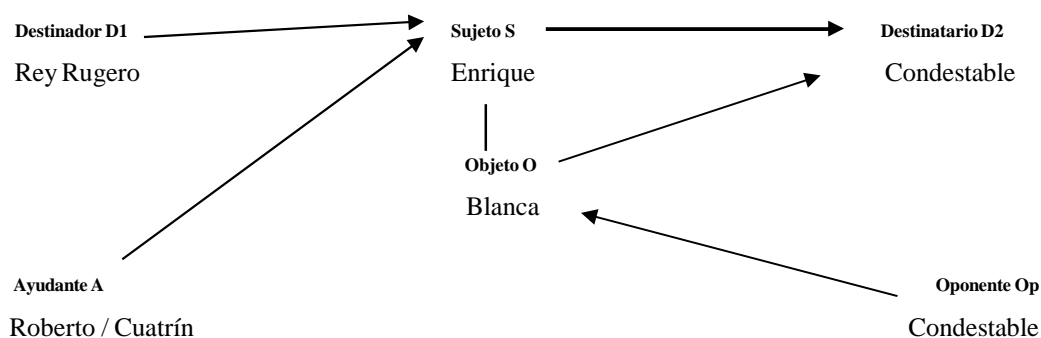
El simbolismo de la puerta es clave en Rojas y en este caso separa dos mundos: el matrimonio y el adulterio.

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 y cuyos, como por ejemplo, la interceptación de cartas, los encuentros fortuitos y la ayuda indispensable de los criados, sin olvidar el desarrollo de la acción durante la noche, caracterizando el espacio escénico por un ambiente doméstico. 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 del autor, sino la ciudad de Palermo.

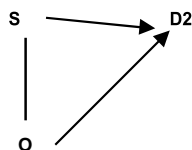
Con toda certeza, el ambiente siciliano ha sido elegido por Rojas porque ya que fundamentalmente en la obra trata el tema del honor matrimonial, sabido es la importancia que el pueblo siciliano da a este valor, y eso refuerza más la carga emotiva de la representación.

El esquema actancial es de búsqueda amorosa, como los demás de Rojas:



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." (Raymond R. MacCurdy, *op. cit.*, págs. 73-75).

y el triángulo ideológico que se obtiene explica el sentido del desenlace y no el origen de la acción



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.

Los personajes también reflejan claramente el gusto de Rojas para el dualismo, se caracterizan por un fuerte conflicto interior y luchan entre el deber y el amor. Blanca es una mujer pasional, responsable pero impulsiva, y es capaz de llevar su amor hasta las últimas consecuencias; el Condestable, es el típico marido celoso, que descubierto el agravio, no piensa en otra cosa que en la venganza; y Enrique nombrado rey se ve obligado a actuar contra su persona, y a casarse con Rosaura. Mientras que el padre de Blanca, Roberto es la causa principal de la desgracia de la hija, quiere arreglar el asunto y sin darse cuenta la condena a muerte.

También las características de los criados, revelan la mano de Rojas, que crea una antítesis entre Cuatrín, el infiel y Silvia la criada fiel y testigo de las desgracias de su ama. Enrique y Blanca están casados en secreto, pero las circunstancias los llevarán hacia otros caminos, acontecimientos que permitirán a Rojas simbolizar el estado de ánimo de Enrique comparándolo con la cólera del volcán Etna y ella será obligada a casarse repentinamente con el Condestable.

A partir de la primera jornada, la intriga es evidente y los recursos más utilizados por el toledano, aparecen uno detrás de otro sin parar: la ausencia del padre de Blanca, el presagio en las palabras de la protagonista, la firma de un papel en blanco por parte de Enrique que ella luego dará a su padre y que será causa de su desgracia.

Recorre también al *locus amoenus*, que sigue siendo el entorno ideal para un encuentro amoroso y 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. 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 de sus prendas, como en este caso, el Condestable obtiene un guante de Blanca. Y a ello sigue el primer golpe de teatro: Enrique se tiene que casar con Rosaura.

Evidente es la prisa para introducir elementos que marquen la intriga, una característica relevante a la hora de establecer posibles autorías.

La situación precipita al principio de la segunda jornada con un clásico del toledano el Condestable descubre que hay otro hombre en el cuarto de su mujer y de allí el empleo de recursos claves como la noche, la daga, la venganza o el juego de palabras, Blanca habla del amante y el marido cree que habla de él y luego con Enrique hace lo mismo.

El criado acciona el mecanismo que nos lleva al desenlace.

Aparece el jardín, donde se enredan y se resuelven las acciones, el lugar de escape de los amantes y por supuesto la vela que accidentalmente se apaga y deja a oscuras la escena en el momento más importante, en este caso cuando Blanca confiesa su amor por Enrique y la escucha el marido. Hecho que confirma sus sospechas y desata el sentido tremendamente exagerado del honor del Condestable, otro ejemplo de la mano de Rojas, ya que él prefiere tratar el tema del honor de forma singular y exagera los acontecimientos que lo causan para que el público se dé cuenta de que es necesario cambiar sus leyes.

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 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 representación<sup>223</sup>.

Los golpes de teatro siguen sin parar y una cosa curiosa de esta obras es que Enrique delante de los graves acontecimientos que tocan su vida, en ningún momento actúa como Rey, sería todo mucho más fácil, siempre lo hace como amante y por ello al final la suya será una tragedia individual, ya que la carta que él firmó en blanco será la condena de su amor.

---

<sup>223</sup> Claude Chauchadis, "La denuncia de la ley del duelo en *El poster duelo de España: nuevo examen*", en J. Canavaggio (eds.), *La comedia*, Madrid, Casa de Velázquez, 1995, págs. 381-382.

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 fino<sup>224</sup>, 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. Se sigue el hilo del amor ciego, en el doble sentido del término, porque Blanca está ciega de amor por Enrique y esto le hace cumplir acciones sin reflexionar, tanto que impulsiva como es, se casa con el Conde sin quererlo; por su lado el Conde está ciego de amor por ella ya que se ha enamorado nada más verla; mientras ella finge haberse enamorado de él sin conocerlo, sólo para suscitar los celos de Enrique. 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.

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.

---

<sup>224</sup> 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, *op. cit.*, 2003, pág. 175).

La última obra que hemos elegido por varias razones es *Persiles y Sigismunda*. Se trata de su primera obra, fue representada en 1633, como testifica Ruiz Morcuende<sup>225</sup>. Es la primera noticia que tenemos de un estreno de relevancia de Rojas y del principio de su actividad teatral. Fue representada en el Pardo por la compañía de Luis López, en homenaje a los Reyes, aunque no hay concordancia entre las fechas de estreno. Cotarelo habla del lunes después del 23 de febrero<sup>226</sup>, mientras Morcuende habla del mismo día 23. Parece que con esta comedia el autor comenzó a destacar entre los dramaturgos áureos.

Además se trata de un texto homónimo, es evidentemente una adaptación teatral de la novela bizantina de Cervantes *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Hecho que nos permite evidenciar la manera de actuar de Rojas delante de una historia ya tratada y ver cómo elabora un tema original y da vida a una ficción totalmente nueva, simplemente a través de la selección de algunos elementos.

Los libros de aventuras peregrinas renacen en los siglos XVI y XVII cuando las novelas griegas de Heliodoro y de Aquile Tacio se irradian por toda Europa en traducciones latinas y en lenguas modernas<sup>227</sup>. Como señala Cruz Casado, siendo la novela bizantina la forma más compleja de la literatura del Siglo de Oro, “la hace poco apta para adaptaciones teatrales, de tal manera que algunos elementos como el viaje o peripecia y las múltiples historias secundarias, que complican la acción principal, resultan prácticamente inadaptables a una obra destinada a la representación”<sup>228</sup>.

Entre las características de la novela bizantina que Rojas mantiene en su comedia, sin duda hay la preponderancia de aventuras sobre un paisaje cambiante, se pasa de Tile a la corte de Dalmacia como si realmente estuvieran cerca, todo acompañado por la presencia de relativos naufragios y acontecimientos equívocos; actos que ponen a prueba el eje amoroso, caracterizado por separaciones y desencuentros como quiere otras de las calidades de este tipo de novela. De las demás características no mantiene nada, de hecho no hay final feliz; hay poca abundancia de personajes episódicos, hecho debido seguramente a los problemas logísticos y de la compañía teatral, ya que no eran tan grandes como para permitirse emplear muchos actores por desarrollar

---

<sup>225</sup> “Ante los Reyes y la Corte, en el Pardo, el 23 de febrero de 1633, hizo la compañía de Luis López de Sustaete la comedia *Persiles y Sigismunda*, inspirada en la novela de Cervantes”, en Francisco de Rojas Zorrilla. *Teatro, Del Rey abajo ninguno y Entre Bobos anda el juego*, F. Ruiz Morcuende, edición y prólogo, Madrid, Espasa-Calpe, 1956, pág. XV.

<sup>226</sup> “En 1633 (lunes después del 23 Febrero)” (E.Cotarelo y Mori, *op. cit.*, pág.207).

<sup>227</sup> Emilia I. Deffis de Calvo, *Viajeros, Peregrinos y enamorados. La novela española de peregrinación del siglo XVII*. EUSA, ed. Universidad de Navarra, Pamplona, 1999, pág. 21.

<sup>228</sup> Antonio Cruz Casado, *Persiles y Sigismunda. De Cervantes a Rojas Zorrilla*, en Actas del Tercer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas. Alcalá de Henares, 12-16 de noviembre 1990, Barcelona, Ministerio de

papeles cortos o simplemente hacer de comparsa, para luego no resultar útiles a la historia. Tampoco hay sueños o grandes toques de humor, de hecho el del gracioso Tarimón es bastante amargo y singular, su personaje nos llevará a la catástrofe final. Falta también el elemento religioso.

En su adaptación, Rojas se centra en la línea de acción principal, la que atañe a los desventurados amores de los protagonistas, y elimina la auténtica galaxia de historias secundarias que giran en su órbita. No termina con el final feliz que los personajes de Cervantes encuentran en Roma, sino que en esta ciudad continúa el relato de los amantes que desembocará en su encuentro en la corte dalmata, respectivamente escenario de la segunda e tercera jornada.

Cotarelo la cita la obra con el mismo título así como aparece en la *Parte Primera de las comedias de don Francisco de Roxas Zorrilla* impresa en Madrid en 1640: *Persiles y Sigismunda*<sup>229</sup> y añade pocas noticias más, todas referentes a los demás textos en los cuales se puede encontrar. También La Barrera la localiza en la *Parte Primera de sus comedias*, publicada en Madrid en 1640, pero con un subtítulo añadido: *Persiles y Sigismunda (o hallarse para perderse)*, aunque luego, más adelante la cita también en *Piezas Dramáticas en Colección de Varios*<sup>230</sup>, simplemente con el título que hoy en día se conoce<sup>231</sup>. La obra apareció en *Partes de Diferentes Autores*, reimpressiones incluidas, dos veces en 1636 y otras dos en 1638 y una vez en 1639. Pero no vuelve a editarse más, salvo en la reimpresión en 1680 de las dos partes de sus comedias. Contamos también con una edición suelta, que, al aparecer fue traducida al italiano, con el título de *Persile e Sigismunda*, a mediados del siglo XVII, aunque dicha traducción no está localizada<sup>232</sup>.

