



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
Unidad Iztapalapa

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

PROGRAMA DE POSGRADO EN HUMANIDADES

LÍNEA DE FILOLOGÍA MEDIEVAL, ÁUREA E HISPANOAMERICANA DE LOS
SIGLOS XVI AL XVIII

**CARACTERIZACIÓN Y FUNCIONALIDAD DE LAS
DAMAS EN LAS COMEDIAS DE CAPA Y ESPADA DE
ROJAS ZORRILLA**

IDÓNEA COMUNICACIÓN DE RESULTADOS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRA EN HUMANIDADES
(LITERATURA)

P R E S E N T A

HELENA GONZÁLEZ DOMÍNGUEZ

ASESORA

MTRA. ALMA LETICIA MEJÍA GONZÁLEZ

LECTORA

Dra. Leonor Guadalupe Fernández Guillermo

LECTORA

Dra. Nieves Rodríguez Valle

Iztapalapa, Ciudad de México, abril 2023

Agradecimientos

Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología por el apoyo económico brindado durante la realización de esta investigación.

A mi asesora por su paciente supervisión y comentarios.

Y a mis padres por su amor incondicional.

DOÑA JUANA:

*Pregunto: ¿es débil también,
como el ánimo, el ingenio
de las mujeres? ¿El alma
no se ha adornado y compuesto
de voluntad, de memoria,
y en el noble entendimiento
de aprehensión, juicio, discurso,
por ser de mujer? Ver quiero
de estas tres operaciones
cuál es la que tiene menos.
Pues a nosotras ¿por qué
nos impiden que cursemos
lid y escuela, si en nosotras
hay igual valor y ingenio?
Y esto es que, como los hombres
son unos tiranos nuestros,
que de nuestra libertad
se alzan con todo el imperio,
mañosamente procuran
—viendo que hemos de excederlos—,
para lucir sus errores,
deslucir nuestros aciertos.*

Lo que quería ver el Marqués de Villena,
Francisco de Rojas Zorrilla
(vv. 2465-2485).

Índice

Introducción	5
1.- Estado de la cuestión	13
1.1.- La obra de Rojas Zorrilla.....	15
1.1.1.- Clasificación de su obra.....	18
1.2.- Recepción de Rojas Zorrilla en el siglo de las luces	20
1.3.- Rojas Zorrilla ante el siglo romántico	24
1.4.- Rojas Zorrilla en las Historias de la literatura del siglo XX.....	29
1.5.- Rojas Zorrilla en el siglo actual.....	35
1.5.1.- La crítica ante las damas en el <i>corpus</i> dramático de Rojas Zorrilla	40
2.- Convenciones de la dama en la comedia de capa y espada	46
2.1.- Caracterología del personaje-tipo de la dama	50
2.1.1.- Arquetipos.....	54
2.2.- Técnicas de configuración dramática	56
2.3.- La dama y sus funciones en la comedia	59
3.- Damas en la comedia <i>pundonorosa</i> de Rojas Zorrilla	65
3.1.- Doña Leonor de <i>Primero es la honra que el gusto</i>	66
3.1.1.- Caracterización: la dama “aguda de ingenio”	67
3.1.2.- Función en la comedia	74
3.2.- Doña Juana de <i>Sin honra no hay amistad</i>	72
3.2.1.- Caracterización: la dama “esquiva”	80
3.2.2.- Función en la comedia	86
3.3.- Doña Aurora de <i>No hay amigo para amigo</i>	91
3.3.1.- Caracterización: la dama “enamorada”	92
3.3.2.- Función en la comedia	96
3.4.- Doña Inés de <i>Donde hay agravios no hay celos</i>	101

3.4.1.-Caracterización: la dama “sufrida”	102
3.4.2.- Función en la comedia	108
3.5.- Doña Casandra y doña Fénix de <i>Obligados y ofendidos</i>	114
3.5.1.- Caracterización: dos damas “desdibujadas”	116
3.5.2.- Función en la comedia	122
4.- Damas en la comedia <i>cínica</i> de Rojas Zorrilla	128
4.1.- Doña Matea y Serafina de <i>Lo que son mujeres</i>	130
4.1.1.- Caracterización por contrapunto: la dama “esquiva” versus la dama “enamoradoza”	131
4.1.2.- Función en la comedia	137
4.2.- Doña Clara de <i>Abrir el ojo</i>	142
4.2.1.- Caracterización: la dama “negociante”	143
4.2.2 Función en la comedia	149
Conclusiones.....	155
Bibliografía.....	161

Introducción

Francisco de Rojas Zorrilla, perteneciente a la segunda generación de autores aureoseculares, nació en Toledo el 4 de octubre de 1607 y a los tres años de edad se trasladó con su familia a Madrid. No se tiene certeza si cursó estudios superiores, no obstante, diversos críticos sostienen que debió asistir a la Universidad de Salamanca donde obtuvo su grado de bachiller en 1626.¹ Su primera intervención en el teatro se registra en 1630 en la colaboración con Antonio Mira de Amescua y Luis Vélez de Guevara para la escritura de *El pleito que puso al diablo el cura de Madrilejos*. Es hasta 1633 que se representa la primera comedia propia de Rojas (*Persiles y Segismunda*), inaugurando una gran presencia escénica en los sitios reales y para un público cortesano. Colabora en vejámenes, versos y comedias para diversas Academias y para la inauguración del Coliseo del Buen Retiro, indicador de su buena relación con los Reyes. En 1640 se publica la primera parte de sus comedias y cinco años más tarde ve la luz la segunda parte. Tras una larga investigación sobre su posible origen converso, obtuvo el Hábito de Santiago en 1646. Dos años después, el 23 de enero de 1648, el poeta murió en Madrid.

La fama literaria de Rojas ha variado a lo largo de los años. En la actualidad, su nombre figura en las Historias de la literatura junto al de otros grandes ingenios como Lope de Vega o Calderón de la Barca; sin embargo, la realidad es que es un autor poco leído. Es desconocido por el público no especializado y apenas conocido por los estudiantes de literatura española. Generalmente sólo se asocia el nombre de Rojas a dos obras: *Del rey abajo, ninguno* o *Entre bobos anda el juego*; y ninguna de las dos se compara, en cuanto a

¹ Interesa señalar que el autor plasma la vida universitaria en dos comedias: *Obligados y ofendidos* o *Gorrón de Salamanca* y *Lo que quería ver el Marqués de Villena*, situando la última, precisamente, en Salamanca.

estudios críticos, con *La vida es sueño* o *La dama boba*, por citar algunos ejemplos. Es hasta décadas recientes que, gracias al Instituto Almagro de Teatro Clásico, se ha recuperado el interés por el poeta y se ha incentivado al estudio de sus piezas.

El autor se destaca de sus contemporáneos por la innovación en la elección de sus temas, su fluidez de estilo, su natural *vis cómica* y su inclinación por crear situaciones exageradas. El tema recurrente en sus obras es el honor —como es común en el teatro de los Siglos de Oro—, pero lo novedoso es su forma de tratarlo. Sus tragedias son famosas por desarrollar escenarios funestos, como fratricidios, violaciones, condena de inocentes, etc. Asimismo, los caballeros en las comedias pueden regirse por un sentido sumamente estricto de los códigos del honor —rayando en lo absurdo— o no presentar preceptos morales en absoluto. De ahí que se le tache a Rojas de grotesco o inverosímil, pues no conoce puntos medios.

Como características generales de las comedias de capa y espada sobresale la reducción temporal y espacial. Las obras no presentan saltos temporales abruptos, por lo general cada acto representa un día. En cuanto a la espacialidad, Rojas prefiere desarrollar la acción en espacios interiores; es frecuente que la mayor parte de la comedia se lleve a cabo en la casa de un personaje, propiciando divertidos juegos de ocultación en los distintos cuartos o con ayuda de los muebles. Si comparamos la *dramatis personae* de las comedias del toledano con las de la primera generación de dramaturgos, el número de personajes disminuye, por lo que su importancia para lograr el enredo es mayor y su caracterización puede ser más elaborada. Las tramas suelen ser poco complejas, en el sentido de que se resuelve un solo conflicto, sin embargo, el enredo se construye a partir del intrincado sistema de relaciones entre galanes y damas.

En lo concerniente a sus personajes, también se le ha reprochado la exageración en su configuración, cayendo en la extravagancia. Por otra parte, los personajes femeninos rojianos han llamado particularmente la atención de los críticos, al grado de generar una discusión en torno a si se le puede considerar feminista o no, opina Mesoneros Romanos que:

[...] son vigorosos y precisos, aunque a veces recargados y tendiendo a lo inverosímil... Los femeninos son muy reales. En este punto Rojas se da mucho más la mano con Lope que con Calderón. Las mujeres de Rojas, sin ser, ni mucho menos, perfectas en lo moral, tienen un grado de perfección artística, a mi ver superior a algunas, a muchas, de las de Téllez. Poseyó Rojas especialidad en fantasear caracteres ridículos, en lo que sobrepujo a los demás dramáticos.²

El interés del autor por las mujeres es evidente, no es gratuito que en varias de sus obras describa el desnudo femenino o muestre en escena damas huyendo vestidas a medias con la cabellera suelta.

Como señala Teresa Julio, “Rojas puebla sus piezas, especialmente las tragedias de venganza, de mujeres de fuerte carácter, emprendedoras, enérgicas, mujeres que no se arredran ante nada y reclaman el mismo tratamiento que el varón. En sus parlamentos y actuaciones adivinamos a unas féminas de gran fuerza dramática e irresistible atractivo”.³ De la misma manera, en sus comedias de contenido mitológico selecciona protagonistas femeninas de carácter vigoroso: Medea, Cleopatra, Progne, Filomena, etc. En cuanto a las comedias de capa y espada, las damas igualmente sobresalen por exigir libertad; algunas demandan el ejercicio de su libre albedrío para elegir ellas mismas a su esposo, se declaran

² Ramón de Mesonero Romanos, *Colección de comedias escogidas de don Francisco de Rojas Zorrilla* (Madrid: BAE/Rivadeneira, 1861) 120-221.

³ María Teresa Julio, “Para acabar con el feminismo de Rojas”, en *Rojas Zorrilla en su IV centenario. Congreso Internacional*, Toledo, 4, 5, 6, 7 de octubre de 2007, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal, Elena E. Marcello (Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2008) 313.

vengadoras de hombres, o se disfrazan para poder asistir a la universidad. En cuanto al tema del honor, Rojas da la posibilidad a las damas de ser sujetos activos en su defensa, de tener honra por valía propia y no como simples depositarias del honor familiar.

A partir del siglo XX, es un lugar común en las Historias de la literatura denominar, o al menos sugerir, al dramaturgo como un autor feminista. A pesar de este debate, las damas en las obras no han sido estudiadas de manera exclusiva y analizadas desde un conjunto genérico. Aunque han llamado la atención las protagonistas de índole fuerte en las tragedias, sólo se han publicado, de manera aislada, algunos artículos sobre éstas. En las comedias únicamente se ha reflexionado sobre el papel de las criadas para lograr el enredo y sobre personajes femeninos con rasgos figuroniles. Según lo expuesto, puede justificarse el análisis de las damas en las comedias de capa y espada, pues propone un análisis original respecto a un *corpus* limitadamente atendido.

En el teatro de los Siglos de Oro la *dramatis personae* se conforma por personajes tipo: dama, galán, gracioso, criada, padre y rey. Éstos aparecen en todo el *corpus* áureo y poseen características y funciones específicas; a pesar de esto, no son inflexibles, su originalidad depende de los atributos extras con los que los dote el dramaturgo y de la trama en que se verán envueltos. La *dama* es el personaje femenino que representa a una mujer joven, bella, honrada, de condición hidalga (para las comedias de capa y espada) y se enamora del personaje masculino equivalente: el *galán*. La investigación parte de la hipótesis de que Rojas Zorrilla, en sus comedias de capa y espada, crea personajes femeninos que se alejan de la convención de la dama en la Comedia Nueva, pero siempre dentro de los límites del honor y el decoro. Se busca un análisis íntegro del personaje femenino, por lo que se evalúa su caracterización —entendida como el conjunto de cualidades físicas y psicológicas

(manifestadas en su discurso)—, como su funcionalidad dramática —referente al grado de actividad en la creación y la solución del enredo—. Estudiar a las damas como parte de un mecanismo de relaciones entre los personajes en diversas obras, permite, además, plantear conclusiones respecto a la operatividad del sistema dramático del autor.

El examen de los personajes femeninos se efectúa a partir de una comparación con el prototipo de la dama en la Comedia Nueva, se determina si se configuran a partir de un arquetipo y se establecen los rasgos que las individualizan. En cuanto a su funcionalidad en la comedia, se parte de una perspectiva semiótica donde el personaje debe analizarse de manera relacional, como elemento de un sistema. Para tal efecto, se retoma el modelo propuesto por Frédéric Serralta en *Antonio de Solís et la "comedia" d'intrigue*, el cual representa de manera gráfica el argumento general de las piezas; conjuntamente, se emplea el esquema planteado por Christophe Couderc en su estudio *Galanes y damas en la Comedia Nueva*, éste permite analizar de manera secuencial las relaciones entre los personajes. En los casos en que la intriga no pueda describirse a partir de estos esquemas relacionales, se hace uso del modelo actancial.

El *corpus* seleccionado se integra por siete comedias de capa y espada. Para su clasificación se sigue la propuesta de Felipe B. Pedraza, quien las subdivide en dos de acuerdo a la estructura dramática, a la temática y a la comicidad: comedia *pundonorosa* y comedia *cínica*. Las primeras se caracterizan porque el honor y el amor guían las acciones de los personajes de manera estricta, mientras que en las segundas los personajes subvierten las normas dramáticas, rompen los límites del decoro y se tornan ridículos. Se opta por esta categorización debido a que establece dos modelos dramáticos claramente diferenciados que responden a convenciones distintas.

El primer bloque lo integran las piezas: *Primero es la honra que el gusto*, *Sin honra no hay amistad*, *No hay amigo para amigo*, *Donde hay agravios no hay celos* y *Obligados y ofendidos*. En el segundo bloque se estudian las obras *Lo que son mujeres* y *Abrir el ojo*. Cabe resaltar que todas las piezas seleccionadas se encuentran dentro del *corpus* de autoría comprobada del dramaturgo, pues —con excepción de *Primero es la honra que el gusto*— se publican en alguna de las dos partes de comedias que se editan bajo la supervisión de éste.

En el primer capítulo, correspondiente al estado de la cuestión, se elabora un repaso por las desiguales consideraciones críticas a la obra de Rojas con el paso de los siglos. El dramaturgo pone en escena su primera comedia, *Persiles y Segismunda*, a los veintiséis años y es representada en El Pardo; éste y diversos datos biográficos permiten comprobar que el autor gozó del favor de los Reyes. Rojas, sin duda alcanzó la fama en vida —a pesar de competir con otros grandes dramaturgos—, prueba de ello son las numerosas atribuciones que se le hacen y las diversas comedias que se imprimieron a su nombre para asegurar las ventas, como manifiesta el autor en el prólogo a su *Segunda parte de comedias*. Por ende, el primer apartado aborda la problemática delimitación de su *corpus* y ofrece una lista actualizada respecto a sus comedias de autoría comprobada; como subapartado se explican las diferentes propuestas críticas en cuanto a la clasificación de su obra.

En el segundo punto se expone la recepción del teatro de Rojas Zorrilla en el Siglo de las luces. Durante esta centuria, la opinión sobre el toledano era positiva en general; los estudiosos aplauden su obra cómica e ignoran sus tragedias. Además, tuvo gran presencia escénica y se realizaron adaptaciones de comedias de capa y espada en el extranjero, sobre todo en Francia. El punto tercero concierne a la valoración del dramaturgo ante la crítica romántica. Para esta época, las puestas en escena de sus comedias comenzarán a ser

ocasionales, desapareciendo casi por completo a mediados del siglo. El juicio común desapruueba el lenguaje culterano del autor y su exageración en ciertas situaciones trágicas; a pesar de esto, el nombre de Rojas aún aparece junto con el de los poetas barrocos canónicos. La obra que acapara la atención y los aplausos es el drama *Del rey abajo, ninguno*.

El cuarto punto revisa la apreciación a la obra rojiana en las principales Historias de la literatura del siglo XX. En suma, continúa el vituperio de la centuria anterior contra las tragedias, por rozar lo grotesco, lo inverosímil y los límites del decoro; por el contrario, se le alaba como creador de mundos cómicos. Es en este momento cuando se reconoce la originalidad del poeta y se plantea como uno de los temas capitales de su obra la emancipación de la mujer. El último apartado del capítulo recopila los artículos críticos del presente siglo referentes a las comedias del *corpus* de estudio.

En el segundo capítulo se desarrolla el marco teórico. En principio, se brinda una definición de la comedia de capa y espada y se especifican algunos de sus rasgos genéricos, como su temática, sus personajes tipo, el decoro dramático y su esquematismo. Posteriormente se describe la caracterología convencional de la dama, su belleza, su linaje, su capacidad amatoria, su fidelidad, su audacia, su ingenio y su relación con su criada. Seguidamente se elabora un repaso de algunos arquetipos de personajes femeninos —como la dama tramoyera, la dama burlada, la dama culterana y la dama esquiva— y de técnicas de configuración dramática. Finalmente, se ahonda en la modelización de las relaciones de los personajes en la comedia barroca y las funciones que puede desempeñar cada uno, en especial la dama.

El tercer capítulo agrupa el análisis de las damas en las comedias de capa y espada *pundonorosas* de Rojas: Leonor y Ana de *Primero es la honra que el gusto*; Juana e Inés de

Sin honra no hay amistad; Aurora y Estrella de *No hay amigo para amigo*; Inés y Ana de *Donde hay agravios no hay celos*; y Fénix y Casandra de *Obligados y ofendidos*. En estas obras se establecen dos parejas al final, la primera dama logra desposar al galán que desea y la segunda dama —en la mayoría de las ocasiones configurada como mujer burlada— consigue restaurar su honra y casarse con su agraviante. Las primeras damas en sus discursos pueden expresar ideas poco convencionales, como la defensa de su libre albedrío para elegir marido, su amor por un galán fuera de su rango social o su aversión a los hombres; pero al final todas se reintegran a las normas socio dramáticas al aceptar el matrimonio. Por el contrario, los personajes femeninos también pueden ser plenamente prototípicos; lo cierto es que ninguna dama de Rojas es igual a otra, todas poseen rasgos que las individualizan.

El cuarto capítulo reúne el examen de las damas en las piezas *cánicas* del autor: Matea y Serafina de *Lo que son mujeres*; y Clara, Hipólita y Beatriz de *Abrir el ojo*. Estas obras destacan por salir del modelo convencional de la comedia de capa y espada, regido por un estricto decoro dramático y, en cambio, presentan rasgos entremesiles en su estructura y sus personajes. Los agentes cómicos se generalizan, los galanes y damas ostentan comportamientos indignos y se ven envueltos en situaciones ridículas. No se plantea un verdadero enredo, pues al final de la acción dramática no se resuelve nada; la línea argumental se basa en la burla de unos personajes a otros. Por consiguiente, las damas no se corresponden con las características convencionales del personaje tipo; son mujeres libertinas y despreocupadas de su honra que, al no tener un supervisor masculino, pueden desenvolverse desenfrenadamente en el espacio socio dramático.

1.- Estado de la cuestión

Al tratarse de un autor poco estudiado resulta pertinente revisar con imparcialidad los juicios teóricos a su obra a través de los siglos. Esto permite determinar su posición frente a otros dramaturgos y su fortuna escénica; identificar qué aspectos de su teatro llamaron la atención de cada corriente crítica y cuáles han pasado inadvertidos; así como plantear los antecedentes y la pertinencia del tema a tratar. Por lo tanto, en las siguientes páginas se dilucidarán los vaivenes que ha experimentado la apreciación crítica al toledano.

Atendiendo las noticias biográficas⁴ que se tienen de Rojas Zorrilla, puede afirmarse que el autor gozó de prestigio y popularidad en vida. Su primera participación literaria —con fecha segura— tiene lugar cuando Rojas cuenta con veinticuatro años. Se trata de la escritura de un soneto incluido en el *Anfiteatro de Felipe el Grande* de José Pellicer y Tovar (1631); donde festeja a Felipe IV por darle muerte a un toro. Para este volumen se solicitó la colaboración de ciento uno ingenios de la corte; este hecho, según Jean Testas⁵, permite suponer que Rojas Zorrilla gozaba ya de cierta fama literaria.

En 1632, Juan Pérez de Montalbán opina, en su *Para todos*, que don Francisco de Rojas es un “poeta florido, acertado y galante, como lo dicen los aplausos de las ingeniosas

⁴ Los datos biográficos que se conocen de Rojas son principalmente aportados por Emilio Cotarelo y Mori, *Rojas Zorrilla: noticias biográficas y bibliográficas* (Madrid: Imprenta de la Revista de Archivos, 1911). También véase Jean Testas, “Introducción biográfica y crítica”, en *Del rey abajo, ninguno o El labrador más honrado, García del Castañar*, Francisco de Rojas Zorrilla (Madrid: Castalia, 2001). Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres, “Introducción”, en *Donde hay agravios no hay celos, Abrir el ojo*, Francisco de Rojas Zorrilla (Madrid: Castalia, 2005). Y, la más reciente publicación, Abraham Madroñal Durán, “Biografía”, en *El universo dramático de Rojas Zorrilla*, ed. Rafael González Cañal (Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, 2015).

⁵ Testas, “Introducción biográfica y crítica”, 18.

comedias que tiene escritas”.⁶ Sin embargo, como bien señala Felipe B. Pedraza⁷, no se afirma en ningún momento que esas comedias se hubiesen representado y no se cita ningún título. Es hasta el 23 de febrero de 1633 que se tiene registro del primer estreno del poeta —Rojas tenía veintiséis años—; se trata de *Persiles y Segismunda*, representada ante los Reyes y la Corte en El Pardo.

Rojas Zorrilla pronto se convirtió en uno de los poetas favoritos de la corte de Felipe IV e Isabel de Borbón. La representación de todas sus obras en los salones de Palacio Real o en el Teatro del Buen Retiro, siempre en presencia de los Reyes, son prueba de esto. En 1635 se estrenan las obras *No hay ser padre siendo rey*; *El catalán Serrallonga* (en colaboración con Luis Vélez de Guevara y Antonio Coello); *Peligrar en los remedios*; *El desafío de Carlos V*; *El profeta falso Mahoma*; *El villano gran señor y Santa Isabel, reina de Portugal*. En 1636 se representan *Progne y Filomena*; *El jardín de Falerina* (en colaboración con Calderón); *El mejor amigo, el muerto* (en colaboración con Calderón y Luis de Belmonte); *Obligados y ofendidos, el gorrón de Salamanca* y *No hay amigo para amigo*. En 1637 se representan *Donde hay agravios no hay celos* y *El más impropio verdugo*.

Otro hecho que permite inferir la proximidad de Rojas con los Reyes es su participación en la Academia burlesca del Buen Retiro por la llegada de la Princesa de Cariñán en 1637. De igual manera, el autor colabora en la Academia burlesca de 1638, con motivo de la visita de la duquesa de Chevreuse, y recibe el encargo de escribir el vejamen. El dramaturgo tuvo el honor de componer una comedia, *Los bandos de Verona*,

⁶ Juan Pérez de Montalbán, *Para todos, ejemplos morales, humanos y divinos* (Madrid: Imprenta del Reino, 1632) fol. 345, cit. por Cotarelo y Mori, *Rojas Zorrilla: noticias biográficas y bibliográficas*, 37-38.

⁷ Pedraza y Rodríguez, “Introducción”, 11.

exclusivamente para inaugurar el Coliseo del Buen Retiro el 4 de febrero de 1640. Por otra parte, el poeta, tras varios años de investigación sobre su posible genealogía conversa, recibe el hábito de Santiago en 1646.

Rojas hace una pausa en su producción dramática debido a que el 6 de octubre de 1644 muere la Reina doña Isabel de Borbón y se prohíben todas las representaciones teatrales. Este veto se prolongó por el fallecimiento del Príncipe Baltasar Carlos el 9 de octubre de 1646 y terminó hasta 1649, fecha en que el Rey vuelve a contraer matrimonio con Mariana de Austria. Desafortunadamente, el poeta toledano muere un año antes, el 23 de enero de 1648, a los cuarenta años. Cabe destacar que el tiempo de escritura de Rojas fue muy limitado si se compara con la longevidad de Lope o Calderón y, a pesar de esto, elabora un considerable *corpus* de obras.

1.1.- La obra de Rojas Zorrilla

El dramaturgo publica en vida sus obras en dos partes y preparaba una tercera que nunca llegó a publicarse.⁸ En 1640 se imprime la *Primera parte de comedias* en Madrid; en la oficina de María de Quiñones y a costa del librero Pedro Coello. Se incluyen las siguientes comedias:

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

⁸ En el prólogo “Al lector” incluido en la *Segunda parte de las comedias de don Francisco de Rojas Zorrilla* (Madrid: Francisco Martínez, 1645), dice el autor: “Cabales te las confío, si acaso eres maldiciente, materia te doy para murmurar, huélgate que tu dinero te cuesta; y, si eres bien intencionado, yo te haré pagar la merced que hicieres a mi Segunda Parte con dar a la estampa la tercera. Dios te guarde”, s.p.

En 1645 ve la luz la *Segunda parte de comedias* en Madrid; en la imprenta de Francisco Martínez y a costa del librero Pedro Coello. Se incluyen las siguientes comedias:

Lo que son mujeres; Los bandos de Verona; Entre bobos anda el juego; Sin honra no hay amistad; Nuestra señora de Atocha; Abrir el ojo; Los trabajos de Tobías; Los encantos de Medea; Los tres blasones de España (la primera jornada es de Antonio Coello); *Los áspides de Cleopatra; Lo que quería ver el marqués de Villena* y *El más impropio verdugo por la más justa venganza*.

Sin embargo, la popularidad del autor provocaba que los impresores utilizaran su nombre para encabezar distintas comedias y así vender más. Por ello, además de las obras publicadas en las dos partes, se le adjudican a Rojas otros textos. El mismo poeta se queja de esta situación en el prólogo a la *Segunda parte de las comedias*:

Imprimen en Sevilla las comedias de los ingenios menos conocidos en nombre de los que han escrito más; si es buena la comedia, usurpando a su dueño la alabanza, y si es mala, quitando la opinión al que no la ha escrito. Habrá quince días que pasé por las gradas de la Trinidad y, entre otras comedias que vendían en ellas, era el título de una *Los desatinos de amor, de don Francisco de Rojas*. ¿No me bastan —dije— mis desatinos, sino que con mi nombre bauticen los ajenos?⁹

Por otra parte, González Cañal apunta que “ya en los primeros índices que se confeccionan, la lista de Fajardo (1716) y la de Medel del Castillo (1735), Rojas aparece muy bien representado. Este último recoge 81 títulos a nombre de Rojas sin contar las comedias en colaboración y los autos sacramentales”.¹⁰ Por su parte, Emilio Cotarelo y Mori, en *Noticias biográficas y bibliográficas*, le atribuye a Rojas 44 obras propias, 13 en colaboración, 21 apócrifas y dudosas, y 11 desconocidas. Mesonero Romanos, para el volumen 54 de la *BNA*, compendia 30 comedias del dramaturgo, pero incluye *Don Pedro*

⁹ Rojas, *Segunda parte de las comedias*, s.p.

¹⁰ Rafael González Cañal, “Rojas Zorrilla, Francisco de”, en *Diccionario filológico de la literatura española: siglo XVII*, ed. Pablo Jauralde Pou (Madrid: Castalia, 2012) 287.

Miago y Don Diego de noche; obras que la crítica actual ha atribuido a Luis Vélez de Guevara y a Lope de Vega, respectivamente.

Por su parte, Raymond MacCurdy¹¹ señala 37 comedias propias, 31 apócrifas o dudosas, 7 perdidas, 15 en colaboración, 8 autos sacramentales propios y 8 apócrifos, y dos entremeses. Este crítico establece una lista de las obras que, a su consideración, tienen alta probabilidad de ser de mano del poeta toledano:

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

Rafael González Cañal¹², en un artículo más reciente, plantea que el repertorio dramático de Rojas —de autoría comprobada— se compone de 42 comedias, 5 autos sacramentales y 14 comedias escritas en colaboración con otros dramaturgos, lo que da un total de 61 obras dramáticas. Aparte de las comedias publicadas por Rojas en las dos partes, el estudioso agrega 14 obras más. A la lista propuesta por MacCurdy le añade las comedias: *La hermosura y la desdicha, El médico de su amor, No está el peligro en la muerte, No intente el que no es dichoso y Santa Táez*; mientras que no considera a una de las obras más famosas, *Del rey abajo, ninguno*, como propia de Rojas.¹³

¹¹ Raymond MacCurdy, *Rojas Zorrilla: bibliografía crítica* (Madrid: CSIC, 1965) 10-12.

¹² Rafael González Cañal, “Corpus, autorías y atribuciones”, en *El universo dramático de Rojas Zorrilla*, ed. Rafael González Cañal (Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, 2015) 26-36. El autor, al final del artículo, brinda una lista bastante ordenada y esclarecedora.

¹³ Respecto a la dudosa autoría de esta obra véase: Germán Vega García-Luengos, “Los problemas de atribución de «*Del rey abajo, ninguno*»”, en *Rojas Zorrilla en su IV centenario: Congreso internacional, Toledo, 4,5,6,7 de octubre de 2007*, ed. Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal, Elena E. Marcello (Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2008). Germán Vega García-Luengos, “Problemas de atribución y crítica textual en Rojas Zorrilla”, en *El teatro del Siglo de Oro: edición e interpretación*, eds. Alberto Bleca, Ignacio Arellano y Guillermo Serés (Madrid: Iberoamericana/Vervuert/Universidad de Navarra, 2009).

1.1.1.- Clasificación de su obra

Raymond MacCurdy¹⁴ propone una categorización de las obras de Rojas a partir de las temáticas que se abordan. En primer lugar, distingue a las tragedias. Según el estudioso, “Rojas, like Lope de Vega and Shakespeare, did not write tragedies of classical form. He wrote a number of plays of tragic plot, always liberally interspersed with comic elements, whose total effect can be termed «tragic»”.¹⁵ Es decir, el poeta toledano no escribe comedias siguiendo la preceptiva clásica, más bien continúa con la tradición de la tragicomedia que quedó establecida gracias a Lope de Vega y a la primera generación de dramaturgos áureos. El estudioso subdivide a las tragedias en tres bloques: “de tema clásico”, “de venganza” y “de historia nacional”.

Para el crítico norteamericano, las obras cómicas de Rojas Zorrilla pueden dividirse en dos categorías: “de capa y espada” y “costumbristas”. Las primeras son “essentially romantic comedies in which the usual boy-meets-girl formula is attended by all the hazards presented by the Spanish code of honor, although a happy ending can be expected because conjugal honor is not involved”.¹⁶ Según MacCurdy los acontecimientos que se presentan no corresponden a hechos de la vida cotidiana, más bien a eventos extraordinarios de personajes que arriesgan todo en su constante búsqueda del amor. Por el contrario, las comedias de costumbres generalmente le dan menor importancia a la trama; el amor, los celos y el honor, sí aparecen en estas obras, pero “they are subordinated to the characters’ abiding desire for comfort and security”.¹⁷

¹⁴ Raymond MacCurdy, *Francisco de Rojas Zorrilla* (New York: Twayne Publishers, 1968) 34-35.

¹⁵ MacCurdy, *Francisco de Rojas Zorrilla*, 38.

¹⁶ MacCurdy, *Francisco de Rojas Zorrilla*, 110.

¹⁷ MacCurdy, *Francisco de Rojas Zorrilla*, 126.

Otra posible categorización de las comedias de Rojas la ofrece Felipe B. Pedraza¹⁸, quien propone dos vertientes, *comedias amatorias* y *comedias históricas*. Según el crítico, las primeras se caracterizan por la ausencia del dolor y la muerte en la trama; sólo se representan conflictos y angustias de los personajes. Si se desarrolla en tiempo y espacio lejanos e incluye a personajes de alto rango social, se trata de *comedia palatina*. Por el contrario, si la acción se sitúa en la “contemporaneidad de los primeros receptores y en un entorno vital próximo”¹⁹, además de estar protagonizada por caballeros particulares, se trata de *comedia urbana* o *de capa y espada*. La mayoría de las comedias amatorias de Rojas responden a la segunda categoría.

Por otra parte, Pedraza²⁰ distingue dos especies de comedias cómicas de Rojas, la *comedia pundonorosa* y la *comedia cínica*; cuyos mayores ejemplos son *Donde hay agravios no hay celos* y *Abrir el ojo*, respectivamente. En la primera, los personajes se caracterizan por tener un exagerado sentido del honor; están obligados ante las leyes de la cortesía y su principal preocupación es la imagen que proyectan ante la sociedad. De igual manera, “anteponen a sus gustos e inclinaciones la defensa del buen nombre y la fama y parecen dispuestos a matar o morir en la protección de tan altos valores”.²¹ Según el crítico, el excesivo pundonor y la sobre valoración de las apariencias “crean situaciones grotescas

¹⁸ Pedraza y Rodríguez, “Introducción”, 18-20.

¹⁹ Pedraza y Rodríguez, “Introducción”, 20.