---

Asuntos Exteriores- Anthropos, 1990, pág. 543.

<sup>229</sup> A tal propósito, Cotarelo nos dice: “Son algunos episodios de la novela de Cervantes á que Rojas añadió un desenlace tan poco noble como caerse ambos amantes de la muralla cuando iban a fugarse de la prisión que los tenía Leopoldo de Dalmacia”, (E. Cotarelo y Mori, *op. cit.*, pág.207).

<sup>230</sup> *Piezas Dramáticas en Colección de Varios*, Parte veinte y nueve de comedias de diferentes autores, Valencia, 1636. En Cayetano Alberto de La Barrera y Letrado, *op. cit.*, treed. Facs en London, Tamesis Book Limited y Madrid Gredos, 1968.

<sup>231</sup> *Ídem*.

<sup>232</sup> José Luis García Barrientos, *De novela a comedia: Persiles y Sigismunda de Rojas Zorrilla*, en *Revista de Literatura*, pág.77.

Aunque se trate de una obra temprana de su repertorio, claramente se evidencian más de una de las que con el tiempo serán características personales del autor y de su estilo, la mujer vestida de hombre, la presencia de las cartas, el dualismo espacial y entre personajes, así como el equívoco, y la mala actuación del criado que convertirá una historia de capa y espada en una tragedia.

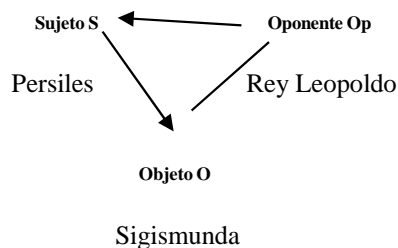
Rojas emplea aquí otra técnica que usará mucho en las demás obras, el cruce de piropos, al cual se ven obligados los personajes delante la imposibilidad de manifestar sus sentimientos libremente, agudizan su ingenio y se declaran o hablan abiertamente de la mujer que quiere, pero lo hacen dirigiéndose a la prometida o esposa.

Se trata de una comedia demasiado enredada, aunque los personajes no sean muchos. El enredo se construye todo alrededor de las catástrofes naturales, cuales naufragios, incendio y tormentas, todos elementos que llevan los protagonistas a la peregrinación, al perderse para volverse a encontrar y otra vez perderse, pero esta vez para siempre, aunque sean unidos por la muerte.

Los personajes actúan movidos por el amor.

Nuestro protagonista masculino, Persiles se enamora de la prometida de su hermano, el rey, aunque este detalle hasta el final de la obra el público no lo conoce, y Sigismunda descubre que su enamorado es el prometido de la infanta de Dalmacia.

De aquí la propuesta de un triángulo actancial específico, el del oponente del sujeto:



En esta obra, como en las demás de Rojas es también a través del equívoco como llegamos al conflicto, aunque las muchas peripecias que tienen que superar los amantes antes de volverse a encontrar parece ser por voluntad del hado.

El conflicto se plantea en el ámbito de las relaciones sociales y familiares, básicamente entre hombres y mujeres. Entre los elementos que caracterizan esta obra de Rojas aparece una de las técnicas a la cual a veces recurrirá también en sus trabajos sucesivos, el de la mujer vestida de hombre y de las cartas.

Otra característica interesante es el hecho que durante toda la comedia, Sigismunda aparezca siempre sola, extrañamente no hay ningún hombre que vigile para salvaguardar su honor.

Desde el punto de vista narrativo es interesante el dinamismo del espacio, se tiene la impresión que la comedia pasa a gran velocidad. La acción de cada una de las tres jornadas se desarrolla en torno a la secuencia entre el encuentro y la inmediata separación de los protagonistas, todos sus planes se tuercen contra ellos y en vez de unirse se separan más. Esto sucede cíclicamente en cada jornada, por la intervención del azar<sup>233</sup>. Los protagonistas se desplazan por el espacio y el tiempo, transformando así el tema del viaje en el de la peregrinación.

En la España del siglo XVII, según Emilia I. Deffis de Calvo, se escriben estos tipos de novelas porque existe un condicionamiento político e ideológico que explica su aparición. Es decir, aparecen como una literatura que expresa un modelo de hombre y de sociedad que deben imitarse como modelo de virtud. Se trata de una literatura idealista, escrita en un contexto histórico social conflictivo y marcado por la censura oficial (monárquica y eclesiástica). Tales novelas juntan la necesidad docente de difundir y reformar los dogmas de la fe católica y la intención estética de aparentarse con la épica clásica atrayendo a un público ávido de aventuras entretenidas<sup>234</sup>.

En nuestro caso, creo que Rojas tiene simplemente la intención de ofrecer una comedia diferente a las que circulaban en el período, donde la introducción de paisajes lejanos despertaba la curiosidad del público.

Lo que hace Rojas es enredar más el argumento y llenarlo, como de costumbre, de equívocos, hasta el punto que a causa de uno de ellos, los protagonistas trágicamente mueren.

---

<sup>233</sup> Gema Gómez Rubio, “El disfraz histórico de un episodio bíblico en *El Caín de Cataluña*”, *op. cit.*, pág.809.

<sup>234</sup> Emilia I. Deffis de Calvo, *op. cit.*, pág. 151.

## **5. EL PLANTEAMIENTO DEL CONFLICTO Y SUS CLAVES.**

## 5.1 Una intriga construida sobre el equívoco.

Estas aportaciones son el resultado del estudio realizado con el proyecto de tesis, las retomamos porque resultan muy útiles para este trabajo, porque definen y marcan aún más el toque personal de Rojas en sus obras.

El autor 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, uno de los ingredientes fundamentales del teatro cómico<sup>235</sup>, y sobre todo por medio de la palabra de los personajes. La intriga reside en ver cómo se llega a una determinada situación, que no se percibe desde el principio<sup>236</sup>, mientras que por equívoco se entienden los resultados alcanzados empleando múltiples técnicas y recursos teatrales, como por ejemplo el aparte, al fin de lograr el enredo y la intriga.

La consecución del enredo se alcanza de varias maneras, entre ellas, las entradas y salidas de los personajes así como con la palabra, los actantes fingen ser otros<sup>237</sup>.

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<sup>238</sup>.

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 por que el público, así como a veces los mismos personajes, desconoce los datos.

Por esa misma razón los autores, y el mismo Rojas, intentan caracterizarlos cuanto más posible.

Los actores se mueven en la escena creando un espacio lúdico<sup>239</sup> que es aceptado por el público como algo natural, y serán las fuentes de la información.

De esta forma, el dramaturgo 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

---

<sup>235</sup> Rosa Navarro Durán: "Mecanismos de enredo en las comedias de Rojas", en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y José Cano Navarro *op. cit.*, pág. 155.

<sup>236</sup> María Teresa Julo, *op. cit.*, pág. 39.

<sup>237</sup> Rafael González Cañal, "Recursos espaciales del enredo en Rojas Zorrilla", en Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y José Cano Navarro (eds.), *op. cit.*, págs. 173-174.

<sup>238</sup> María del Carmen Bobes Naves, *op. cit.*, pág. 15.

<sup>239</sup> María del Carmen Bobes Naves, *op. cit.*, pág. 249.

aquellos vacíos que posiblemente la falta de tiempo y la prisa habían creado.

La obra dramática utiliza como forma de expresión los diálogos, con ellos construye la historia, presenta a los personajes, manipula el tiempo y marca los espacios<sup>240</sup>.

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 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

---

<sup>240</sup> *Ibidem*, pág.119.

no sabe quién es el ofensor del honor de la hermana y pide la ayuda del conde.

Las cartas eran empleadas en el teatro de Rojas 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.

De las diecisiete obras analizadas en once de ellas aparece el recurso de la carta, explotado en sus múltiples vertientes.

En *Primero es la honra que el gusto*, la carta es el tipo de enredo estrella, todos los personajes escriben cartas, don Juan le escribe una a Leonor, pero nunca la recibe, Leonor le escribe a don Juan citándole en su casa, para decirle que no se quiere casar con él, don Félix recibe una carta de una supuesta dama de Sevilla llamada Violante, y así desata los celos de Leonor.

Hasta el criado Moscón de *No hay amigo para amigo* escribe una carta para retar en duelo a otro criado. Y a pesar de que el equívoco de la carta esté presente también en *Del rey abajo, ninguno* y que de la carta que el conde de Orgaz envía a don García nazca el enredo, muchos más son los elementos que nos hacen pensar que no se trate de una obra de Rojas.

Volviendo a la habilidad del autor de dar toda la información al público a través de los personajes podemos decir que *Abre el ojo* es todavía más dialogada que otras obras, 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 menos 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 doméstico, 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, 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 actantes 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.

El personaje escondido es otra técnica que Rojas usa mucho y que favorece los enredos. Suele estar oculto en un cuarto o en una cuadra contigua, para permitir así el juego de puertas, una de las situaciones escénicas que más se repite en las comedias<sup>241</sup>.

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. 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, es una comedia que 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

---

<sup>241</sup> Rafael González Cañal, "Recursos espaciales del enredo en Rojas Zorrilla", en Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y José Cano Navarro (eds.), *op. cit.*, pág. 175.

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.

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<sup>242</sup>. 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 medias 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 también el soliloquio, que responde a la necesidad dramática precisa, aquella de expresar la angustia del personaje que solo

---

<sup>242</sup> J.M. Díez Borque, "Presencia-Ausencia escénica del personaje", en L. García Lorenzo, *op. cit.*, págs. 53-64.

expresarse de esa manera<sup>243</sup>; mientras el recurso de la *Venus Anadiomena*<sup>244</sup>, la que surge del mar, 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

<sup>243</sup> María Teresa Julio, *op. cit.*, pág. 105.

<sup>244</sup> Para profundizar más, Ana Suárez Miramón, “La profanación del mito de la Venus anadiomena en Rojas y Calderón”, en María Luisa Lobato y Francisco, Domínguez Matito, *Actas VI Congreso Asociación Internacional Siglo de Oro*, Burgos-La Rioja, 2002, Frankfurt am Main-Madrid, Verveur/Iberoamericana, 2004.

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.

Por todo ello, la caracterización más evidente del teatro de Rojas se debe al uso que hace de las técnicas de enredo como los despistes de los criados que revelan el juego de sus amos, como ocurre en *Peligrar en los remedios* y en *Sin honra no hay amistad*, donde Águeda ha encubierto a los galanes y Sabañón los ha ayudado a planificar la escena de celos; los personajes que llama por error al amante o fingen hablar del hombre que tiene delante refiriéndose a otro, es el caso de Violante de *Peligrar en los remedios*, donde en una ocasión llama esposo a otro hombre y también habla de su futura boda, fingiendo hablar de la verdadera y también de Leonor de *La traición busca el castigo*, que en un momento de desconcierto llama García a don Juan.

Estas características, demuestra claramente como la intriga construida sobre el equívoco está a la base de cada una de las obras de Rojas.

Se trata de un primer paso, en el cual solo se ha utilizado al toledano y sus obras, para delinear una posible línea de estudio, más compleja, sobre la intriga y su ayudante directo, el equívoco, y ver también como los demás autores del Siglo de Oro, construyen su conflicto y en qué manera lo resuelven.

## 5.2 El conflicto interior de los personajes “hidalgos” 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<sup>245</sup>. 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<sup>246</sup>. 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<sup>247</sup>, 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, es el caso de Blanca de *Casarse por Vengarse*.

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. 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

---

<sup>245</sup> Olimpio Musso, “Protagonista y antagonista”, en L. García Lorenzo, *op. cit.*, págs. 13-18.

<sup>246</sup> Javier Rubiera Fernández, *op. cit.*, págs. 75-76.

<sup>247</sup> María del Carmen Bobes Naves, *op. cit.*, pág. 266.

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.

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<sup>248</sup>. 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.

---

<sup>248</sup> En estos términos se refiere a la muerte de Blanca: "Il Condestabile di Sicilia è costretto ad uccidere la sposa per sottrarla alle disoneste intenzioni di Enrique", Ermanno Caldera, "La solitudine dei personaggi di Rojas", en *Studi Ispanici*, Milan, I, 1962, pág.43.

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 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.

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 remordimiento 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<sup>249</sup>. 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,

---

<sup>249</sup>Javier Rubiera Fernández, *op. cit.*, págs. 156-160.

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. 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.”<sup>250</sup>. 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.

Entre todos ellos podemos destacar Crispinillo<sup>251</sup> de *Obligados y Ofendidos*, tiene nombre que entra 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<sup>252</sup>. Junto a los demás criados tiene el deber de minimizar el conflicto que el mismo ha ayudado a crear y, para hacerlo, Rojas le hace desarrollar algunas escenas de amor paralelas a las de los labradores.

---

<sup>250</sup> María Teresa Julio, *op. cit.*, págs. 441-443.

<sup>251</sup> 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.*, págs. 277-296.

<sup>252</sup> Anne Ubersfield, *op. cit.*, págs. 191.

Mientras Cartilla de *Abre el Ojo*, Cabellera de *Entre bobos anda el juego*, 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. 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, 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 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.

El dualismo es la base sobre la cual Rojas plasma sus personajes y la apariencia y la realidad el ambiente en el cual se mueven.

La oposición entre amar y aborrecer es la clave de *Lo que son mujeres*, *Los encantos de Medea*, *Lo que quería ver el marqués de Villena*, *Sin honra no hay amistad* y de *La traición busca castigo*; el binomio obligación y ofensa es el input de *No hay amigo para amigo* y de *La traición busca el castigo*; o las obligaciones entre el amor y el deber, es el caso de *Los áspides de Cleopatra*.

Sus obras se caracterizan por estar plagadas de opuestos, sea de carácter como es el caso de los protagonistas de las tragedias filiales o de sentimientos, dando relevancia a la eterna lucha entre el bien y el mal.

### 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<sup>253</sup>.

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.<sup>254</sup> 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"<sup>255</sup>. 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<sup>256</sup>.

Sin duda, todo esto resulta más simple viendo unas muestras de las 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. Ocurre también en *Sin honra no hay amistad* y en las dos obras que tratan las leyes sociales, *Primero es la honra que el gusto* y en *No hay amigo*

---

<sup>253</sup> Para profundizar más sobre el tema del honor, J. Cañas Murillo, *op. cit.*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1995. Claude Chauchadis, "La denuncia de la ley del duelo en *El poster duelo de España: nuevo examen*", en J. Canavaggio (eds.), *op. cit.*

<sup>254</sup> Juan Villegas, *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*, Ottawa, Girol Books, 1990, págs.7-8.

<sup>255</sup> María del Carmen Bobes Naves, *op. cit.*, pág. 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, págs. 134-144.

<sup>256</sup> María del Carmen Bobes Naves, *op. cit.*, págs. 9-11.

*para amigo.*

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.

En *Obligados y Ofendidos* 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 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 poco usuales. 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.

En las tragedias, lo que ocurre está bien reflejado en *Morir pensando matar*, donde podemos decir que 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 él 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.

Los temas principales de las obras, son el amor, el honor y la venganza, a su alrededor Rojas, dibuja todo el enredo, sirviéndose de múltiples recursos, entre ellos, el personajes escondido, y los equívocos de personas y lugar, resuelve la crisis casi siempre de forma repentina y en los desenlace es propenso a mostrar una solución alternativa a los problemas sociales de la época, que espaciaban desde los duelos de honor hasta las bodas concertadas.

## Conclusiones

Estamos delante de un autor cuya obra fue olvidada durante mucho tiempo, seguramente a causa de los temas tratados que quizás difícilmente podrían encajar en las décadas siguientes y también por la presencia de muchísimos textos que dificultan la elección entre uno y otros a la hora de representarlos o estudiarlos.

En los últimos años, su *corpus* ha sido retomado y analizado, aunque la crítica ha centrado toda la atención exclusivamente en las obras de Rojas más conocidas, al ser más fácil trabajar con textos que no tienen problemas de autoría y que sobre todo están editados y han tenido mucho éxito en los escenarios.

Nuestro foco de interés vierte hacia otros trabajos que pertenecen al conjunto de textos del toledano, marcados por diferentes estilos y temas, por ejemplo *Lo que son mujeres*, considerada como una de sus mejores comedias; *Persiles y Sigismunda* la pieza con la cual empieza su actividad teatral en 1633 o *Peligrar en los remedios*, que podría ser una de sus primeras obras individuales.

El teatro de Rojas se caracteriza, entre otras cosas, por el uso que hace de las técnicas de enredo, por el justo desmedido que tiene por la intriga, los desenlaces originales, los contrastes constantes, la maestría que muestra en dibujar la sociedad de su tiempo y la habilidad en despachar las reglas sociales.

Sus características esenciales son:

- **Las fuentes y los modelos.**

Con frecuencia a la hora de redactar su intriga se dedica a modificar los modelos y las fuentes en las que se inspira.

Entre sus textos preferidos se encuentran *Las Metamorfosis* de Ovidio, de allí saca el mito de Píramo y Tisbe, cuya reinterpretación emplea en *Los Bandos de Verona* con la cual se inauguró el Coliseo del Buen Retiro y en *Los áspides de Cleopatra* la obra de Rojas que más veces se representó.

Mientras en *Casarse por vengarse* usa la misma fuente pero cambia el mito, esta vez se trata del Leucótoe y Clitie, cuya palabra que deriva en Clicie/girasol aparece en muchas más de sus obras como *Los áspides de Cleopatra*, *El más impropio verdugo por la más justa venganza*, *Los trabajos de Tobía*, *Donde hay agravio* o en *Peligrar en los remedos*, también emplea la historia del

Rejuvenecimiento de Esón y muerte de Pericles que adopta en *Los encantos de Medea*.

A veces mezcla varias fuentes, es el caso de *Los Bandos de Verona*, cuyo tema principal es sacado de la novela titulada *Historia de Romeo y Julieta* de Matteo Maria Bandello, se trata de la versión más celebre del romance conocida en Europa; y también es el caso de *Los áspides de Cleopatra* por la cual se suele señalar como fuente más directa el relato de Alonso de Castillo Solózano titulado *Historia de Marco Antonio y Cleopatra*.

Otras fuentes que el autor explota son *Silva de varias lecciones* de Pero Mexía de la cual extrae la leyenda de Rosimunda y Alboino de *Morir pensando Matar* y los textos apócrifos del Antiguo Testamento en *El Caín de Cataluña*.

El uso particular que Rojas hace de las fuentes es común a todas las obras analizadas.

En ellas se aleja de la historia original tanto en la resolución final como en los enredos y la trama, omite y elimina personajes claves como por ejemplo el fraile de Romeo y Julieta o detalles importantes.

También suele decantarse por elegir un solo personaje en concreto de todo un texto o una historia, como es el caso del Marqués de Villena, realmente existido y estrechamente relacionado con la cueva de Salamanca, referencia obligada del esoterismo español, pero en nuestro caso su personaje no se corresponde en nada con el ideal que se le da y de ello conserva solo el deseo de saber y el amor para el estudio.

Cambia las características de los personajes, si están casados los transforma en solteros, les cambia los nombres, introduce nuevos, a veces añade la actuación del pueblo, como ocurre en *El Caín de Cataluña*.

- **El enredo.**

Muchas veces les quita contenido político a las historias originales para convertir el enredo en amoroso, cambiando así sus finales y empleando elementos novedosos.

En varias ocasiones se decanta para la mezcla entre elementos leyendarios y hechos históricos, un ejemplo es el fratricidio de Berenguer II<sup>257</sup>.

Mientras otras se puede leer entre líneas una base histórica, es el caso de *Los Bandos de Verona*, donde los Capeletes podrían representar la casa real francesa y los Montescos la española, unidas entre ellas por matrimonios.

Otro caso se evidencia en *Los encantos de Medea*, de la cual a veces se ha hablado de la

---

<sup>257</sup> Gema Gómez Rubio, "El disfraz histórico de un episodio bíblico en *El Caín de Cataluña*", *op. cit.*, pág.184.

relación entre Jasón y el Orden del Toisón de Oro encabezado por la monarquía Habsbúrgica, en la cual Rojas se aleja completamente del fondo histórico y emplea el mito solo por su tema, el amor.

- **Los títulos.**

También los títulos que la tradición teatral y la editorial le asignan son muy importantes, y tienen una función reveladora hacia el público, adelantan una información sobre el asunto de la obra, nos dan el nombre de los protagonistas, citan un refrán o a veces adelantan el desenlace como es el caso de *No hay ser padre siendo rey*.

- **Sus obras.**

Sus comedias y personajes pueden enganchar desde el primer minuto, es el caso de las obras más celebres como *Donde hay agravios no hay celos*, la comedia de Rojas que más éxito tuvo en España y en el extranjero y la que cuenta con más representaciones y varias refundiciones, como *Casarse por Vengarse* entre otras, o crear una suspense tan elevada hasta que a veces las “simples” resoluciones del conflicto, parecen banales.

- **Los géneros.**

Sus comedias se caracterizan también por tener la estructura básica de las comedias de enredo, compuestas por cuatro personajes, es decir dos damas y dos caballeros, a ello Rojas le añade una compleja intriga y características contrarias a las convenciones y divertidas.

El toledano se decanta por varios géneros y se mueve libremente entre tragedias, tipo de revancha o de magia y comedias de capa y espada, de intriga o de bandos.

Sus trabajos son sujetos a una circularidad evidente sin desde el principio, a veces clara también en la elección de los lugares de desarrollo de la acción, como en *Abre el ojo*, cuya circularidad es dada por el recorrido a lo largo de las calles de Madrid.

- **Los espacios.**

El escenario de acción siempre se divide entre textos ambientados en territorio nacional, dominan Madrid y Toledo pero también hay obras que se desarrollan en Salamanca, Valencia o Barcelona; y textos ambientados en el extranjero sobre todo en Italia, pero también en Egipto, Grecia y Polonia.