²⁰ Felipe B. Pedraza Jiménez, “Francisco de Rojas Zorrilla, poeta cómico”, en *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, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y José Cano Navarro (Almagro: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2003). Este artículo fue originalmente una conferencia pronunciada en 1998 en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid y se publica a manera de prólogo de la obra *Obligados y ofendidos* (Madrid: RESAD/Fundamentos, 2000). De igual manera, retoma las mismas reflexiones en la “introducción” a su edición de *Donde hay agravios no hay celos, Abrir el ojo* (Madrid: Castalia, 2005).

²¹ Pedraza y Rodríguez, “Introducción”, 21.

donde la falta de información y los engaños de los sentidos hacen dar cómicos traspiés a caballeros y damas intachables a los que el público encuentra, al mismo tiempo, admirables y ridículos”.²²

Por el contrario, en la *comedia cínica*, la configuración moral de los personajes va a cambiar. La trama se compone por los amores despreocupados y descarados de los galanes y damas; sus afectos se mueven ya sea por el interés o por los celos. Según Pedraza, se trata de una “inversión de las reglas: los galanes no son discretos, sino pesados; las damas no son castas, sino desvergonzadas; los protagonistas no se casan al terminar la acción, sino que aconsejan a los espectadores una desconfianza total en el sexo opuesto”.²³ En estas obras, el papel del gracioso pierde fuerza, pues la comicidad recae principalmente en los personajes nobles. Estos pueden presentar diferentes tachaduras en su comportamiento: inconstancia, materialismo, vanidad, cobardía, tacañería, etc., por lo cual, se convierten en figuras ridículas y grotescas.

1.2.- Recepción de Rojas Zorrilla en el Siglo de las luces

El teatro en el siglo XVIII va a experimentar una transformación debido al cambio de las preceptivas artísticas. Uno de los primeros reformadores del teatro español es Ignacio de Luzán; su *Poética* —publicada en 1737— va a marcar las pautas para la elaboración de comedias ajustadas al arte y para el vituperio contra el teatro del siglo previo. Las referencias hacia Rojas Zorrilla no aparecen sino hasta la segunda edición de *La poética* de 1789, en el Libro III “De la tragedia y comedia y otras poesías dramáticas”, capítulo I “De la poesía dramática española, su principio, progresos y estado actual”. Destaca al poeta toledano y lo

²² Pedraza y Rodríguez, “Introducción”, 22.

²³ Pedraza, “Francisco de Rojas Zorrilla, poeta cómico”, 210.

sitúa detrás de Calderón y Moreto; además, la última frase permite comprobar que los dramas de Rojas gozaron de popularidad en el siglo XVIII, pues conserva ‘casi la misma reputación’:

Al mismo tiempo que Calderón, escribieron otros poetas cómicos que si bien no le igualaron, algunos le siguieron bastante de cerca. Los que dejaron más nombre son don Agustín Moreto, don Francisco de Rojas, don Antonio de Mendoza, don Luis Vélez de Guevara, Luis de Belmonte, el licenciado Lobera, don Juan de Zabaleta, Jerónimo Cáncer, don Pedro Rosete, don Diego Jiménez de Enciso y don Juan de Matos Fragoso; entre los cuales se distinguen Moreto y Rojas, conservando casi la misma reputación que lograron a su edad.²⁴

Luzán prosigue con su examen y opina que “Don Francisco de Rojas se parecía mucho a Moreto, y no sé si diga que su locución es más dulce, se entiende en las comedias de capa y espada y en las de *Abre el ojo* y *Entre bobos anda el juego*, que podemos llamar de carácter; pues en las heroicas, queriendo parecer sublime, delira, como en *Los áspides de Cleopatra* [...]”.²⁵ El preceptista aprueba las comedias de capa y espada de Rojas mientras que rechaza sus tragedias; al mismo tiempo, encarece las comedias de figurón del toledano —*Entre bobos anda el juego* o *Don Lucas del Cigarral*— aunque aclara: “no diré que en estas comedias falte qué corregir, ni que contienen todas las circunstancias constitutivas de la perfección, pero van camino de ella y tienen mucho de lo que llamaban los antiguos *vis cómica*”.²⁶

Blas Antonio de Nasarre, contertulio de la Academia del Buen Gusto, en el prólogo a las *Comedias y entremeses de Miguel de Cervantes Saavedra* —publicado en 1749— elabora una historia de la poesía dramática española. Ante el examen de este crítico ilustrado, Rojas consigue una valoración positiva. Su obra, *Entre bobos anda el juego*, consigue el elogio de Nasarre: “se observan todas las reglas, si no es la del único lugar para las escenas, porque el primer acto es en Madrid, y el segundo en el mesón de Illescas, pero se puede perdonar este

²⁴ Ignacio de Luzán, *La poética*, ed. Russell P. Sebold (Madrid: Cátedra, 2008) 455.

²⁵ Luzán, *La poética*, 455.

²⁶ Luzán, *La poética*, 458.

desbarro por lo ingenioso de la invención y porque tiene ejemplo en la antigüedad”.²⁷ Se puede apreciar el gusto de los neoclásicos por la obra cómica del autor; en cambio, sus tragedias no merecen mención alguna.

Por su parte, Luis José Velázquez —marqués de Valdeflores— publica sus *Orígenes de la poesía castellana* en 1754. En esta obra la mención a Rojas Zorrilla es muy breve, el autor opina que además de las comedias que alaba Luzán “tenemos otras muchas, que no van tan apartadas de las reglas del arte, principalmente las de *D. Domingo de D. Blas, De fuera vendrá quien de casa nos echará, Ábre el ojo*, y otras de D. Francisco de Roxas, que sin duda fué el que observó con mas cuidado los preceptos de la poesía dramática”.²⁸ Nuevamente Rojas obtiene una apreciación favorecedora con una comedia cómica.

Otro destacado entusiasta de la reforma del teatro español fue Nicolás Fernández de Moratín. En su “Disertación” que, a manera de prólogo, antecede a la *Petimetra* —publicada en 1762— se jacta de haber sido el primero en escribir una comedia ajustada a las unidades dramáticas; además justifica y defiende el uso de tales lineamientos. Por consiguiente, Moratín crítica las comedias ‘desarregladas’ del Siglo de Oro; a pesar de esto, no deja de evidenciar su admiración ante el genio creador de ciertos dramaturgos:

A esto digo sin lisonja que, ¿a quién no ha de agradar y embelesar por extremo aquella prodigiosa afluencia, tan natural y abundante del profundo Calderón, por cuya dulce boca hablaron suavidades las Musas? ¿Quién no admira la discreción de Solís, de don Francisco de Rojas, de don Agustín, de Candamo, de Montalbán y otros muchos? ¿Y qué hombre habrá

²⁷ Blas Antonio de Nasarre, *Disertación o prólogo sobre las comedias de España*, ed. Jesús Cañas Murillo (Cáceres: Universidad de Extremadura, 1992) 79.

²⁸ Luis José Velázquez, *Orígenes de la poesía castellana* (Málaga: Herederos de D. Francisco Martínez de Aguilar, 1797) 98.

tan idiota que no admire absorto la facilidad natural y la elegancia sonora del fecundísimo Lope, el cual fue tan excelente en lo lírico que no cede ventajas al Petrarca [...].²⁹

Moratín retoma sus reflexiones sobre la nueva normativa poética en su *Desengaños al teatro español* (1762). Prosigue con la defensa de la estética clásica y la utilidad que podía tener la comedia como medio de reeducación social. El autor advierte que las obras ajustadas al arte sí podían agradar al público y ejemplifica con una serie de comedias que, además de seguir los lineamientos, tuvieron éxito entre el vulgo:

[...] y así habrá visto Vd. cuán gustoso está el pueblo viendo representar un carácter bien sostenido, como en el *Dómine Lucas*, *El músico por amor*, *El labrador Juan Pascual*, *El amor al uso*, *Don Lucas del Cigarral*, *Cuál es mayor perfección*, *El hechizado por fuerza*, *Don Domingo de don Blas*, *El castigo de la miseria* y otras que no se me ocurren, de las cuales hay algunas traducidas en francés y son allí muy estimadas y aquí también, no obstante que no carecen de algunas faltas que se disminuyen por los grandes primores de que abundan [...].³⁰

La lista del estudioso coincide con las obras que redimen Luzán y Nasarre; todas ellas comedias de figurón. De hecho, *Entre bobos anda el juego*, gozó de bastante fortuna escénica a lo largo del siglo XVIII.

Uno de los proyectos de reforma del teatro neoclásico corrió a cargo del ministro Aranda. Como explica Emilio Palacios Fernández³¹, uno de los problemas a los que se enfrentaban los innovadores era la falta de comedias arregladas para su representación en los Coliseos. Por lo tanto, el ministro encargó la traducción de textos dramáticos franceses o italianos y la adaptación de las piezas áureas menos desarregladas. Para este propósito se

²⁹ Nicolas Fernández de Moratín, *La Petimetra, Desengaños al teatro español, Sátiras*, eds. David T. Gies y Miguel Ángel Lama (Madrid: Castalia, 2001) 69-70.

³⁰ Moratín, *La Petimetra, Desengaños al teatro español*, 231.

³¹ Emilio Palacios Fernández, “Pervivencias del teatro barroco: recepción de Rojas Zorrilla en el siglo XVIII”, en *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático: Actas de las XXII jornadas de teatro clásico*, Almagro, 13, 14, 15 de julio de 1999, eds. Felipe B. Pedraza, Rafael González y Elena Marcello (Almagro: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000) 360.

encomienda a Bernardo de Iriarte —en 1767— una revisión del teatro barroco y una lista de comedias que, una vez arregladas, pudieran llevarse a escena. Según Palacios Fernández, Iriarte debió leer cerca de 600 obras, de las cuales selecciona y corrige 74: “Calderón de la Barca con veintiún títulos fue el autor mejor representado en la lista definitiva. Tras Moreto (once), Francisco de Rojas Zorrilla ocupaba el tercer puesto con los siguientes títulos: *Abre el ojo*, *Entre bobos anda el juego*, *Casarse por vengarse*, *Sin honra no hay amistad*, *Lo que son mujeres*, *No hay amigo para amigo*, y *Donde hay agravios no hay celos*”.³² Todas las obras elegidas de Rojas corresponden a comedias cómicas.

1.3.- Rojas Zorrilla ante el siglo romántico

El crítico francés, Sismonde de Sismondi en su *De la littérature du Midi de L'Europe* —de 1813—, habla brevemente del autor toledano en el capítulo 35. Se menciona que fue popular en la segunda mitad del siglo XVII y que sus obras aparecen con frecuencia en las colecciones de comedias: "Un des auteurs comiques que jouissaient de plus réputation au milieu du dix-septième, était don Francisco de Rojas, chevalier de Saint-Jacques, dont on trouve un grand nombre de pièces dans les anciens recueils de comédies espagnole".³³ Sismonde sólo cita tres obras de Rojas: *No hay ser padre siendo rey*, *Entre bobos anda el juego* —la mejor obra que Rojas ha escrito, según el crítico— y *Nuestra Señora de Atocha*.

En lo tocante a la crítica española, uno de los primeros comentarios respecto al teatro de Rojas lo elabora Francisco Martínez de la Rosa. Los juicios, no favorables, se incluyen en el *Apéndice sobre la comedia española*, que aparece como complemento a su *Poética de*

³² Palacios, “Recepción de Rojas Zorrilla en el siglo XVIII”, 360-361.

³³ Jean-Charles-Léonard Sismonde di Sismondi, *De la littérature du Midi de L'Europe* (París: Chez Treuttel et Würtz, 1813) 215.

1825. Para el estudioso, el principal vicio del dramaturgo es su lenguaje culterano en las tragedias: “Hállanse en ellas, en vez de pensamientos oportunos, conceptos falsos y alambicados; en lugar de dignidad, hinchazón; juguetes pueriles en cambio de agudeza, y metáforas ridículas y frases huecas, y estilo escabroso, y todos los defectos juntos que pueden afear las composiciones dramáticas”.³⁴

Mientras que tacha a los dramas de “sueños delirantes”, ofrece una valoración positiva de sus comedias cómicas, donde se expresa con “facilidad del diálogo” y “agudeza y donaire”. De la Rosa marca una división muy tajante entre ambas vertientes de la producción teatral de Rojas:

Pero en Rojas parece que se ven dos poetas distintos: uno extravagante y afectado, que se afanaba por parecer elevado y sublime lisonjeando el mal gusto de su época, y otro lleno de amenidad y gracia cuando dejaba correr libremente su talento sin oprimirle ni hostigarle. El mismo poeta que deliraba en *Persiles y Segismunda*, es el que mostraba tanta invención y viveza en la comedia de *Donde hay agravios no hay celos*, argumento sumamente ingenioso, más conocido fuera de España con el segundo título de *El amo criado*, que es con el que fue trasladado al teatro francés.³⁵

A pesar de su simpatía por las comedias de capa y espada del toledano, el crítico, en general, opina que cualquiera que se acercase a la obra de Rojas, dejándose llevar por su fama, quedaría burlado.

Más indulgente es la opinión de Eugenio de Ochoa en su *Tesoro del Teatro español: desde su origen (año de 1356) hasta nuestros días*, publicado en 1838. En el tomo 4 incluye las comedias *Del rey abajo, ninguno*, *Donde hay agravios no hay celos* y *Entre bobos anda el juego*. Ochoa, a pesar de criticar el culteranismo de su lenguaje, lo llena de elogios al decir

³⁴ Francisco Martínez de la Rosa, *Obras literarias* (París: Julio Didot, 1827-1830) 231, cit. por Felipe B. Pedraza Jiménez, “Rojas Zorrilla ante la crítica romántica”, *Revista de Literatura* 69, núm. 137 (2007): 198-199.

³⁵ Martínez de la Rosa, *Obras literarias*, 231, cit. por Pedraza, “Rojas Zorrilla ante la crítica romántica”, 200.

que supera a todos sus contemporáneos —exceptuando a Calderón— en la “pureza de locución” y en “nervio”. Alaba su frase “concisa y vigorosa” y concluye que “el hombre más versado en nuestra riquísima lengua difícilmente hallaría una palabra que alterar con otra equivalente en un verso suyo, sin quitarle fuerza ó dulzura”.³⁶

La obra que más aplaude Ochoa —y, generalmente, todos los críticos de esta centuria— es *García del Castañar (Del rey abajo, ninguno)*. Considerada por el editor como el mejor drama trágico que posee la lengua española:

Es tan popular esta comedia en España, que apenas hay joven medianamente educado que no recite de memoria algunos trozos de ella; en los teatros de las ciudades se representa continuamente y aun en los lugares y aldeas es muy conocida por ser la primera que sacan a relucir, cuando pasan por ellas, las trashumantes compañías de cómicos de la legua. Puede decirse, pues, que esta comedia es la más generalmente conocida en España de todas las de nuestro inmenso repertorio.³⁷

Agustín Durán en su *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del teatro antiguo español y sobre el modo con que debe ser considerado para juzgar convenientemente de su mérito*, publicado en 1828, asume la postura de defensor del antiguo drama español. El autor considera “poco decoroso” el hecho de que los extranjeros aprecien las obras barrocas mientras que los españoles las reprueban. Alude a Rojas como buen poeta y como fuente de inspiración para los imitadores franceses:

Guillén de Castro, Tárrega, Aguilar, Boil, Turia, Ruiz de Alarcón, Belmonte, Montalbán, Vélez de Guevara, Diamante, Solís, Rojas, Matos, etc., etc., etc., han proporcionado a los extranjeros una mina inagotable de invenciones poéticas, de que los franceses particularmente se han aprovechado con oportunidad y buen gusto, mientras nosotros, pobres en medio de la abundancia, nos olvidábamos de tanta riqueza y corríamos en pos de los restos de un género casi agotado, que ni era ni podía ser el nuestro propio y peculiar.³⁸

³⁶ Eugenio de Ochoa, *Tesoro del Teatro español: desde su origen (año de 1356) hasta nuestros días* (Paris: Baudry, 1838) 358.

³⁷ Ochoa, *Tesoro del Teatro español...*, 339.

³⁸ Agustín Durán, *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del teatro antiguo español y sobre el modo con que debe ser considerado para juzgar convenientemente de su mérito* (Madrid: Imprenta de Ortega y Compañía, 1828) 88-89.

Mayor atención merece Rojas por parte del mismo crítico en la edición de la *Colección general de comedias*; la cual ve la luz entre 1826 y 1833. Según la noticia de Pedraza Jiménez³⁹, de los 118 títulos que recoge la colección, cuatro son de Rojas Zorrilla: *Del rey abajo, ninguno*; *Donde hay agravios no hay celos*; *Entre bobos anda el juego*; y *Don Diego de noche*.

Antonio Gil de Zárate en su *Resumen histórico de la literatura española*, segunda parte del *Manual de literatura* (1844), al igual que otros estudiosos del Romanticismo, se propone reivindicar a ciertos autores del seiscientos. Respecto a la obra del toledano, considera que es el primer poeta que se aparta de la sencillez y naturalidad de los anteriores. No obstante, incurre en un error cronológico al decir que Rojas crea una escuela que después perfeccionará Calderón. Gil de Zárate también desaprueba el lenguaje culterano, la falsedad de los conceptos y la exageración de las imágenes. A pesar de esto, le concede a Rojas Zorrilla un lugar privilegiado entre sus contemporáneos:

No obstante este defecto de hinchazón y falta de naturalidad, ocupará siempre Rojas un lugar distinguido entre nuestros poetas dramáticos. Su estilo es siempre culto y fluido; su versificación dulce, fácil y sonora; sus pensamientos tienen robustez y elevación, abundando en rasgos magníficos y sublimes. Acaso ningún dramático de los nuestros ha dado pinceladas más firmes y vigorosas, ni ha sabido prestar tanta energía a los caracteres. Sus cuadros además están bien acabados y suelen ofrecer escenas del mayor interés dramático.⁴⁰

El estudioso considera que Rojas destaca tanto en las obras serias como en las jocosas. Enfatiza como sus mejores comedias a *García del Castañar* —una de las comedias antiguas que con más gusto se ven en escena, según el crítico—, *El más impropio verdugo*, *No hay*

³⁹ Pedraza, “Rojas Zorrilla ante la crítica romántica”, 197.

⁴⁰ Antonio Gil de Zárate, *Resumen histórico de la literatura española: Segunda parte del Manual de literatura* (Madrid: Boix Editor, 1844), 358.

amigo para amigo, Lo que son mujeres, Entre bobos anda el juego y Donde hay agravios no hay celos.

La Biblioteca de Autores Españoles consagró una colección exclusivamente a dramaturgos barrocos. Se dedican volúmenes completos a los que se consideraban los mejores poetas: Lope, Tirso, Alarcón, Calderón, Moreto y Rojas. Ramón de Mesonero Romanos fue el encargado de recopilar y prologar las obras de Rojas en el tomo 54 de la BAE, publicado en 1861. El estudioso, a pesar de no ser entusiasta del teatro del toledano, ofrece amplias noticias biográficas y de su repertorio dramático; además de un repaso a las opiniones críticas que ha suscitado su obra. Recopila 30 comedias atribuidas a Rojas, de las cuales dos no son de su autoría, y admite que el poeta no ha sido estudiado con la minuciosidad y esmero que se merece. De sus obras, le otorga el primer lugar a *Del rey abajo, ninguno*: el drama “más popular y simpático del Teatro español, el más completo y acabado cuadro de su hidalgo y poético carácter”.⁴¹

Mesonero Romanos, tras una revisión de los juicios teóricos hacia el dramaturgo, concluye que la opinión general es que tiene energía y vigor en el pensamiento; nervio y donaire en la expresión; y sagacidad para desarrollar el argumento de los dramas y generar interés. En cuanto a la opinión personal del crítico decimonónico, reprueba sus tragedias —exceptuando a *García del Castañar*— y las califica como ‘extravíos del ingenio’. Esto lo lleva a refutar el dictamen unánime de la primacía de Rojas en el género trágico. Por el contrario, le otorga los mayores méritos en sus creaciones cómicas:

La discreta e ingeniosa comedia de enredo o de capa y espada, de caracteres y costumbres [...], no tiene seguramente, después de Calderón y Moreto, representante más digno, intérprete más propio y adecuado que don Francisco de Rojas. Su fácil ingenio, su filosofía

⁴¹ Mesonero, *Colección de comedias escogidas...*, 13.

sagaz, su dicción correcta y feliz, marchaban en ellas desembarazadas del penoso bagaje de la hinchazón y aparato que le agobia en el drama trágico, pudiendo desplegar con gallardía su profundo conocimiento de la sociedad, retratar los vicios ó ridículos dominantes; trazar con una gracia, animación y donaire que arrebatan, caracteres verdaderamente cómicos, naturales, simpáticos, escenas llenas de animación y de vida, diálogos inimitables por su profunda intención, por su castiza frase y brillante colorido.⁴²

Finalmente, el estudioso agrupa cualidades de otros dramaturgos en Rojas. Juzga que es punzante e incisivo como Tirso; tierno y apasionado como Calderón; discreto y agudo como Moreto; correcto en la frase como Ruiz de Alarcón; y más estudioso en sus planes que Lope.

1.4.- Rojas Zorrilla en las Historias de la literatura del siglo XX

El estudio más exhaustivo de la obra de Rojas Zorrilla en el siglo XX se debe, sin duda, a Emilio Cotarelo y Mori en *Don Francisco de Rojas Zorrilla: Noticias biográficas y bibliográficas*, publicado en 1911. A *grosso modo*, el crítico considera como cualidad principal de Rojas su invención. En cuanto a su técnica artística, afirma que posee maestría en la concepción y en el desarrollo del plan de sus dramas. Respecto a la creación de sus caracteres, considera que, a pesar de ser vigorosos y precisos, tienden a la inverosimilitud; los galanes caballerescos tienen muy arraigado el sentido del honor, mientras que los caracteres de las damas son “muy reales”.

El estudioso concuerda con la opinión crítica general respecto al estilo del poeta. Es afectado y pomposo en la tragedia y, por el contrario, el diálogo tiene facilidad y viveza en las comedias. Declara que su poesía “rueda dulce y sencilla, y, salvo en los casos de afectación culterana, la expresión es siempre armoniosa y poética, y muy adecuada á los personajes y á las situaciones”.⁴³ Por otra parte, Cotarelo desmiente el culteranismo que se le

⁴² Mesonero, *Colección de comedias escogidas...*, 20.

⁴³ Cotarelo, *Rojas Zorrilla: noticias biográficas y bibliográficas*, 122.

ha atribuido al dramaturgo; asevera que es mucho menor de lo que se ha pregonado, debido a que los enjuiciadores sólo leían un reducido número de obras.

El historiador de la literatura reconoce el genio dramático de Rojas pero no le concede el título de poeta trágico, pues le falta el “tacto estético” que caracteriza a Calderón. Juzga que sus dramas producen situaciones forzadas e inverosímiles y, frecuentemente, rompe los límites del decoro y de las conveniencias artísticas. *Empero*, le otorga el honor de considerarlo más original que el autor de *La dama duende*, pues:

Voluntariamente quiso apartarse de la pauta normal de nuestro teatro, buscando nuevos problemas morales y lances en que el choque de las pasiones humanas revistiese formas inusitadas en nuestra escena. Su atrevimiento le condujo a idear situaciones ultra trágicas (fratricidios, filicidios, violaciones) y a presentar conflictos de honor muy poco comunes en nuestro antiguo teatro (*Cada cual lo que le toca, La traición busca el castigo, La prudencia en el castigo*).⁴⁴

Por su parte, Juan Luis Alborg, en su *Historia de la literatura española* de 1967, le dedica un amplio apartado a Rojas dentro del capítulo “la dramática del ciclo de Calderón”. Como juicio general, opina que Rojas representa en el ciclo de Calderón algo similar a lo que Tirso como seguidor de Lope. Destaca la intensidad cómica de sus comedias, la caracterización de los personajes, la libertad en la intriga, la variedad de situaciones, la frecuente utilización de tipos picarescos y la inclinación hacia el sarcasmo y la caricatura:

En la mayoría de las ocasiones las comedias de Rojas son sainetes burlescos, a veces muy modernos, en los que sólo importa la ingeniosidad del recurso y la gracia de la situación; lo cual no es óbice para el realismo de innumerables detalles, la intención satírica y la exacta caracterización psicológica que se oculta bajo el rasgo abultado de la caricatura.⁴⁵

⁴⁴ Cotarelo, *Rojas Zorrilla: noticias biográficas y bibliográficas*, 119.

⁴⁵ Juan Luis Alborg, *Historia de la literatura española* (Madrid: Gredos, 1967) 770.

No obstante, Alborg concluye que Rojas no es un innovador en la escena, sino que resume y compendia temas y situaciones ya explotadas por otros dramaturgos:

La comedia de Rojas adolece de falta de personalidad; nada hallamos en ella que pueda compararse con lo que supone el original acento de Tirso, o con el peculiar teatro urbano de Alarcón, o con el nuevo tono inconfundible de la comedia de Moreto. En las de Rojas apenas existe situación o personaje que no nos recuerde algo. Rojas es un epígono; un epígono de alta calidad, conocedor como el primero del mundo del teatro, habilísimo manipulador, que zurce y combina los más variados elementos de probada eficacia teatral, acreditados por los otros ingenios.

Este juicio resulta un tanto cuestionable, pues, aunque el dramaturgo escribe en una época donde las bases de la Comedia Nueva ya habían sido establecidas y explotadas al máximo, encuentra elementos para dotar de originalidad a sus obras. Por ejemplo, las situaciones ultra trágicas de sus dramas no habían sido presentadas antes en escena y los desenlaces de sus comedias son novedosos. Rojas, en muchas ocasiones, se aleja de los límites del decoro buscando causar un impacto en el espectador, el cual ya dominaba todas las convenciones teatrales.

En la *Historia de la literatura española* de Ángel Valbuena Prat (1968) se incluye al autor toledano en el capítulo “Rojas y la escuela de Calderón”. Este estudioso elabora conclusiones más positivas y aborda temáticas desde un punto de vista más moderno. En general, estima que el dramaturgo destaca tanto por sus tragedias como por sus comedias y señala que su estilo es característico de la generación postgongorina. Considera que la originalidad de Rojas se deriva de que siguió su propio ideal dramático en vez de escribir para complacer al auditorio y que “se ve claramente que un fondo revolucionario en las ideas

de la mujer y el honor animaba las creaciones de un inteligente y audaz autor de espíritu selecto”.⁴⁶

Siguiendo la misma idea, Valbuena propone como temas capitales de las comedias dramáticas la “emancipación de la mujer, y atenuación de la inexorable ley de venganzas de honor; y la humanización de los problemas entre el deber de rey y el amor de padre”.⁴⁷ El estudioso juzga que Rojas subvierte los principios donde el honor importaba más que la mujer, ya que las heroínas de sus tragedias ejecutan su venganza de honra por mano propia. Por otra parte, el crítico elogia la inserción de escenas cómicas —subordinadas a la acción principal— en los dramas.

En cuanto a las piezas teatrales cómicas, Valbuena encarece los personajes del toledano; donde abundan las “individualidades”. Y denomina “entremés amplificado” al género cómico al que pertenecen *Abre el ojo* y *Lo que son mujeres*. En estas comedias abunda la “socarronería”, “la gracia picaresca”, “la intensidad psicológica” y la “potencia caracterizadora del autor”, por lo cual, lo coloca en el “primer valor de intensidad cómica en la escuela de Calderón”.⁴⁸ Evidentemente, para este crítico, lo más destacado de la producción dramática del toledano son sus comedias jocosas:

El verdadero Rojas es el de los tipos caricaturales de *Lo que son mujeres* y *Abre el ojo*, de las ingeniosas aventuras y situaciones cómicas de *No hay amigo para amigo* y *El amo y criado*, del conjunto de poesía, caricatura y pasión de *Entre bobos anda el juego*; de los mesones de Castilla, de los casamenteros y estudiantes, de los espadachines y soldados. Rojas con el realismo de los detalles, con los trazos de sus personajes, y su fuerza cómica, al lado del diverso valor de las piezas trágicas, debe volver a ocupar el primer plano que le corresponde tras el injusto semiolvido en que le cubrió la pasada reacción antic Calderoniana.⁴⁹

⁴⁶ Ángel Valbuena Prat, *Historia de la literatura española* (Barcelona: Gustavo Gili, 1968), 571.

⁴⁷ Valbuena, *Historia de la literatura española*, 572.

⁴⁸ Valbuena, *Historia de la literatura española*, 583.

⁴⁹ Valbuena, *Historia de la literatura española*, 583.

Francisco Ruiz Ramón, en su *Historia del teatro español: desde sus orígenes hasta 1900* —publicada en 1971— dedica pocas páginas al comentario de la obra de Rojas, pero emite juicios muy tajantes. Desde el primer momento deja muy claro su aberración por los dramas trágicos y su predilección por las comedias cómicas. Opina que:

Si algunas de sus comedias, como *Entre bobos anda el juego*, *Donde hay agravios no hay celos* o *Lo que son mujeres*, sobre todo la primera, son verdaderas piezas maestras del teatro cómico, en cambio, ninguna de sus tragedias, entre las cuales se cuentan como las mejores *Del rey abajo, ninguno*, *El Caín de Cataluña* o *Los áspides de Cleopatra*, puede considerarse seriamente como pieza maestra del teatro trágico, ni español, ni, menos aún, universal.⁵⁰

El estudioso considera que de las tragedias de Rojas sólo quedarán en la memoria escenas y parlamentos sueltos; y que estas comedias serias se quedan en el intento, pues no son “realizaciones válidas dramáticamente”. En el sentido opuesto, califica de magníficas sus comedias cómicas; especialmente *Entre bobos anda el juego* —comedia de figurón—:

En cambio, como creador de mundos cómicos, Rojas no se queda en el ademán ni en la intención prometedora, sino que consigue espléndidas realizaciones. Su sentido para lo grotesco, sus dones de preciso observador de los aspectos cómicos de la realidad, su habilidad para tramar enredos, su capacidad de síntesis en la plasmación de situaciones, la riqueza de sus análisis psicológicos, el dominio de la mecánica teatral, y su palabra dramática rica de equívocos y de agilidad, hacen de él un magnífico comediógrafo.⁵¹

A pesar de las negativas consideraciones hacia la tragedia, Ruiz Ramón no puede negar la originalidad de Rojas. La cual se basa, primordialmente, en “su actitud ante algunos temas fundamentales del drama nacional y en el planteamiento dramático y la solución de los conflictos originados por esos temas”⁵², sobre todo en los respectivos a la honra. Esa nueva sensibilidad, según el crítico, dota de interés a la figura del dramaturgo y devela su voluntad de novedad.

⁵⁰ Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro español: desde sus orígenes hasta 1900* (Madrid: Cátedra, 2000) 259.

⁵¹ Ruiz, *Historia del teatro español...*, 265.

⁵² Ruiz, *Historia del teatro español...*, 258.

En *El teatro en el siglo XVII* —publicado en 1988—, José María Díez Borque continúa la línea crítica que desapruaba las tragedias de Rojas por sus escenas grotescas; en cambio, muestra simpatía por las obras costumbristas. Las cuales, con originalidad, ofrecen “algunas situaciones que, aunque dentro de las pautas del género, invierten o alteran lo habitual”.⁵³ Pone como ejemplo de esto la alternancia en la función de amos y criados en *Donde hay agravios no hay celos*; el final sin boda de *Lo que son mujeres*; la venganza por manos de la propia dama en vez de por el marido en *Cada cual lo que le toca*; la parodia en piezas mitológicas; y la peculiaridad de los graciosos, aunque no ahonda en detalles. Finalmente, se dedica al análisis de la comedia *Nuestra señora de Atocha*.

Ignacio Arellano en la *Historia del teatro español del siglo XVII* —publicada en 1995— ofrece una breve reflexión sobre Rojas Zorrilla, retomando esencialmente las opiniones de MacCurdy, Valbuena Prat y Profeti. De las tragedias de Rojas comenta *Los áspides de Cleopatra*, *Progne y Filomena*, *Lucrecia y Tarquino*, *Morir pensando matar* y *Del rey abajo, ninguno*; poniendo por encima de todas a la última. Muestra mayor entusiasmo por las comedias jocosas: “Rojas, cuya excelencia trágica es más que dudosa, consigue sus mejores realizaciones como creador de mundos cómicos”.⁵⁴ Glosa las comedias *Abrir el ojo*, *Lo que son mujeres*, *Donde hay agravios no hay celos* y *Entre bobos anda el juego*, una obra maestra cómica, según Arellano.

⁵³ José María Díez Borque, *El teatro en el siglo XVII* (Madrid: Taurus, 1988) 185.

⁵⁴ Ignacio Arellano, *Historia del teatro español del siglo XVII* (Madrid: Cátedra, 2012) 568.

1.5.- Rojas Zorrilla en el siglo actual

Con los diversos proyectos de investigación, congresos y edición de la obra completa de Rojas Zorrilla, llevados a cabo por el Instituto de Teatro Clásico de Almagro, se ha incentivado el estudio del dramaturgo en las últimas décadas. Se han revisado diversos aspectos de las obras del poeta: su trayectoria escénica a lo largo de los siglos; su transmisión textual; los problemas de atribución; sus temas mitológicos; la violencia, el poder y el erotismo en sus tragedias; etc. De los diferentes artículos dedicados a Rojas, sólo se hará una revisión de los concernientes al *corpus* de análisis de esta investigación.

Sobresale el artículo de Alberto Gutiérrez Gil “Componentes del enredo en una comedia de capa y espada de Rojas Zorrilla: *Primero es la honra que el gusto*”. El cual tiene como objetivo examinar los diferentes mecanismos para generar el enredo y demostrar, contrario a algunas opiniones críticas, que la obra no carece de interés. Para Gutiérrez Gil lo novedoso en la comedia es el personaje de la criada, debido a que es fundamental para el desarrollo del enredo; además de que se desvía de la caracterización y función de su personaje-tipo al romper la fidelidad a la dama en vista de sus intereses personales. El estudioso realiza un análisis detallado de los momentos en que Flora (la criada) desempeña un papel activo como agente generador de equívocos.

En cuanto a otros mecanismos dentro de la obra, destaca la reducción temporal y espacial. La acción se desarrolla en torno a tres espacios domésticos: las casas de don Juan, de don Félix y de Leonor; y ocurre a lo largo de tres días. Gutiérrez Gil concluye que “esta concentración espacial y temporal es uno de los factores determinantes del enredo, pues conllevan un juego artificioso de encuentros, confusión de identidades o escondites que, junto

con los abundantes apartes, sustentan la intriga y la comicidad”.⁵⁵ Por otra parte, señala que los principales recursos para provocar las confusiones de identidad en la comedia son los juegos de ocultación, las damas tapadas y las escenas nocturnas.

Del mismo crítico es el artículo “La reutilización de materiales en las comedias de capa y espada de Francisco de Rojas Zorrilla: el caso de *Donde hay agravios no hay celos y Primero es la honra que el gusto*”, donde realiza una comparación entre las obras mencionadas para señalar los personajes o escenas que se repiten, así como sus diferencias. Hay que aclarar que es evidente la similitud de ambas comedias en cuanto al planteamiento de la fábula, pero se distancian a partir del desarrollo de la acción. Además, las situaciones y personajes que se repiten son altamente convencionales del género de capa y espada.

La primera similitud que marca Gutiérrez Gil es el papel activo de las criadas dentro de la trama como generadoras del enredo. De igual manera, hay semejanza entre las primeras damas; ambas se someten al compromiso con un galán que no aman por mandato paterno y ambas dejan en claro que no aceptarán la unión. En cuanto a las segundas damas, la analogía es más evidente. Ambas llevan por nombre “doña Ana” y son hermanas del primer galán; están enamoradas de un caballero que las burló y lo siguen a una nueva ciudad para restaurar su honor con ayuda de la primera dama. Por último, el crítico señala los finales iguales de las comedias: la primera dama se casa con el galán de su preferencia; la segunda dama se casa con su ultrajador recuperando su estado honrado; y los criados anuncian sus bodas.

⁵⁵ Alberto Gutiérrez Gil, “Componentes del enredo en una comedia de capa y espada de Rojas Zorrilla: *Primero es la honra que el gusto*”, *Lectura y signo: revista de literatura* 1, núm. 7 (2012): 249.

En el breve artículo “Las convenciones genéricas en dos comedias de capa y espada de Rojas Zorrilla”, Elsa Graciela Fiadino estudia las comedias “pundonorosas” *Primero es la honra que el gusto* y *Sin honra no hay amistad*. De la primera considera que “tanto los personajes como el desarrollo del enredo están más apegados al modelo clásico de la comedia de capa y espada”⁵⁶, mientras que la segunda se aleja de la convención pues “el respeto tan estricto al código de la amistad obliga a los caballeros a un comportamiento que cuestiona la esencia misma del enredo propio de la comedia de capa y espada: el amor y los celos resultan menos importantes que el sentimiento amical, y el sentido del pundonor triunfa sobre el impulso amoroso, contrariando lo que sucedía en las comedias de comienzos del siglo XVII”.⁵⁷ Sin embargo, ambas comedias se valen de ciertas convenciones escénicas: el ocultamiento de los amantes en los cuartos, las damas tapadas, las escenas nocturnas y la concentración espacial. Concluye la estudiosa explicando que estas comedias no ridiculizan las leyes del honor como las comedias “cónicas” de Rojas, al contrario, éste va a ser el eje articulador del enredo.

María José Casado Santos, en su estudio “Mecanismos del enredo en *Sin honra no hay amistad* de don Francisco de Rojas Zorrilla”, examina la tríada temática honor, amor y amistad; siendo la última la que predomina en la comedia. Respecto a los mecanismos de construcción dramática, al igual que otros críticos, señala la concentración del marco espaciotemporal. La obra transcurre en un solo día, lo cual “sirve para aumentar el dinamismo, la

⁵⁶ Elsa Graciela Fiadino, “Las convenciones genéricas en dos comedias de capa y espada de Rojas Zorrilla”, en *Nuevos caminos del hispanismo: Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, París, del 9 al 13 de julio de 2007, eds. Pierre Civil y Françoise Crémoux, Vol. 2 [CD-ROM], 2010, URL [https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/16/aih_16_2_080.pdf]

⁵⁷ Fiadino, “Las convenciones genéricas en dos comedias de capa y espada de Rojas Zorrilla”, s.p.

rapidez y la tensión, aunque en detrimento de la verosimilitud”.⁵⁸ Y la acción se desarrolla en espacios limitados: el cuarto de Antonio y Melchor, el interior de la casa de Bernardo y el jardín. De igual manera, analiza las escenas donde Rojas se vale del recurso del ocultamiento y de la noche para crear confusiones entre los personajes.

En el artículo “Nuevas formas de la comicidad en *Abre el ojo*”, Marta Villarino y Graciela Fiadino realizan un minucioso examen de los procedimientos que utiliza Rojas Zorrilla para causar la risa en el espectador. El primero de ellos consiste en la incorporación de frases populares y refranes en los discursos de los personajes. Mientras que el gracioso los reproduce con exactitud, en los parlamentos de galanes y damas son reelaborados. El segundo recurso que explota el poeta en la obra son los chistes conceptuales y el discurso barroco: “Rojas se vale del discurso poético culterano para componer parlamentos de gran eficacia cómica, en los que destacan chistes conceptuales y un desarrollo temático organizado en torno de una imagen de raigambre lírica”.⁵⁹ Según las autoras, en todos los diálogos se utilizan figuras como el hipérbaton, la hipérbole, enumeraciones, antítesis, retruécanos y construcciones sintácticas gongorinas.

El tercer recurso que explota Rojas con asiduidad son los apartes. Las autoras indican que dentro de la comedia se pueden encontrar más de cien realizaciones y que puede considerarse un rasgo distintivo del dramaturgo. Estos “otorgan dinamismo tanto a la trama

⁵⁸ María José Casado Santos, “Mecanismos del enredo en *Sin honra no hay amistad* de don Francisco de Rojas Zorrilla”, en *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, Santiago de Compostela, 7-11 julio de 2008, eds. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera (Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2011) 977.

⁵⁹ Marta Villarino y Graciela Fiadino, “Nuevas formas de comicidad en *Abre el ojo*”, en *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático: Actas de las XXII jornadas de teatro clásico*, Almagro, 13, 14, 15 de julio de 1999, eds. Felipe B. Pedraza, Rafael González y Elena Marcello (Almagro: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000) 92.

dramática como a la representación”⁶⁰ y su variedad permite a las estudiosas plantear una tipología: “a) formas de la voz, b) caracterizadores del personaje, c) impulsores de la trama y d) autorreferentes”.⁶¹

El estudio culmina con juicios positivos hacia la dramaturgia de Rojas. Los recursos de los que se vale y la manera en que los utiliza revelan el alto grado de maestría técnica que poseía el poeta. El cual tenía una predilección “por escenificar una comicidad de trazo grueso, de notoria raigambre popular, que paradójicamente se enuncia a través de refinados juegos verbales y del empleo de tropos que enmascaran con una retórica elaborada situaciones paródicas o ridículas”.⁶²

Rafael González Cañal, en su estudio “Los otros figurones de Rojas Zorrilla”, postula que el dramaturgo, además de su famoso figurón don Lucas del Cigarral de *Entre bobos anda el juego*, tiene todo un repertorio dramático de personajes caricaturescos. Menciona algunos personajes de *Abrir el ojo*, como la pareja protagonista —don Clemente y doña Clara— “verdadera parodia de los típicos papeles de galán y dama”.⁶³ Sin embargo, su análisis se enfoca en los personajes de *Lo que son mujeres*. Específicamente en los cuatro galanes, el casamentero y la criada; dejando de lado el comentario de ambas damas ridículas.

Según el crítico, esta obra de Rojas es “una comedia de capa y espada en la que se busca la intensificación de la comicidad y de lo grotesco por medio de la presencia de varios figurones”⁶⁴, rozando los límites del entremés. Por lo tanto, González Cañal la considera una

⁶⁰ Villarino y Fiadino, “Nuevas formas de comicidad en *Abre el ojo*”, 94.

⁶¹ Villarino y Fiadino, “Nuevas formas de comicidad en *Abre el ojo*”, 94.

⁶² Villarino y Fiadino, “Nuevas formas de comicidad en *Abre el ojo*”, 99.

⁶³ Rafael González Cañal, “Los otros figurones de Rojas Zorrilla”, en *El figurón: texto y puesta en escena*, ed. Luciano García Lorenzo (Madrid: Editorial Fundamentos, 2007) 168.

⁶⁴ González Cañal, “Los otros figurones de Rojas Zorrilla”, 170.

“comedia con figurones”. Se concluye que la pieza es una de las más originales del poeta toledano porque “no hay enredo, ni hay estructura pentagonal, ni termina en las típicas bodas finales, ni hay protagonismo de damas y galanes, etc. El personaje central es Gibaja, que es el que traza y domina en todo momento la acción”.⁶⁵ En el mismo sentido, se plantea que esta acumulación de personajes risibles es un recurso del que se vale el poeta para renovar las fórmulas tan explotadas de la comedia de capa y espada, en busca de nuevas formas de comicidad.

1.5.1.- *La crítica ante las damas en el corpus dramático de Rojas Zorrilla*

Respecto a análisis específicos sobre las damas en el *corpus* dramático de Rojas Zorrilla, los estudiosos han prestado mayor atención a los personajes femeninos en las tragedias⁶⁶, en las obras religiosas⁶⁷ y, en las comedias de capa y espada, a las criadas.⁶⁸

⁶⁵ González Cañal, “Los otros figurones de Rojas Zorrilla”, 170.

⁶⁶ Véase Rina Walthaus, “Mujeres en el teatro de tema clásico de Francisco de Rojas Zorrilla: entre tradicionalismo y subversión”, en *Las mujeres en la sociedad española del siglo de oro: ficción teatral y realidad histórica. Actas del II coloquio del Aula-Biblioteca "Mira de Amescua"*, Granada-Úbeda, 7 al 9 marzo de 1997, eds. Roberto Castilla Pérez y Juan Antonio Martínez Berbel (Granada: Universidad de Granada, 1998). Rafael González Cañal, “Cleopatra, una figura femenina del teatro de Rojas”, en *Rojas Zorrilla en su IV centenario: Congreso Internacional*, Toledo, 4-7 de octubre de 2007, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello (Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2009).

⁶⁷ Véase María Teresa Julio, “Los personajes femeninos en *Los trabajos de Tobías* de Rojas Zorrilla”, en *La Biblia en el teatro español*, eds. Francisco Domínguez Matito y Juan Antonio Martínez Berbel (Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2012). Elisa María Domínguez, “La mujer subversiva en *La viña de Nabot* de Rojas Zorrilla”, en *Rojas Zorrilla en su IV centenario: Congreso Internacional*, Toledo, 4-7 de octubre de 2007, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello (Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2009). Rafael González Cañal, “Santa Táez” de Rojas Zorrilla: de cortesana a santa”, en *La comedia de santos: Coloquio Internacional*, Almagro, 1, 2 y 3 de diciembre de 2006, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez y Almudena García González (Almagro: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2008).

⁶⁸ Véase Felipe B. Pedraza Jiménez, “Las graciosas de Rojas Zorrilla”, en *Los segundones. Importancia y valor de su presencia en el teatro aurisecular. Actas del Congreso Internacional, Gargnano de Garda, 18-21 septiembre de 2005*, eds. Alessandro Cassol y Blanca Oteiza (Madrid: Universidad de Navarra, Iberoamericana, Vervuert, 2007). María Teresa Julio, “Lo que son las criadas: hacia una taxonomía del tipo cómico en Rojas Zorrilla”, en *La criada en el teatro español del Siglo de Oro*, ed. Luciano García Lorenzo (Madrid: Editorial Fundamentos, 2008).

Destaca la introducción crítica que elabora Jean Testas a la edición de *Del rey abajo, ninguno* para la editorial Castalia, pues se incluye un apartado titulado “El feminismo de Rojas”. En cuanto a artículos que comenten a personajes femeninos del *corpus* de comedias de capa y espada, sobresalen “Damas cómicas y damas trágicas en Rojas Zorrilla” de Maria Grazia Profeti y “Las protagonistas femeninas de Rojas Zorrilla: *Lo que son mujeres*” de Sofía Eiroa.

En una breve reflexión, Testas señala que “rara vez el hombre hispánico considera al sexo débil responsable, digno y con categoría igual a la suya”.⁶⁹ El principal ejemplo del que se vale para sostener su juicio son las protagonistas que nombran la tragedia: *Progne* y *Filomena*, quienes toman venganza juntas del hombre que las deshonró. El crítico reproduce algunos parlamentos de los personajes femeninos recalcando su sensibilidad y su configuración humana, para éste:

En la obra entera la personalidad de Filomena es dominante, no sólo por su hermosura y su amor —lo que solía verse en otras obras— sino por su entereza, su valentía y... su complejidad posible. Aquí está la originalidad fundamental de Rojas. Y la igualdad de la mujer no está sólo en la responsabilidad amorosa, sino que aparece en el derecho al amor, tanto sentimental como físico.⁷⁰

Y secunda la teoría de Américo Castro, quien sostiene la probabilidad de que la literatura erasmista haya influido en la formación de un ideal más humano de la mujer en España.

El estudio de Maria Grazia Profeti, a pesar de prometer en el título el examen de varias damas en el *corpus* del toledano, sólo dedica un pequeño espacio al comentario de doña Alfonsa y de Rosimunda, damas de *Entre bobos anda el juego* y de *Morir pensando matar*. Las reflexiones acerca de los personajes femeninos se ven desplazadas por las

⁶⁹ Jean Testas, “Introducción biográfica y crítica”, en *Del rey abajo, ninguno* o *El labrador más honrado*, *García del Castañar*, Francisco de Rojas Zorrilla (Madrid: Castalia, 2001), 32.

⁷⁰ Testas, “Introducción biográfica y crítica”, 34-35.

explicaciones genéricas que ofrece. El artículo se enfoca más en exponer los rasgos de las comedias cómicas, de las comedias de figurón y de las tragedias de Rojas Zorrilla, por lo que el análisis de la caracterización de ambas damas es muy breve.

Sofía Eiroa, en su artículo “Las protagonistas femeninas de Rojas Zorrilla: *Lo que son mujeres*” examina algunos caracteres de los personajes dentro de la obra: de las dos damas, de la criada y del gracioso. Señala los contrastes en ambas protagonistas —las hermanas Serafina y Matea—, los cuales se dan en diversos planos: de comportamiento, material y físico. Mientras que la mayor (Serafina) es desdeñosa, heredera y bella; la menor (Matea) es enamoradiza, pobre y poco agraciada. Según la estudiosa, la hermana mayor fundamenta su poder en ser la hija primogénita, pues constantemente amenaza a Matea con encerrarla en un convento. Lo novedoso es ver a Serafina “erigida en defensora a ultranza del honor de su hermana”⁷¹ adoptando un rol masculino; lo cual acerca a la comedia a los terrenos del absurdo. Tras realizar un breve análisis sobre la criada de la obra (Rafaela), Eiroa infiere que Rojas “utiliza a las protagonistas para complacer el gusto típicamente barroco por lo extremado e inusitado y para satisfacer su deseo de asombrar al público”.⁷² Respecto a los galanes que pretenden a Serafina, la autora apunta que se trata de figuras pues no siguen los modelos de la comedia seria. También señala como posibles fuentes de estos personajes el *Entremés famoso de los cuatro galanes* y el *Entremés famoso del examen de maridos* de Juan Ruiz de Alarcón y Luis de Benavente, respectivamente.

⁷¹ Sofía Eiroa, “Las protagonistas femeninas de Rojas Zorrilla: *Lo que son mujeres*”, en *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático: Actas de las XXII jornadas de teatro clásico*, Almagro, 13, 14, 15 de julio de 1999, eds. Felipe B. Pedraza, Rafael González y Elena Marcello (Almagro: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000) 124.

⁷² Eiroa, “Las protagonistas femeninas de Rojas Zorrilla: *Lo que son mujeres*”, 124.

A grandes rasgos, el artículo concluye que la obra *Lo que son mujeres* puede considerarse un entremés ampliado. Debido a la configuración de los personajes, a la ausencia de trama y al final de la obra; pues Rojas “rompe nuevamente los esquemas preestablecidos puesto que la mayor parte de las obras teatrales suele confirmar en el desenlace la norma convencional: la mujer se rinde a los convencionalismos del matrimonio”⁷³ y en la comedia no se establece ninguna pareja al final.

Tras el recorrido histórico, se puede afirmar que Rojas sí gozó de un considerable éxito en vida, a pesar de que la fama artística de Calderón opacaba al resto de los dramaturgos de la segunda generación. Prueba de esto son sus colaboraciones con otros autores destacados y la protección que le brindaban los Reyes. Asimismo, sus obras alcanzan el reconocimiento en el extranjero —sobre todo en Francia— donde se realizan traducciones y adaptaciones para puestas en escena; y a lo largo del siglo XVIII se siguen representando sus comedias en España.⁷⁴ En el siglo XIX decae la apreciación de su teatro cómico y se recupera una centuria después, pero repitiendo los prejuicios que lo acusan de desmesurado.

En cuanto el tema a desarrollar, se aprecia —a partir de los estudios comentados— que las damas en las comedias de capa y espada de Rojas Zorrilla sí han sido objeto de reflexiones, pero no de manera exclusiva ni abundante. Las alusiones a los personajes femeninos se incluyen generalmente en el análisis del enredo de las comedias o en artículos que plantean la cercanía de los personajes al género entremesil. Por lo tanto, se justifica el

⁷³ Eiroa, “Las protagonistas femeninas de Rojas Zorrilla: *Lo que son mujeres*”, 129.

⁷⁴ Respecto a estas cuestiones véase Christophe Couderc, “Recepción y adaptación de Rojas Zorrilla en Francia (siglo XVII): algunos ejemplos” y María Elena Arenas Cruz, “Las representaciones de Rojas en el siglo XVIII y su valoración en el Memorial literario”, ambos en *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático: Actas de las XXII jornadas de teatro clásico*, Almagro, 13, 14, 15 de julio de 1999, eds. Felipe B. Pedraza, Rafael González y Elena Marcello (Almagro: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000).

objetivo de examinar detalladamente a un número significativo de damas en el *corpus* cómico del autor. Este ejercicio crítico puede llevar a descubrir y plantear convenciones respecto a la creación de este tipo dramático en las comedias de capa y espada de Rojas; así como a establecer sus diferencias respecto a la dama prototípica de la Comedia Nueva.



Retrato de Francisco de Rojas Zorrilla.

2.- Convenciones de la dama en la comedia de capa y espada

El teatro de los Siglos de Oro constituye, sin duda, uno de los *corpus* más prolíficos en la literatura española. No sólo son numerosas las piezas teatrales que se producen en estos años, sino también los autores que las escriben. Como explica Ignacio Arellano, el fenómeno de la comedia española no puede considerarse como un conjunto homogéneo, pues no todas las piezas están sujetas a los mismos esquemas estructurales. Los distintos subgéneros están sometidos a convenciones diversas, por lo tanto, “la interpretación de una obra habrá de tener en cuenta el peculiar sistema de convenciones que la estructura”.⁷⁵

La comedia del setecientos puede clasificarse según diversos parámetros. En un primer momento, habría que señalar la distinción entre obras serias y obras cómicas. Dentro de la segunda categoría destacan las comedias de “capa y espada”; subgénero en el que se inscriben las obras a estudiar de Rojas Zorrilla. Arellano propone la siguiente definición para estas piezas:

Una comedia de capa y espada es una comedia de tema amoroso, que pone en escena los amores de damas y caballeros particulares, es decir, que tiene personajes de clase media, no grandes príncipes, como la tragedia, ni tampoco plebeyos, como el entremés; personajes de la misma época que el dramaturgo y el público, que visten las ropas del tiempo y que viven unas aventuras bastante enredadas, llenas de engaños, errores de personajes, persecuciones de padres enfadados, desafíos y duelos de honor, etcétera.⁷⁶

En estas obras, el enredo es el elemento dramático que más destaca y es generado por un “desequilibrio fundado en la presencia de dos damas frente a tres galanes que, necesariamente, son o serán competidores”.⁷⁷ Regularmente son las damas las que se valen

⁷⁵ Ignacio Arellano, “Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada”, *Cuadernos de teatro clásico*, núm. 1 (1988): 28.

⁷⁶ Ignacio Arellano, “La comedia de capa y espada (el género y su interpretación)”, en *Obligados y ofendidos*, Francisco de Rojas Zorrilla (Madrid: RESAD-Fundamentos, 1999) 13.

⁷⁷ Christophe Couderc, *Galanes y damas en la comedia nueva* (Madrid: Iberoamericana–Vervuet, 2006) 81.

de su ingenio para desposar al galán que en verdad desean; ya que, en muchas ocasiones, son comprometidas sin consultar su opinión por el interés del padre.

Por otra parte, se ha generalizado la opinión de que el teatro de los Siglos de Oro, más que ser un teatro de personajes, es un teatro de acción. Alexander A. Parker postula como característica genérica del drama español “que la trama, y no los personajes, es lo principal [...]”⁷⁸ y que, en general, “la caracterización de las piezas teatrales españolas es esquemática”.⁷⁹ Según el crítico, los dramaturgos se concentran en presentar, en un lapso muy reducido, una acción llena de ‘incidentes’, por lo que no les resta “tiempo para elaborar sus personajes y deben limitar su caracterización a breves pinceladas. Dejan que el público y los autores completen, a partir de estos toques y esbozos, la psicología de los personajes”.⁸⁰ Dichas premisas no pueden aplicarse a todas las comedias barrocas, pues sí encontramos personajes que destacan por su compleja caracterización y que dejan una profunda impresión en el público o en el lector, como demuestra Margit Frenk en su artículo “El personaje singular: un aspecto del teatro del Siglo de Oro”.⁸¹

Sin embargo, es verdad que los personajes de la comedia española barroca se construyen a partir de tipos dramáticos con características ya establecidas y delimitadas que el público conocía anticipadamente y “cuyas únicas variaciones serán la impronta que les dé

⁷⁸ Alexander A. Parker, “Una interpretación del del teatro español del siglo XVII”, en *Historia y crítica de la literatura. Siglos de oro: Barroco*, dir. Francisco Rico (Barcelona: Editorial Crítica, 1983) 260. Estas ideas se plantean por primera vez en su libro *The approach to the Spanish drama of the Golden Age* (Londres: The Hispanic and Luso-Brazilian Council, 1959).

⁷⁹ Parker, “Una interpretación del del teatro español del siglo XVII”, 260.

⁸⁰ Parker, “Una interpretación del del teatro español del siglo XVII”, 260.

⁸¹ Margit Frenk, “El personaje singular: un aspecto del teatro del Siglo de Oro”, *Nueva Revista de Filología Hispánica* 26, núm.2 (1977).

cada dramaturgo y la intriga dramática a que los ciña”.⁸² De este modo, cabe aclarar las diferencias entre el tipo y el personaje⁸³:

El tipo queda definido por una serie de rasgos generales de caracterización y una serie de funciones que siempre son recurrentes, que se pueden identificar en diferentes piezas, rasgos y funciones en las que todo un grupo de agonistas similares llega a coincidir. El personaje creado sobre el tipo tiene las características y las funciones de este último, aunque a veces no absolutamente todas, pero puede tener también otras específicas que no se identifican con las de aquél, distintas a las suyas, que no son necesariamente recurrentes, que son propias y peculiares del agonista que figura en cada texto en particular.⁸⁴

En la Comedia Nueva hallamos a seis personajes tipos⁸⁵: la dama, hermosa, recatada y depositaria del honor; el galán, enamorado, valiente, de buen linaje y talle; el gracioso, criado fiel y consejero del galán, además de glotón y codicioso; la criada, encubridora y consejera de los amores de la dama; el rey, que si es joven puede ser soberbio e impulsivo y si es viejo, prudente; y, por último, el padre, viejo y severo, guardián del honor de la dama.

Un elemento indispensable en la construcción de los personajes en las comedias es el decoro. El cual tiene dos acepciones:

Dos conceptos hay de decoro en las tablas del siglo XVII: el decoro *moral* que veda la representación de ciertos motivos (rebeliones, adulterios, etc.) y que se mantiene con límites muy variables e imprecisos [...], y más propiamente *dramático*, que consiste en la adecuación de la conducta y lenguaje de los personajes a las convenciones de su papel (nivel social, jerarquía dramática —primer galán, rey, etc. —).⁸⁶

⁸² Juana de José Prades, *Teoría sobre los personajes en la Comedia Nueva* (Madrid: C.S.I.C., 1963) 57-58.

⁸³ Juana de José Prades utiliza la denominación personaje-tipo y personaje-circunstancial para marcar la diferencia: “llamamos personaje-tipo al establecido por un canon artístico, como elemento de una convención literaria, y personaje-circunstancial a cada uno de los personajes que integran una comedia”. Prades, *Teoría sobre los personajes...*, 53.

⁸⁴ Jesús Cañas Murillo, *Tipología de los personajes en la comedia española de buenas costumbres* (Cáceres: Universidad de Extremadura, 2000) 30.

⁸⁵ Según lo propuesto por Juana de José Prades, *Teoría sobre los personajes...*

⁸⁶ Ignacio Arellano, *Historia del teatro español del siglo XVII*, 125.

El decoro moral y el dramático también está condicionado por el subgénero al que pertenezca la obra. En los géneros cómicos se admiten ciertas rupturas del decoro que serían inaceptables en los serios.⁸⁷ El decoro dramático va a condicionar las acciones y el discurso del personaje según su sexo, su edad y su categoría social. Lope de Vega (1609) hace referencia a esto en su *Arte nuevo de hacer comedias*:

Si hablare el rey, imite cuanto pueda
la gravedad real; si el viejo hablare,
procure una modestia sentenciosa;
describa los amantes con afectos
que muevan con extremo a quien escucha;
los soliloquios pinte de manera
que se transforme todo el recitante
y con mudarse a sí, mude al oyente.
Pregúntese y respóndase a sí mismo;
y si formare quejas, siempre guarde
el debido decoro a las mujeres.
Las damas no desdigan de su nombre,
y si mudaren traje, sea de modo
que pueda perdonarse, porque suele
el disfraz varonil agradar mucho.⁸⁸

Los personajes de la esfera seria –galán, dama y padre– deben de actuar de acuerdo con los códigos del honor y de su condición; mientras que el terreno de lo cómico se asigna al gracioso, de estamento bajo. Advierte Lope que, si algún personaje actuara de manera impropia a su estado, debe ser por un motivo justificable; por ejemplo, las damas que se disfrazan de varón para salvar su honor y desposar a su amado.

⁸⁷ Explica Arellano que “en la comedia cómica se produce una implicación gradual de la mayoría de los personajes, de tal manera que el supuesto código riguroso y ultra ético se diluye en un nuevo decoro (ligado también a los géneros) que admite no solo a los nobles ingeniosos y burladores, sino también, y con harta frecuencia, a los nobles ridículos”. Ignacio Arellano, “La generalización del agente cómico”, *Criticón*, núm. 60 (1994) 105.

⁸⁸ Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Enrique García Santo Tomás (Madrid: Cátedra, 2017) 146, vv. 269-283.

2.1.- Caracterología del personaje-tipo de la dama

Un elemento convencional de la Comedia Nueva es la integración de la *dramatis personae* por personajes-tipo que se duplican, pero que no tienen la misma funcionalidad para el desarrollo de la trama. El esquema de personajes suele presentar en escena a dos parejas (dama-galán) —a veces con un tercer galán que no logra el matrimonio—, a un personaje que guarde el honor de las damas (padre o hermano —quien puede desempeñar el rol de galán—) y los respectivos acompañantes de la pareja principal (gracioso y criada). Las obras, a pesar de tener un carácter formulístico, son originales debido a la multiplicidad de combinaciones que podían resultar de las relaciones entre los personajes y los conflictos derivados de los enredados parentescos.

Al ser piezas donde predomina el tema amoroso, los personajes de mayor relevancia son las parejas de enamorados. Sin embargo, se prioriza la individualización de la pareja principal, la primera dama y el primer galán, mientras que la segunda pareja presenta rasgos más genéricos. Para la determinación de los atributos de la dama se retoma el estudio pionero de Juana de José Prades *Teoría sobre los personajes de la Comedia Nueva*. A partir del examen de la *dramatis personae* en cinco dramaturgos menores de la generación de Lope de Vega, la estudiosa compendia los rasgos fijos que presentan cada uno de los seis personajes-tipo en el drama de los Siglos de Oro.

Las damas destacan, en primer lugar, por su belleza. Es una “condición inexcusable y, además, aceptada y reconocida unánimemente”⁸⁹, ya que no sólo los galanes alaban a su enamorada, también el resto de los personajes puede hacer mención de su atractivo. Esta

⁸⁹ Prades, *Teoría sobre los personajes...*, 72.

cualidad es de gran importancia porque el amor en el galán se genera a partir de la contemplación de la amada. La belleza se resalta más en la primera dama; muchas veces a través imágenes y metáforas de carácter culterano y de tradición petrarquista.⁹⁰ Un rasgo de belleza es su lozanía; se sabe que son mujeres jóvenes porque están en edad de contraer matrimonio. El canon de belleza en los Siglo de Oro es una “evolución de la estética renacentista”⁹¹, basado en el modelo de la *donna angelicata* difundido por Petrarca y acrecentado por el neoplatonismo. La belleza se concentra sobre todo en el rostro: “damas de piel nívea, cabellos dorados, mejillas sonrosadas”⁹² y ojos luminosos.

Otra característica de las damas es su linaje, es común en todas ellas “la conciencia plena de su distinción social, y las que no poseen nobleza de sangre o título nobiliario, son, al menos, lo que se llamaban *mujeres principales*, en las que se suponía, por tanto, una hidalguía nata”⁹³. Las damas con títulos reales se reservan a las tragedias y a la comedia palatina, mientras que en las de capa y espada aparecen mujeres de la clase media con un estricto sentido del honor. Todas comparten, como rasgo inherente a su condición social, su lealtad amorosa. Por ello, es común que las damas se ofendan ante los celos y la desconfianza de su galán.

Cabe señalar que estas mujeres están relegadas al ámbito doméstico y no se menciona en las comedias cómo emplean su tiempo; salvo las damas ‘culteranas’, que aparecen en escena leyendo. Por tanto, la dama “tiene como única actividad, como manifestación

⁹⁰ Prades, *Teoría sobre los personajes...*, 67.

⁹¹ Julián González-Barrera, “¿Qué partes ha de tener una perfecta mujer? El canon de belleza femenina en el Siglo de Oro, *Studi di letteratura ispano-americana*, núm. 45 (2012) 23.

⁹² González-Barrera, “¿Qué partes ha de tener una perfecta mujer? ...”, 16.

⁹³ Prades, *Teoría sobre los personajes...*, 74.

exclusiva de su vida y de su personalidad, la facultad de amar”.⁹⁴ Todo diálogo que revele la interioridad sentimental de la dama está directamente relacionado con el amor que siente por el galán deseado; cualquier alteración en su ánimo es causada por alguna situación que involucre a su enamorado, ya sea de forma positiva o negativa. En las comedias, la dama ha de superar varios obstáculos para lograr que su amor se concrete con el matrimonio final. Dichos impedimentos para la unión presentan distintos niveles de complicación y los más comunes son:

- a) Celosísima desconfianza del galán
- b) La presencia de un galán rival del hombre amado
- c) El profundo recelo del padre de la dama a que nazca en ella una voluntad amorosa que ponga en peligro el delicado patrimonio del honor familiar.⁹⁵

Uno de los rasgos distintivos de las damas del subgénero de capa y espada es su audacia. Son mujeres atrevidas con un rol activo que enredan la situación para lograr sus decididas voluntades. Según Prades, esta audacia puede tener diferentes modalidades a partir de la intriga de cada comedia, pero en todas se manifiesta de algún modo:

- a) La delicada dama que no duda en abandonar las seguridades de su hogar, para seguir al hombre amado, o para buscarle en lejanas tierras (esta decisión necesita casi siempre del disfraz de varón).
- b) La dama que se fuga voluntariamente con su galán.
- c) El frío valor de estas damas en los casos de homicidios, ocasionados por sus amores.
- d) La dama que es sorprendida, con el galán en casa, por el padre o los parientes y que, para evitar cualquiera de las catastróficas consecuencias anteriores, soluciona el problema con un rasgo de ingenio y audacia.⁹⁶

Es preciso aclarar que la representación escénica de las damas en la comedia del Siglo de Oro no se identifica con la realidad de la mujer histórica:

⁹⁴ Prades, *Teoría sobre los personajes...*, 75.