Mientras que los espacios internos se desplazan alrededor de la casa, el hogar doméstico y los aposentos de las damas, depositarias del honor de la familia, y la calle, el lugar de los duelos y

del pecado.

En sus obras aparece con muchísima frecuencia el jardín, como espacio abierto, que suele ser el escenario del engaño y donde precipita el enredo o la playa de *Los áspides de Cleopatra*, pocas veces aparece el viaje, que no es menos importante, y atañe a todos los personajes, que se mueven simplemente por las calles de Madrid o de un lugar a otro.

- **Los personajes.**

Sus personajes son de lo más variados, los hay de todos los estatus y condiciones, circunstancia necesaria para poder abarcar un vasto repertorio teatral como el suyo.

Siempre se caracterizan por algún rasgo peculiar, por ejemplo varias veces son las damas que cortejan a los hombres, toman las riendas de la historia y se convierten en símbolo de la lucha, y hasta logran que sus esposos confíen en ellas.

Otras veces invierte las reglas y los comediantes absorben los rasgos del gracioso, puede también que todos ellos sean nobles, aunque ocurra pocas veces, como es el caso de *La traición busca castigo*.

Un patrón que se repite en las obras del toledano es aquel de la ofensa que casi siempre se debe a la muerte de un hermano del protagonista/antagonista y además, uno de los actantes siempre galantea o acaba casándose con la hermana de su contrincante.

Los caballeros son muy honrados, las damas son tradicionales o inusuales para la época.

La inmensa mayoría de ellas pertenece a este último grupo, cuya fuerza y decisión de elegir marido por ejemplo o hacer y deshacer, condiciona e incide fuertemente en el enredo y en el desarrollo y planteamiento del conflicto.

Las mujeres de Rojas son muy pasionales, aman desmesuradamente y esto las lleva a saltarse las normas sociales, para defender lo que les gusta y lograr lo que quieren.

Están dispuestas a ir contra padres y hermanos, no se paran delante de nada y hasta están dispuestas a vengarse ellas mismas, sin esperar la ayuda de un hombre.

El punto en común que tienen todos los personajes son los fuertes sentimientos que los caracterizan y que expresan muy bien con las palabras.

El *input* en todas las acciones de los hombres se debe a los celos y al fuerte sentido del honor que los empuja a enfrentarse a los agravios.

Todos los personajes de Rojas son jóvenes, todos quieren cambiar las leyes sociales de la época o por lo menos lo intentan.

Sus personajes, 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<sup>258</sup>.

Sus héroes actúan de forma diferente dependiendo de que sean protagonistas de tragedias o de comedia.

Aquellos de sus tragedias son extremadamente complejos, entran en el remolino de los sentimientos y no logran salir de ello.

Se dejan transportar por la venganza, el amor y las leyes sociales, aunque a veces vacilan antes de decidirse sobre lo que van hacer.

Sobre ellos el peso del conflicto es tan fuerte, que se dejan vencer por el sentimiento.

- **Los graciosos.**

Un rol importante revisten los graciosos y graciosas del toledano, sobre los cuales se ha escrito mucho.

Todos ellos colaboran eficazmente en dibujar una sociedad que se movía alrededor de la apariencia, y son los responsables de conectar al público con la acción, protagonizan escenas graciosas y murmuran a sus amos.

Suelen ser vulgares reproducciones de los personajes principales y además sus actos siempre siguen una escena cuyo planteamiento es serio, y a veces hacen la reproducción burlesca de la misma.

Son los primeros atados al dinero, son tacaños, cobardes, ligones y no dudan en la primera de cambio en abandonar al amo e irse con el mejor comprador.

Rojas los utiliza para enredar el conflicto, los muchos Cuatrín, Cartilla, Flora, Inés, Pepino, Crispinillo entre otros, sus equívocos y despistes, marcan un rol significativos en el desarrollo de la acción, sus gracias hacen reír y reflexionar al público.

- **Los temas.**

El teatro del toledano es un espectáculo de contrastes, un mundo dual, creado por la lucha del hombre contra la mujer, del galán contra la dama. Se caracteriza por ser un espacio en el cual los sentimientos no van acordes con lo que se ve, con lo deseado o con la realidad que es ficción.

La eterna lucha entre bien y mal suelen ser la chispa que da comienzo a la acción, porque el contraste facilita el enredo, apoyados por el día y la noche, el ambiente cerrado metáfora de la

---

<sup>258</sup> María del Carmen Bobes Naves, *op. cit.*, págs. 263-264.

mentalidad de la época y el abierto, voz del deseo del autor de innovar y desatar las antiguas leyes sociales.

De allí los temas que giran alrededor de la honra y del honor, los ambientes convencionales y los contrarios a las convenciones, la lucha entre deseo y obligación, entre amar y aborrecer.

Rojas destaca porque se aleja de las formas tímidas y se muestra en todo muy atrevido, y es por eso que en sus obras hay muchos desnudos, muertes en la escena, reyes que no actúan como tales y padres y hermanos divididos y obligados a la venganza a causa de las leyes del honor.

Los temas que priman en sus obras y empujan el desarrollo de la acción son el honor, el amor, la venganza y los celos, en todas sus vertientes amor interesado, matrimonial o filial, leyes sociales, bodas concertadas, la traición, la amistad, el respeto de los códigos de honor y honra, la lucha entre hermanos, la palabra dada, la mentira, la injusticia, la deshonor, la lealtad a la corona, la fidelidad hacia los amigos, el respeto del próximo y el dinero.

A tal propósito, muchos críticos afirman que, en la comedia del Siglo de Oro, el dinero no se puede considerar como un tema<sup>259</sup>, pero en algunas comedias yo lo veo sin duda como un elemento importante que mueve la acción.

Los personajes no hablarán de dinero, pero, por ejemplo en *Abre el ojo*, las acciones y los acontecimientos que ocurren se deben a la necesidad de dinero.

En *Entre bobos anda el juego* 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 el haber encontrado alguien que se quiera casar con ella, es todo un logro, si encima, como en este caso tiene dinero, mejor.

Todas las conversaciones de don Lucas se articulan alrededor del tema económico, y también su forma de vengarse sigue la misma línea, para él, si no hay dinero, no hay felicidad.

- **La simbología y los recursos.**

Las numerosas metáforas enriquecen los espacios latentes de la comedia y a través el texto y sus palabras contribuyen a crear una atmósfera escénica especial.

Con mucha frecuencia aparece la simbología de la llave y la puerta, clara metáfora de la imposibilidad de las mujeres de deshacer lo que los hombres manden (*Cada cual lo que le toca*); la pared, que permite la comunicación entre amantes y que Rojas saca del mito de Píramo y Tisbe, de la cual usa cada vez la parte de la leyenda que mejor le conviene; los diálogos entre enamorados

---

<sup>259</sup> “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<sup>a</sup> Teresa Julio, *op. cit.*, pág. 442).

están enriquecidos por la presencia de numerosos *locus amoenus*, en los cuales aparecen muchos tipos de flores, y Rojas usa siempre los mismos, el clavel símbolo del matrimonio, el jazmín del amor y la belleza, la azucena de la pureza, la rosa de la perfección y del amor terrenal, y por último el girasol, que representa la pasión y tiene un lugar especial en las obras del toledano y aparece múltiples veces nombrado con la palabra Clitie que compare en las tres jornadas de *Los áspides de Cleopatra* y en otras obras.

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, la mujer tapada o disfrazada de hombre como Juana/Doctor Madrid en *Lo que querría ver el Marqués de Villena*, son las técnicas que más le gustan al autor y que predominan en todo su teatro.

Junto a ellas encontramos los elementos proféticos como el sueño premonitor (*No hay ser padre siendo rey*), un objeto como el cuadro con la misma función o un libro con la historia de la muerte de un personaje famoso como en este caso del Imperador Claudio (*Morir pensando matar*) que actúan en los personajes y tienen la responsabilidad de adelantar los acontecimientos y preparar al espectador a las posibles escenas fuertes de la comedia; anillos con poderes; contraste entre hijos y padres, los primeros símbolo de una mentalidad fresca y nueva y los segundos emblema de una sociedad anticuada; la música, el doble sentido de las palabras, las máscaras o las cartas, el uso de la noche cuyas escenas desarrolladas a oscuras están presentes en la mitad de las obras, el empleo del tema de la *Venus Anadiomena* y el comienzo de cada obra *in medias res*.

Ninguno de estos elementos falta en sus comedias y todos desarrollan la función de informar al espectador sobre lo que pasa y representan las marcas personales de Rojas.

Por ejemplo a las cartas en sus múltiples aspectos, sea ella testamento, hojas de libros o cartas de amor, el autor le da diferentes usos.

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 permiten la economía de personajes.

Los dos recursos son muy útiles al autor y de hecho los explota al máximo, pero entre todos ellos los más importantes en sus comedias son los equívocos, una constante de su corpus teatral.

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.

A veces emplea el equívoco para plantear el conflicto, 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.

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, por ejemplo no cierra con una boda, ridiculiza los duelos de honor y las leyes sociales u otras muchas veces hasta el final de la obra no hace más que añadir y sumar complicaciones sin resolver las que ya existen.

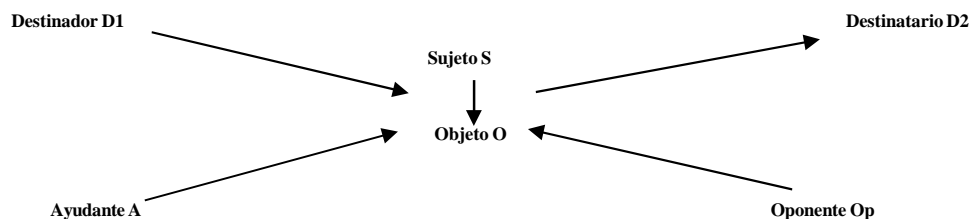
Otras técnicas recurrentes, son el uso de escenas paralelas, con la omisión de datos que el público tiene mientras los personajes no; el empleo de personajes ocultos y ausentes que complican el enredo y divierten al público; así como los elementos decorativos, signos no verbales que cobran mayor o menos importancia según el tipo de teatro que se haga<sup>260</sup>, entre ellos no hay que olvidar puertas, cortinas, balcones y jardines.

Rojas usa muy pocas acotaciones y las didascalias son bastantes reducidas.

Pero, sobre todas estas técnicas de enredo el diálogo dramático 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, resolverlos y permiten al 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.