⁹⁵ Prades, *Teoría sobre los personajes...*, 77.

⁹⁶ Prades, *Teoría sobre los personajes...*, 80-82.

La libertad de la que gozan las damas en el género cómico no tiene paralelo en la realidad social de la época, pero el dramaturgo la incorpora dentro del concepto lúdico propio de la comedia áurea, como forma de provocar la risa y la admiración en el espectador, pero también para obsequiar y adular al público femenino que acudía a la representación en los corrales de comedias, al fin y al cabo había que «darle gusto» a las «paganas», tal y como recomendaba el Fénix en su Arte nuevo.⁹⁷

Por lo tanto, una interpretación feminista de las comedias es una interpretación descontextualizada. Los autores crean personajes femeninos que rompen las rígidas normas sociales con vistas a lograr una trama atractiva por lo insólito de la situación planteada.

La dama, en su enfrentamiento a los obstáculos de su amor, se vale de los únicos recursos a su alcance: ocultación, cautela y disimulo. Y, según Juana de José Padres, esto desarrolla en el personaje femenino una cualidad negativa: la insinceridad; la cual “no llega a constituirse en hipocresía, porque la dama no tiene propósito deliberado de mentir y disimular, sino que son las circunstancias externas a ella misma, las apuradas situaciones en que se ve, las que le obligan a esta permanente insinceridad”.⁹⁸ La dama puede mentir para escapar de alguna situación que comprometa su honor y de esa primera mentira se desencadenarán otras.

Un personaje directamente relacionado con la dama es la criada. Este personaje pertenece a una segunda categoría en importancia dramática. Su función es ser compañera fiel de su señora en todo momento, “cualquier movimiento de la dama es seguido inmediatamente por la criada”⁹⁹; esto genera una relación de confianza y complicidad. Cuando la dama se reconoce enamorada, la primera en saberlo es su compañera, quien toma una actitud que secunda, y a veces se anticipa, a la de la propia dama. Como la criada suele

⁹⁷ Victoriano Roncero, “Conflictos femeninos de poder: damas rivales en tres comedias de capa y espada de Calderón”. *Anuario Calderoniano*, núm. 9 (2016) 197.

⁹⁸ Prades, *Teoría sobre los personajes...*, 83.

⁹⁹ Prades, *Teoría sobre los personajes...*, 125.

ser más experimentada que su señora, le da consejos amorosos; de hecho “muchas de las iniciativas de la dama no tienen de suyas más que el nombre, ya que han sido inspiradas total o parcialmente por la criada”.¹⁰⁰ Esta compañera incondicional tiene una preocupación genuina porque su señora logre la realización de su amor sin comprometer su honor. Siempre que la dama tiene una cita secreta con el galán, su criada es la encargada de vigilar que no llegue el padre o el hermano —guardianes de la honra femenina— y, en caso de ser descubierta, ayudarla a urdir una treta para justificar el encuentro.

2.1.1.- Arquetipos

A pesar de que todas las damas de las comedias se construyen a partir de las características convencionales del tipo, en el inmerso *corpus* del Siglo de Oro se pueden encontrar múltiples variaciones en la configuración de la protagonista femenina. Esto, de igual manera, se relaciona con el género y la trama de cada pieza. Mientras que la dama del género serio se limita a “ser la depositaria del honor, y, prácticamente, todo el desarrollo de la obra gira alrededor de este tema y a la manera en que la mujer lucha por mantener el honor de su marido”¹⁰¹; la dama del género cómico antepone el amor al honor, va a ser “la que controla la escena, la verdadera protagonista, la transgresora [...]”¹⁰²

Dentro del género de capa y espada encontramos algunos arquetipos femeninos que se particularizan por una función o por un rasgo específico de su carácter. En primer lugar, destaca la llamada “dama tramoyera”. Su principal cualidad es su ingenio y su capacidad para urdir enredos con el propósito de recuperar el amor de un galán; es un personaje catalizador

¹⁰⁰ Prades, *Teoría sobre los personajes...*, 126.

¹⁰¹ Luis M. González, “La mujer en el teatro del Siglo de Oro español”, *Teatro: revista de estudios teatrales*, núm. 6/7 (1995) 41.

¹⁰² González, “La mujer en el teatro del Siglo de Oro español”, 41.

y creador de la acción dramática. Se relaciona directamente con otro arquetipo femenino: "la dama burlada". Se trata de mujeres que consumaron la relación con el galán confiadas en la promesa de matrimonio de éste. El falso enamorado suele mudarse a otra ciudad y cortejar a otra mujer. Por consiguiente, la dama burlada sigue al galán para obligarlo a llevar a cabo la unión y así poder restaurar su honor. Su condición de forastera "le proporciona cierto anonimato, propicio al engaño"¹⁰³; suele valerse del recurso del disfraz, la usurpación y ficción de identidades.¹⁰⁴

Otro arquetipo corresponde a la "dama culterana" o "latiniparla", cuyo rasgo característico es el empleo de un lenguaje con afectación culta, de estilo gongorino y que abusa del latín. Sus parlamentos son incomprensibles para el resto de los personajes y pueden caer en lo incoherente, por lo que mueve a risa. Su carácter se complementa con la soberbia, la pedantería y la esquivez; lo cual provoca que los galanes se alejen.

Un cuarto arquetipo es la "dama esquiva", es la mujer que, por alguna razón, "is averse to the idea of love and marriage. As a natural outcome of this, she is usually, but not invariably, averse to men as well. The esquiva is by far the most popular of the many variations on the mujer varonil".¹⁰⁵ Tiene una vertiente en la "dama melindrosa", quien también evita el matrimonio, con la única particularidad de que sufre ataques, desmayos o temblores —en su mayoría fingidos— cuando le hablan de amor o de galanes.

¹⁰³ Couderc, *Galanes y damas en la comedia nueva*, 128.

¹⁰⁴ Ignacio Arellano, "La dama en las comedias del Siglo de Oro: modelos y variaciones", en *Por seso e por maestría*, eds. Concepción Martínez Pasamar y Cristina Tabernero Sala (Navarra: Ediciones Universidad de Navarra, 2012) 15.

¹⁰⁵ Merveena McKendrick, "The «mujer esquiva». A Measure of the Feminist Sympathies of Seventeenth-Century Spanish Dramatists", *Hispanic Review* 40, núm. 2 (1972), 162.

Este arquetipo tiene dos posibilidades dramáticas, “se puede tratar de una individualización que define enteramente a un personaje (entonces será una dama de poca importancia en la acción), o, por el contrario, de un aspecto parcial de un personaje femenino más complejo, para quien la esquivez es generalmente un punto de partida del cual evoluciona en su aceptación del amor”.¹⁰⁶ La situación más recurrente de esta dama en las comedias de capa y espada es mostrar “la vanidad femenina que cae en seguida en la trampa del amor [...], generalmente bajo el efecto del desdén, o simplemente de la indiferencia manifestada por un galán”¹⁰⁷, realizándose la inversión de burlador-burlado.

Estos dos últimos arquetipos se distinguen por un rasgo negativo en su conducta y por su dimensión risible. En los géneros cómicos se encuentran verdaderas caricaturas de la dama en distintos niveles de degradación.¹⁰⁸ Estas damas “podrían abordarse desde la perspectiva de las *figuras* en el sentido satírico aurisecular, es decir, personaje ridículo por algún motivo físico o moral”.¹⁰⁹ La ridiculización de damas y galanes alcanza los extremos en el género burlesco.

2.2.- *Técnicas de configuración dramática*

El personaje es uno de los elementos más importantes del teatro ya que “es el soporte de la acción dramática”¹¹⁰; su caracterización se da en dos dimensiones: el texto dramático y la puesta en escena. El carácter del personaje —entendido como el conjunto de rasgos que lo distinguen del resto— se constituye a partir de su aspecto físico, su condición social y su

¹⁰⁶ Couderc, *Galanes y damas en la comedia nueva*, 231.

¹⁰⁷ Couderc, *Galanes y damas en la comedia nueva*, 230.

¹⁰⁸ Arellano, “La dama en las comedias del Siglo de Oro...”, 18.

¹⁰⁹ Arellano, “La dama en las comedias del Siglo de Oro...”, 19.

¹¹⁰ José-Luis García Barrientos, *Cómo se comenta una obra de teatro* (Ciudad de México: Paso de Gato, 2012) 184.

calidad moral, pero esta individualización siempre se realiza a partir de su relación con otros personajes, es decir, “los rasgos de un personaje están siempre marcados por oposición a otro”.¹¹¹

En la comedia de los Siglos de Oro, los personajes se agrupan de acuerdo a tres categorías socio-dramáticas: los padres, amos y señoras, criados y criadas.¹¹² Y tienen distintos grados de importancia dramática; por lo general, tanto el padre, el rey (o poderoso), la criada y el gracioso, son personajes periféricos, mientras que el núcleo de la acción lo constituyen la doble pareja dama-galán. Consecuentemente, la caracterización del personaje puede presentar distintos grados de complejidad según la cantidad y variedad de sus atributos; puede ser monofacético —es pobre y uniforme en sus atributos— o polifacético —tiene riqueza y heterogeneidad de atributos, puede ser contradictorio—.¹¹³ En este sentido, el personaje también puede presentar grados de variación o “dinamismo” en su carácter:

- a) Fijo será el carácter de un personaje cuya caracterización no conoce cambio o variación alguna.
- b) Variable, el del personaje en cuya atribución de rasgos se producen uno o más cambios pertinentes.
- c) Múltiple, el carácter de un personaje plural y contradictoriamente caracterizado.¹¹⁴

El personaje dramático es sujeto de acciones y de un discurso. A través de la función referencial y la función emotiva de los diálogos los personajes pueden caracterizarse a sí mismos o a otros personajes:

¹¹¹ Anne Ubersfeld, *Semiótica teatral*, trad. Francisco Torres Monreal (Madrid: Cátedra-Universidad de Murcia, 1989) 91.

¹¹² Couderc, *Galanes y damas en la comedia nueva*, 28.

¹¹³ García, *Cómo se comenta una obra de teatro*, 201.

¹¹⁴ García, *Cómo se comenta una obra de teatro*, 203.

El personaje habla y, al hablar, dice de sí mismo una serie de cosas que podemos comparar con las que los otros personajes dicen de él. Podemos hacer el inventario de las determinaciones (esencialmente psicológicas) del personaje analizando el contenido (psicológico) de su discurso, discurso que define sus relaciones (psicológicas) con sus interlocutores o con otros personajes.¹¹⁵

El personaje puede auto caracterizarse, al ofrecer una valoración consiente de sí mismo o al revelar de manera inconsciente su carácter en sus parlamentos. El monólogo, el soliloquio y el aparte “permiten a los personajes caracterizar(se) descubriendo pensamientos y emociones íntimos o secretos, imposibles de revelar en muchas situaciones de coloquio”.¹¹⁶ Aunado a esto, también puede darse una caracterización por perspectiva múltiple a partir de la opinión que expresa el resto de la *dramatis personae* sobre el personaje; esta opinión puede ser concordante o contradictoria con la auto percepción y va a estar condicionada por el sujeto que la expresa, por su cercanía y su relación con el otro (amistad, amor, rivalidad, etc.).

Los rasgos del personaje van a estar directamente ligados con el rol que desempeñará en la trama, “los atributos de su carácter posibilitan que el personaje cumpla determinadas funciones, y a la inversa, el desempeñar tales o cuales funciones también caracteriza al personaje”.¹¹⁷ Se han planteado para los personajes-tipo de la comedia del Siglo de Oro funciones determinadas, las cuales se analizarán con detenimiento en el siguiente punto.

En las comedias de capa y espada el recurso más frecuente para la caracterización de las damas es el *enfrentamiento* o el *contraste*. La dupla de personajes femeninos “remiten a dos arquetipos opuestos de la recatada y la pasiva, frente a la activa y audaz: la vencedora frente a la vencida”.¹¹⁸ El esquema común es la lucha de dos hermanas —en su defecto,

¹¹⁵ Ubersfeld, *Semiótica teatral*, 98-99.

¹¹⁶ García, *Cómo se comenta una obra de teatro*, 208.

¹¹⁷ García, *Cómo se comenta una obra de teatro*, 210.

¹¹⁸ Couderc, *Galanes y damas en la comedia nueva*, 387.

primas— por el amor de un galán. Entre más cercano sea el parentesco más se acentúa la rivalidad. Los contrastes que imperan en las obras es la hermosura frente a la discreción; la culterana frente a la boba; la primogénita (rica) frente a la segundona (pobre); y la esquiva frente a la enamoradiza.

2.3.- *La dama y sus funciones en la comedia*

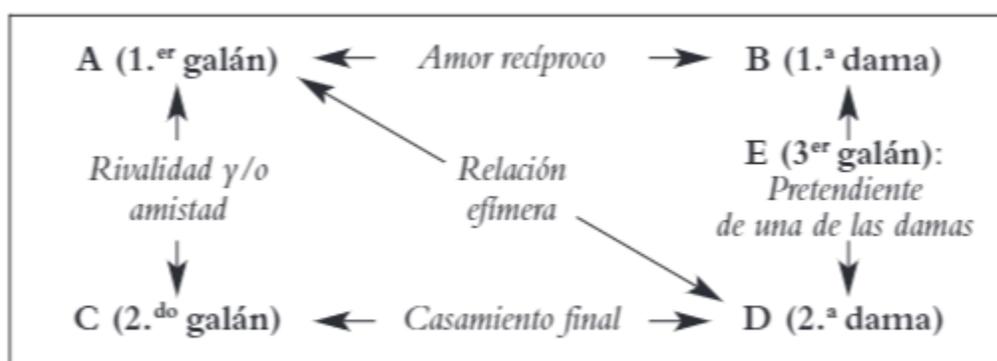
El análisis de los personajes a partir de la función que desempeñan en la estructura de la trama tiene su origen en los estudios de la gramática del relato propuestos por Vladímir Propp y Étienne Souriau. Posteriormente, sobre estas bases, Julius Greimas presenta su modelo actancial, el cual Anne Ubersfeld adaptó para el texto dramático. La vertiente crítica de la semiótica va en contra del estudio sustancialista del personaje —es decir, de su asimilación a una persona existente con alma— y lo considera como un signo o un conjunto de signos teatrales.

En esta misma línea de estudio, Cristophe Couderc propone un modelo para examinar la relación entre los personajes recurrentes en la comedia española de enredo de la primera generación de dramaturgos áureos; según Couderc, su modelo puede aprovecharse para gran variedad de textos dramáticos, no importa la temática. Se parte de la propuesta de que el personaje debe analizarse de manera relacional, como elemento de un sistema. Desde la perspectiva semiótica, tanto las situaciones, la estructura, las funciones y los roles de los personajes son susceptibles a una modelización.

En un primer momento cabe aclarar que la función del personaje “es una dimensión interna del mismo, exclusiva y profundamente vinculada con la acción de una pieza teatral: en el nivel inferior del texto, en su arquitectura más profunda, es donde hallamos la función

(para algunos sería el actante), que define una posición en un sistema de oposiciones y similitudes”.¹¹⁹ No debe confundirse con el rol, el cual es “la particularización de la función en una comedia, mientras que la función forma parte del sistema matriarcal, o sea el modelo explicativo y abstracto que sirve para definir un género literario”.¹²⁰

Para el establecimiento de su modelo, Couderc se basa en algunas propuestas de sistematización dramática anteriores, principalmente en el esquema que Frédéric Serralta elabora para el teatro de Antonio de Solís¹²¹:



Y en los planteamientos de Jiménez Rueda para el teatro de Juan Ruíz de Alarcón.¹²² Ambos críticos identifican cinco funciones recurrentes que son asumidas por cinco personajes distintos. Un rasgo determinante del sistema dramático del Siglo de Oro es “la duplicación del binomio de primer plano en la acción por otra pareja dama/galán”.¹²³ Los personajes constantes en la Comedia Nueva y sus funciones son las siguientes:

La dama puede asumir dos funciones (B o D), lo que significa que formará parte de la pareja de primer rango (si es B), o de la de segundo rango (si es D), mientras que el personaje

¹¹⁹ Couderc, *Galanes y damas en la comedia nueva*, 32.

¹²⁰ Couderc, *Galanes y damas en la comedia nueva*, 32.

¹²¹ Frédéric Serralta, *Antonio de Solís et la "comedia" d'intrigue* (Toulouse: France-Ibérie recherche, 1987).

¹²² Julio Jiménez Rueda, *Juan Ruíz de Alarcón y su tiempo* (México: Porrúa, 1939).

¹²³ Couderc, *Galanes y damas en la comedia nueva*, 72.

masculino tiene ante sí tres posibilidades (A, C o E), es decir que puede participar de dos parejas, pero igualmente, a diferencia de la dama, le es posible ocupar la posición de galán «suelto». Lo que equivale a distinguir subtipos de galanes y damas, modulaciones de una misma figura, según la funcionalidad del personaje.¹²⁴

El motor de la acción dramática es el desequilibrio en las parejas planteadas; en el desarrollo de la trama, los personajes pueden modificar la función que desempeñan y esto afectará al resto de la *dramatis personae*. Para determinar el rango al que pertenecen ambas damas es necesario analizar su matrimonio final. La primera dama suele lograr sus fines y desposar al galán que desea, mientras que la segunda dama fracasa o su unión se presenta como un castigo o un deseo no correspondido para algún miembro de la pareja:

En cuanto a la función B, corresponde a la dama de primer plano, que se distingue, ante todo, en poder elegir a su enamorado —aunque manifieste una relativa estabilidad en los sentimientos que la unen al primer galán—. Es la heroína principal, de la que se enamora normalmente uno o varios galanes: deseada y solicitada, es la dama de referencia, aquella cuyo destino nos interesa.¹²⁵

El ‘esquema relacional’ que propone Christophe Couderc —a diferencia de los de Serralta y Jiménez—, permite “representar una constelación de las relaciones de fuerzas en un momento dado”¹²⁶, por lo tanto, el esquema “será representación de un fragmento de la acción dramática”¹²⁷ que podría denominarse *secuencia*. Couderc hace uso de un recuadro de cinco casillas, donde el primer nivel lo ocupan los personajes del primer rango dramático y, por consecuencia, la segunda pareja dramática aparecerá en el segundo nivel. En negrita aparece el personaje agresor cuyas acciones ponen en movimiento la mecánica de la relación de fuerzas. El signo más (+) significa que la pareja así unida es estable y que el galán y la dama tienen sentimientos recíprocos. Las flechas (←/→) indican que, a la inversa, el deseo

¹²⁴ Couderc, *Galanes y damas en la comedia nueva*, 217.

¹²⁵ Couderc, *Galanes y damas en la comedia nueva*, 219.

¹²⁶ Couderc, *Galanes y damas en la comedia nueva*, 76.

¹²⁷ Couderc, *Galanes y damas en la comedia nueva*, 76.

es unívoco, y/o que, el personaje masculino es un pretendiente oficial de la dama por imposición paterna. Por último, la relación familiar entre los personajes se señala con asteriscos.¹²⁸

Para el estudio de las damas y su función en las comedias de capa y espada de Rojas Zorrilla, se retomará el esquema propuesto por Frédéric Serralta —para el teatro de Antonio de Solís— a fin de la representación y descripción del argumento general de las piezas. En cambio, para el análisis secuencial del sistema de relaciones de los personajes, se empleará el modelo propuesto por Christophe Couderc.

En virtud de lo expuesto, es evidente que en el Siglo de Oro las damas son una pieza clave. Su importancia en las comedias de capa y espada se debe a que la temática siempre es amorosa y a que el universo sociodramático se rige por las leyes del honor. La dama, entonces, puede convertirse en objeto o sujeto del amor (actancialmente hablando); el primer caso cuando su función se limita a ser conquistada por el o los galanes y, el segundo, cuando realiza atrevidas acciones a su condición para lograr el matrimonio con quien desea. Ya sea porque fue deshonrada o por rebeldía innata al no aceptar un matrimonio arreglado. En otro sentido, al ser la mujer la depositaria del honor familiar en las comedias (en correspondencia con la realidad histórica), se determinan por su relación con los personajes masculinos. Siempre aparecerá a cargo de la dama una autoridad, ya sea un padre o un hermano, y siempre tendrá pretendientes.

De esta manera, si la situamos como el sujeto de la acción, la trama dependerá del estado de la relación con el primer galán: lo rechaza, lo corresponde, lo aprueba o no el padre,

¹²⁸ Couderc, *Galanes y damas en la comedia nueva*, 76-77.

tuvo un encuentro físico con él, etc. Así, en cuanto a funcionalidad, tenemos dos posibles modelos de damas: activas —las que luchan por el galán y logran su objetivo— y pasivas —a las que el matrimonio llega como una consecuencia ajena a su voluntad—. La presencia de ambos modelos cambia en cada comedia, puede haber una dama activa y una pasiva, dos competidoras activas, así como dos damas pasivas; y habría que añadir que los grados de *actividad* son variables.

En lo que respecta a otros elementos de su configuración, sus atributos físicos no suelen ser individualizantes. Todas las damas en las comedias de capa y espada se describen hermosas de acuerdo al canon de belleza neoplatónico y todas pertenecen a la nobleza. Es de suma importancia precisar que el subgénero dramático condicionará la caracterización de los personajes. En comedias con intensión burlesca, la dama —así como el resto del elenco— perderá su dignidad y su ideal amorosos regido por las normas cortesanas. En este tipo de obras suelen aparecer personajes femeninos de estamento social bajo, muchas veces trabajadoras y físicamente poco atractivas.



Primera parte de las Comedias de don Francisco de Rojas Zorrilla (1640). Reproducción digital facsímil del impreso original conservado en la Biblioteca Nacional de España. Sig. U/10342

3.- *Damas en la comedia pundonorosa de Rojas Zorrilla*

Sin duda, la dama en el teatro del siglo XVII es un elemento fundamental y digno de estudio. La innovación de los autores puede evaluarse a partir de la creación de sus protagonistas femeninas, por lo que vale la pena realizar un análisis detallado de éstas para comprobar la originalidad de Rojas Zorrilla. Asimismo, desde un enfoque histórico, permite identificar los modelos sociales de mujeres que proponía la corriente literaria del barroco español.

Del repertorio de damas del toledano, primordialmente acaparan la atención crítica las trágicas, por su carácter fuerte y su autodefensa del honor. *Empero*, como advierte Teresa Julio, las damas de las comedias también reclaman su protagonismo. Según la estudiosa, los presupuestos básicos que defienden los personajes femeninos en las piezas cómicas son “tener los mismos derechos que el hombre: honor, estudios y donjuanismo”.¹²⁹ Además de que no suelen ser sujetos pasivos en la relación amorosa, sino que toman la iniciativa. Por otra parte, también protestan en contra de los matrimonios arreglados y reclaman el derecho de hacer uso de su libre albedrío. En cuanto a la función de las damas en las comedias de capa y espada del autor, Rosa Navarro Durán considera que:

Rojas dosifica de forma personal recursos universales del enredo. A pesar de crear damas llenas de fuerza y con un discurso reivindicativo, no les da el papel de tracistas, ni tampoco utiliza a sus logradísimos graciosos para urdir industrias. [...] Más que trazas, vemos tretas ocasionales, que resuelven situaciones y salvan apuros precisos; es una traza en tono menor. Es Rojas quien construye el mecanismo del enredo, no sus personajes.¹³⁰

¹²⁹ Teresa Julio, “La construcción de los personajes” en *El universo dramático de Rojas Zorrilla*, ed. Rafael González Cañal (Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, 2015) 111.

¹³⁰ Rosa Navarro Durán, “Mecanismos de enredo en comedias de Rojas Zorrilla” en *Toledo: entre Calderón y Rojas. IV centenario del nacimiento de don Pedro Calderón de la Barca*, Toledo, 2000 (Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 2003) 170.

Como se mencionó en el estado de la cuestión, para las obras de capa y espada de Rojas Zorrilla, Felipe B. Pedraza¹³¹ propuso una subclasificación a partir de la estructura dramática y la comicidad en las piezas: la *comedia pundonorosa* y la *comedia cínica*. Las obras a estudiar en este apartado se incluyen en la primera categoría. Una de las características de estas piezas es que el honor es la ley más importante para los personajes y la preocupación por su conservación alcanza los extremos. En la mayoría de los casos, “estas comedias parten de unas premisas trágicas (el deshonor familiar, el homicidio no vindicado...) y de una tensa y patética exigencia moral, que se ha de anteponer al gusto, al amor y a la vida; pero se resuelven en un enredo cómico que lleva a los pundonorosos protagonistas a un final feliz”.¹³²

3.1.- *Doña Leonor de Primero* es la honra que el gusto

El argumento de la comedia presenta los amores de Leonor y Félix. La dama, de clase acomodada, está bajo el cuidado de su celoso padre, don Rodrigo, quien —sin consultar la opinión de su hija— la comprometió en matrimonio con un galán rico y de buen linaje: don Juan. La protagonista se debate entre la obediencia que debe a su padre y el amor que siente por don Félix. A través de agudas reflexiones intenta persuadir a don Rodrigo de que el pretendiente que ha seleccionado es necio y que debería ser ella la que elija a su marido; pero su padre está determinado a concretar la unión ventajosa. Por otra parte, la dama doña Ana llega a la ciudad en busca del caballero que la ultrajó —don Juan— con el objetivo de casarse con él para recuperar su honor. Cuando doña Ana le reclama a don Juan su agravio y el

¹³¹ Véase la nota 18.

¹³² Milagros Rodríguez Cáceres, “Comedias urbanas” en *El universo dramático de Rojas Zorrilla*, ed. Rafael González Cañal (Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, 2015) 42-43.

cumplimiento de su obligación, éste finge quererla para tranquilizarla, pero su intención aún es desposar a Leonor.

Por situaciones azarosas, doña Ana entra en casa de Félix para ocultarse de su hermano y es vista por Leonor, lo que provoca sus celos. A pesar de esto, la protagonista se mantiene fiel a su galán y manda una nota a don Juan para que se encuentren en casa de la dama mientras su padre no está. Leonor quiere hablar con don Juan para explicarle su amor hacia don Félix y pedirle que rompa el compromiso. Sin embargo, don Félix —al desconocer la intención de su amada— estalla en celos y también acude a casa de la dama para reclamarle su inconstancia. Don Rodrigo llega por sorpresa y ambos galanes tienen que esconderse en habitaciones de la casa. El padre, al ver al criado de don Félix, sospecha de la situación y encuentra a don Juan; al cual perdona por ser el prometido de su hija, pero le advierte que la boda debe llevarse a cabo al día siguiente. Leonor se niega a la unión y no cede a pesar de las amenazas de su padre. Doña Ana acude con Leonor para solicitar su ayuda e impedir la boda. Finalmente, ambas damas enfrentan a don Juan y don Félix le confiesa a don Rodrigo que galantea y es correspondido por su hija desde hace algunos meses. El padre acepta la unión de don Félix y doña Leonor y don Juan cumple su obligación al aceptar el matrimonio con doña Ana.

3.1.1.- Caracterización: la dama “aguda de ingenio”

La caracterización de la primera dama, Leonor, sigue fielmente las convenciones del personaje-tipo. Es una mujer joven, hermosa y celosa de su honor, pero, sobre todo, está enamorada. El sentimiento que profesa hacia don Félix, y el obstáculo que representa la imposición de otro galán por mandato paterno, provocarán que la dama tome medidas para

defender su gusto. En este sentido, el personaje no tiene una actitud pasiva; incluso se propone restaurar la honra de la segunda dama, doña Ana.

El primer rasgo evidente en Leonor es su belleza. Los principales adjetivos que utilizan ambos galanes para referirse a la primera dama son “hermosísima”, “bella”, “belleza”, “beldad soberana”, “deidad” y demás combinaciones. Don Félix, el galán correspondido, dedica largos parlamentos a la descripción de su amada:

FÉLIX: Ese franco amanecer
de hermosa es desconfiar,
pues no, no para matar
toda tú te has menester:
el jazmín o el rosicler
vence en tus mejillas bellas
sin que fulmines centellas
de esos rayos superiores,
que si matas con las flores,
¿para qué son las estrellas?¹³³

Esta *descriptio puellae* se construye a través de tópicos petrarquistas. Se concentra la atención en el rostro de la mujer, destacando la piel blanca como el “jazmín”, las mejillas sonrosadas como el “rosicler” y los ojos descritos con adjetivos que denoten luminosidad, “centellas”, “rayos” y “estrellas”. A grandes rasgos, se compara a la dama con el amanecer del día. Por otra parte, el sentimiento amoroso del galán se exagera hasta el grado de la idolatría; en una escena mientras dialoga con su criado, don Félix interrumpe la conversación para manifestar su pensamiento en voz alta, pronunciando al comienzo el nombre de Leonor: “Voy a ver si de tus ojos/ luces puedo merecer,/ y si no, de tus paredes/ lo exterior adoraré” (vv.365-368).

¹³³ Todas las citas textuales son tomadas de la edición Francisco de Rojas Zorrilla, *Obras completas*, tomo IX, ed. Alberto Gutiérrez Gil (Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2021) vv. 429-438. En adelante sólo se indicará el número de verso entre paréntesis.

Otro atributo de la primera dama es la conciencia de su linaje y del respeto que por tanto se le debe. Se autodenomina como *mujer principal* y cuando —por un equívoco— ve a don Félix con doña Ana le reclama a su enamorado: “¡Que a una mujer de mis prendas/ esto le suceda!” (vv.667-668). Una cualidad inherente a su condición socio dramática es el cumplimiento de las leyes del honor. A pesar de que Leonor está comprometida con un galán que no desea, en ningún momento considera consumir la relación con su amado clandestinamente, como sí lo hacen otras damas en las comedias del género. Ante la sugerencia, por parte de su criada, de rebelarse, la opinión de la dama es tajante:

LEONOR. Detente,
no pases adelante neciamente
y, pues lo ignoras, es razón que entiendas
que las mujeres, Flora, de mis prendas,
en este caso y en cualquier intento,
nunca se han de oponer al sentimiento
de su padre, que cuerdo y vigilante,
sabr  elegir en todo lo importante.
Sólo por reducirle y ablandarle,
persuadirle podrá, no replicarle,
porque, o lo apoye el gusto o lo repruebe,
obedecer con sujeción se debe. (vv. 199-210)

Incluso cuando don Félix se presenta de sorpresa en la casa de la dama, ésta le reclama el atrevimiento: “ C mo, señor don Félix, de esta suerte/ en mi cuarto os entr is cuando se advierte/ riesgo tan evidente/ en que mi padre venga y...” (vv.1085-1088). Leonor es la principal encargada de salvaguardar su honor; una de sus principales características es su prudencia. Por más intenso que sea su deseo amoroso, no cede a una posible ruptura del decoro: “LEONOR: En mí cualquiera aspereza/ es ley de mi pundonor,/ porque es bien mostrar valor/ aun dentro de una flaqueza” (vv. 1061-1064).

El amor que siente la dama por el galán es intenso y fiel en todo momento; incluso cuando ésta experimenta celos por la presencia de doña Ana en casa de don Félix no busca venganza y refugio en brazos del otro galán. Son constantes los diálogos que comparte con su criada en donde evidencia su sentimiento: “¡Ay, Flora! Es tan vehemente/ este afecto de mi amor/ que aun estudiando el rigor/ no sé mostrarme paciente” (vv. 1053-1056). La lealtad de la dama alcanza el punto máximo hacia el final de la comedia. Su padre la amenaza de muerte si no da la mano de esposa a don Juan, pero Leonor antepone su amor incluso a su propia vida:

DON RODRIGO. Y, así, elige —que no espero
que otros medios convendrán—
morir mujer de don Juan
o destrozo de un acero.

LEONOR. Pues mi libertad rendida
ha de avasallar la palma,
porque no peligre el alma
me olvidaré de la vida. (vv. 1563-1570)

Como se puede apreciar, la única actividad de la dama en la comedia es la defensa de su amor, “manifestación exclusiva de su vida y de su personalidad”.¹³⁴ Expresa Leonor respecto a su amado: “No he de vivir sin ti, pues por ti vivo” (vv.194), “Tú solo de mi albedrío/ el imperio vencerás,/ tú solo eternizarás/ dominio en el pecho mío,/ a ti sólo avasallada/ triunfos el alma previene” (vv.1073-1078).

La peculiaridad en la configuración de Leonor es el contenido subversivo de su discurso. La dama reclama el derecho de opinar sobre su futuro marido. Los matrimonios arreglados por conveniencia aparecen en la mayoría de las comedias del Siglo de Oro; era responsabilidad del padre encontrar un galán que tuviera un buen linaje y que pudiera

¹³⁴ Prades, *Teoría sobre los personajes...*, 75.

brindarle seguridad económica a la hija, mucho mejor si la unión era ventajosa para la familia de la dama. Leonor discute con su padre la elección que ha hecho para ella y trata de negociar un acuerdo, pero don Rodrigo es inflexible:

LEONOR: No es replicar proponer
aquello a que no me ajusto;
sigue tú después tu gusto,
pero oye mi parecer.
Tan obediente a tu arbitrio
me he de sujetar que quiero
que sea tuya la elección
y mío el consentimiento. (vv.85-92)

Desde la primera aparición de Leonor en escena se deja en evidencia su capacidad retórica de argumentación. Para persuadir a su padre, le explica que el galán que quiere como yerno tiene el defecto de la necesidad¹³⁵, por lo que no importa su riqueza si no tiene la capacidad de conservarla. Ante este razonamiento, don Rodrigo confiesa en un aparte que su hija tiene razón: “DON RODRIGO. (¡Qué entendida está Leonor!/ Que me ha vencido confieso./ ¡Qué bien la crio su madre!/ Fue de cordura un portento)” (vv.167-170).

Leonor repite constantemente su capacidad de libre albedrío, lo que muestra una voluntad de libertad para decidir sobre su propia vida: “LEONOR. Libre me dio el albedrío/ el cielo y hoy, sin razón,/ quiere para esta elección / mi padre que no sea mío” (vv.1603-1606). La dama denomina “violencia” a la restricción de su libertad: “LEONOR. (¡Que en violentar mi albedrío/ se empeñe tanto mi padre!)” (vv.613-614). En su discurso defiende las uniones matrimoniales consensuadas y rechaza el matrimonio como mera operación mercantil:

¹³⁵ En la segunda entrada del *Diccionario de Autoridades*, Tomo IV, de 1734 aparece la siguiente definición para NECIO: “Vale también imprudente o falta de razón, terco y porfiado en lo que hace o dice”. Consultado en línea a través de la aplicación del Diccionario histórico de la lengua española [<https://apps2.rae.es/DA.html>].

LEONOR. Mi padre en esta violencia/
está ciego y no es casarme,
sino antes venderme, darme/
marido por conveniencia. (vv.1029 -1032)

Esto de ninguna manera implica que se apruebe el matrimonio entre personas de desigual condición social; la unión entre Leonor y Félix es aprobada por el padre puesto que el galán también ostenta linaje hidalgo, aunque es menos rico que don Juan.

La caracterización de la protagonista se complementa por el contraste con la segunda dama. Mientras que el atributo más destacado de Leonor es la prudencia y la protección de su honor, doña Ana faltó a su decoro al dejarse seducir por don Juan. La configuración de doña Ana se corresponde con el arquetipo de la “mujer burlada”. La dama sigue a su agraviante a una nueva ciudad para forzarlo a cumplir su promesa de matrimonio y recuperar su honra. En este caso, doña Ana no hace uso del disfraz de varón pero sí del manto; durante la mayoría de la acción dramática, la dama aparece en escena *tapada*, pues debe cuidarse de un hermano que la está buscando. La segunda dama, se muestra determinada en su discurso e incluso amenaza a su amante:

DOÑA ANA. Tu sangre, mi razón y mi decoro
dan voces en tu pecho mudamente;
no te niegues, don Juan, a lo decente,
que mujeres airadas, no te asombre,
no son mujeres, sino más que hombres. (vv.820-824)

Sin embargo, a pesar de su actitud decidida, tiene que recurrir a la ayuda de la primera dama para evitar la traición del galán. Leonor termina asumiendo la función de defensora de su propio honor y del de la otra dama, característica particular, ya que el cuidado de la honra femenina era una tarea reservada exclusivamente a los hombres de la familia. La respuesta que da a doña Ana cuando acude a su ayuda es inclusive de tono varonil:

LEONOR. Suspended esa corriente
de perlas, hermosa dama,
en quien belleza y desdicha,
aunque compiten, se hermanan,
y esforzad vuestro valor
con seguras confianzas
de que hoy desvaneceré
esa niebla que profana
lo claro de vuestro honor.
Yo haré con justa venganza
que si hoy lloráis ofendida
hoy triunféis desagraviada. (vv. 1723-1734)

Es Leonor quien vence a don Juan gracias a su lógica y osada argumentación. La dama comienza su discurso con una enérgica llamada de atención a su receptor: “Advertid, señor don Juan,/ que es conmigo la batalla/ y que es mía la razón;/ prevenid valientes armas” (vv. 1771-1774); prosigue a disculparse por las palabras tan poco corteses que está por pronunciar, no adecuadas a su condición, pero expone que no tiene alternativa, pues es de suma importancia que se entiendan sus razones: “Callen retóricos, que/ no he de reparar en galas,/ y así, perdonad, por Dios,/ que tengo de ser muy clara” (vv. 1787-1790). Leonor estructura su *argumentatio* en tres partes. En la primera explica al galán que la cita en su domicilio no fue por razones amorosas, al contrario, quería pedirle que rechazara la boda. En segundo lugar, apela al sentido del honor y de la hidalguía del galán —quien, como noble, debe cumplir con su obligación— y defiende la virtud de doña Ana.

El último razonamiento es el de mayor fuerza, y de ahí se desprende el título de la comedia, expone Leonor:

LEONOR. y advertid bien, por si os llama
este afecto, que el casaros
conmigo, aunque interesada
conveniencia lo juzgáis,
don Juan, hoy, quizá mañana,
le costará a vuestro honor
alguna grave desgracia.
Consultad vuestra cordura,

que una mujer provocada
atropella muchas honras
por lograr una venganza. (vv. 1860-1870)

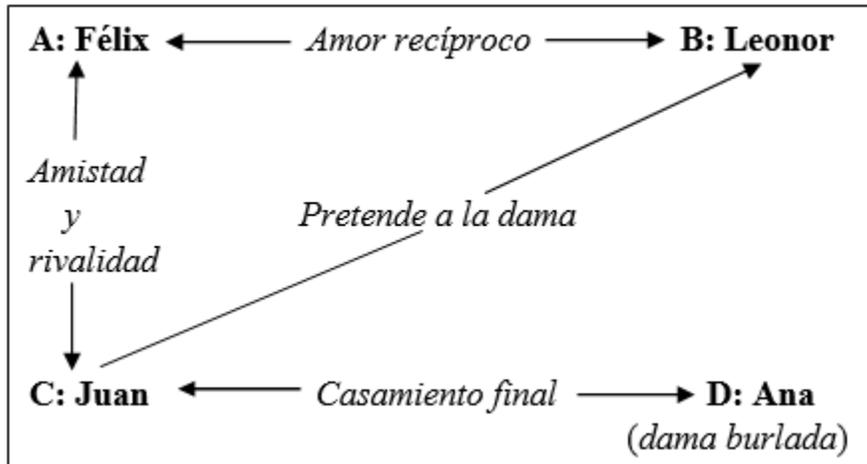
En este atrevido parlamento, la dama plantea la posibilidad de agraviar el honor del galán si se lleva a cabo la unión. Formulación muy poco decorosa que insinúa el adulterio en el matrimonio. Ante este planteamiento, don Juan recapacita y muy sorprendido enuncia:

DON JUAN. [...] severa ha desengañado
las finezas de mi amor,
tanto que me dio a entender
—¿quién creyera caso igual?—
que pudiera estarme mal
quererla para mujer.
Yo excusaré el sentimiento
de esta prevista dolencia
curándome en la advertencia
antes que en el escarmiento,
que quien entra a ser marido
de indicios no asegurado
o quiere ser desdichado
o quiere ser muy sufrido. (vv. 1939-1952)

Y determina que, aunque lo llama el amor, *primero es la honra que el gusto*.

3.2.2.- *Función en la comedia*

En un primer momento, cabe destacar que el número de personajes que integran la *dramatis personae* son siete: dos galanes (Félix-Juan), dos damas (Leonor-Ana), el padre de la dama principal (don Rodrigo), y el criado y la criada de la pareja principal (Pepino-Flora). De esta primera lista ya puede inferirse que el enredo no será tan elaborado pues, al ser un elenco reducido, las posibilidades de intercambio entre las parejas son casi nulas. El esquema argumental se ilustra gráficamente a través del siguiente sistema de relaciones:



El galán A tiene una relación estable con la dama B, formando la pareja de primer rango dramático. El galán C tiene una relación de amistad con el galán A y al mismo tiempo es su rival porque también pretende a la dama B. La flecha del deseo¹³⁶ está orientada en sentido unidireccional pues la dama B no comparte el sentimiento. Por su parte, la dama D desea al galán C y, aunque éste no le corresponde el amor a lo largo del desarrollo dramático, sí logrará la unión al final de la comedia. Salta a la vista que ambas damas no tienen relación sanguínea entre sí o con algún galán. Asimismo, es evidente la ausencia del quinto personaje que conforma el pentágono tradicional en la Comedia Nueva: el galán E. Ambas condiciones conllevan a la simplificación del argumento; pero, no por ello, a la falta de dinamismo dramático.

La situación inicial de *Primero es la honra que el gusto* puede representarse de la siguiente manera:

Jornada primera (*situación inicial*)

A: Félix +	B: Leonor	← C: Juan
C: Juan	← D: Ana	

¹³⁶ Si se permite el préstamo terminológico del modelo actancial. Véase Ubersfeld, *Semiótica teatral*, 48-76.

El esquema es poco complejo, en el primer nivel dramático se muestra una pareja estable (Félix-Leonor), cuyo principal obstáculo para su unión final es el galán C. Ante la ausencia de un galán E, el galán C aparece en ambos niveles dramáticos: como pretendiente de la dama B y como ‘pretendido’ de la dama D; será este personaje el encargado de alterar el orden dramático, quien en un pasado extraescénico estableció una relación con la dama D y en el tiempo escénico galantea a la dama B. Como ya se indicó, la dama D se construye bajo el arquetipo de la ‘mujer burlada’, está forzada a la unión con el galán C para cumplir con las rígidas normas del honor; por ello no va a desear en ningún momento al galán A.

En la jornada primera se platea el conflicto. El primero en aparecer en escena es el galán C, don Juan cree que Leonor (dama B) corresponde a su amor por engaños de la criada de la dama. En el cuadro segundo, la dama B aparece discutiendo su disgusto con su padre por su compromiso arreglado con el galán C y confiesa a su criada su amor por el galán A. El cuadro siguiente presenta en escena al galán A, quien recibe una carta de un antiguo amor; el galán rompe la misiva y declara su amor y fidelidad por la dama B. En este primer momento, Leonor, la dama principal, aparece configurada como un ente pasivo. Está dispuesta, a pesar de su desagrado, a cumplir con el mandato paterno y no considera la desobediencia. Sin embargo, toma la iniciativa de escribir una nota a su enamorado para contarle su pena. Este hecho y la introducción en escena de la dama B, desencadena el cuadro con mayor acción dramática de la jornada.

La criada, al entregar la nota, observa que don Félix rompe una carta, la roba y la entrega a su señora. Paralelamente, aparece la dama B y pide refugio al criado de Félix, quien la oculta. Leonor va a casa de Félix a reclamarle por la carta y mientras discuten llega el

padre de la dama para consultar el linaje de don Juan. Así, mientras don Félix conversa con don Rodrigo, están ocultas ambas damas en los cuartos de la casa. En este momento, tanto don Félix como doña Ana se enteran de la planeada unión entre don Juan y Leonor. Con este cuadro se termina de exponer la relación entre los personajes.

En la jornada segunda, el esquema relacional se modifica por equívocos en las acciones de los personajes y se logra el clímax del enredo. Puede representarse de la siguiente manera:

Jornada segunda (*permutación de las parejas*)

A: Juan →	B: Leonor	C: Félix
∅	D: Ana	

Es la dama B, en su intento por lograr la unión con el galán A, quien accidentalmente provoca la formalización de su relación con el galán C. Por lo que hay una permutación en las funciones de los galanes. Don Juan pasa a tener una relación estable —aunque sea contra la voluntad de Leonor— con la dama B, por lo que asume la función A. Al establecerse esta pareja, don Félix pasa a ser el galán de segundo rango (C) y a quedar “suelto”, es decir, sin pareja, al igual que doña Ana.

En esta jornada se presenta una evolución en la configuración de Leonor. Al no poder persuadir a su padre con argumentos, la dama realiza una acción poco decorosa: cita a don Juan en su casa mientras su protector no está, expresa con determinación Leonor: “No he podido conseguir/ este triunfo, y así es justo/ para libertar mi gusto/ otros medios elegir” (vv.1021-1024). La acción de la dama resulta contraproducente, pues don Félix se entera de la cita y acude también a la casa a reclamar el agravio. En un cuadro paralelo al de la primera

jornada, el padre llega y ambos galanes tienen que esconderse en distintas habitaciones. Don Rodrigo descubre a don Juan y se concierta la boda para salvaguardar la honra familiar.

En la jornada tercera se resuelve el enredo y se completa la configuración de Leonor. La dama ha pasado de la sumisión a la rebelión; incurre en la desobediencia a su padre. Se niega rotundamente a dar la mano de esposa a don Juan, prefiere perder la vida a acatar su mandato. La situación que permite la solución dramática del enredo es la presencia de la dama D. Doña Ana va a la casa de Leonor para contarle su relación con don Juan. Sólo de esta manera, existe una justificación para que no se lleve a cabo el matrimonio entre Leonor y don Juan. La dama principal, emprende inmediatamente acción y busca a don Juan para reclamarle el cumplimiento de su obligación con doña Ana. Cabe destacar que esta jornada es la que presenta menos acción dramática, pues se prioriza el diálogo. El monólogo de Leonor es bastante extenso, abarca ciento tres versos. La situación final se puede representar de la siguiente manera:

Jornada tercera (*situación final*)

A: Félix +	B: Leonor	
C: Juan +	D: Ana	

El esquema representa la restauración de la armonía dramática y plantea un final coherente. La pareja de primer rango dramático, cuyo amor era recíproco, logra la aprobación paterna y la dama de segundo rango consigue la restauración de su honor. Por su parte, el galán C se redime de su configuración negativa al cumplir con su obligación.

A manera de conclusión, se observa que, si bien la dama principal no puede ser considerada como ‘tracista’, sí es fundamental para el desarrollo de la acción dramática y el establecimiento final de las parejas. Esto está relacionado con la simplificación del esquema

dramático y, por tanto, del enredo por parte de Rojas. Por otra parte, ambas damas responden a las características del personaje-tipo, pero la dama principal presenta en escena una evolución en su carácter a partir de sus acciones. Termina configurada como un personaje femenino fuerte, por su inteligencia —que deja ver su capacidad argumentativa—, su determinación en la defensa de su amor y en la restauración de la honra de otra dama, y en su discurso en defensa de su libertad de elección.

3.2.- *Doña Juana de Sin honra no hay amistad*

El argumento de la comedia gira en torno a dos amigos que se rencuentran tras diez años. Don Antonio, estudiante de Salamanca, está en busca de su hermana doña Inés —quien fue robada de su casa por la fuerza— y de su agravante. Por su parte, don Melchor, soldado en Flandes, regresó para vengar la muerte de su padre. Ambos galanes anteponen su amistad a todo y su unión se manifiesta en el hecho de que comparten cuarto y criado (Sabañón). Sin saberlo, ambos amigos están enamorados de la misma dama: doña Juana. Cuando se enteran de esto, los galanes —fieles a su amistad— quieren renunciar a su amor para que el otro consiga su fin. Y llegan a un acuerdo, ambos galantearán a la dama hasta que ella se decida por uno, pero los enamorados no contaban con que doña Juana es una mujer desdeñosa que finge querer a todo galán para vengarse de los hombres. El enredo se complica porque doña Juana está bajo el cuidado de su hermano Bernardo, quien resulta ser el raptor de doña Inés y el asesino del padre de Melchor.

Es el gracioso Sabañón el que informa a los galanes que están siendo burlados por doña Juana y el que propone una treta para vengarse de la dama. El criado los lleva a casa de su amada para fingir que quieren escalar a la casa vecina para hablar a las damas que allí habitan y así despertar los celos de la desdeñosa. El remedio surte efecto, pero Bernardo

descubre a ambos galanes en su casa y los tres se batan en duelo. Al llegar la justicia, tanto galanes como damas escapan. Sabañón lleva a las jóvenes a la casa de sus señores para ponerlas a salvo. Finalmente, todos vuelven a reunirse en ese sitio y —tras otro duelo— don Antonio propone la solución: Bernardo cumplirá su palabra de esposo a Inés y Melchor desposará a Juana.

3.2.1-. Caracterización: la dama “esquiva”

En primer lugar, cabe destacar que en la comedia se da mayor prioridad a la relación de amistad de los galanes que a la relación amorosa, por ello, las damas tendrán un menor protagonismo que en la comedia anterior. Doña Juana, primera dama, cumple con las convenciones del personaje tipo, es hermosa, joven y celosa de su honor; pero desde su primera aparición en escena se individualizará rápidamente. Y es que no cumple con el rasgo más importante para las damas en la comedia de capa y espada: estar enamorada. Al contrario, Juana desprecia y se queja de los hombres; además de que se divierte engañándolos con su falso amor. Este personaje femenino se construye sobre el arquetipo de la “dama desdeñosa” o “esquiva”.

Es importante notar que su primera intervención en la obra se da después de la aparición de doña Inés, segunda dama. Esto es significativo porque la caracterización de la dama principal se va a lograr mediante el contraste. Los primeros parlamentos de doña Inés son una discusión con el galán que ama, don Bernardo, donde le reclama su desdén y donde se cuenta la desafortunada condición de la dama. Es el galán el encargado de recordar los acontecimientos previos a la acción dramática:

DON BERNARDO. Yo vi tu hermosa deidad,
mas mi amor no me asegura

si me picó tu hermosura,
u obligó tu honestidad;
vite constante también,
y como es oro en rigor,
se purificó mi amor
al crisol de tu desdén;
[...] a robarte fui a tu casa;
y atrevida mi osadía
y indignada mi paciencia,
te trasladé con violencia
desde tu casa a la mía;
[...] y como tu sangre labra
templo a tu honor, fue forzoso
pedirme mano de esposo:
dite sólo la palabra;
creyola tu fantasía;
volví a fingir y a engañar,
y, en fin, te vine a lograr,
como no te merecía;
pero aunque esquiva primero,
tan trocada, Inés, estás,
que has dado en quererme más
desde ha que no te quiero.¹³⁷

Por lo tanto, el personaje de doña Inés se construye sobre el arquetipo de la “mujer burlada”. Don Bernardo la galanteó y, bajo la promesa de matrimonio, gozó de la dama. Con la particularidad de que el galán no huye a otra ciudad y, consecuentemente, la dama no se vale del disfraz o del manto para seguirlo y recuperarlo. Inés, por su condición de deshonrada, no se atreve a salir de la casa de su raptor, el cual la mantiene recluida, pero desdeñándola y sin casarse con ella.

¹³⁷ Todas las citas textuales son tomadas de la edición Francisco de Rojas Zorrilla, *Colección de comedias escogidas de don Francisco de Rojas Zorrilla*, ordenadas en colección por Ramón de Mesonero Romanos (Madrid: Librería y casa editorial Hernando, 1926) vv. 615-622/634-638/643-654. En adelante sólo se indicará el número de verso entre paréntesis. Se moderniza la ortografía.

Esta primera intervención de la segunda dama sirve para contrastar y destacar la caracterización de la dama principal. Tras la discusión con doña Inés, Bernardo se va y entra en escena doña Juana. En la conversación de ambas amigas se dejan ver los pensamientos opuestos que tiene cada una respecto a los hombres. Dice doña Inés:

DOÑA INÉS. No te asombres
que me obligue su desdén,
yo quiero a los hombres bien,
si tú aborreces los hombres;
la distinción hallo aquí,
pues por diferentes modos
tú los engañas a todos,
y uno me ha engañado a mí. (vv. 679-686)

Doña Juana manifiesta su enojo ante el desaire que hace su hermano a Inés y comienza una serie de parlamentos donde explica su desprecio por los hombres:

DOÑA JUANA. Mira, los más hombres son
mentirosos y traidores;
yo sé sus engaños, yo,
y yo sé en lo que me fundo;
hombre fue en aqueste mundo
el primero que mintió;
mal fuego venga de Dios
en quien quererlos porfía. (vv. 701-708)

Por el contrario, Inés no comparte las opiniones de Juana y le pregunta “¿a no haber hombres/qué fuéramos las mujeres?” (vv.713-714), a lo que la otra dama replica: “De hoy más mujer no te nombres, /pues a los hombres prefieres;/ignorante, sin mujeres, / di, ¿qué valieran los hombres?” (vv. 715-718). Mientras que Inés cree que todos los hombres quieren bien a las mujeres, Juana considera que sus galanteos son todos engaños. Se destaca la ingenuidad de la primera y el escepticismo de la segunda; mientras que Inés es una mujer burlada, Juana es una burladora.

La primera dama está dispuesta a convencer a su amiga de la naturaleza inconstante de los hombres, para ello pronuncia un monólogo de ciento setenta y cuatro versos, el cual se estructura en dos partes. En la primera, Juana expone el arte de la galantería, es decir, explica el proceso del cortejo, haciendo mofa de los galanes:

DOÑA JUANA. Pasea un galán postizo
la calle, destos que llevan
compradas para estos casos
pantorrillas y guedejas;
Mira la dama [...]
Clava en sus ojos sus ojos,
y como los fija en ella,
de los clavos que dispuso,
sus admiraciones cuelga;
hace que se abrasa todo,
tal vez hace que se hiela,
Arruga toda la frente [...]. (vv. 751-754/ 759-765)

Juana parodia las técnicas de las que se valen los hombres para conquistar a las damas: los paseos frente a los balcones; los recados “[...] con mil necesidades/ escritas de buena letra” (vv. 781-782); los halagos que, aunque la dama sea necia y “diga dos mil disparates/ él la dice: ¡qué discreta!” (vv. 785-786); los tópicos que se utilizan para describirlas: “llámala sol, luna, y cielo,/ y mete toda la arenga/ de claveles y de rosas,/ de diamantes y de perlas” (vv.795-798); los chantajes sentimentales: “resiste el primer embate,/ promete, ella escucha, él ruega,/ si ella vuelve a resistirse/ saca la daga, y con ella/ dice que se ha de dar muerte/ si al instante no le premian” (vv. 819-824); y la falsa promesa de matrimonio: “pide palabra de esposo/ la dama, y porque le crea/ le da el galán más palabras/ que él tiene muchas deudas” (vv. 827-830). El proceso concluye cuando el galán rinde la voluntad de la dama y entonces “[...] se trueca de acíbar/ el que era amante jalea” (vv. 833-834).

La segunda parte de su discurso es aún más fuerte. La dama, en un tono de superioridad femenina, se autoproclama vengadora de las mujeres. Con su ingenio y sus engaños piensa vencer los embustes de los hombres y pagar una deuda “a la obligación de su naturaleza”:

DOÑA JUANA. [...] Pues mueran aquestas aves
que bastardamente esperan
usurpar de nuestro honor
los rayos de su pureza;
yo he de vengar las mujeres,
yo, con invención más nueva
que pudiera a la venganza
disponer la astuta griega;
¿ellos no dicen que quieren
las mujeres que requiebran?
Pues yo he de fingir que adoro
aquellos que me pretendan;
yo he de comprar su castigo
con mi engaño, de manera
que en las redes de mi industria
peligre su resistencia [...]. (vv. 847-862)

Finaliza su parlamento con agresividad y determinación: “DOÑA JUANA. Porque halle el amor venganzas,/ satisfacciones la ofensa,/ porque las mujeres vivan/ y porque los hombres mueran” (vv. 909-912). Las palabras de la dama se ponen en práctica en la primera jornada y la mitad de la segunda, pues —además de Melchor y Antonio— la dama burla a otros seis pretendientes: un letrado, un curial, un hidalgo, un comendador, un mozo bobo y un contador. En este cuadro, Juana repasa junto con su criada los papeles que le han enviado sus “amantes noveles” y se mofa de todos. Su carácter de burladora se completa cuando don Melchor y Antonio discuten a quién prefiere la dama; ambos piensan que son los elegidos pues ha dicho palabras amorosas a los dos. Es Sabañón quien saca del error a sus amos y les confiesa que “ella hace la mejor burla/ de vuestras finas ternezas” (vv.545-546).

En su discurso, Juana califica a los hombres de manera negativa, los tacha de inconstantes y mentirosos. Esto, en un primer momento, podría llevar a pensar que el mensaje de la obra es la crítica y ridiculización de los hombres, pero el cambio en el carácter del personaje femenino y la acción que lo provoca va a trastocar las cosas. En la segunda jornada, ambos enamorados de Juana llevarán a cabo un ardid —propuesto por el criado— para escarmentar a la dama. Los galanes, al fingir que no se interesan más en ella y que solicitan a otras damas igual de bellas y ricas, logran despertar la furia de Juana. Esto pone en evidencia la excesiva soberbia de la dama, quien se cuestiona ofendida en un aparte: “¿son más hermosas que yo/ las hijas de doña Andrea?” (vv. 981-982). Por consiguiente, si se exhibía la habilidad para engañar de los hombres, la obra también muestra la facilidad con que se rinden las mujeres al más leve ataque a su vanidad; doña Juana se configura como vana y orgullosa. Se cumple el tópico de burlador-burlado, exclama la dama: “(ap.) ¡Que la que enseñó la herida/la haya recibido franca!” (vv.1015-1016).

A partir de este momento, el personaje entrará en conflicto y su carácter evolucionará hasta la total aceptación del amor:

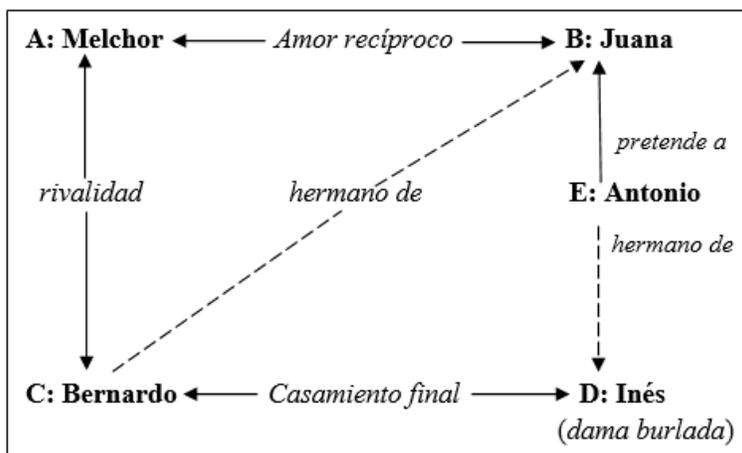
JUANA. Mi desdén se ha vuelto amor,
facilidad mi retiro,
¿si es amor este que tengo
en el alma introducido
y a mí me parece enojo?
¿si el ardor con que suspiro
es amor? Y como yo
nunca de amor he sabido,
juzgo por gigante en iras
el que es en lágrimas niño. (vv. 303-312)

No se profundiza demasiado en la transformación del personaje femenino porque sólo resta la tercera jornada, en consecuencia, el cambio es un poco abrupto. A pesar de que sí se expone su confusión en dos monólogos de considerable extensión, en ningún momento le declara

abiertamente su amor a alguno de los galanes y su elección entre ambos pretendientes sólo se basa en cuál le da más celos. A pesar de esto, al final de la comedia doña Juana se reincorpora a los parámetros establecidos para el personaje tipo de la dama y abandona su configuración negativa. En el universo socio dramático de la Comedia Nueva se consideraba un defecto en el carácter, tanto para hombres como para mujeres, la aversión al amor y al matrimonio —base de la estructura social de la época— y las damas que presentan esta particularidad en las piezas, suelen recibir un castigo final o logran redimirse a través de la forzosa experimentación del sentimiento amoroso.

3.2.2.- *Función en la comedia*

La *dramatis personae* de esta obra está conformada por siete personajes: tres galanes (Melchor-Antonio-Bernardo), dos damas (Juana-Inés), un criado y una criada (Sabañón-Águeda). Esta pieza sí cumple con el típico desequilibrio generador del enredo de la Comedia Nueva: tres galanes para dos damas, pero, al igual que la obra anterior, el argumento será simple y los personajes no cambiarán de función a lo largo de la acción dramática. Se puede ilustrar gráficamente el esquema argumental de la comedia a través del siguiente sistema de relaciones:



Salta inmediatamente a la vista que el esquema de relaciones entre los personajes está estructurado en su totalidad por lazos de parentesco. La dama B es hermana del galán C y la dama D es hermana del galán E. Al mismo tiempo que el galán A y E, pretendientes de la dama B, tienen una relación de amistad entre ellos y de rivalidad con el galán C, burlador de la dama D; por su parte, ambas damas son amigas. Al final de la acción se establecerán dos parejas: Melchor y Juana, aunque la dama no correspondía el amor, y Bernardo e Inés, a pesar de que el galán desdeñó a la dama durante todo el desarrollo dramático. Y como galán suelto queda Antonio, quien, a pesar de no lograr el matrimonio, no está configurado de una manera negativa, es decir, su soltería no se presenta como un castigo.

La situación inicial de la acción en *Sin honra no hay amistad* no presenta a ninguna pareja estable. En el primer nivel dramático se posicionan dos galanes, A y E, que desean a la primera dama, pero ésta no corresponde a ninguno; lo que despierta expectación por saber a quién elegirá. La acción dramática no puede explotar la permutación de parejas para generar el enredo, debido a la relación consanguínea (señalada con los asteriscos) entre las dos damas y los galanes C y E; además de que, como se mencionó previamente, la dama D se construye bajo el arquetipo de la “mujer burlada”, por lo que su matrimonio con el galán C es obligatorio para restaurar su honor. Es por ello que el esquema inicial se mantendrá durante la segunda jornada, pues los personajes no cambian de casilla:

Jornada primera y segunda (*situación inicial*)

A: Melchor →	B: Juana*	← E: Antonio**
C: Bernardo*	← D: Inés**	

A lo largo de la primera jornada se expone la relación entre todos los personajes. El primero en aparecer en escena es el galán E, seguido del galán A, ambos se quejan de un mal y pronto

entablan un diálogo que sirve para plantear su fuerte relación de amistad, comparable con la de Píldes y Orestes. El galán A y el galán E tienen una caracterización y una función similar, como si uno fuese la duplicación del otro. Los rasgos que los individualizan son muy superficiales, uno es soldado y el otro estudiante. Ambos están en situación de deshonra y en búsqueda de venganza, el primero por la muerte de su padre y el segundo por el rapto de su hermana. Ambos comparten cuarto, criado e incluso dama; además de que ambos fueron ofendidos por el mismo hombre: el galán C.

Será hasta el segundo cuadro cuando estos amigos descubran que están enamorados de la misma dama. El criado le informa a Antonio (E) que ha visto a su hermana (D) y se marchan para buscarla; simultáneamente, la criada de Juana (B) le comunica a Melchor (A) que su señora ha leído su recado y que lo espera en su casa. El espacio escénico pasa a representar la casa de la dama B, sale en escena Inés y conversa con Juana, el público se entera de que Bernardo (C) es hermano de Juana y el raptor de la hermana de Antonio. Las damas, en esta primera aparición, se caracterizan: Inés ha sido burlada por un hombre y Juana es una burladora de hombres.

Cuando el galán A llega a casa de su enamorada y habla con ella tocan a la puerta, la dama piensa que es su hermano y lo esconde en un cuarto. Cuando la criada abre aparece el galán E y éste piensa que su criado ha confundido la dirección pues no encontró a su hermana sino a su dama. Inmediatamente llega Bernardo y Juana esconde a Antonio en el mismo cuarto que Melchor. Cuando los galanes intentan escapar se encuentran y se confiesan que ambos cortejan a Juana, esto no genera una rivalidad entre los amigos, al contrario, ambos quieren renunciar a su amor a cambio de la felicidad del otro. La jornada cierra con el acuerdo

al que llegan los caballeros: ambos galantearán a la dama hasta saber a quién prefiere y el otro deberá retirarse.

Mientras que en la primera jornada la dama principal se configura con un personaje burlador que ha engañado a ambos galanes haciéndoles creer que les corresponde, en la segunda jornada pasará a ser burlada por éstos. Este acto se abre con la discusión del galán A y E sobre a quién prefiere Juana. Melchor explica que habló con ella en el jardín y la dama le regaló un ramillete, le dijo que se rendía a su amor y puso su mano sobre la del galán mientras rompía en llanto. Por su parte, Antonio asegura que él es el favorecido, pues Juana le confesó que lo adoraba. Mientras tienen esta conversación, llega el criado y les informa que se enteró, por indiscreción de la criada de Juana, que la dama se burla de ambos, pues a ninguno prefiere. Es el gracioso el que propone el ardid para cobrar venganza de la desdeñosa joven:

SABAÑON. A la hinchazón de ser vana,
cirujano de más ciencia
le he de poner un emplasto
que madure su dureza:
al veneno del desprecio
he hallado la contrayerba,
con la flecha de su ardid
presumo hacer que se hiera;
dejadme obrar y callad,
yo haré a esta amante gallega
que no jure falso más
cuando sus pasiones mienta [...]. (vv. 558-569)

El gracioso lleva a ambos galanes a casa de Juana para fingir que quieren escalar los muros del jardín y así poder hablar con las hermosas hijas de la vecina. Esto despierta los celos en la dama y, sobre todo, ve ofendida su vanidad, exclama: “¡Que burlen de mi pasión/ un estudiante gorrón/ y un soldado tornillero!” (vv. 984-986). El clímax del enredo se presenta cuando Bernardo llega a su casa y encuentra a ambos galanes en el jardín,

juntamente, los amigos descubren que el hermano de su dama es su ofensor. La jornada cierra con un duelo entre los tres jóvenes que se ve interrumpido por el aviso de la llegada de la justicia.