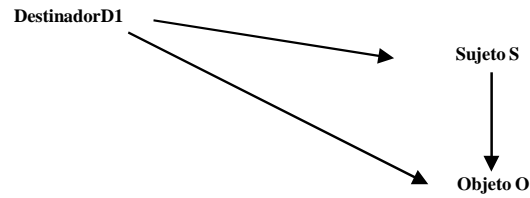
- **Los esquemas actanciales.**

También hemos comprobado que en las obras elegidas para este trabajo la estructura de los esquemas actanciales se repite y Rojas sigue la misma línea de labor en todas e implanta un esquema de búsqueda amorosa donde el sujeto guiado por  $D^1$  busca un objeto en dirección o interés de  $D^2$ , que suele ser el mismo sujeto, y en su búsqueda se encontrará con ayudantes y oponentes:

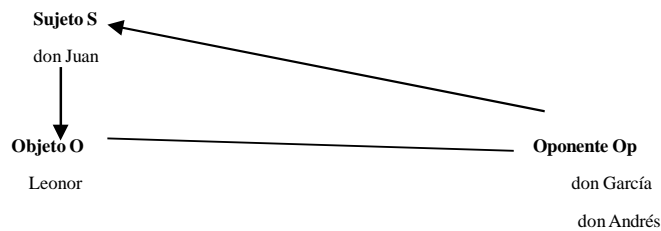


<sup>260</sup> *Ibidem*, pág. 175.

al esquema de Ubersfeld, que utilizamos como base, Rojas a veces añade diferentes tipo de triángulos, el psicológico:

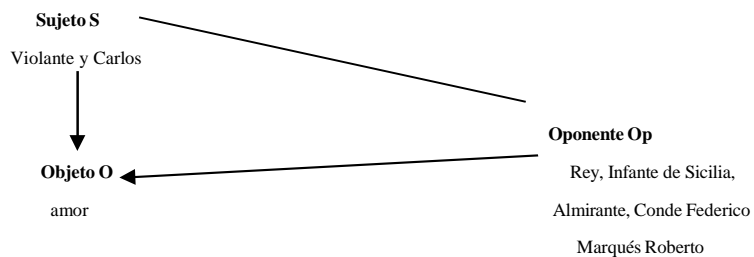


que explica las características ideológica y psicológicas de la relación entre sujeto-objeto. Y también emplea los triángulos activos como el oponente al sujeto:



por ejemplo, don Juan de *La traición busca castigo* será el sujeto, el objeto de la acción es Leonor, también querida por los oponentes don Andrés y don García, los dos luchan contra el sujeto para obtener el amor de la dama.

O este otro donde el oponente va hacia el objeto:



para entenderlo mejor podemos hacer referencia a *Peligro en los remedios*, donde a la coronación del amor/O entre los sujetos Violante y Carlos se oponen el Rey, el conde Federico, el almirante, el marqués Roberto y el Infante de Sicilia.

- **El planteamiento del conflicto.**

Con toda la información recopilada y analizada a través el estudio del corpus seleccionado hemos llegado a la conclusión y constatado que en las obras de Rojas en la segunda acción de la primera jornada siempre suelen intervenir los criados para ayudar al amo o sacar de duda al público. En la tercera escena, el autor fija el primer golpe de teatro, y siempre cierra con todos los personajes en el tablado o con una lucha entre rivales, que suele ser un desafío a duelo.

El nudo del conflicto llega entre el final de la primera jornada y principio de la segunda, y la jornada se cierra constantemente con una promesa de venganza.

La tercera jornada se caracteriza por tener acciones muy rápidas y por desembocar en la mayoría de los casos repentinamente en el desenlace final, siempre singular, original y poco conforme, pasada ya la mitad de la última jornada.

Las bases para el planteamiento del conflicto son las que hasta ahora hemos venido enumerando, amor contrastado, los obstáculos para lograrlo, el interés familiar dado por las bodas concertadas, las obligaciones, las diferencias sociales, los equívocos y las ofensas que vengar.

En el primer capítulo, en el cual hemos reunido las obras bajo el lema del amor interesado es fácil constatar que el planteamiento del conflicto se basa en fingir estar enamorado para lograr dinero en *Abre el Ojo*, en el interés puro y duro en *Lo que son mujeres* o en el contraste entre apariencia y realidad en *Lo que querría ver el Marqués de Villena*.

En las tres obras el conflicto estalla a causa de los celos, que 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, que se resuelve de forma inusual sin boda alguna.

La base de planteamiento del conflicto en el segundo capítulo, sobre el amor fingido, reúne las características de los *input* elegidos por Rojas en las obras del primer capítulo, es decir el dinero, la boda por interés o estipulada por contrato, en *Entre Bobos anda el juego*, mientras que en *Sin honra no hay amistad*, marca la lucha entre dos amigos Don Pedro y Don Luis.

Los recursos técnicos empleados en ambas obras para que estalle el conflicto son comunes: cartas, hombres escondidos detrás de las cortinas, equívocos de personajes, mujeres tapadas y la actuación de los criados que revelan el juego de sus amos.

El motor de la acción se repite, los celos, pero en estos dos casos, Rojas resuelve el conflicto con una boda.

El tercer capítulo sobre el amor verdadero se caracteriza por tener mismo planteamiento, el amor contrastado pero por diferentes causas.

En *Los bandos de Verona* a causa del interés y de las luchas familiares, en *Los áspides de Cleopatra* impedido por las obligaciones de los protagonistas principales y en *Obligados y Ofendido* debido a las diferencias sociales.

Los recursos son los de siempre, aquí, añade el jardín.

Los esquemas actanciales de búsqueda amorosa son también comunes con las demás obras anteriores.

El conflicto estalla porque uno de los personajes actúa contra la voluntad de los demás para lograr que triunfe el amor.

En *Los Bandos* Julia se fuga con Alejandro Romeo y en *Obligados* el motor de la acción será un claro ataque a la honra.

Estas obras también acaban con una boda, menos *Los áspides* donde los personajes principales mueren por defender su amor.

En las demás obras reunidas bajo el lema del honor y sus matices, el planteamiento del conflicto se caracteriza por estar organizado alrededor de las leyes de honor.

*Peligro en los remedios* y *La traición busca castigo*, son un claro ejemplo de honor matrimonial.

El conflicto está planteado sobre el contraste entre las decisiones tomadas por padres y hermanos y el amor verdadero.

Los motivos y recursos de la obras son el dualismo entre amar y aborrecer, el recurso de la noche y la presencia de las cartas, la obligación y la amistad.

El conflicto estalla en las dos obras por el mismo motivo, la protagonista femenina es prometida a otro y se resuelve después de muchos enredos, la primera con una boda y la otra con la muerte del amigo/traidor.

El bloque sobre las leyes sociales, también evidencia la importancia que Rojas da a al tema del honor.

Las bases del conflicto son los equívocos y las extravagancias de los criados en *Primero es la honra que el gusto*, mientras que en *No hay amigo para amigo* el tema de la honra está a la base.

Ambas comedias se definen por tener en común los enredos, como por ejemplo la mujer tapada, y un *input* común, el deseo de venganza que empuja a los protagonistas a actuar.

Sin embargo el conflicto dramático estalla por dos causas diferentes, una debida al honor y la venganza, y la otra a los celos, pero se resuelve de la misma manera con un casamiento y las leyes de honor restablecidas.

Los esquemas actanciales siguen siendo los de búsqueda amorosa y los recursos empleados también se repiten.

Lo mismo ocurre en el siguiente grupo de obras cuyo títulos adelantan el desenlace como *No hay ser padre siendo rey*, *El Caín de Cataluña* o *El más impropio verdugo por la más justa venganza*.

Las tres tienen muchos puntos en común sobre todo en la primera parte.

El conflicto estalla por causas siempre relacionadas con una mujer, es decir, la boda secreta entre Alejandro y Casandra en *No hay ser padre*, en *El Caín* lo celos de Berenguer que lo empujan a pedir el divorcio de Leonor porque se quiere casarse con Constanza, la prometida del hermano.

Mientras que en *El más impropio verdugo*, Alejandro que había ido a cortejar la amada de Carlos, se ve obligado a herirle para escapar de una emboscada.

También los recursos escénicos son comunes, además de los enumerados hasta ahora, se puede añadir también el desnudo femenino y los monólogos y apartes, muy importantes en el desarrollo de la acción y fundamentales para el público.

Los celos y la envidia son las bases y causa del conflicto que se resuelve con el orden restablecido.

En este grupo hemos comprobado que efectivamente solo la primera jornada de *El más impropio*, es de Rojas, porque reúne todos sus elementos de enredo característicos, cosa que no ocurre en las demás.

La segunda y tercera jornadas se alejan del patrón Rojas, porque por ejemplo, la violación que se narra y que no está acompañada por un desnudo, como suelen ser las del toledano resultado de un amor no correspondido (*No hay ser padre siendo rey*, *Sin honra no hay amistad*, *Los áspides de Cleopatra*, *Lucrecia y Tarquino*, *Progne y Filomena*) aquí resulta ser un ajuste de cuentas y no el rechazo de la mujer debido al hecho que quiere a otro.

Y también extraña es la forma con la cual Federico acabará en un cuarto sin ventana, un elemento escénico no explotado por Rojas, que prefiere otros como balcones o ventanas que permiten el paso desde el ambiente abierto/neutro, donde todo es posible, y permiten eludir el ambiente cerrado de la casa/honor, donde la mujer depositaria del honor de la familia 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”<sup>261</sup>.

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, y en los dos casos ha violado un espacio que no le corresponde.

Lo mismo pasa con el rey Enrique cuando entra en casa de Blanca (*Casarse por vengarse*) 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.

Siempre en Rojas la figura de la mujer tiene carácter especial y reviste un lugar importante a la hora de plantear un conflicto o desenvolver una trama.

De hecho son dos las heroínas de las obras que hemos incluido en el grupo de celos y venganza, Rosimunda de *Morir pensando matar* y Medea, de *Los encantos de Medea*, y su forma de actuar remarca la importancia de una mujer, en este caso dos reinas, que toman decisiones y actúan por si mismas planteando el conflicto sobre la base de su amor desmesurado por el padre y el marido.

El problema estalla a causa de dos acciones funestas, el brindis de Rosimunda con el cráneo del padre y la decisión de Jasón de repudiar a Medea, y el conflicto se resuelve en una con la muerte de todos y en la otra con la muerte de los culpables.

El conjunto de características sobre el estilo del conflicto dramático de Rojas que hemos

---

<sup>261</sup> Javier Rubiera Fernández, *op. cit.*, pág. 156.

recopilado en este trabajo ha sido también aplicado a tres obras que presentan problemas de atribución o de estilo: *Del rey abajo ninguno*, una obra muy cuestionada, con serios problemas de autoría y que a pesar de tener muchos elementos en común con los textos de Rojas, presenta muchos más que nos hacen pensar que no se trate de una obra del toledano.

Es sobre todo en la primera jornada donde las coincidencias nos hacen dudar en favor de una autoría, pero luego, la falta de enredo, la forma diferente de plantear el conflicto, porque a pesar de ofrecer el mismo tema que otra dos obras de Rojas, como *Peligrar en los remedios* y *La traición busca el castigo*, la protagonista Blanca será juzgada por su marido, por la poca actuación de los criados y por la poca explotación de los recursos escénicos, puede perfectamente no ser una obra de Rojas; *Casarse por vengarse*, al principio atribuida a Calderón y solo en un segundo momento a Rojas, mantiene vivas todas las características del teatro de nuestro autor: el título es un resumen del conflicto, los personajes son nobles, la simbología de la puerta, la ayuda de los criados a sus amos, el desarrollo de las escenas durante la noche, el ambiente doméstico, el esquema actancial típico del toledano, los personajes duales, la explotación del recurso de la *Venus Anadiomena* y del *locus amoenus*, los golpes de teatro y el desenlace original, no dejan lugar a duda sobre la autoría de la obra; y por último uno de sus primeros textos y además se trata de una obra homónima *Persiles y Sigismunda*. Con ella hemos comprobado la forma de actuar de Rojas delante de una historia ya explotada y nos ha permitido ver que el toledano siempre añade muchos detalles personales a las narraciones que le permiten dar su toque extravagante y original.