En la jornada tercera se resuelve el conflicto, las damas son escoltadas por Sabañón al cuarto de los galanes para evitar que sus hermanos reprendan sus faltas con el acero. Es hasta este momento en que la dama principal va a cambiar sus sentimientos y declara: “Amor, vive el cielo, tengo” (v. 315). Los tres galanes también terminan en el cuarto con las damas y debido a los agravios que se han hecho entre sí, vuelven a batirse en duelo. El orden final sólo puede ser posible porque el galán E desempeña la función de mediador. Es Antonio el que convence a Melchor que debe casarse con Juana y Bernardo con Inés. La situación final se representa de la siguiente manera:

Jornada tercera (*situación final*)

A: Melchor +	B: Juana*	E: Antonio**
C: Bernardo* +	D: Inés**	

El esquema muestra un final congruente y la instauración de la armonía dramática. La dama B, quien estaba configurada de forma negativa por su esquivez, se reincorpora a los parámetros establecidos para las damas. Reconoce que está enamorada y es su voluntad el desposar al galán A; su función se trueca de burladora a burlada. Por su parte, la dama de segundo rango logra el matrimonio con el galán deseado y la reparación de su honor. Es el galán E el que queda soltero, pero no como consecuencia de un defecto en su carácter sino por decisión propia; de hecho, el sacrificio en favor de su amigo lo termina dotando de una configuración positiva.

Las damas en esta comedia no son fundamentales para la generación del movimiento dramático. No llevan a cabo tretas ni generan equívocos; sus acciones tampoco inciden directamente en el desenlace, su matrimonio con el galán amado se logra gracias a la mediación de un tercero. No son personajes audaces, ambas están bajo la supervisión de una autoridad masculina —en este caso el galán C— y no desobedecen sus mandatos. Juana e Inés se limitan a desenvolverse en el espacio interior, en el ámbito doméstico. La mayoría de las escenas en donde participan tienen lugar en la casa donde viven ambas. El único momento en que se atreven a salir de ese espacio cerrado y seguro es en la última jornada, cuando temen perder la vida a mano de sus hermanos. La única originalidad en la caracterización de la dama principal es su discurso inicial, que ataca la inconstancia, los engaños y las mentiras de los hombres, pero el personaje femenino dejará de lado esa fortaleza al reconocer su amor, fruto de un ardid de celos.

3.3.- *Doña Aurora de No hay amigo para amigo*

El argumento de esta comedia de Rojas —un poco más elaborada a las ya comentadas— se centra en el conflicto entre dos galanes: don Luis y don Alonso. En el pasado, ambos galanteaban a doña Estrella, la cual correspondía a don Luis; éste, también dio muerte a don Félix, hermano de don Alonso, agraviándolo doblemente. Tras este suceso, don Luis escapa a Flandes y regresa pasados seis años. Un mes después de su llegada a Madrid, el galán se enamora y es correspondido por Aurora, olvidando a su antigua dama y cambiándose el nombre a don Carlos. El enredo se genera porque el galán desconoce que Aurora es hermana de Alonso y amiga de Estrella. Por otra parte, ambos galanes tienen y acuden a un amigo en común: don Lope; el cual promete proteger a don Luis y ayudar a don Alonso en su venganza.

El nudo de la acción se presenta cuando Aurora pide la ayuda de Estrella para verse con su enamorado en su casa y, simultáneamente, acude al mismo sitio don Alonso, en busca de vengar el desaire de Estrella, acompañado de don Lope. Los tres galanes se encuentran con las dos damas. Estrella descubre que el pretendiente de Aurora es su antiguo enamorado, por lo que ambas damas se enemistan. Alonso reconoce a don Luis y quiere vengar inmediatamente la muerte de su hermano; al mismo tiempo ve ofendido su honor, pues su hermana estaba dentro de un cuarto con él. Ante el duelo de los aceros, don Lope no sabe a cuál de sus amigos ayudar. Por advertencia del criado de la llegada del padre de Estrella, don Lope se lleva a don Luis y quedan las damas con Alonso. Más tarde, Aurora va a casa de don Lope a pedirle protección, ya que su hermano quiere vengar con sangre su falta de decoro. Será don Lope el mediador entre los galanes y el que logre que se perdonen. Finalmente se establecen las parejas, don Luis da la mano a Aurora y don Alonso a Estrella.

3.3.1.- Caracterización: la dama “enamorada”

Las damas de esta comedia, Aurora y Estrella, son completamente convencionales. Ambas cumplen con los rasgos propios del personaje tipo. De hecho, la dama principal —Aurora— no tiene cualidades que la distingan de la segunda dama —Estrella—. La única diferencia es que la protagonista logrará la unión con el galán que ama. A pesar de que las jóvenes no presentan distinciones en su carácter, sí se prioriza la configuración de la primera dama. No sólo sus parlamentos son más extensos, también el resto de los personajes hacen mayor alusión a ella. Cabe señalar que Aurora y Estrella son amigas y, durante la primera jornada y la mitad de la segunda, desconocen que están enamoradas del mismo galán, por lo que se convertirán en rivales.

La primera característica que se resalta en las damas es su belleza. La descripción de Aurora acapara un número considerable de versos en el primer monólogo del galán; el cual le relata a su criado cómo conoció a la dama. El amor en don Luis surge por la mera contemplación de doña Aurora; la primera vez que la vio, la dama se observaba en una fuente y, rodeada de flores, formaba un ramillete. En este primer cuadro, el galán también confiesa que ha perdido el interés por su antiguo amor: “DON LUIS. Ya Estrella con esta Aurora/ padece eclipses debidos, / porque cuando sale el día/ no hay luz en los astros mismos”.¹³⁸ Llama la atención los nombres que eligió el autor para las damas, los cuales permiten la explotación de juegos metafóricos y semánticos a lo largo de toda la obra; exclama don Luis de las jóvenes:

DON LUIS. Ni ya esa Estrella tampoco
tiene en mí oculto poder;
ya en otro accidente muero
de otra luz más pura y bella,
pues de una luciente estrella
pasé a adorar un lucero. (vv. 103-108)

En esta obra, las damas destacan por su capacidad de amar. Aurora se enamora perdidamente de don Luis en tan sólo “diez mañanas”, mientras que Estrella lleva esperando fielmente seis años a su amante. Ambas mujeres dejan ver una dedicación absoluta a sus amores, incluso es tema de discusión para las amigas quien de ellas ama más a su galán —sin saber que es el mismo—:

ESTRELLA. Seis años de suspirar,
¡oh, qué anciano está el dolor!
AURORA. Amor que empieza es mayor,
y ese acabándose va.

¹³⁸ Todas las citas textuales son tomadas de la edición Francisco de Rojas Zorrilla, *No hay amigo para amigo*, en *Obras completas*, tomo I, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla- La Mancha, 2007) vv. 321-324. En adelante sólo se indicará el número de verso entre paréntesis.

ESTRELLA. Mi amor más activo está.
AURORA. Más activo está mi amor.
ESTRELLA. Este es fuego, el tuyo no.
AURORA. Estrella, engañada estás.
ESTRELLA. Yo a don Luis adoro más.
AURORA. Más quiero a don Carlos yo.
ESTRELLA. Amor que ardiendo duró,
más activo viene a ser.
AURORA. ¿Cómo se puede saber?
ESTRELLA. Porque más fuerza tendrá
el fuego que ardiendo está
que no el que comienza a arder. (vv. 1251-1266)

La discusión por ver quién ama más y por saber qué amor es más duradero, si el antiguo o el nuevo, va a trasladarse a la acción dramática y a convertirse en una verdadera competencia por averiguar a quién favorece el galán. Ambas damas están confiadas en su victoria: “ESTRELLA. A mí me estima don Luis./ AURORA. Yo tengo el merecimiento./ ESTRELLA. Primero amor es durable./ AURORA. Más se estima el amor nuevo” (vv. 2623-2626). Es hasta el final de la tercera jornada que el galán declara ante el resto de los personajes que elige a Aurora y Estrella decide dar la mano al galán que sí la quiere.

El discurso de ambas damas está enfocado exclusivamente en evidenciar su fuerte sentimiento amoroso, a diferencia de las otras comedias, la dama principal no desarrolla temas subversivos, como la defensa del libre albedrío o el desprecio por los hombres. Todos los parlamentos de Aurora expresan su estado emocional, cualquier alteración en el ánimo de la dama es provocado por el estado de su relación con don Luis. El primer monólogo que enuncia Aurora deja claro esto:

AURORA. Señor don Carlos, yo os vi
y yo os escuché, don Carlos,
y no sé si este accidente
fue de veros o escucharos.
¿Qué hechizo vuestra razón,
qué veneno vuestro agrado,
me han dado en vaso de amor

levemente disfrazados?
Ando desde que os miré
en un despierto letargo,
en un dormido desvelo,
discurriendo y vacilando. (vv. 435-446)

El fuerte deseo amoroso justifica el atrevimiento de las damas de ponerse en situaciones poco decorosas a su condición. Estrella se vale del manto para ir a casa de don Lope a averiguar la ubicación de su amado. Por su parte, Aurora va más allá y pide a don Luis que se encuentren de noche en casa de su amiga y a escondidas de su hermano, poniendo en riesgo la honra familiar que recae en ella y, en consecuencia, su propia vida:

AURORA. Señor don Carlos, yo os quiero,
dígolo mejor, yo os amo,
y aunque hago mucho en quereros,
hago más en confesarlo.
Esta noche quiero veros,
y pues no entráis en poblado
por sucesos que encubrés
y accidentes que no alcanzo,
bien podréis, siendo de noche,
ir a verme, yo os aguardo
en la casa de una amiga,
a quien mi amor he fiado. (vv. 475-486)

Empero, una cualidad que se destaca constantemente en Aurora es su recato. Al momento de citar al galán le hace una advertencia: “[...] pero aviso,/ que el veros, que el estimaros,/ no os dé ocasión a romper/ los límites del recato” (vv. 549-502). De igual manera, cuando platica y agradece a Estrella su ayuda para el encuentro secreto, le explica a su amiga que no hay nada que temer pues ella, como mujer principal, no comprometerá su honra:

AURORA. Te pido, para que sea
estudiado el mal que ignoro,
que en tu casa, con decoro,
dejes que a don Carlos vea;
verdad, amiga, te trato,
y pues ves, Estrella, ahora
que esta es tu casa y yo Aurora,

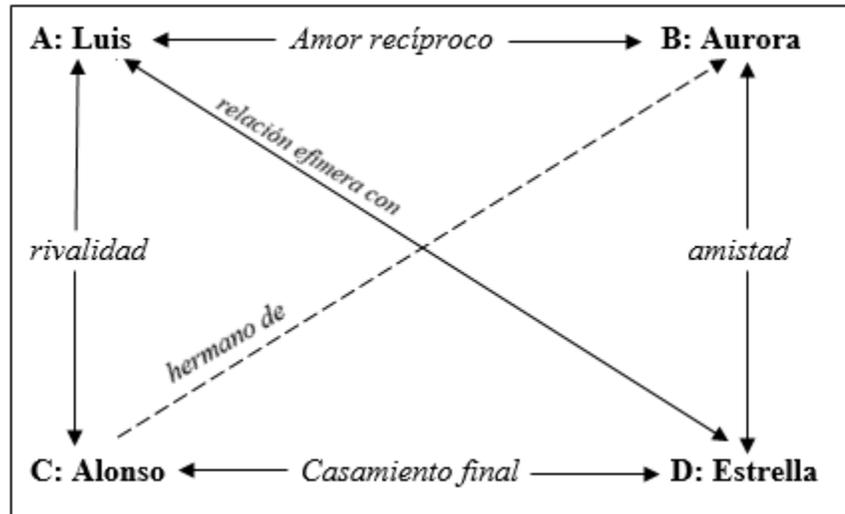
no hay que encargar el recato;
no pasarán los despojos
de amor, que es fuego veloz,
del término de la voz
y el límite de los ojos;
y esto, sí, tan cierto es
que somos en peso igual,
yo mujer muy principal,
y él amante muy cortés. (vv. 1171-1186)

Por otra parte, le desea a Estrella que goce a su amado “en decente tálamo” y enuncia a don Luis: “¡Oh, quiera el cielo que logres/ en decente yugo el premio/ que te ofrecen mis favores” (vv. 2118-2120). Siempre se hace énfasis en la falta moral que implica cualquier encuentro físico entre los amantes sin el sacramento matrimonial.

La que logrará la victoria final será Aurora, quien se compromete en matrimonio con don Luis. En este sentido, se puede clasificar a Estrella como una variante de la “mujer burlada”. No sigue el arquetipo como tal porque la dama no consumó su relación con el galán y, por lo tanto, no está deshonrada y no es forzoso el matrimonio entre ambos. Esto permite su unión con un galán distinto, sin embargo, sí fue ofendida al ser cambiada por otra dama.

3.3.2.- Función en la comedia

Son ocho los personajes que aparecen en esta comedia: tres galanes (Luis-Alonso-Lope), dos damas (Aurora-Estrella), dos criados (Moscón-Fernando) y un ama (Otañez). El enredo de la comedia se estructura alrededor de dos galanes y dos damas. En la obra se presenta la particularidad de que el tercer personaje masculino con cualidades de galán —joven, de buen talle y valiente— no desempeña la función correspondiente al personaje tipo; debido a que no pretende a ninguna de las damas, su función en la acción es ser el árbitro del conflicto. El esquema argumental de la pieza se puede ilustrar a partir del siguiente sistema de relaciones:



Al igual que en la comedia anterior, el sistema de personajes se estructura por estrechos lazos de parentesco. La dama B y la dama D son amigas; el galán A y el galán C son rivales por la dama D y porque el galán A mató al hermano del galán C; mientras que el galán C es hermano de la dama B, la enamorada del galán A. Este esquema argumental presenta varias similitudes con la obra anterior; en primer lugar, porque la relación de amistad de los galanes tiene mayor importancia que el tema amoroso, en *Sin honra no hay amistad*, don Melchor y don Antonio eran rivales y amigos al mismo tiempo, mientras que en *No hay amigo para amigo*, los rivales don Luis y don Alonso tienen un amigo en común: don Lope. En segundo lugar, en ambas piezas dos personajes amigos compiten por el mismo objeto amoroso; y, en tercer lugar, un galán es hermano de una de las damas y tiene deudas de honor con el pretendiente de ésta.

En la primera jornada se plantean dos situaciones, una corresponde al pasado dramático, seis años antes de la acción de la comedia —construida a través de los parlamentos— y la otra al presente de la obra. La relación entre los personajes en el tiempo extraescénico se representa de la siguiente manera:

(situación previa a la acción dramática)

A: Luis +	B: Estrella	← C: Alonso*
∅	D: Aurora*	

Don Luis y Estrella forman la pareja estable de primer rango dramático y el obstáculo para su amor es el galán C, que también pretende a la dama B. El galán suelto es hermano de la dama D, que al no ser pretendida por nadie se ubica en el segundo nivel. Al inicio de la acción dramática este orden se trastoca, los personajes del primer nivel van a descender y la relación de don Luis con Estrella deja de ser estable, ahora es sólo la dama la que desea la unión. Por su parte, don Luis, bajo la falsa identidad de don Carlos, va a seguir ocupando la casilla A y va a formar una relación estable con Aurora, que sube de rango.

La situación inicial de la comedia se estructura de la siguiente forma:

Jornada primera y segunda (*situación inicial*)

A: Luis (Carlos) +	B: Aurora*	
C: Luis	← D: Estrella	← E: Alonso*

La jornada abre con el encuentro de la pareja de primer rango, la dama tiene la iniciativa de citar al galán en casa de su amiga, la dama D. Por su parte, la dama D acude a don Lope para saber si su amado (galán A/C) ha vuelto a la ciudad; paralelamente, el galán E acude también a don Lope para que lo ayude en su venganza contra el asesino de su hermano (galán A/C) y contra la dama que lo rechazó (dama D).

La jornada segunda va a mantener el orden del esquema, pero se va a revelar que don Carlos es en realidad don Luis. La acción comienza en la casa de la dama D, ambas damas esperan la llegada de don Carlos, amante de la dama B; cuando éste llega no quiere descubrirse el rostro pues se da cuenta que la confidente de Aurora es su antiguo amor; el

conflicto se desata cuando al lugar también llega el galán E acompañado de don Lope para tomar venganza de la dama D. El galán E descubre a su hermana, dama B, en su encuentro con don Luis, por lo que los galanes riñen. Todos los personajes obligan al galán A/C a que se destape y la revelación de su identidad va a provocar el punto máximo del enredo. Aurora y Estrella descubren que aman al mismo hombre, Alonso se entera de que su ofensor corteja a su hermana y don Lope se da cuenta que el rival de don Alonso también es su amigo, por lo cual no podrá ayudar en su venganza al primero:

DON LOPE. ¿No es este don Luis, mi amigo?

ESTRELLA. ¿Este, ¡ay dolor penetrante!,
no es don Luis, mi falso amante?

DON ALONSO. ¿Aqueste no es mi enemigo?

AURORA. ¿Luego este engañoso infiel
en quien me puedo engañar? (vv. 1581-1586)

El cuadro se interrumpe porque el gracioso Moscón, para frenar el duelo, ha inventado que el padre de la dama D ha llegado a la casa y don Lope y don Luis huyen juntos. A partir de este momento, toda la acción se desarrollará en la casa de don Lope. Mientras los amigos platican tocan a la puerta, Lope cree que es don Alonso y esconde a don Luis en un cuarto. Cuando abre en realidad aparece Aurora, huyendo del acero de su hermano, y la oculta en otro cuarto de la casa. Acto seguido llega don Alonso, con el pretexto de ir a buscar a su hermana, don Lope lo aleja del lugar para evitar que los descubra. La jornada culmina con el encuentro de los amantes al intentar salir de la casa; Aurora le reclama su traición, don Luis le explica que ya no se interesa en Estrella y se perdonan.

La tercera jornada va a continuar explotando los equívocos causados por la aglomeración de los personajes en los espacios cerrados. Mientras don Lope plática con don Luis, Estrella entra sin ser vista a la casa y se esconde en el cuarto donde estaba su amado; por su parte, Aurora aún no ha abandonado la habitación donde pasó la noche. Aparece en la

entrada de la casa don Alonso —el criado Moscón le informó que su amo ocultó a don Luis y a su hermana durante la noche— y le reclama molesto a don Lope su deslealtad, al mismo tiempo, don Luis se oculta en un tercer cuarto. Don Alonso registra la casa y en la primera pieza descubre a una dama con manto, como piensa que es su hermana, va a llevársela y sale don Luis a defenderla —quien también piensa que es Aurora—; Estrella se descubre, confundiendo a ambos galanes y provocando los celos de su amiga y rival amorosa.

El conflicto se resuelve gracias a don Lope. En función de mediador, explica a los galanes que no puede ayudar a ninguno porque está en deuda con ambos y convence a don Alonso de que el mejor castigo es el perdón. Una vez resuelto el problema de la honra todavía queda la rivalidad de los galanes por la dama; don Luis manifiesta que en realidad quiere a Aurora y, entonces, Estrella ofrece “su voluntad y su mano” a don Alonso. La situación final es la siguiente:

Jornada tercera (*situación final*)

A: Luis +	B: Aurora*	
C: Alonso* +	D: Estrella	

La pareja del primer rango dramático se mantiene intacta y logra su unión. Mientras que Alonso, al comprometerse con la dama D, pasa a la casilla C. En las obras anteriores, ambas damas desposan al galán del que están enamoradas, a diferencia de esta comedia, donde la dama D en realidad quería al galán A. El esquema representa la restauración del orden y el clásico final de las bodas dobles.

Las damas en *No hay amigo para amigo* no destacan por su caracterización, no presentan algún rasgo de carácter que las individualice del personaje tipo de la dama o entre ellas. Su discurso está completamente condicionado por su situación amorosa y sus

monólogos se enfocan en describir su profundo sentimiento por el galán. En el plano funcional tampoco son urdidoras de equívocos, las acciones que realizan por iniciativa propia, como la cita de Aurora a su galán o la entrada a escondidas de Estrella a casa de don Lope, sí contribuyen al enredo pero de manera involuntaria. El personaje de la segunda dama, al estar construido bajo una variación del arquetipo de la “mujer burlada”, pudo ser más explotado en la acción para intentar recuperar a su galán, sin embargo, Rojas plantea un enredo que se establece desde la primera jornada y no un enredo acumulativo con la acción de los personajes, a la vez que el conflicto se sustenta en deudas de honra entre los personajes masculinos y no en el enfrentamiento entre los personajes femeninos.

3.4.- *Doña Inés de Donde hay agravios no hay celos*

El argumento de esta comedia se centra en la figura de don Juan, un soldado recién llegado de Flandes a Burgos. A su regreso se entera que han matado a su hermano y burlado a su hermana, la cual huyó. Un amigo de su padre, don Fernando, le ofrece la mano de su hija, doña Inés, y le solicita su traslado a Madrid. La acción dramática comienza con la llegada nocturna del galán y su criado a la nueva ciudad. Sancho le confiesa a su señor que confundió los retratos y, por error, envió a la dama el suyo en vez del de don Juan. Esta situación será aprovechada por el galán, quien, al llegar a la casa de doña Inés, ve a un caballero bajar por el balcón y duda de la honestidad de su prometida. Para averiguar sus celos, don Juan urde un plan, le ordena a Sancho intercambiar ropas e identidades; el galán se presentará como el criado y viceversa.

A partir de la entrada en la casa de ambos personajes comienza el enredo. Doña Inés sufre porque rechaza el matrimonio con un galán tan grosero (Sancho) y se enamora del criado —en realidad don Juan—. Al mismo tiempo, se presenta en la residencia don Lope

—primo de doña Inés—, ofensor triple de don Juan, pues dio muerte a su hermano, deshonoró a su hermana y pretende a su dama. Por otra parte, la hermana de don Juan llega a la misma morada en busca de don Fernando, le pide que le ayude a restaurar su honra. En esta comedia es evidente la concentración espacial, todos los personajes están presentes —algunos escondidos— en diferentes salas de la casa y la acción se genera a partir de los encuentros de unos con otros. Al final de la comedia se restaura el orden, el verdadero don Juan revela su identidad, se acuerda la boda con Inés y, para resarcir las ofensas de honor, don Lope da la mano a doña Ana.

3.4.1.- Caracterización: la dama “sufrida”

En un primer momento, cabe señalar que la crítica ha identificado la reutilización de escenas y personajes de esta comedia en otra pieza posterior de Rojas, *Primero es la honra que el gusto*.¹³⁹ Esto incluye a los personajes femeninos, quienes, además de los rasgos convencionales del tipo, comparten discursos y situaciones similares; pero su grado de *actividad* como agentes funcionales va a variar. Tanto Leonor como Inés —primeras damas de sus respectivas obras— son *mujeres principales*, en lo que respecta a su posición social y a su honra, y a ambas se les ha impuesto por mandato paterno un compromiso que no aceptan.

El rechazo de Inés se manifiesta incluso antes de conocer al galán, pues cree que don Juan es un caballero de mal talle, grosero y necio; debido a que desconoce el trueque de los retratos y de las identidades entre amo y criado. La dama expresa su rotundo desagrado ante la idea de desposar a don Juan:

¹³⁹ Alberto Gutiérrez Gil, “La reutilización de materiales en las comedias de capa y espada de Francisco de Rojas Zorrilla: el caso de *Donde hay agravios no hay celos* y *Primero es la honra que el gusto*”, en *El teatro barroco revisitado: textos, lecturas y otras mutaciones. Actas del XV congreso de la AITENSO*, Quebec, 5,6,7,8, octubre de 2011 (Canadá: Université Laval, 2013).

DOÑA INÉS. ¿Yo, casarme con don Juan?
No lo permitan adversas
con violencias mi fortuna
ni con influjos mi estrella;
antes el mar de mis ojos
rompa cuando airado crezca
el margen de las mejillas,
que son sus blancas riberas.¹⁴⁰

En ambas comedias, se presenta un cuadro en la primera jornada donde el padre intenta persuadir a la dama nombrando las cualidades del galán, sobre todo resaltando su riqueza. Como observa Gutiérrez Gil, esto propicia “un intenso debate entre padre e hija, a través del cual la dama se aleja de las convenciones sociales establecidas para defender un matrimonio sincero en lugar de un enlace por interés monetario o social”.¹⁴¹ La dama contraargumenta las razones de su padre y le muestra el retrato que recibió; defiende la idea de que la nobleza está relacionada con la belleza física:

DOÑA INÉS. Que no es posible,
aunque tú me lo encarezcas,
que sea hombre principal
un hombre de esta manera.
¿Esa es cara de hombre noble?
¿Puede tener sangre buena
quien tiene este talle? ¿Este arte
es arte de hombre de prendas? (vv. 626-634)

Ante la insistencia de su padre, la dama —al igual que Leonor en *Primero es la honra...*— defiende su derecho al libre albedrío: “Suspende la lengua,/ porque mi albedrío es mío,/ y no es justicia que quieras/ sujetarme, por ser padre,/ lo que aun Dios no me sujeta” (vv. 656-660), y rechaza las uniones por conveniencia donde no se toma en cuenta el gusto de las hijas:

DOÑA INÉS. Antes si tiene don Juan
parte por donde le quiera,

¹⁴⁰ Todas las citas textuales son tomadas de la edición Francisco de Rojas Zorrilla, *Donde hay agravios no hay celos*, en *Obras completas*, tomo I, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla- La Mancha, 2007) vv. 571-578. En adelante sólo se indicará el número de verso entre paréntesis.

¹⁴¹ Gutiérrez Gil, “La reutilización de materiales en las comedias de capa y espada...”, p. 524.

es por ser pobre, que amor
no se paga de riquezas.
Si yo hubiera de elegir
uno en dos hombres, y fuera
uno rico y otro pobre,
y fueran de iguales prendas,
porque me quisiera más,
al que es pobre eligiera. (vv. 665-674)

Los argumentos de Inés vencen a su padre, quien, comprensivamente, sólo le pide que lo conozca para ver cómo le parece. No ejerce su autoridad paterna para obligarla a acceder a la unión; exclama don Fernando: “Mira, Inés, yo no te pido/ que te cases. DOÑA INÉS: ¿pues qué intentas?/ DON FERNANDO: Que veas solo a don Juan,/ porque puede ser que sea/ mucho mejor la persona/ que la pintura” (vv. 675-6799). A lo que Inés accede como buena hija: “[...] por obedecerte,/ y porque no te parezca/ que es mi desdén por impulso/ ni mi enojo por estrella,/ yo esforzaré mi deseo/ a quererle cuanto pueda” (vv. 689- 694). Sin embargo, cuando la dama se encuentra por primera vez con don Juan (interpretado por Sancho) y su criado (en realidad don Juan), no puede evitar despreciar a su futuro marido por sus modos groseros y su mala apariencia. Inés finge ante los presentes cortesía, pero en sus apartes comunica sus verdaderos pensamientos: “(¡Qué talle! ¡Qué mala cara!)” (v. 1027), “(yo he de perder el sentido)” (v.1076).

Al finalizar la primera jornada se anticipa el problema interno que enfrentará el personaje femenino: se enamora del que ella cree el criado. La dama sólo comunicará sus sentimientos en apartes o en soliloquios, ni siquiera lo comenta con su criada: “(¿Qué es, cielos, lo que me pasa?)” (v.1170), “(¡Que mi estrella en este empeño/ dueño me haya señalado/ tan malo que aun el criado/ es mucho mejor que el dueño!)” (vv.1181-1184). Este conflicto resulta sumamente satisfactorio para el auditorio debido a la superioridad informativa; Inés ha reconocido en el fingido criado sus cualidades nobles. Por otra parte, el

hecho de que el cambio de identidades entre amo y sirviente se deje claro al comienzo de la acción permite que el enamoramiento de la dama no caiga en la ruptura del decoro y en el escándalo por parte de los receptores de la época.

Frente a todas las situaciones de cortejo, la dama siempre cuida su honra. En el cuadro segundo de la primera jornada, Inés corre a su criada porque la noche anterior ayudó a don Lope a entrar a su casa; Beatriz le reclama su ingratitud hacia su lealtad, pero la dama responde que antes que su voluntad, tiene lugar su honor. De igual forma, cuando don Lope le confiesa sus intenciones, la joven lo rechaza rotundamente. Lo llama mentiroso y le recuerda que ya tiene obligaciones con una dama (doña Ana).

A lo largo de la segunda jornada la dama se caracteriza por su sufrimiento; la criada le confiesa a don Lope que su ama se desvela pensando en la tormentosa unión: “BEATRIZ: ...aborrece con tal fuerza/ a este don Juan, que esta tarde/ la he tenido casi muerta./ Tanto llanto dio al dolor/ en dos cristalinas hebras [...]” (vv. 1303- 1306). El debate interior de la dama se expone, sobre todo, en un soliloquio de ochenta y dos versos. La joven se encuentra entre el amor y el decoro; por un lado, su padre le ha impuesto un prometido indecente; en segundo lugar, su pretendiente no oficial tampoco es de su agrado y es deshonesto; y, por último, el joven al que sí ama no es digno de ella por la diferencia de clases. Sin embargo, la dama defiende las uniones por amor, aunque desiguales, a las arregladas por conveniencia:

DOÑA INÉS. Dos sujetos aborrezco
y uno que adoro con tal fuerza
que, aunque quisiera querer
lo que aborrezco y quisiera
aborrecer lo que adoro,
tal mi idea está suspensa
que no sé si el odio estime
o si el amor aborrezca.
Don Juan -hable mi dolor-,
para ser dueño le espera

mi albedrío; don Lope
mi fama y honor molesta.
Ambos de mi ardor son iras,
ambos de mi enojo, señas;
y al que en el alma se ha entrado,
no sé por cuál de sus puertas,
procuro echarle del alma,
y no es posible que pueda.
Yo quiero bien, mas no quiero
-¡oh, cielos, y quién pudiera
hacer que aquesta verdad
se quedara en ser sospecha!-,
a un hombre tan desigual
y de tan humildes prendas
que es bajeza de mi sangre;
mas no pienso que es bajeza,
que, aunque es verdad que el amor
de igualdades se contenta,
bien puedo yo querer bien
a otro que mi igual no sea,
que no es fino amor, amor
que se funda en conveniencias. (vv. 1351-1390)

A pesar de esto, Inés nunca va a declarar su amor de manera abierta; su atrevimiento siempre es frenado por su decoro, por ello se le ha denominado como “imaginaria transgresora por amor de las barreras estamentales”.¹⁴²

En un cuadro donde Sancho (en su papel de don Juan) le pregunta desvergonzadamente si la dama le quiere, ésta elabora una declaración amorosa, pero mientras la pronuncia, ve todo el tiempo a don Juan (en fingido traje de criado). Marca la acotación “mira a don Juan” y expresa la dama: “Amando, suspiro y lloro/ con lágrimas del deseo,/ cuando, viéndoos a vos, veo/ el dulce dueño que adoro;/ y a no ser por mi decoro,/ arrojada, vive Dios,/ porque se viera en los dos,/ mostrara mortal mi herida” (vv. 1627- 1634). El falso criado contesta, por orden del supuesto amo, al requiebre amoroso, por lo que el espectador presencia un verdadero intercambio de sentimientos. Esta situación es muy

¹⁴² Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres, “Prólogo a *Donde hay agravios no hay celos*”, en Francisco de Rojas Zorrilla, *Obras completas*, tomo I, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla- La Mancha, 2007) p. 288.

deleitabile por la ventaja informativa del receptor, quien sabe que la dama alcanzará un final feliz pues su indigno enamorado es en realidad su prometido.

Respecto a las similitudes entre las segundas damas de *Donde hay agravios no hay celos* y *Primero es la honra que el gusto*, ambas comparten el nombre de Ana y están construidas a partir del arquetipo de la “mujer burlada”. La diferencia radica en “el grado de autosuficiencia a la hora de recuperar el honor robado”.¹⁴³ La segunda dama de esta comedia tiene relación sanguínea con el primer galán, es hermana de don Juan; por otra parte, fue burlada por don Lope, primo de doña Inés. Esta joven va a seguir a su agraviante a Madrid para intentar recuperar su honor, pero se ampara de una autoridad masculina para lograrlo. Llega a casa de don Pedro a explicarle su situación y a pedirle que la ayude. En un monólogo relata cómo fue seducida y después ultrajada por don Lope:

DOÑA ANA. Vi una tarde en el campo un forastero.
Habló amante. Creíle lisonjero,
creíle; mas loaba mi hermosura,
que la lisonja tiene esa ventura.
Dejele, despidiose, fuese luego,
inquietóseme todo mi sosiego
y, aunque estaban entonces divertidos,
llamé a junta potencias y sentidos,
y por que amor ganase la victoria,
la voluntad dispuso a la memoria,
Obró el discurso torpe y poco atento;
la memoria engañó al entendimiento;
los ojos, si no ciegos, suspendidos,
se dejaron guiar de los oídos.
Dile entrada a mi casa con recato;
ardió el amor, que le atizaba el trato. (vv. 745-760)

Tras narrar su desgraciada historia, doña Ana encarga a don Pedro la restauración de su honra: “...hoy mi honor de vuestra sangre fio” (vv.824). La diferencia con doña Ana de *Primero es la honra...*, es que ésta posee un carácter más activo y determinado; busca y enfrenta ella

¹⁴³ Gutiérrez Gil, “La reutilización de materiales en las comedias de capa y espada...”, p. 527.

sola al galán. Pese a todo, ambas jóvenes van a recurrir a la primera dama para lograr sus fines, pero la respuesta que obtienen es distinta. Leonor, más enérgica, se propone recuperar ella misma el honor de la ofendida, mientras que Inés es más pasiva. Le dice a su nueva amiga que sólo la puede ayudar en no querer al galán:

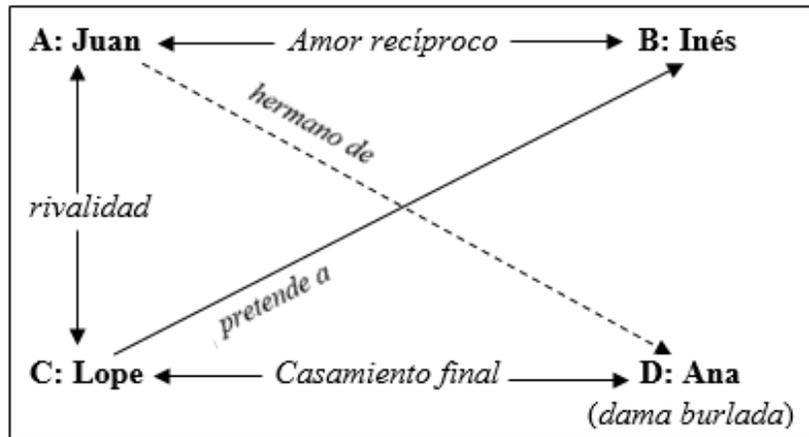
DOÑA INÉS. Yo lo más que puedo hacer
es llegarle a aborrecer,
no hacer que no me quiera;
y mejor te estaba a ti,
si me despreciara cruel,
que yo le quisiera a él,
que no que él me quiera a mí. (vv.2380-2386)

A pesar de los diferentes medios de los que se valen, al final de las comedias ambas damas lograrán desposar a su burlador y borrar la mancha de su honor; además de que establecen una relación de amistad con la primera dama, la cual contraerá matrimonio con un galán que sí correspondía a sus afectos.

3.4.2.- *Función en la comedia*

Como señala Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres la *dramatis personae* de esta comedia “responde ejemplarmente a los principios de economía dramática que son característicos de la promoción calderoniana. Sólo ocho personajes dibujan una compleja red de relaciones familiares y sociales”.¹⁴⁴ El sistema dramático se conforma por dos galanes (Juan-Lope), dos damas (Inés-Ana), el padre de la dama principal (don Fernando), los criados de los galanes (Sancho-Bernardo) y la criada de la dama principal (Beatriz); puede representarse de la siguiente manera:

¹⁴⁴ Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres, “Prólogo”, p. 284.



Juan (galán A) es servido por Sancho (gracioso), es hermano de Ana (dama D) y está comprometido con Inés (dama B). Por su parte, Lope (galán C) tiene por criado a Bernardo; galantea a su prima Inés y, en un pasado extraescénico, burló a Ana y mató en duelo a su hermano mayor. Por su parte, Inés está bajo el cuidado de su padre, don Fernando, y su criada, Beatriz, ayuda a Lope en el cortejo a su señora a cambio de recompensas monetarias. Como puede apreciarse, la comedia no presenta personajes accesorios, todos son fundamentales en la acción dramática.

Lo que pareciera ser un esquema argumental simple se complica debido a la cercana conexión entre los personajes, a la concentración espacial y, sobre todo, a la inserción de una variación de metateatralidad. Al intercambiar identidades, tanto Juan como Sancho se convertirán en personajes de segundo grado al desempeñar un papel dentro de otro. La situación inicial se puede representar de la siguiente manera:

Jornada primera (*situación inicial*)

A: Juan* +	B: Inés	← C: Lope
C: Lope	← D: Ana*	

El galán A y la dama B tienen una relación estable debido a que el padre de la dama ha concertado el matrimonio. El personaje que altera el orden dramático es el galán C, quien en un pasado extraescénico burló a la dama D y en la acción dramática pretende a la dama B. El enredo no puede explotar el intercambio de parejas debido a la relación familiar entre el galán A y la dama D; de igual forma, el matrimonio entre el galán C y la dama D es forzoso para que se restaure la honra de la dama.

A lo largo de la primera jornada se expone el conflicto. Los antecedentes de la acción dramática se plantean en el primer cuadro; la conversación entre don Juan y su criado sirve para contextualizar al auditorio a través de un diálogo ágil. El enredo comienza en el segundo cuadro, al llegar a la casa de la dama ven bajar del balcón a un embozado y don Juan duda de doña Inés. Es el galán el que propone el ardid para averiguar la honestidad de su dama:

DON JUAN. Pues desde hoy te has de fingir
mi amo, y yo tu criado;
yo tu nombre he de llamarme,
y tú el mío, con que allano
ser espía de mi honor
en este contrario campo;
fíngete don Juan ahora
con doña Inés, porque entrando
tú en mi nombre y yo en el tuyo
en su casa disfrazados,
ladrón de casa, procuro
averiguar este encanto. (vv. 385-396)

Tras acordar el trueque de nombres y vestidos, ambos salen de escena. La acción, a partir de este momento, se desarrollará en su totalidad dentro de la casa. Los cuadros siguientes introducen al resto de los personajes, los cuales, a través de sus diálogos, amplían la información al auditorio al presentar su versión de los hechos.

La primera intervención de Inés (dama B) la configura como dama honrada y prudente, pues discute con su criada por ayudar al misterioso galán a entrar a la casa la noche

anterior. Es en este momento —durante la discusión con su padre— cuando el espectador conoce que Inés se niega a casarse con don Juan debido a la confusión de los retratos; ella piensa que su prometido se ve físicamente como Sancho. Posteriormente entra en escena la dama D. Ana llega a la casa de don Fernando para pedirle ayuda en su situación deshonrosa. En un largo monólogo la dama explica cómo un caballero que le fingió el nombre se aprovechó de ella bajo la promesa de matrimonio y mató a uno de sus hermanos. Tras cuatro años de esperarlo decidió ir a buscarlo a Madrid. Don Fernando promete ampararla y la resguarda en el cuarto de su hija. Inmediatamente aparece el galán C, también para pedir consejo al viejo. En la conversación se conoce que él es el burlador de Ana y, por consiguiente, el ofensor de don Juan; al mismo tiempo que muestra interés por doña Inés. La primera jornada cierra con la introducción de Sancho en su papel de don Juan. El fingido galán conoce a su suegro, a su futura esposa y a don Lope. Éste último se da cuenta que don Juan es a quien ha ofendido, pero decide guardar silencio y seguir cortejando a Inés. De esta manera quedan establecidas todas las relaciones entre los personajes.

En la jornada segunda el esquema de relaciones no presenta cambios en cuanto a permutaciones de parejas; sólo se indica el trueque de identidades entre amo y criado. Sancho, al fingirse don Juan, también asume su función dentro del sistema dramático, por lo que pasa a ocupar la casilla de galán A. Esta situación generará la mayoría de los equívocos. Por otra parte, la inclusión de un personaje que no cumple con los rasgos del tipo altera el universo socio-dramático. Durante la mayor parte de la comedia, Sancho imita el actuar de un galán, pero al desconocer el código de conducta señorial, desencadena opiniones reprobatorias y situaciones cómicas sumamente logradas. Por su parte, don Juan se expresa

con un lenguaje perfecto y muestra un valor extremado para un simple criado. El esquema se representa de la siguiente manera:

Jornada segunda (*permutación de funciones entre amo y criado*)

A: Sancho (Juan) +	B: Inés	← C: Lope
A: Lope	← D: Ana	

La jornada abre con don Lope y su criado dialogando acerca de doña Inés; la dama aparece en escena y el galán se oculta. Inés pronuncia un soliloquio donde expresa su confusión: aborrece a sus pretendientes y la atrae el criado. Don Lope sale de su escondite para declararse y la dama lo desmiente, le echa en cara su obligación con otra mujer. Don Juan, Sancho y don Fernando escuchan los gritos y aparecen en escena; para no comprometer su honor, la dama esconde a don Lope en una habitación. Tras aclarar la situación, quedan solos don Juan (Sancho), Sancho (don Juan) e Inés; los personajes comunican sus pensamientos en múltiples apartes hasta que Sancho deja de pensar en la cena y vuelve a su papel: “*Ap. (Mas vuélvome a ser marido.)/ ¿Quereisme mucho, señora?*” (vv. 1611-1612). La impertinente pregunta desencadena el cuadro más logrado de esta jornada. La dama declara su amor pero mira en todo momento al criado (don Juan) y éste, por orden de su amo, responde a las finezas de doña Inés; por lo que el espectador presencia un verdadero diálogo amoroso.

La simpleza de Sancho le hace creer que la dama ha pronunciado ese discurso para él y no piensa desaprovechar la ocasión. Ordena a su criado (don Juan) que los deje solos; Sancho, indecorosamente, le pregunta a la dama: “¿podrá un marido gozar/ un poquillo de la fruta/ que cría el árbol nupcial?” (vv. 1786-1798). Inés, furiosa, está a punto de arremeter contra él, mientras que Sancho piensa que se quiere acercar pero el honor la frena. El fingido

galán le toma la mano y se la besa, Inés lo enfrenta, sin embargo, al final su actitud es de resignación: “(Pero, iras, ¿de qué servís?/ Cese vuestra actividad,/ que no es bastante una queja/ para aplacar un mal;/ y si don Juan ha de ser/ dueño de mi voluntad,/ iras, temer y morir,/ penas, sufrir y casar” (vv. 1831-1838). En este sentido, la dama principal se configura como un ente pasivo en la defensa de su amor, aceptó el matrimonio concertado por su padre y sufre en silencio.

La jornada cierra cuando don Lope va a salir del cuarto donde lo escondió la criada y ve a una dama en la habitación de enfrente, al pensar que es Inés, le declara detrás de la puerta que nunca se interesó por doña Ana. La tensión dramática aumenta cuando la que abre la puerta es la dama ofendida, quien enfrenta a don Lope y grita para pedir auxilio. Acude al llamado don Juan (en su papel de criado) y al reconocer a su hermana deshonrada quiere limpiar su honor con el acero, pero don Lope la defiende. Ambos sacan las espadas y están a punto de enfrentarse hasta que llega don Fernando y, en su papel de mediador, sugiere que el duelo se lleve a cabo en otra ocasión y entre ambos galanes, pues no es digno el enfrentamiento entre un caballero y un criado.

En la tercera jornada se resolverá el conflicto. Don Fernando busca a don Juan (Sancho) para informarle que don Lope deshonró a su hermana y es forzoso remediar la ofensa de honor si quiere desposar a Inés. Sancho le comunica esto a su amo y conciertan que el duelo se llevará a cabo en un cuarto de la planta baja. Don Lope acude y se enfrenta con Sancho —pensando que es don Juan—, hasta que el criado, ingeniosamente, apaga la luz y el verdadero don Juan riñe y hiere a don Lope. Don Fernando llega al lugar y los insta a seguir el duelo; don Lope, para provocar a su enemigo, le confiesa que él mató a su hermano y burló a su hermana. Esto causa que don Juan no pueda contener la ira y revele su identidad.

Al final, el diálogo remediará el problema: don Lope se disculpa de ambos agravios y ofrece desposar a doña Ana. La comedia cierra con la aparición de ambas damas dándoles las manos a sus respectivos galanes. La situación final se representa en el siguiente esquema:

Jornada tercera (*situación final*)

A: Juan* +	B: Inés	
C: Lope +	D: Ana*	

La pareja de primer rango dramático, quienes correspondían sus sentimientos, logra su unión. El final favorece, sobre todo, a la dama B, pues el hombre que ama es en realidad su prometido y no un criado. Por su parte, la dama D recupera su honra al desposar a su ofensor.

Respecto a los personajes, es el criado el que se lleva el protagonismo. Las damas aparecen como entes pasivos, no son defensoras energéticas de su amor. Inés, a pesar de que detesta a su prometido, acepta resignada la boda. No es una dama transgresora, pues no se atreve a sobrepasar las barreras del decoro para declarar su inclinación a alguien inferior en rango social; sólo comunica sus sentimientos en sus apartes. La segunda dama tampoco es un agente activo, no busca y no enfrenta a su ofensor ella sola, se vale de una autoridad masculina para solucionar el conflicto. En este sentido, la unión final y feliz de ambas no es una consecuencia directa de sus actos.

3.5.- *Doña Casandra y doña Fénix de Obligados y ofendidos*

Dentro del *corpus* de comedias “pundonorosas” de Rojas Zorrilla esta es la menos convencional por varias razones. En primer lugar, no hay concentración espacial; mientras que en las otras piezas la acción se desarrolla en su mayoría en espacios interiores, en *Obligados y ofendidos* los lugares de la acción son variados: una casa noble, una casa hidalga, las calles de Toledo e incluso la cárcel. En segundo lugar, esta obra se conforma por una

dramatis personae más amplia y heterogénea; algunos personajes no son comunes para una comedia de capa y espada, como un aristócrata —propio de la comedia palatina o la tragedia— y los malhechores —propios del género burlesco—. Es una obra con mayor acción dramática, por lo tanto, los protagonistas no pronuncian grandes soliloquios. Esto, aunado con el mayor número de personajes, provocará que no todos tengan una caracterización profunda; sobre todo las damas.

El argumento de la comedia presenta el conflicto entre el conde de Belflor —quien por una riña ha tenido que abandonar la corte— y don Pedro —un estudiante sin vocación y adicto al juego—. El conde burló a Fénix —hermana de don Pedro— y el estudiante galantea clandestinamente a Casandra, hermana del conde. La acción dramática comienza cuando el padre de Fénix descubre el agravio y le escribe a su hijo para que acuda a vengar el honor familiar. Al día siguiente, el estudiante va a visitar a su amada por la noche. Frente a la casa de la dama lo interceptan unos hombres y riñen; mata a uno —Arnesto, hermano de Casandra— y cuando el resto lo tiene acorralado es auxiliado por el conde. De esta manera los galanes quedan obligados y ofendidos por primera vez. Don Pedro le debe la vida al conde, el cual —sin saberlo— ayudó al asesino de su hermano, por lo que está agraviado. Ambos prometen buscarse para batirse en duelo en otra ocasión.

Cuando el estudiante recibe la carta de su padre explicándole el deshonor de su hermana, acude con el conde, pues no pueden enfrentarse hasta que don Pedro recupere su honor. El galán ignora que el hombre que lo ayudó es también su ofensor. Como don Pedro está en deuda con el conde lo acompaña en una misión, entrar en la casa de una dama. En este momento el conflicto alcanza su punto más alto, el estudiante descubre que el conde es quien deshonoró a su hermana, pero no puede enfrentarlo porque está en deuda con él;

quedando una vez más obligados y ofendidos. Don Pedro es apresado tras una riña callejera; durante su estancia en la cárcel se entera de un complot para matar al conde. Es el galán aristócrata quien saca de prisión al estudiante; éste, una vez más en deuda, acude al lugar donde será la emboscada y ayuda a su amigo/ofensor. Finalmente, ambos galanes se batan en duelo, pero lamentan tener que enfrentarse con el otro, ya que han desarrollado un vínculo de amistad. Es el conde el que propone la solución con las típicas bodas dobles; cada uno desposará a la hermana del otro, quedando así solamente obligados y ya no ofendidos.

3.5.1.- Caracterización: dos damas “desdibujadas”

Como se mencionó anticipadamente, en esta comedia no se encuentran grandes personajes femeninos. Esto se debe a que el tema del amor —ámbito de las damas— se ve desplazado por el del honor —ámbito masculino—. Es por ello que la caracterización se enfoca en ambos galanes. Por otra parte, como los espacios dramáticos son exteriores en varios momentos, no son propios para el desenvolvimiento de las damas decorosas. Sin embargo, las protagonistas sí presentan algunas particularidades. Para iniciar, es preciso mencionar que se dificulta la distinción de rangos dramáticos entre ambas damas y ambos galanes. Fénix es el personaje femenino con mayor intervención dramática, de hecho, es ella la encargada de abrir la comedia; pero conforme avanza la acción disminuyen notoriamente sus apariciones. Las dos jóvenes tienen una criada, las cuales tampoco juegan un papel activo a diferencia de otras obras (*Primero es la honra que el gusto* y *Donde hay agravios no hay celos*). Según Couderc, la primera dama suele diferenciarse de la segunda porque “acepta libremente su boda final”¹⁴⁵, aunque en este caso, tanto Fénix como Casandra, logran desposar a sus enamorados.

¹⁴⁵ Couderc, *Galanes y damas en la comedia nueva*, 218.

Respecto a los personajes masculinos, ambos tienen el mismo nivel de protagonismo; *empero*, sólo don Pedro tiene a su servicio a un criado (Crispinillo), por lo que le corresponde la función de primer galán y, consecuentemente, a Casandra la de primera dama. La particularidad de esto, es que la dama principal es eclipsada por la segunda; sus parlamentos son limitados y sus acciones no repercuten en el final de la obra.

La caracterización de Casandra se corresponde con el personaje tipo, con la rareza —para una comedia de capa y espada— de que tiene sangre noble, pues es hermana de un conde. Lo transgresor en esta dama es que está enamorada de un galán de estatuto social más bajo que ella. Un antecedente de esto es doña Inés de *Donde hay agravios no hay celos*, pero, mientras la unión desigual de Inés se queda en su imaginación, Casandra sí se casará con el estudiante. No se explota en los parlamentos de la dama las reflexiones sobre la diferencia estamental. Su primera aparición en escena se da hasta el final de la primera jornada y es muy corta. La dama escucha la pelea en la calle, donde el conde ayuda a don Pedro, y teme por el enfrentamiento entre su hermano y su enamorado; a lo que la criada le dice:

JACINTA. ¿Qué es posible que hayas dado
en hacer caso de quien
ni de tu amor será digno
ni aún digno de tu desdén?
¿A un estudiante?¹⁴⁶

La dama responde que al principio admitió el galanteo sólo por diversión, pero al final la rindió la valentía de don Pedro:

¹⁴⁶ Todas las citas textuales son tomadas de la edición Francisco de Rojas Zorrilla, *Obligados y ofendidos*, en *Obras completas*, tomo II, ed. Juan José Pastor Comín (Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla- La Mancha, 2009) vv. 959-963. En adelante sólo se indicará el número de verso entre paréntesis.

CASANDRA. Jacinta,
no me le nombres, pues ves
que es muy galán y valiente
y yo he nacido mujer.
Por burlas empezó amor,
y aunque por burla le hablé,
si yo le escuché de veras,
que es señal puedes creer
de no quererle muy mal
haberle escuchado bien. (vv. 963-972)

La segunda aparición de Casandra es al comienzo de la jornada segunda. La dama tiene una plática con su hermano el conde, donde éste le confiesa que una joven a la que ofendió le ha escrito para que la vaya a ver. Su hermana le aconseja prudentemente que debe temer de la ira de una mujer ultrajada, pues en un solo sujeto caben amor y venganza, y como dama honrada le advierte: “no la vuelvas a ofender/ si no la intentas premiar” (vv. 1283-1284).

En la tercera jornada ambas damas se van a encontrar. El conde salva a Fénix del acero de su padre y de su hermano y la lleva a su casa; el galán las deja solas para salir a buscar a don Pedro y batirse en duelo. Ambas jóvenes se cuentan su desdicha, Casandra está obligada por un estudiante y Fénix está ofendida por el conde. Pronto descubren que sus amantes son el hermano de la otra:

CASANDRA. Tengo amor, pero es secreto:
un caballero estudiante
arde en mi pecho inhumano.

FÉNIX. El dueño me nombra pues.

CASANDRA. Don Pedro Céspedes es.

FÉNIX. ¡Ese, Casandra, es mi hermano! (vv. 2312-2317)

Su conversación es interrumpida por la criada de Fénix, quien les informa que don Pedro ha sido encarcelado.¹⁴⁷ La última aparición de Casandra se desarrolla en la cárcel; la dama antepone su amor al decoro y cubierta con un manto va a ver a su galán para ayudarlo a salir.

La joven toma la iniciativa y le declara su afecto al estudiante:

CASANDRA. Infelice caballero,
tan valiente y tan bizarro
que el mismo merecimiento
os hizo más desdichado,
una apasionada vuestra,
o amante, que no es recato
dar a la acción la fineza
y no descubrirla el labio,
a esta prisión rigurosa
en los disfraces de un manto
venía a decir sentimientos
nunca hasta aquí declarados.
Pobre sois y sois valiente,
y a mí me toca el amparo
de quien solo por mi causa
mira su honor perturbado. (vv. 2886-2901)

Y a pesar de que no quería revelar su identidad, finalmente confiesa que es la hermana de su ofensor. El estudiante no responde con un diálogo amoroso pues está más preocupado por recuperar su honor, por lo que deja a la dama descontenta.

En cuanto a la segunda dama, su configuración se construye a partir del arquetipo de la “mujer burlada”, como es común en las obras “pundonorosas” de Rojas; pero en este caso, la dama no es tan activa porque su galán no huye a otra ciudad y no tiene que perseguirlo. Ahora bien, es la primera pieza donde el personaje femenino de segundo rango abre la jornada

¹⁴⁷ Respecto a la relación entre la dama y la criada en esta comedia véase: Elsa Graciela Fiadino, “La relación dama/criada en dos comedias de Rojas Zorrilla” en *Damas en el tablado. Actas de las XXXI jornadas de teatro clásico, Almagro, 1, 2 y 3 de 2008* (Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2009).

primera. Marca la acotación que “*Salen Fénix, medio desnuda, deteniendo al conde*”.¹⁴⁸ Este primer cuadro tiene alto impacto dramático; la desnudez de la dama indica que ha consumado la relación con el galán, el cual se niega a cumplir su palabra y Fénix lo retiene a la fuerza para tratar de convencerlo con sus argumentos y después con amenazas.

En un largo monólogo de doscientos sesenta y nueve versos, la joven cuenta cómo conoció y se rindió al amor del conde. Fénix era la envidia de las damas y la admiración de los galanes; un día, mientras paseaba en su carruaje, el aristócrata la siguió en su caballo. Fénix se mostró recatada y esquiva durante dos años, hasta que el galán la convenció con sus ruegos y con la promesa de matrimonio:

FÉNIX. Dáme palabra de esposo,
que es la añagaza o el cebo
con que a la red del engaño
se abaten los pensamientos.
Creíte, nací mujer;
tuve amor, hallette tierno;
vuelvo a resistirme más;
porfío, fue cumplimiento;
ruégasme, cierro el discurso;
lisonjeas, yo te creo;
vuelvo a dudar, tú te enojas;
y en fin, aquí de mi aliento
perdí... ¿Cómo he de decirlo?
Mas, ¿para qué me detengo
en ir buscando disfraces
para declarar mis yerros, [...] (vv. 165-180)

Fénix, tras exponer cómo el conde logró rendir su voluntad, muda el tono de su discurso y comienza a persuadirlo con su argumentación para que no la abandone; marca la acotación

¹⁴⁸ Rojas Zorrilla introduce en varias de sus obras el elemento erótico a través de diversos recursos, en este caso se presenta la dama en escena un poco más descubierta de lo usual. Al respecto, véase el amplio estudio de Juan Matas Caballero, “Erotismo en el teatro de Rojas Zorrilla. I: la risa erótica”, *Lectura y signo*, núm. 3 (2008) y “Erotismo en el teatro de Rojas Zorrilla. II: desnudo y violencia”, en *Rojas Zorrilla en su IV centenario. Congreso Internacional*, Toledo, 4, 5, 6, 7 de octubre de 2007 (Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2008).

que la dama “*mude representación*”. La joven apela a la condición noble de su enamorado y al comportamiento que por lo tanto le corresponde:

FÉNIX. No seáis como los más,
pues nacisteis de los menos.
Dejad para la vulgar
la conveniencia de entero.
A esta regla de olvidado
dadle la excepción de cuerdo,
y sed, siendo más que todos,
imitación de vos mismo.
Recompensad, ¡pese a mí!,
todo mi honor con el vuestro,
pues en la sangre os compito
y en el amor os excedo. (vv. 227-238)

Al no surtir efecto las razones, la dama pasa a las amenazas: “FÉNIX: indignada, como hermosa,/ rabiosa, como con celos,/ resuelta, como sin honra,/ airada, como sin riesgos,/ os sabré dar el castigo/ que merecen vuestros yerros” (vv. 307-312). A pesar de sus esfuerzos no logra convencer al galán, quien insiste en la diferencia social: “CONDE: sois hermosa, pero vos/ no habéis nacido mi igual” (vv. 341-342). El conde le propone a Fénix mantener una relación clandestina ya que la unión es imposible: “CONDE: Yo os prometo ser constante/ en lazo más cariñoso,/ como, olvidando lo esposo/ me consintáis en lo amante” (vv. 331-334); y con esto deja a la dama ofendida.

Al igual que la primera dama, Fénix sólo tiene una aparición por jornada. En la segunda, le envía una nota al conde para citarlo en su nuevo domicilio. A pesar de las amenazas de su monólogo, la dama demuestra un genuino amor por su galán, pues pesa más en ella el no verlo que el agravio. El carácter amenazante de Fénix en la primera jornada se disipa por su tierno querer. Plática con su criada:

FÉNIX. ¡Oh, quién de mi llanto al precio
feriara el mal que he sentido,

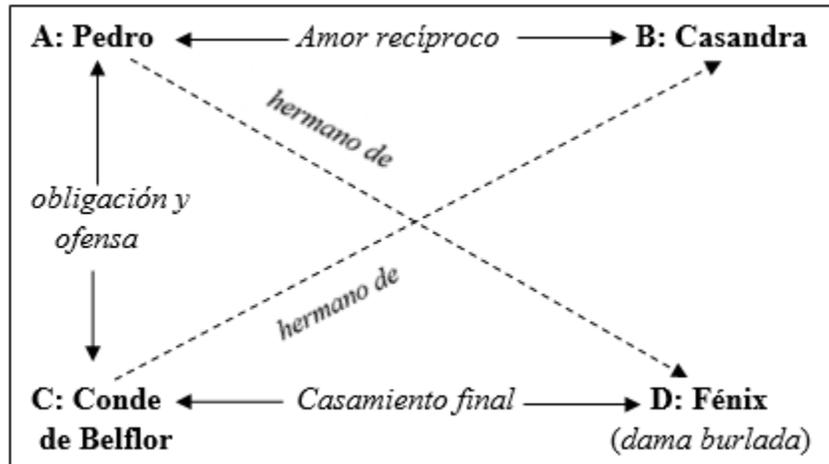
porque siento más su olvido
que mi injuria y su desprecio!

BEATRIZ. ¡Tus discursos no verás
que están de razón ajenos?
¿El desprecio sientes menos
y el olvido sientes más? (vv. 1585-1592)

La tercera jornada comienza con el conde y Fénix huyendo; marca la acotación: “*Salen Fénix, medio desnuda y el conde de priesa: entran y cierran una puerta*”. El galán noble amparó su vida y la llevó a su casa para salvaguardarla junto con su hermana. Para este momento, el conde ha reconocido la deuda que tiene con Fénix: “CONDE: porque importa a su opinión/ y a defenderla me atrevo,/ supuesto que pagar debo/ a su amor mi obligación” (vv. 2226-2229). A pesar de esto, la dama lamenta su situación: “FÉNIX. De suerte/ que, por huir de una muerte,/ me ha cogido un deshonor./ ¡Qué esto a mi nobleza pasa!” (vv. 2203-2206), “Si volvieras por mi honor/ como vuelves por mi vida” (vv. 2220-2221). Los últimos parlamentos de la dama serán la conversación que entabla con Casandra, donde comparten sus historias y sus penas de amor.

3.5.2.- *Función en la comedia*

La *dramatis personae* de esta comedia es peculiar por su mezcla de personajes altos con bajos. Se conforma por un galán aristócrata (el conde de Belflor), su hermano (Arnesto); un galán típico (el estudiante don Pedro), su criado (Crispinillo); una dama noble (Casandra), su criada (Jacinta); una dama hidalga (Fénix), su padre (don Luis) y su criada (Beatriz); un alcalde mayor; y malhechores (el Ganchuelo, Zajinto, el Cernícalo, el Mellado, Chispilla y el Borrego). Dando un total de dieciséis personajes. El esquema argumental se ilustra gráficamente a través del siguiente sistema de relaciones:



A pesar del amplio número de personajes, el conflicto se centra en la relación entre las dos parejas de galanes y damas. El galán A es hermano de la dama D, galantea a la dama B y mató a su hermano mayor. El galán C es hermano de la dama B y galantea a la dama D. Mientras que los galanes A y C tienen obligaciones y ofensas entre ellos. La situación inicial se ilustra de la siguiente manera:

Jornada primera (*situación inicial*)

A: Pedro*+	B: Casandra**	
C: Conde de Belflor**	← D: Fénix*	

El esquema es poco complejo y los personajes no van a moverse de casilla, debido a que sólo hay un galán para cada dama y el intercambio de parejas es imposible dada la consanguinidad entre los personajes. Tampoco se integra un tercer galán que altere el orden dramático y la estabilidad de las parejas.

La primera jornada comienza con la dama D y el galán C en escena. Tras ser burlada, Fénix intenta que el conde no se vaya y cumpla su promesa. A pesar de su largo monólogo con ruegos y amenazas, no logra convencer al galán; el cual se justifica en la diferencia de clases. El padre de Fénix llama a la puerta y el conde se oculta en una ventana. Don Luis se

queja de su hijo don Pedro (galán A), quien ha mandado a su criado por dinero. En sus parlamentos, Crispinillo se encarga de configurar al galán A: un mal estudiante, apostador y problemático pero sumo defensor de su honor. Don Luis le da al criado unos reales de plata y lo despide; como ha olvidado decirle algo quiere gritarle por la ventana y descubre al conde y la ofensa. No riñen porque al galán le parece desigual el enfrentamiento por la diferencia social y de edades. El conde se va y deja a Fénix deshonrada.

El segundo cuadro se desarrolla la noche siguiente e introduce al galán A. En la calle, frente a la casa de la dama B, se enfrenta con el hermano de ésta y otros caballeros. El estudiante demuestra gran arrojo y valor, pero al ser superado en número está a punto de ser derrotado, cuando llega el galán C en su auxilio. Los equívocos van a generarse por la desigualdad informativa de los personajes. El conde prometió ayudar al estudiante sin saber que éste mató a su hermano. Aparece en escena el alguacil mayor y le informa al noble del asesinato; el galán C no falta a su palabra y deja libre al estudiante. La jornada concluye con el acuerdo de ambos caballeros de postergar el duelo para otra ocasión. El galán A queda obligado con el galán C y éste queda ofendido.

En la jornada segunda no se modifica el esquema relacional ya que el enredo de la comedia no se centra en los intereses amorosos de los personajes, sino en las deudas y ofensas de honor de los galanes. Esta jornada comienza con la dama B y su hermano (galán C) en escena. El conde le confiesa que ha ofendido a Fénix y que irá a visitarla. Llega a la casa don Pedro a informarle al conde que no pueden enfrentarse pues está sin honor; le muestra una carta donde su padre le pide que tome venganza. En un paralelismo con la primera jornada, el galán A le pide ayuda al galán C sin saber que éste es su ofensor. En este momento, el

conde tampoco tiene conocimiento de que la dama a la que burló tiene un hermano y es don Pedro.

El último cuadro de esta jornada es el de mayor tensión dramática. El conde va a buscar a Fénix a su nueva casa acompañado de don Pedro. Cuando llegan, la criada los hace pasar a oscuras; mientras el conde sube a ver a su dama, el estudiante se queda en la sala haciendo guardia. En ese momento aparece don Luis y reconoce a su hijo. El galán A se da cuenta que su enemigo es el galán C, a quien debe la vida y, por lo tanto, a quien debe obligaciones. En la obra, el sentido del honor de los galanes es exagerado y roza los límites de la inverosimilitud y lo ridículo. Don Pedro prefiere ofender a su padre y ayudar al conde sólo porque le dio su palabra.

En la jornada tercera el conde escapa con Fénix para impedir que su hermano la mate por mancillar el honor familiar. Por lo que la relación de la pareja de segundo rango se modifica, el sentimiento amoroso pasa de ser unidireccional (de Fénix al conde) a ser correspondido. El conde deja a Fénix con su hermana para salir a buscar a don Pedro. Este es el primer encuentro entre la dama B y la dama D. Ambas comparten sus penas y descubren que quieren al hermano de la otra. La criada de Fénix llega y les comunica que han encarcelado a don Pedro. El cuadro subsecuente tiene lugar en la cárcel. Los presos (el Borrego, el Cernícalo, el Mellado, Chispilla, el Ganchuelo y Crispinillo) comparten pan, queso y vino mientras cada uno cuenta cómo terminó en la cárcel. Don Pedro se entera de que planean matar al conde al salir de la prisión. Jacinta, en su primera acción atrevida, va a visitar al estudiante y le declara su amor. La dama tiene que esconderse porque llega su hermano a pagar la fianza de su amigo/enemigo. El cuadro final se desarrolla en la campaña, a orillas del río Tajo. Don Pedro acude para evitar la emboscada al conde y, tras vencer a los

mercenarios, los galanes por fin pueden batirse en duelo para vengar sus respectivas ofensas. El personaje que funge como mediador es el conde, él propone la solución: ambos desposarán a la hermana del otro. El final de la obra se representa de la siguiente manera:

Jornada segunda y tercera (*situación final*)

A: Pedro* +	B: Casandra**	
C: Conde de Belflor** +	D: Fénix*	

La pareja de primer rango, cuyo sentimiento era recíproco, logra la aprobación de la autoridad masculina a cargo de la dama (en este caso el galán C), y la dama D recupera su condición honrada al desposar a su burlador; al mismo tiempo que el galán C se reincorpora a los parámetros decorosos de los galanes al cumplir con su obligación.