En todas las obras analizadas se llega al conflicto porque en un determinado momento uno de los personajes ha violado una de las leyes sociales y es el amor, en todos sus matices, lo que empuja a los personajes a actuar.

A partir de este punto será el autor quien decide la forma mejor para explotar el tema, o bien desarrollando la acción empleando los celos entre los protagonistas, es el caso de 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 cuyo contraste entre los dos espacios echa las bases para el planteamiento del conflicto.

Muchas veces el conflicto nace de la duda, por ejemplo los personajes trágicos, en algún momento del drama, han tenido una duda que solucionar y ante la cual han vacilado.

Rosimunda duda de Leoncio su segundo marido, pero no se cuestiona el sentimiento que ella

tenga por él, sino el precio que ha pagado para lograr la corona y mueren ambos; 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.

De las decisiones que el autor hace tomar a los personajes nacen los celos y los actantes que se sienten heridos en el amor propio 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 que con la aparición de la venganza como input de la acción trágica, se marca la violación de las reglas, por parte de un personaje ajeno al espacio privado.

Ejemplo de ello son Alboino, el rey Enrique y Rugero, los tres culpables de no cumplir con las reglas sociales, unos lo harán conscientemente y otros sin calculo previo.

- **En resumen.**

En conclusión, 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, apuntaban todos los ojos, no siempre lograba obtener lo que quería, pero Rojas las dibuja hábilmente, y la distingue de las demás damas de la comedia del Siglo de Oro español por tener un fuerte carácter y mucha fuerza de voluntad.

Los medios que usa para llegar al desenlace y resolverlo, son varios, no hace más que añadir enredo y llega a un punto en el que se encuentra “magistralmente enredado”.

El suyo resulta ser un teatro de contrastes, reflejo de la eterna lucha entre el bien y el mal y sus textos están llenos de metáforas y de mucha simbología.

El recurso de la carta y las puertas suelen tomar bastante relevancia en el desarrollo del conflicto dramático.

Junto con los recursos escénicos más explotados como los duelos de honor o la indispensable ayuda de los criados, artífices de las intrigas más divertidas, sin duda alguna el equívoco es el rey de las obras y la mayoría de las veces es el responsable de hacer estallar el conflicto de las comedias.

El hablar equívoco, los dobles sentidos, las escenas múltiples típicas del barroco, útiles para construir el espacio flexible y la magia del teatro, junto con la lucha entre apariencia y realidad, otra constante de sus trabajos, contra distinguen sus textos de originalidad e innovación.

A veces, ya desde el título, el espectador puede tener una idea clara de lo que va a ver, ya que siempre suelen ser muy acertados y reveladores.

El diálogo dramático y los recursos lingüísticos permiten crear el personaje e implican al público que en muchos casos tiene mucha más información que los actantes.

Rojas 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 o 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.

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 al desenlace siempre original.

Rojas se mueve libremente entre comedia y tragedia y entre espacios escenográficos diferentes.

Realiza una adaptación e interpretación personal de modelos y fuentes, prefiere la estructura básica de la comedia de enredo basada sobre un esquema actancial de búsqueda amorosa a la cual también añade un toque personal.

Sus personajes son de lo más variado, todos tienen carácter y pertenecen a todo tipo de clase social, pero siempre son jóvenes, llenos de ideales. Se trata de caballeros honrados y damas con mucha capacidad de hacer y deshacer, que se dejan llevar por los sentimientos, ayudados o enredados en su labor de alcanzar la felicidad por unos criados que son el claro reflejo de una sociedad marcada por las apariencias.

Los protagonistas 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 importante es lograr lo que le hace falta.

Los de las comedias son personajes más divertidos que aquellos de las tragedias.

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.

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.**

### **Ediciones de las obras de Rojas Zorrilla usadas.**

- : *Abre el ojo, Donde hay agravios no hay celos*, 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.
- : *El Caín de Cataluña*, ordenadas en colección por Ramón de Mesonero Romanos, Madrid, Rivadeneyra, 1918.
- : *El más impropio verdugo por a más justa venganza*, ordenadas en colección por Ramón de Mesonero Romanos, Madrid, Rivadeneyra, 1918.
- : *Entre bobos anda el juego*, edición de Ramón de Mesonero Romanos, Madrid, Rivadeneyra, 1918.
- : *La traición busca el castigo*, ordenadas en colección por Ramón de Mesonero Romanos, Madrid, Rivadeneyra, 1918.
- : *Lo que querría ver el Marqués de Villena*, ordenadas en colección por Ramón de Mesonero Romanos, Madrid, Rivadeneyra, 1918.
- : *Lo que son mujeres*, ordenadas en colección por Ramón de Mesonero Romanos, Madrid, Rivadeneyra, 1918.
- : *Los áspides de Cleopatra*, ordenadas en colección por Ramón de Mesonero Romanos, Madrid, Rivadeneyra, 1918.
- : *Los encantos de Medea*, edición electrónica de Teatro del Siglo de Oro Español (TESO), ProQuest, tomado de la *Segunda Parte de las comedias de Don Francisco de Rojas Zorrilla*, Madrid, 1645.
- : *Los bandos de Verona*, ordenadas en colección por Ramón de Mesonero Romanos, Madrid, Rivadeneyra, 1918.
- : *Morir pensando matar*, edición de Raymond R. MacCurdy, Madrid, Espasa-Calpe, 1961.
- : *No hay amigo para amigo*, ordenadas en colección por Ramón de Mesonero Romanos, Madrid, Rivadeneyra, 1918.

- : *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.
- : *Peligrar en los remedios*, ordenadas en colección por Ramón de Mesonero Romanos, Madrid, Rivadeneyra, 1918.
- : *Persiles y Sigismunda*, edición electrónica de Teatro del Siglo de Oro Español (TESO), ProQuest, tomado de la *Primera Parte de las comedias de Don Francisco de Rojas Zorrilla*, Madrid, 1640.
- : *Primero es la honra que el gusto*, ordenadas en colección por Ramón de Mesonero Romanos, Madrid, Rivadeneyra, 1918.
- : *Sin honra no hay amistad*, ordenadas en colección por Ramón de Mesonero Romanos, Madrid, Rivadeneyra, 1918.

## Bibliografía general.

- ALBORG, J.L.: *Histroia de la literatura española: época barroca*, Madrid, Gredos, 1999.
- ALIGHIERI, Dante: *La Divina Commedia, Purgatorio*, Milano, Mondadori, 2005.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín: *La comedia de magia del Siglo XVIII*, Madrid, CSIC, 2011.
- : De novela a comedia: *Persiles y Sigismunda de Rojas Zorrilla*”, en *Revista de Literatura*, LXIX, 137, 2007, págs.75-107.
- ANDIOC, René y Mirelle COLOUN: *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, 2 vols. Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1996.
- ANTONIUCCI, Fausta y Rafael GONZÁLEZ CAÑAL: “Investigación sobre teatro del Siglo de Oro. (2005-2008) Balance y perspectivas”, en *Etiópicas 4*, págs.187-219.
- ARENA CRUZ, Elena: “La representación de Rojas en el Siglo XVIII y su valoración en el Memorial Literario” en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael Gonzales Cañal, Elena Marcello, *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático*. Actas de las XXII Jornadas de teatro clásico. Almagro, 13, 14 y 15 de julio de 1999. Almagro, UCLM, 2000, págs. 379-394.
- ARRANZ, David Felipe: “Rojas Zorrilla, maestro del equívoco”, en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, *Rojas Zorrilla en su IV Centenario. Congreso internacional*. Toledo, 4, 5, 6 y 7 de octubre de 2007, Cuenca, UCLM, 2008, págs.516-525.
- ARELLANO, Ignacio: *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999.
- : *Calderón y su escuela dramática*, Madrid, Laberinto, 2001.
- : *Historia del Teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.
- ARRONIZ, Othón: *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1977.
- : *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid, Gredos, 1969.
- AUBRUN, Charles: *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, Alicante, Universidad de Alicante, 2004, págs.12-20.
- 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, págs.76-86.
- 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.
- : *Semiótica de la escena, Análisis comparativo de los espacios dramáticos en el teatro europeo*, Madrid, Arco Libros, 2001.
- BRIESEMEISTER, Dietrich: “El horror y su función en algunas tragedias de Francisco de Rojas Zorrilla”, en *Criticón*, 23, 1983, págs.159-175.
- CALDERA, Ermanno: “La solitudine dei personaggi di Rojas”, en *Studi Ispanici*, Milan, I, 1962, págs. 37-60.
- CAÑAS MURILLO, Jesús: *Honor y honra en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1995.
- CASTILLEJO, David: *Guía de ochocientas comedias del Siglo de Oro para el uso de actores y lectores*. Madrid, Ars Milleni, 2002.
- CASTILLEJO, D. y otros: *El corral de comedias: escenarios, sociedad, actores*, Madrid, Teatro Español, 1983.
- CATTANEO, María Teresa: “Medea entre mito y magia, entorno a la comedia de magia en Rojas Zorrilla” en F. J. Blasco, E. Caldera, J. Álvarez Barrientos, R. de la Fuente, *La comedia de magia y de santos*, Gijón, Jucar, 1992, págs. 123-132.
- CHAUCHADIS, Claude: “La denuncia de la ley del duelo en *El poster duelo de España: nuevo examen*”, en J. Canavaggio (eds.), *La comedia*, Madrid, Casa de Velázquez, 1995, págs. 381-396.
- CERVANTES SAAVAEDRA, Miguel: *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Cap. XII, introducción y notas de Ángel Basanta, Madrid, 2005.

- COTARELO Y MORI, Emilio: *Don Francisco de Rojas Zorrilla, noticias biográficas y bibliográficas*, Madrid, Imp. de la Revista de Archivos, 1911.
- COUDERC, Christophe: “Recepción y adaptación de Rojas en Francia (siglo XVII): algunos ejemplos”, en F.B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal, Elena Marcello, *Francisco de Rojas Zorrilla poeta dramático*. Actas de las XXII jornadas de teatro clásico. Almagro, 13, 14 y 15 de julio de 1999. Almagro, UCLM, 2000, págs. 323-348.
- CRIADO DEL VAL, Manuel, Julio MATAS y Francisco E. FEITO: *Lope de Vega y las Orígenes del Teatro español*, Acta del I congreso internacional sobre Lope de Vega, Madrid, EDI-6.
- CRUZ CASADO, Antonio: “*Persiles y Sigismunda*. De Cervantes a Rojas Zorrilla”, *Actas del Tercer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas: Alcalá de Henares*. Barcelona, Ministerio de Asuntos Exteriores- Anthropos, 1990, págs. 541-551.
- DEFFIS DE CALVO, Emilia I.: *Viajeros, Peregrinos y enamorados. La novela española de peregrinación del siglo XVII*, Pamplona, EUNSA, ed. Universidad de Navarra, 1999.
- DE VEGA, Lope: “*Castelvines y Monteses*”, Edición digital a partir de *Parte veinticinco, perfecta y verdadera, de las comedias del Fenix de España Frey Lope Felix de Vega Carpio...* Zaragoza, Por la viuda de Pedro Verges, a costa de Roberto Devport, 1647. Localización: Base de Datos Teatro Español del Siglo de Oro (TESO), ProQuest, Autorizada por Miguel Ángel Auladell Pérez.
- DIEZ BORQUE, José María: *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.
- : *Historia del teatro en España*, I, Madrid, Taurus, 1983.
- : *Teatro y fiesta en el Barroco español*, Barcelona, Serbal, 1986.
- : *El teatro en el siglo XVII*, Madrid, Taurus, 1988.
- : *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, London, Tamesis, 1989.
- : *Espacios teatrales del Barroco español: Calles-Iglesia-Palacio-Universidad*, Kassel, Reichenberger, 1991.
- : *Historia de los espectáculos en España*, Madrid, Castalia, 1999.

- : “Teatro español en el siglo XVII: pluralidad de espacios, pluralidad de recepciones”, en García Santo-Tomás E. (eds.), *El Teatro del Siglo de Oro ante los espacios de la crítica. Encuentros y revisiones*, Iberoamericana, Vervuert, 2002.
- : “Presencia-Ausencia escénica del personaje”, en Luciano García Lorenzo, *El personaje dramático*, Madrid, Taurus, 1985, págs.53-65.
- DI PASTENA, Enrico: “Sin honra no hay amistad y El desdén con el desdén: aspectos del teatro cómico de Francisco de Rojas Zorrilla y Agustín Moreto”, en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático, Actas de las XXII jornadas de teatro clásico. Almagro 13, 14 y 15 de julio de 1999*, Almagro, UCLM, 2000, págs. 103-119.
- DI PINTO, Elena: “Dos caras para un verdugo: Rojas Zorrilla y Matos Fragoso (*El más impropio verdugo, seria y burlesca*)”, en Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y Elena E. Marcelo, *Rojas Zorrilla en su IV Centenario. Congreso Internacional. Toledo 4, 5, 6 y 7 de octubre de 2007*, Cuenca, UCLM, 2008, págs. 561-573.
- DOMENECH RICO, Fernando: “*Los Bandos de Verona, comedia áulica*”, en Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático, Actas de las XXII jornadas de teatro clásico. Almagro 13, 14, y 15 de julio de 1999*, Almagro, UCLM, 2000, págs.151-178.
- EGIDIO, A. (coord.): *La escenografía del teatro barroco*, Salamanca, UIMP, 1989.
- EIROA, Sofia: “Las protagonistas femeninas de Rojas Zorrilla: *Lo que son mujeres*” en Felipe B. Pedraza, R. González Cañal, y E. Marcello (eds.), *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático. Actas de las XXII jornadas de teatro clásico. Almagro 13, 14, y 15 de julio de 1999*. Almagro, UCLM, 2000, págs.121-132.
- FARRELL J., Anthony: “Tiempo y espacio en *Lo que quería ver el Marqués de Villena*” en FelipeB. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Gemma Gómez Rubio, en *Espacio, tiempo y género en la comedia española. Actas de las II Jornadas de teatro clásico. Toledo, 14, 15 y 16 de noviembre 2003*. Almagro, UCLM, 2005, págs. 103-112.

FERRARAS, J.I. (eds.): *Historia crítica de la literatura hispánica*, Madrid, Taurus, 1979.

FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Olga: “Las estructuras funcionales del figurón: la función del figurón en *Entre Bobos anda el juego*”, en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático*. Actas de las XXII jornadas de teatro clásico. Almagro 13, 14, y 15 de julio de 1999. Almagro, UCLM, 2000 págs. 133-149.

FIADINO, Elsa Graciela: “La relación dama/criada en dos comedias de Rojas Zorrilla” en Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y Almudena García González, *Damas en el tablado*. XXXI Jornadas de teatro clásico. Almagro 1, 2 y 3 de julio de 2009, Cuenca, UCLM, 2009, págs.239-249.

GARCÍA FERNÁNDEZ, Oscar: “Mujer busca hombre: protagonistas mitológicas y legendarias en Lope de Vega y Rojas Zorrilla”, en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Almudena García, *Damas en el Tablado*. XXXI Jornadas de teatro clásico, Almagro 1, 2, y 3 de julio de 2009, Cuenca, UCLM, 2009, pág. 215-226.

GARCÍA LORENZO, Luciano: *El personaje dramático*, Madrid, Taurus, 1985.

—: “De la fortuna escénica de Rojas Zorrilla en los teatros de Madrid”, en *Revista de Literatura*, LXIX, 137, 2007, págs. 235-247.

GASPARETTI, Antonio: *Las novelas de Matteo María Bandello como fuentes del teatro de Lope de Vega Carpio*, Salamanca, Cervantes, 1939.

GOMÉZ, José Antonio: *Historia visual del escenario*, Madrid, La Avispa, 1997.

GÓMEZ RUBIO, Gema: “El disfraz histórico de un episodio bíblico” en *El Caín de Cataluña*”, en *Anagnórisis*, 2, 2010, págs.182-202.

GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael: “Los otros figurones de Rojas”, en Luciano García Lorenzo, *El figurón, texto y puesta en escena*, Madrid, Fundamentos, 2007, págs.165-181.

—: “Recursos espaciales del enredo de Rojas Zorrilla”, en Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y José Cano Navarro (eds.), *Toledo: entre Calderón y Rojas. IV Centenario del nacimiento de don Pedro Calderón de la Barca*, Toledo, 14, 15 y 16 de enero de 2000, Almagro, UCLM, 2003, págs.171-189.

- : “Cleopatra una figura femenina en el teatro de Rojas”, en Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, *Rojas Zorrilla en su IV Centenario. Congreso Internacional*. Toledo 4, 5, 6 y 7 de octubre de 2007, Cuenca, UCLM, págs. 269-291.
  - : “Lo que son mujeres en los escenarios”, en *Revista de Literatura*, LXIX, 137, 2007, págs.109-124.
  - : “La transmisión impresa del teatro de Rojas”, *Lectura y signo*, 2, 2007, págs. 217-236.
  - : “Edición de la obra dramática de Rojas”, Memoria científico- técnica del proyecto, 2013, [<http://www.uclm.es/proyectos/pdf>].
- HERNÁNDEZ ARAICO, Susana: “Burla y sátira en *Los encantos de Medea I*”, en Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, *Rojas Zorrilla en su IV Centenario. Congreso Internacional*, Toledo 4, 5, 6 y 7 de octubre de 2007, Cuenca, UCLM, 2008, págs. 671-682.
- JULIO, María Teresa: *La recepción dramática: aplicación al teatro de Rojas Zorrilla*. Kassel, Reichenberger, 1996.
- : “Hiperdramatismo en Rojas Zorrilla: ¿Innovación o continuidad?” en Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático*. Actas de las XXII Jornadas de teatro clásico. *Almagro 13, 14, y 15 de julio de 1999*, Almagro, UCLM, 2000, pp.179-208
  - : “Tradición y creación en *Los encantos de Medea* de Francisco de Rojas Zorrilla”, en Lopéz Aurora, Pociña Andrés, *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy. I y II*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2002.
  - : “Tramoyas y Artificios en *Los encantos de Medea*”, en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Gemma Gómez Rubio, *Espacio, tiempo y género en la comedia española*. Actas de las II Jornadas de teatro clásico. Toledo, 14, 15 y 16 de noviembre de 2003, Almagro, UCLM, 2005, págs. 193-213.
  - : “Amor y dolor en Rojas Zorrilla: dos caras de la misma moneda”, en Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y José Cano Navarro (eds.), *Toledo: entre Calderón y Rojas. IV Centenario del nacimiento de don Pedro Calderón de*

- la Barca*. Toledo, 14, 15 y 16 de enero de 2000, Almagro, UCLM, 2003, págs. 173-193.
- : “Para acabar con el feminismo de Rojas. Una visión crítica a la crítica.”, en Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, *Rojas Zorrilla en su IV Centenario. Congreso Internacional*. Toledo 4, 5, 6 y 7 de octubre de 2007, Cuenca, UCLM, 2008, págs. 311-326.
- : “Éxito y olvido en *Lo que son mujeres* en la cartelera teatral de Barcelona”, en Joaquín Álvarez Barrientos, Óscar Cornajo Bernal, Abraham Madroñal Durán, Carmen Menendez-Onrubia, *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, CSIC, 2010, págs. 389- 396.
- : “No hay para un padre reposo: conflictos paternos filiales en las comedias cainitas de Francisco de Rojas Zorrilla”, en *Anagnórisis*, 11, 2015, págs. 6-19.
- LA BARRERA Y LETRADO, Cayetano Alberto: *Catálogo Bibliográfico y biográfico del teatro español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Rivadeneyra, 1860, vol 2. (reed. facs., en Madrid, Gredos, 1969).
- LARA ALBEROLA, Eva: “La hechicera en la literatura española del siglo XVI. Panorámica general”, en *Lemir*, 2010, págs. 35-52.
- LE SAGE, A.-L.: *Le Théâtre espagnol ou les Meilleures comedies des plus fameux auteurs espagnols* [Le Traistre puni de Don Francisco de Rojas intitulée *La Traición busca el castigo*. Don Félix de Mendoce: comédie de Lope de Vega Carpio intitulée *Guardar y Guardarse*]; traduites en françois, a Paris, chez Jacques-Christophe Rémy, 1700.
- LÓPEZ, Aurora: “Magia y remedios en la Literatura grecolatina: el ejemplo de Medea”, en *XI Jornadas sobre la Antigüedad*, San Sebastián, 30-XI-04, 2004, págs. 10-16.
- LOPÉZ, Aurora y Andrés POCIÑA: *Medeas, Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2002.
- LUCK, G.: *Arcana Mundi. Magia y ciencias ocultas en el mundo griego y romano*, trad. de E. Gallego Moya y E. Pérez Molina, Madrid, Gredos, 1995.
- MACCURDY, Raymond R.: “Francisco de Rojas Zorrilla”, en *Bullettin of the Comediantes*, Aubrun, AL, IX, 1, 1957, pág.7-9.
- : *Francisco de Rojas Zorrilla and The tragedy*, Albuquerque, Universidad of New Mexico Press, 1958.

- : *Rojas Zorrilla: Bibliografía crítica*, Madrid, CSIC, 1965.
- : *Francisco de Rojas Zorrilla*, Nueva York, Twayne. 1968.
- MACKENZIE, Ann L.: *Francisco de Rojas Zorrilla y Agustín Moreto*, Liverpool, Liverpool UP, 1994.
- MADROÑAL, Abraham: “Nuevos documentos sobre Rojas Zorrilla y su teatro”, en *Revista de Literatura*, LXIX, 137, 2007, págs. 271-295.
- : “Rojas Zorrilla en Toledo”, en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, *Rojas Zorrilla en su IV Centenario. Congreso Internacional*. Toledo, 4, 5, 6 y 7 de octubre de 2007, Cuenca, UCLM, 2008, págs. 51-74.
- MARAVALL, José Antonio: *Poder, honor y élites en el siglo XVII*, Madrid, Siglo Veintiuno, 1979.
- : *Teatro y Literatura en la Sociedad Barroca*, Madrid, Crítica, 1990.
- MARCELLO, Elena E.: “*La traición busca el castigo*, un experimento teatral”, en Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, *Rojas Zorrilla en su IV Centenario. Congreso Internacional*. Toledo 4, 5, 6 y 7 de octubre de 2007. Cuenca, UCLM, 2008, págs.683-696.
- MATAS CABALLERO, Juan Matas: “Erotismo en el teatro de Rojas Zorrilla”, en Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, *Rojas Zorrilla en su IV Centenario. Congreso Internacional*. Toledo 4, 5, 6 y 7 de octubre de 2007, Cuenca, UCLM, 2008, págs. 327-359.
- MEDEL DEL CASTILLO, Francisco: *Índice General Alfabético de todos los títulos de comedias que se han escrito por varios autores, antiguos, y modernos y de los Autos Sacramentales y alegóricos, assi de Don Pedro Calderón de la Barca, como de otros autores clásicos*, Madrid, en la Imprenta de Alfonso de Mora, 1735.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón: “Del honor en el teatro español”, en *De Cervantes y Lope de Vega*, Madrid, Espasa Calpe, 1944, págs. 145-173.
- MEREGALLI, Franco, *Storia della civiltà letteraria spagnola*, Torino, UTET, 1990.
- MESONERO ROMANOS, Ramón: “Apuntes biográficos, bibliográficos y críticos de Don Francisco de Rojas Zorrilla”, en F. de Rojas Zorrilla, *Comedias escogidas*, Madrid, Atlas, 1952. (BAE, LIV), págs. V-XXIV.

- MEXÍA, Pedro: *Silva de varia lección*, edición de Antonio Castro, Madrid, Cátedra, 1990, vol. II. MUSSO, Olimpo: “Protagonista y antagonista”, en L. García Lorenzo, *op. cit.*, págs.13-18.
- NASÓN, P. Ovidio: *Metamorfosis*, texto revisado y traducido por Antonio Ruiz de Elvira, Madrid, CSIC 2002.
- NAVARRO DURÁN, Rosa: “Mecanismos de enredo en las comedias de Rojas”, en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y José Cano Navarro *Toledo: entre Calderón y Rojas. IV Centenario del nacimiento de don Pedro Calderón de la Barca*. Toledo, 14, 15 y 16 de enero de 2000. Almagro, UCLM, 2003, págs. 155-171.
- ONEGA JAÉN, Susana: “Reescritura del mito del doble en la novela inglesa contemporánea”, en Juan Herrero Cecilia, Montserrat Morales Paco, *Reescritura de los mitos en la literatura*. UCLM, 2008, pág. 437-466.
- ORTIGOZA V. Carlos: “Del rey abajo, ninguno de Rojas estudiada a través de sus móviles”, en *Bulletin of the Comediantes*, Aubrun, AL, IX, 1, 1957, págs. 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, Patrice: *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 1983.
- : *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona, Paidós, 2000.
- PEDRAZA JIMÉNEZ Felipe B., Rafael GONZÁLEZ CAÑAL y Almudena GARCÍA: *Damas en el Tablado*, XXXI Jornadas de Teatro Clásico, Almagro 1, 2, y 3 de julio de 2008, UCLM, Cuenca, 2009.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., GONZÁLEZ CAÑAL Rafael y MARCELLO Elena *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático*. Actas de las XXII jornadas de Teatro Clásico Almagro, Almagro, 13, 14 y 15 de julio de 1999, Almagro, UCLM, 2000.
- : *Rojas Zorrilla en su IV Centenario. Congreso internacional*. Toledo, 4, 5, 6 y 7 de octubre de 2007, Cuenca, UCLM, 2008.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. y Milagros RODRÍGUEZ CÁCERES: *Manual de Literatura española IV. Barroco, Teatro*. Pamplona, Cenlit, 1980.

- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B.: “Rojas Zorrilla antes la figura del Donaire”, en Luciano García Lorenzo (ed), *La construcción de un personaje: el gracioso*, Madrid RESAD, págs. 287- 306.
- : *Estudios sobre Rojas*, Cuenca, UCLM, 2007.
- : “Figuras, figurillas y figurones en Rojas Zorrilla”, en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, *Rojas Zorrilla en su IV Centenario*, Cuenca, UCLM, págs. 391-399.
- PÉREZ VÁZQUEZ, Ana Belén: “El mito de Clitie en el teatro del siglo XVII” en *Actas del congreso El Siglo de Oro en el Nuevo Milenio*, EUSA, 2005, págs. 1375-1390.
- POCIÑA, Andrés: *La muerte de Medea no tendrá lugar*, en *Elvira*, 5, Granada, 2002, págs.45-60.
- : “Tres dramatizaciones del tema de Medea en el Siglo de Oro español: Lope de Vega, Calderón de la Barca y Rojas Zorrilla”, en Andrés Pociña, Jesús María García González, *Pervivencia y actualidad de la cultura clásica*, Granada, Universidad de Granada, 1996, págs. 287-314.
- PORQUERAS MAYO, A. y F. SANCHÉZ ESCRIBANO: *Preceptiva dramática española*, Madrid, Gredos, 1970.
- PÓRTULAS, Jaume: “Medea(s)”, artículo-recensión en *Synthesis*, La Plata vol. 11 ene./dic., 2004. PROFETI, María Grazia: *Introduzione allo studio del teatro spagnolo*, Firenze, La casa Usher, 1994.
- : ”Espacio geográfico y signo teatral: Toledo en el teatro de Rojas Zorrilla”, en Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y José Cano Navarro (eds.), *Toledo: entre Calderón y Rojas. IV Centenario del nacimiento de don Pedro Calderón de la Barca, Toledo, 14, 15 y 16 de enero de 2000*, Almagro, UCLM, 2003, págs. 127-153.
- : “Rojas en Italia, en los Siglos XVII y XVIII”, en *Revista de Literatura*, LXIX, nº 137, 2007, págs.163-182.
- : “La recepción del teatro áureo en Italia”, en Enrique García Santo-Tomás (eds.), *El teatro del Siglo de Oro antes los espacios de la crítica. Encuentros y revisiones*. Iberoamerica- Vervuert, 2002, págs. 427-457.
- REY HAZAS, Antonio: “Algunas reflexiones sobre el honor como sustituto funcional

- del destino en la tragicomedia Barroca Español” en M.V. Diago, y T. Ferrer, *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, págs. 251-262.
- REYES PALACIOS, Felipe: “*Lo que son mujeres*, comedia de figurón de Francisco de Rojas Zorrilla refundida por Gorostiza”, en Melchora Romanos, Ximena Gonzáles y Florencia Calvo, *Estudio de teatro español y novohispano. Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2005, págs. 467-488.
- RUANO DE LA HAZA, José María: “El espectáculo teatral en el siglo XVII”, en J. M<sup>a</sup>. Díez Borque (coords), *Historia de los espectáculos en España*, Madrid, Castalia, 1999, págs. 37- 68.
- : *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000.
- RUBIO, Alesandro y Elena MARTÍNEZ: “Aportación documental a la obra de Rojas Zorrilla”, en *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 24, 2006, págs. 222-223.
- RUIZ MORCUENDE, F.: *Teatro/ Francisco de Rojas*, Madrid, La Lectura, 1917.
- : edición y prólogo, *Francisco de Rojas Zorrilla. Teatro, Del Rey abajo ninguno y Entre Bobos anda el juego*, Madrid, 1956, Espasa-Calpe.
- RUIZ RAMÓN, F.: *Historia del teatro español, I. Desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid Cátedra, 3<sup>a</sup> de, 1979.
- RUBIERA FERNÁNDEZ, Javier: *La Construcción del espacio de la comedia española del Siglo de Oro*, Madrid, Arco/Libros, 2005.
- SALOMÓN, N.: *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1985.
- SUÁREZ MIRAMÓN, Ana: “Magia y elogio del intelecto: *Lo que quería ver el Marqués de Villena*”, en Ignacio Arellano, María del Carmen Pinillos, F. Serralta y Marc Vitse, *Studia Áurea*. Actas del III congreso internacional de la AISO (Toulouse, 1993), vol. II, Pamplona- Toulouse, GRIMSO-LEMSO, 1996, págs 373-384.
- : “Espacio dramáticos en Rojas Zorrilla”, en *Revista de Literarura*, LXIX, 137, págs.

51-73.

—: “La profanación del mito de la *Venus Anadiomena* en Rojas y Calderón”, en María Luisa Lobato y Francisco, Domínguez Matito, *Actas VI Congreso Asociación Internacional Siglo de Oro*, Burgos-La Rioja, 2002, Frankfurt am Main-Madrid, Verveurt/Iberoamericana, 2004, págs.1707-1716.

SUREDA, Francis: “La tragedia áurea en la Valencia del siglo XVIII”, en *Criticón*, 23, 1983.

TESTAS, Jean: *Del Rey abajo Ninguno*, Madrid, Castalia, 1978.

TIETZ, Mandred: “La recepción de Francisco de Rojas Zorrilla en el mundo cultural de habla alemana”, en Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, *Rojas Zorrilla en su IV centenario*. Congreso internacional, Toledo, 4, 5, 6 y 7 de octubre de 2007, Cuenca, UCLM, 2008, págs. 99-132.

UBERSFELD, Anne: *Semiótica Teatral*, Madrid, Cátedra, 1989.

VALLEJO GONZÁLEZ, Irene: “Rojas Zorrilla en la escena madrileña del siglo XIX, en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Almudena García González, *Damas en el Tablado*. XXXI Jornadas de Teatro Clásico, Almagro 1, 2, y 3 de julio de 2009, UCLM, págs. 65-86.

VALLEJO, Irene y Pedro OJEDA ESCUDERO: *El teatro en Madrid a mediados del siglo XIX. Cartelera teatral (1854-1864)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2001.

VEGA GARCIA LUENGOS, Germán: “Los problemas de atribución de *Del rey abajo ninguno*”, en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, *Rojas Zorrilla en su IV Centenario*, Congreso internacional, Toledo, 4, 5, 6 y 7 de octubre de 2007, Cuenca, UCLM, 2008, págs.459-483.

VILLANUEVA, Manuel: “Rojas Zorrilla, ¿gran trágico del Siglo de Oro? (Interrelación con Lope de Vega y Mira de Amescua)”, en Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal, Elena E. Marcello, *Francisco de Rojas en su IV Centenario*, Congreso internacional, Toledo, 2008, págs.802-803.

VILLARINO, Marta y Graziella 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 dramático*, *Actas de las XXII jornadas de Teatro Clásico Almagro*, Almagro, UCLM, 2000, págs. 89-101.

VILLEJAS, Juan: *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*, Ottawa, Girol Books, 1990.