Como se aprecia, ambas damas son agentes pasivos en la acción dramática. Su función es ser las depositarias del honor familiar. Estas jóvenes sí trasgreden los límites del decoro, una por consumir su relación con alguien de rango superior y la otra por enamorarse de alguien socialmente inferior. Pero su discurso no va más allá, no defienden en sus parlamentos las uniones desiguales por amor. Sus apariciones en escena son escasas, máximo llegan a presentarse dos veces por jornada cada dama. La caracterización superficial de ambos personajes femeninos es consecuencia del tema dominante de la comedia y de su estructura.

SEGUNDA PARTE
DE LAS COMEDIAS DE
DON FRANCISCO DE ROJAS
ZORRILLA.

DEDICADAS

AL EXCELENTISSIMO SEÑOR
DON PEDRO NUÑO COLON, Y PORTUGAL;
ALMIRANTE DE LAS INDIAS, DUQUE DE VERAGVA,
I DE LA VEGA, MARQUES DE XAMAICA, I DE
VILLA-NEVA DEL ARISCAL, CONDE DE GELVES,
SEÑOR DE LAS VILLAS DE TORRE-QUEMADA,
I EL ALMVEDANO, &c.

68. y med.

Darwin

Año



1645.



CON PRIVILEGIO. EN MADRID,
EN LA IMPRENTA DE FRANCISCO MARTINEZ;
A costa de Pedro Coello, Mercader de libros.

Segunda parte de las Comedias de Francisco de Rojas Zorrilla (1645). Reproducción digital facsímil del impreso original conservado en la Biblioteca Nacional de España. Sig. TI/64

4.- *Damas en la comedia cínica de Rojas Zorrilla*

La segunda vertiente que Felipe B. Pedraza propone para las obras amatorias de Rojas Zorrilla es la *comedia cínica*. Estas piezas se distinguen por subvertir los valores y la estructura típica de la comedia de capa y espada. Los personajes constantemente rompen el decoro al realizar actos o pronunciar discursos indignos a su condición socio-dramática. El código del honor no se aplica con la misma rigidez; las damas no suelen tener una autoridad masculina (padre o hermano) que salvaguarde su honra y los duelos entre los galanes, más que generar tensión dramática, provocan risa.

Para Pedraza, “los caballeros son un conjunto de simpáticas figuras grotescas, a ratos absurdas, a ratos desvergonzadas, incansables trapisondistas, en cuyo vocabulario no figura ni la fidelidad ni la lealtad ni el pundonor. Son amantes múltiples, cínicos y desapasionados; unos bobos, otros insufribles, algunos miserables. Una fauna ridícula con la que el poeta se divierte sin ensañarse”.¹⁴⁹ Mientras que las damas son arrojadas, livianas e inclusive descaradas. Rojas, en la construcción de los personajes femeninos, “busca toda variación posible, presentando a menudo a mujeres decididas y de índole fuerte, —virtuosas, crueles o ligeras en su determinación — y que en ocasiones no duda en halagar la imaginación sensual del público ofreciendo al patio actrices «medio desnudas», o insistiendo en largas y voluptuosas descripciones de mujeres bañándose”.¹⁵⁰

¹⁴⁹ Pedraza Jiménez, “Francisco de Rojas Zorrilla, poeta cómico”, 210.

¹⁵⁰ Maria Teresa Cattaneo, “Los desenlaces en el teatro de Rojas”, en *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático: Actas de las XXII jornadas de teatro clásico*, Almagro, 13, 14, 15 de julio de 1999, eds. Felipe B. Pedraza, Rafael González y Elena Marcello (Almagro: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000) 4.

Se les denomina cónicas a estas piezas debido a que “están plagadas de figuras y figurillas, criaturas cuya esencia consiste en la reducción de su carácter a una tara física, síquica o social”.¹⁵¹ En la sexta entrada del *Diccionario de Autoridades*, Tomo III, de 1732 aparece la siguiente definición para FIGURA: “Por extensión se toma por hombre ridículo, feo y de mala traza. Latín. *Ridiculus homo*”. Por lo tanto, los personajes denominados como *figura* se caracterizan por presentar una desviación de conducta e involuntariamente ser percibidos como ridículos a ojos del espectador y de otros personajes. Esto provocará que la función del gracioso pase a segundo plano ya que la *vis cómica* es generada por todo el elenco. Estas comedias responden a lo que Ignacio Arellano denominó “la generalización de los agentes cómicos”. Este fenómeno causa una implicación gradual de la mayoría de los personajes en la comicidad, de tal manera que “el supuesto código riguroso y ultra ético se diluye en un nuevo decoro (ligado también a los géneros) que admite no solo a los nobles ingeniosos y burladores, sino también, y con harta frecuencia, a los nobles ridículos”.¹⁵²

El humor jocosos se explota al máximo en otros géneros como la prosa satírica y el entremés. Rojas no fue el iniciador de esta vertiente dramática; como antecedente de este tipo de comedias, Pedraza señala *Mañanas de abril y mayo* de Calderón de la Barca, *El amor al uso* de Antonio de Solís o *Los empeños del mentir* de Antonio Hurtado de Mendoza. Sin embargo, la aportación del poeta toledano está “en llevar más lejos, a terrenos socialmente más conflictivos, los alardes de libertad amorosa y de descaro que hay en estos precedentes”.¹⁵³

¹⁵¹ Felipe B. Pedraza Jiménez, “Humor y comicidad” en *El universo dramático de Rojas Zorrilla*, ed. Rafael González Cañal (Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, 2015) 129.

¹⁵² Arellano, “La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada”, 115.

¹⁵³ Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres, “Introducción”, 23.

4.1.- Doña Matea y Serafina de *Lo que son mujeres*

Una peculiaridad de esta pieza es la poca acción dramática que presenta, para Cotarelo “es una comedia sin verdadero argumento”.¹⁵⁴ El enredo es muy simple, consiste en la burla del casamentero Gibaja a Serafina, dama desdeñosa. Ésta acepta recibir en su casa a los galanes que la pretenden: don Roque, don Pablo, don Gonzalo y don Marcos —todos con algún defecto de carácter—. Como la joven rechaza con altivez a los cuatro, éstos finguen querer a Matea, la hermana menor; a pesar de que logran despertar los celos en Serafina, no se establece ninguna pareja al final.

Estas características poco convencionales para una comedia de capa y espada han suscitado debates respecto a la clasificación genérica de la obra. La estructura dramática no recae en el enredo, si no en la configuración ridícula de los personajes, los cuales “no tienen más realidad que un cúmulo de defectos, o excesos”.¹⁵⁵ El tono predominante es el de la farsa, debido a que se busca generar la risa del espectador en la mayor parte de la representación. Sofía Eiroa apunta un dato importante para la comprensión de la comedia, según las *Fuentes para la historia del teatro de España* de Shergold y Varey, la obra fue montada en el salón de Palacio en los días de Carnestolendas del año 1685; lo que explicaría “el carácter de parodia bufonesca y carnavalesca del conjunto de la pieza orientada hacia este tipo de obras”.¹⁵⁶

¹⁵⁴ Cotarelo, *Rojas Zorrilla: noticias biográficas y bibliográficas*, 93-94.

¹⁵⁵ Pedraza, “Humor y comicidad”, 129.

¹⁵⁶ Eiroa, “Las protagonistas femeninas de Rojas Zorrilla: *Lo que son mujeres*”, 127.

4.1.1.- Caracterización por contrapunto: la dama “esquiva” versus la dama “enamoradoza”

Como señala Cristophe Couderc, la constante en la caracterización de los personajes femeninos en la comedia barroca es el contraste. El carácter de la primera dama se construye por oposición al de la segunda y, ante mayor cercanía en la relación de las damas, hay un mayor antagonismo; cuando las jóvenes son hermanas, por lo general, se presenta una oposición frontal por el amor de un galán.¹⁵⁷ Según el mismo crítico, la pertenencia de dos personajes a una misma familia limita su configuración, pues les atribuye “una serie de características idénticas, un haz común de rasgos definatorios”¹⁵⁸ en cuanto a elementos externos a su carácter. *Empero*, estos atributos compartidos “hacen que el contraste en la caracterización individual se vea acentuado, así como la violencia en el enfrentamiento de los [las] dos rivales podrá llegar hasta el paroxismo”.¹⁵⁹

En el caso de *Lo que son mujeres* no se explota la oposición frontal por un galán, es decir, no hay una verdadera competencia amorosa, porque Serafina no quiere a ninguno y Matea quiere a cualquiera. No se establecen relaciones entre los galanes y las damas ni antes ni después de la acción dramática. El sentimiento amoroso está completamente ausente en la obra, no hay amor honesto de los galanes a las damas, ni viceversa, ni siquiera entre ambas

¹⁵⁷ Couderc, *Galanes y damas en la comedia nueva*, 220-221. La oposición entre dos damas hermanas puede ser el sostén del argumento y el enredo en las comedias. Algunas de las obras más conocidas que utilizan este recurso son: *La dama boba*, de Lope de Vega; *¿Cuál es mayor perfección?* y *No hay burlas con el amor*, ambas de Calderón de la Barca; y *La presumida y la hermosa* de Antonio Enríquez Gómez / Fernando de Zárate.

¹⁵⁸ Couderc, *Galanes y damas...*, 221.

¹⁵⁹ Couderc, *Galanes y damas...*, 221.

hermanas. Por lo que el enfrentamiento o contraste sólo se da en el plano de la caracterización de las jóvenes, no en su *funcionalidad*.

La configuración de ambas damas se distingue, en primer lugar, por la jerarquía familiar que ocupan. Serafina es la hermana mayor y la que heredó la hacienda de su padre: “SERAFINA. Mi abuelo, que tenga Dios, / dejó por su testamento/ un mayorazgo fundado, / que heredó con mejor suerte/ mi padre, y yo, por su muerte/ como mayor le [he] heredado;/ que no se reparta y venda/ entre otras hijas mandó”¹⁶⁰; mientras que Matea es la hija menor, “segundona”. Destaca la ausencia en escena de una figura de autoridad masculina para cuidar de las damas. En ese sentido, Serafina asume la responsabilidad de velar por la honra de su hermana y tiene el poder de decidir su futuro, ya sea casándola o enviándola a un convento. Matea, al no tener más familia o un marido que la ampare, debe someterse a los designios de la primogénita. La relación entre las hermanas roza en algunos momentos la crueldad; cuando la dama menor aparece por primera vez, tiene lugar la siguiente conversación:

SERAFINA ¿Era hora de levantarse,
señora hermana?

DOÑA MATEA ¿Ya empieza
vuesa merced a reñirme?

SERAFINA. Son ya las diez.

DOÑA MATEA. Cuando sean,
¿también como los vestidos
me cuenta las horas?

SERAFINA. Tenga
la muy... mucha cortesía.

DONA MATEA. ¿La qué?

¹⁶⁰ Todas las citas textuales son tomadas de la edición Francisco de Rojas Zorrilla, *Lo que son mujeres*, en *Obras completas*, tomo IV, ed. Milagros Rodríguez Cáceres (Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2012) vv. 339-346. En adelante sólo se indicará el número de verso entre paréntesis.

SERAFINA. La muy escudera.

DOÑA MATEA. En nada soy yo segunda
como en lo roto. (vv. 453-462)

Serafina ejerce un control económico sobre Matea, al grado de limitarla en su guardarropa. Constantemente se menciona la situación opuesta en fortuna de ambas damas: la primera es una bella heredera y la segunda es pobre y poco agraciada; siendo una la antítesis de la otra. Expresa Serafina de su hermana: “No vi en mi vida/ más malas gracias de fea./ Lindas partes de adorada/ tiene mi tal hermanita:/ segundita, pobrecita, / feíta y enamorada” (vv. 31-36).

Otro rasgo opuesto —y el único de carácter— es la esquivez de Serafina versus el fácil enamoramiento de Matea. La hermana mayor es la principal encargada de configurar a la menor a través de sus opiniones despectivas e hiperbolizadas:

SERAFINA. ¿No quieres tú que me asombre
si en la vida ha visto hombre,
que no le parezca bien?
El chico, por lo donoso;
el grande, por lo entallado;
el puerco, por descuidado;
el limpio, por cuidadoso;
porque guarda, al miserable;
por arrojado, al valiente;
al que habla, por elocuente;
al que calla, por loable;
al cobarde, por templado;
al hablador, por chistoso;
al tibio, por vergonzoso;
por discreto, al mesurado;
al vano, por presunción;
por constante, al importuno;
jamás ha visto hombre alguno
que no le cobre afición. (vv. 10-28)

Mientras que Serafina huye del matrimonio —a pesar de que eso implique perder su hacienda—, ya que ningún hombre le parece bien; exclama la dama: “SERAFINA: ¿Adónde hallaré yo un hombre/ que parezca así, así?/ No hallo uno que bueno sea;/ todos me parecen

mal./ ¡Oh fuego en todos! (vv. 355-359). Ante el deseo declarado de Matea de contraer matrimonio, las damas discuten sobre el amor a los hombres. La menor defiende su inclinación natural al sexo opuesto:

MATEA. ¿Querer a hombres es falta
de mujeres? Que yo tenga,
adonde hay otras con tantas,
una, es algo llevadera.
Ser inclinada a los hombres
ni es liviandad ni flaqueza;
este es un buen natural,
y aunque algunos riesgos tenga
de pesarle a una mujer
que no la estimen ni quieran,
aunque pesa el desdén tanto,
vale el amor lo que pesa. (vv. 511-522)

A lo que Serafina contraargumenta apelando a la condición mudable de éstos: “¿Negarasme que los hombres/ son traidores?” (vv. 523-524), “¿Que son falsos?” (v. 526), “¿Y que no tienen palabra?” (v. 529), “¿Podrás negarme,/ hermana, que en cuanto intentan/ son todos los hombres dobles?” (vv. 531-533). Matea se mantiene firme en su decisión de contraer nupcias: “Yo me he de casar, Señora” (v. 555), y la respuesta de la primogénita se enfoca en el aspecto económico: “¿Con qué dote? ¿Habrá quien quiera/ la nobleza por ajuar? / ¿Pensáis con vuestra belleza /casaros? [...]”¹⁶¹ (vv. 556-558).

La esquividad de Serafina alcanza su punto máximo cuando Gibaja le presenta uno a uno a sus pretendientes; ésta acepta recibirlos sólo para burlarse y luego los despacha sin

¹⁶¹ Salta a la vista que, en las *comedias cónicas* de Rojas, el dinero es un tema de reflexión constante para los personajes y un condicionante para sus acciones. En *Abrir el ojo*, la dama principal vive de las aportaciones de sus amantes y en sus parlamentos describe cómo se administra; también se indica que el primer galán roba a su padre para solventar sus gastos y requiebres amorosos. De igual forma, en *Entre bobos anda el juego*, la boda entre doña Isabel y el figurón don Lucas es arreglada como una mera transacción mercantil. Al final de la obra, el galán indeseable y rico se burla de la dama que lo despreció y su nuevo marido pobre; aludiendo a que el amor se termina cuando falta el dinero.

piedad a todos. La heredera —para continuar con sus desdenes— ofrece una audiencia para sus amantes. Su criada le cuestiona su falta de prudencia y recato, a lo que la dama responde: “Es verdad:/ si mi desdén los condena,/ no quiero mayor victoria,/ pues vengo a lograr la gloria/ de verles sufrir la pena./ En esta contienda y lid/ de amantes triunfar espero,/ y por el capricho quiero/ hacerme rara en Madrid” (vv. 1584-1592). Serafina, en un monólogo de ochenta versos —su intervención más larga— se burla de las convenciones del galanteo; a esto replica inmediatamente Matea en defensa de los hombres.

La hermana mayor, cansada del discurso de Matea, se ofrece a casarla a manera de castigo, pero duda en hallar amante que la quiera. En la audiencia, los cuatro galanes pronuncian ruegos amorosos y entregan un memorial; la dama quiere echarlos a todos de una vez para acrecentar su desdén, pero se lleva la sorpresa de que los cuatro piden la mano de Matea. Esta situación despierta la ira y los celos de la primogénita. Como consecuencia, Serafina planea celebrar una academia con el motivo del cumpleaños de Matea pero con la intención maliciosa de que alaben su entendimiento, se exponga la ignorancia de su hermana y, por tanto, recupere la estimación de los caballeros:

SERAFINA. Hoy cumple años
Matea, y con ocasión
de festejarla he dispuesto
—por disimular mejor
mi pena y dar a entender
cuán poca es la estimación
que hago de uno y otro amante,
que uno y otro me olvidó—
celebrar una academia
donde el asunto peor
es mi asunto, que ha de ser
de mi disimulación.
Y por que, viendo mi ingenio,
quiero que el que se cegó

de mis ojos y no quiso
penetrar la luz del sol,
que adore el entendimiento,
pues la luz desperdició”. (vv. 2275-2292)

El cambio en la situación del cortejo al final de la comedia —ahora los galanes requiebran a la hermana menor— invierte los rasgos de carácter de las damas. Serafina ahora quiere y Matea rechaza el matrimonio; pero este cambio no está fundado en una verdadera evolución interna del personaje, es sólo circunstancial. El amor de Serafina no es sincero, únicamente se manifiesta como consecuencia de los celos hacia su hermana y del deseo de venganza:

SERAFINA. Yo de mi hermana los tengo,
no de quien la ama en rigor;
y una cosa es tener celos
de ella, porque fue elección
de quien me quiso, y es otra
celos de quien la eligió;
de ella, y no de quien la quiere
son mis celos, luego son
celos de ira los que tengo
y no celos del amor. (vv. 2205-2214)

Por su parte, Matea, al verse querida, aborrece a los galanes —cuando antes, hasta el más ridículo le parecía bien—. Por lo que su deseo amoroso se evidencia como un mero capricho que, al cumplirse, desaparece:

MATEA. Ya dentro del alma siento
mi dolencia remediada,
pues de un achaque de amada
creció un aborrecimiento.
La llama de aquel violento
fuego está desvanecida:
convalecí de querida
y sané de aborrecer,
si no vuelvo a recaer
en viéndome aborrecida. (vv. 2872-2881)

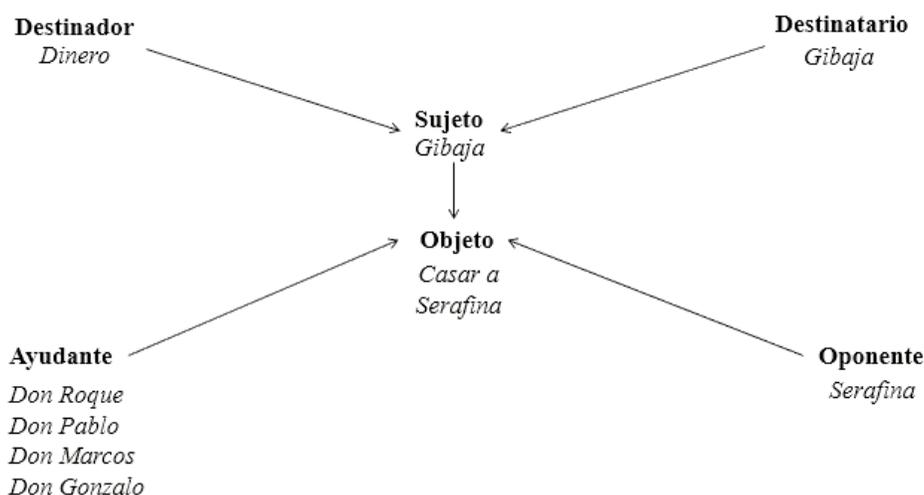
Al final ambas damas terminan configuradas como mudables e inconstantes. Es de notarse que la construcción de todos los personajes se reduce a un solo rasgo de carácter, es decir, son planos. A diferencia de otras comedias del autor, las damas no elaboran un discurso subversivo o defienden un ideal amoroso. Todos los personajes se configuran desde el presente de la acción dramática, pues no se exponen antecedentes, y a partir de las opiniones de los otros. En la pieza casi no se utiliza el recurso de la auto caracterización, ni damas ni galanes pronuncian soliloquios que revelen su interioridad; del mismo modo, el recurso del aparte no se explota con igual intensidad en esta comedia. La obra no busca la comprensión, ni la identificación con el personaje, sólo la burla.

4.1.2.- *Función en la comedia*

El sistema dramático se conforma por dos damas (Serafina-Matea), cuatro galanes (don Roque, don Pablo, don Gonzalo y don Marcos), la criada de las damas (Rafaela), el casamentero (Gibaja), dos criados (Esteban y Jacobo) y músicos. Es difícil asignarles a estos personajes una función dentro del típico esquema pentagonal de la Comedia Nueva porque la obra no cumple con las convenciones genéricas; como señala González Cañal, “ni hay enredo, ni hay estructura pentagonal, ni termina con las típicas bodas finales, ni hay protagonismo de damas y galanes, etc. El personaje central es el casamentero Gibaja, que es el que traza y domina en todo momento la acción”.¹⁶² De igual manera, el tema amoroso no es desarrollado en el argumento —como es común en la comedia de capa y espada—, la finalidad de la pieza es la comicidad a partir de la deformidad de carácter de todos los miembros de la *dramatis personae*.

¹⁶² González Cañal, “Los otros figurones de Rojas Zorrilla”, 170.

Como consecuencia, el esquema dramático de esta pieza no puede explicarse a partir del sistema de relaciones propuesto por Serralta o el modelo utilizado por Couderc; ya que ni antes de la acción, ni al término, se establecen parejas entre damas y galanes. La comedia no se centra en la contienda amorosa de la o el protagonista. Sin embargo, si se considera a Gibaja como el personaje desencadenador de la poca acción dramática, el argumento puede representarse a través del siguiente modelo actancial:



En la jornada primera es el casamentero el que aparece en casa de las damas sin previo aviso; cuando Serafina le pregunta qué quiere, éste replica: “Casaros, porque me han dicho/ que tenéis sobre lo hermoso,/ sobre lo airoso y lo lindo,/ cuatro mil y más de renta” (vv. 122-125). El interés de Gibaja por encontrarle un marido a la dama es obtener una recompensa monetaria; incluso antes de presentarle a los candidatos le pide un adelanto: “Antes que esta ocasión pase,/ ¿cómo dárseme no intenta/ una alhaja a buena cuenta?” (vv. 425-427). La oponente en las intenciones del casamentero es la misma joven, quien se caracteriza por su esquivez.

Cuando Gibaja le muestra los pretendientes a Serafina, ella se burla de ellos y los rechaza a todos, por lo que el “alcahuete a lo divino” se propone vengarse. El ardid se planea en la segunda jornada; los cuatro pseudo galanes —un contento, un podrido, un montañés latiniparlo, y un natural de Talavera con lenguaje vulgar—¹⁶³ se reúnen en la casa de Gibaja. Tras una plática sobre qué es preferible en una dama, hermosura o discreción, se explica el plan: los cuatro caballeros abandonarán sus defectos y se presentarán muy entendidos a la audiencia que ofrece Serafina y todos le entregarán un memorial solicitando la mano de Matea. El artificio surte efecto, pues la heredera experimenta celos hacia su hermana.

En la última jornada se lleva a cabo una academia poética organizada por Serafina; quien toma el oficio de secretaria, preside Matea y Rafaela es la fiscal. Dicho encuentro termina en disparate. A cada académico se le ha dado un asunto y los músicos acompañan, a manera de glosa, lo leído. Con cada participación se acentúa el defecto y la ridiculez de cada personaje. Don Pablo, ostenta sus latinajos en cuatro redondillas; don Marcos, en doce redondillas, cuenta doce cosas de las que se pudre; don Roque, en ocho coplas, pondera su despreocupación; y don Gonzalo, en doce seguidillas, expone cómo sería su dama ideal. Los cuatro pretendientes enuncian sólo mofas en su poesía y el canto a modo de estribillo magnifica la jocosidad.

El punto máximo del sinsentido cómico se alcanza cuando el casamentero pronuncia un soneto:

GIBAJA. A tus amantes, ninfa vil, repáсталos,
y en regalada cama incasta, acuéstalos,
búscalos, enamóralos, recuéсталos,

¹⁶³ En la obra, tanto las damas como los galanes se configuran por contraste. Serafina es la antítesis de Matea (esquivez/enamoramiento); don Marcos de don Roque (se queja de todo/despreocupado); y don Pablo de don Gonzalo (latiniparlo/habla vulgar).

preténdelos, escóndelos y engástalos.

A todos castos con fervor descástalos,
a todos peros en tu cesta encéstalos;
aunque no te molesten, tú moléstalos;
aunque no te embanasten, tú embanástalos.

Por cuatro o cinco endrinas, Dina, endrínalos;
en ocho o nueve cubas, cuba, enmóstalos;
con doce o trece sustos, dama, asústalos;
llámalos, amoléstalos, inclínalos,
abrásalos, enciéndelos y tóstalos,
enfráudalos, engañaalos y embústelos. (vv. 2807-2820)

A todas luces, se elabora una parodia tanto del tema amoroso como de la composición lírica; la única rima y el ritmo que imponen las palabras esdrújulas en posición final —así como los neologismos para lograr el proparoxítono— intensifican el tono burlón. Por otra parte, este soneto exhibe la habilidad poética y cómica de Rojas.

Las últimas en exponer sus asuntos son Serafina y Matea. La mayor confiesa que al verse aborrecida ahora quiere por celos; y la menor, al verse favorecida ahora desdeña. Gibaja declara que todo fue una treta y que los pretendientes sólo se interesan por la mayor. Ésta ofrece su mano a don Marcos, quien la rechaza para darle un castigo: “No es justo que quiera yo,/ aunque seas tan hermosa,/ una dama caprichosa/ que hoy quiere y mañana no;/ pues ¿con qué seguridad/ ha de gozar tu favor/ el que sabe que es tu amor/ hijo de tu vanidad?” (vv. 2940-2947). Todos los galanes la desprecian y la comedia concluye “sin casamiento y sin muerte”.

Como puede apreciarse, las damas y los galanes no son agentes funcionales, el único personaje activo es Gibaja. La falta de enredo y la caracterización de los personajes como *figuras* han llevado a la crítica a relacionar esta obra con otro género cómico menor: el entremés. Para Sofia Eiroa:

El enfrentamiento de los dos sexos resulta un principio estructurante, quizás el único. Rojas muestra su originalidad no tanto por el asunto, que cabe perfectamente dentro de la tipología barroca, como por su manera de organizarlo y tratarlo dramáticamente. Las disputas de las dos hermanas y la revista de los pretendientes junto con la explotación metateatral de los recursos de la comedia, todo ello aliñado con algunos comentarios de la actualidad madrileña del momento, sitúan a *Lo que son mujeres* en un plano del entremés ampliado.¹⁶⁴

Esta comedia presenta varios elementos entremesiles, como la concentración cómica de “un matiz específico, jocosos o burlescos, sin pretensiones morales, sin otra mira que el deleite”.¹⁶⁵

De igual manera, el final sin bodas rompe la convención genérica, pues la comedia urde una trama que va de la perturbación del orden a su restauración, mientras que el entremés acepta alegremente el caos del mundo.¹⁶⁶ Respecto a los personajes, explica Asensio que la comedia “arrastra al espectador a una identificación con los anhelos y esperanzas del héroe, a una participación sentimental en plano elevado”¹⁶⁷, en tanto que el entremés, genera “un sentimiento de superioridad sobre los personajes, con los que sólo pasajeramente se identifica en el subsuelo común de la flaqueza humana. Son personajes vistos desde una lejanía propicia a la risa, más prójimos que próximos”.¹⁶⁸ Sin embargo, los personajes de *Lo que son mujeres* no son personas de rango inferior, siguen siendo galanes y damas, aunque ridículos.

Esta comedia, sobre todo, se asemeja a la estructura entremesil del desfile de figuras; en el examen de maridos de Serafina “se pasa revista a un podrido, un extremeño grosero, un montañés viejo estudioso de latín, filosofía y teología y un chocarrero valentón”.¹⁶⁹ No obstante, aunque se presenta una degradación de los personajes nobles y hay coincidencias

¹⁶⁴ Eiroa, “Las protagonistas femeninas de Rojas Zorrilla: *Lo que son mujeres*”, 122.

¹⁶⁵ Eugenio Asensio, *Itinerario del entremés: de Lope de Rueda a Quiñones de Benavente* (Madrid: Gredos, 1971) 17.

¹⁶⁶ Asensio, *Itinerario del entremés...*, 39.

¹⁶⁷ Asensio, *Itinerario del entremés...*, 39.

¹⁶⁸ Asensio, *Itinerario del entremés...*, 39.

¹⁶⁹ Eiroa, “Las protagonistas femeninas de Rojas Zorrilla: *Lo que son mujeres*”, 126.

en el terreno de la baja comicidad, las diferencias genéricas se mantienen; la pieza conserva la división en tres jornadas con una ilación y un diseño argumental organizado.

4.2.- *Doña Clara de Abrir el ojo*

De la misma manera que la obra anterior, en esta pieza se ha cuestionado el mecanismo del enredo, el cual se reduce a una serie de escenas cómicas encadenadas. Para Cotarelo es una “comedia muy bien dialogada, aunque el interés sea desde la mitad escaso. Describe las trampas y engaños de las damas del tusón o cortesanas para embaucar diversos amantes a la vez”¹⁷⁰; mientras que, para Ignacio Arellano “poca intriga ni enredo hay en esta comedia, que se basa más que nada en la comicidad de los tipos retratados, ejemplos de figuras caricaturescas que no pueden desarrollar una acción amorosa al uso, sino una serie de celos, engaños y riñas grotescas que desembocan en la moraleja final, que todos (mujeres y galanes, cada uno en su corrillo apartado) enderezan al público en un típico efecto de ruptura dramática”.¹⁷¹

El argumento de esta comedia se centra en dos protagonistas: don Clemente y doña Clara. Éstos, como el resto de los personajes, rompen las convenciones y el decoro de su tipo dramático. Don Clemente tiene poco de galán; es inconstante, sostiene relaciones simultáneas con varias damas y roba objetos de valor de la casa de su padre para comprar regalos a sus amantes. Por su parte, la dama Clara —a modo de cortesana— también mantiene diversas relaciones con distintos galanes. La protagonista intercambia su compañía y favores corporales por costosos obsequios, muebles, la renta del alquiler y dinero; de esta forma logra

¹⁷⁰ Cotarelo, *Rojas Zorrilla: noticias biográficas y bibliográficas*, 138.

¹⁷¹ Arellano, *Historia del teatro español...*, 571.

tener una buena calidad de vida. Más que resolver un conflicto, la trama consiste en los encuentros y desencuentros de los protagonistas con sus distintos amantes.

4.2.1.- *Caracterización: la dama “negociante”*

La configuración de la dama protagonista está sumamente lograda y es completamente atípica. Clara es joven y bella, pero estos atributos los explota como moneda de cambio para poder llevar una vida de lujos. En esta dama —y en la obra en general— no hay atisbo de idealismo amoroso o fidelidad, sus acciones están regidas por una ética mercantil. De hecho, en la comedia todos los personajes padecen problemas económicos y constantemente están reflexionando sobre el costo de las cosas y en cómo la persona querida se puede *comprar*.

A pesar de que la dama se caracterice como liviana o desvergonzada, sobresale en ella la astucia; pues sólo establece relaciones estratégicas a partir de sus necesidades. Su criada le pregunta a cuántos hombres admite su afición y Clara elabora un cínico repaso. Son cuatro sus amantes —aunque sólo tres aparecen en escena—: el primero es el que ella quiere, don Clemente; el segundo es Francisco de Pantoja, quien le presta dinero, la ayuda en problemas legales y le consigue casa cuando quiere mudarse; el tercero es Juan Martínez de Caniego; quien a diario le da catorce reales a la dama para el gasto de la casa; el cuarto, don Sebastián, le paga la renta y le presta un coche. También menciona que muchos otros sin ser sus amantes la obsequian, como Julián de la Mata, quien le regaló un estrado con seis sillas.

El ingenio de Clara se manifiesta de diversas maneras, la primera es su capacidad para negociar. Le pide a don Sebastián que le envíe mil reales de plata para comprarse un estrado con sillas, cuando en realidad el mueble fue un obsequio de don Julián; de esta manera logra sacar un provecho doble. Gracias a su habilidad para comerciar su compañía, la dama

puede permitirse vivir con holgura; cuando se muda de casa se menciona que tiene en el cuarto muchos baúles y cofres, pinturas, alfombras, vajilla de plata, muebles, ropa y que necesita más de un carro y varios ganapanes para transportar todo.

Asimismo, la destreza de Clara se revela en que logra frecuentar a varios amantes sin que éstos se enteren. En la segunda jornada, cuando la dama está en su casa con don Clemente, llega sin previo aviso don Julián y cuando pregunta qué hace el galán allí con ella, responde sin titubear una mentira: “Esperad, yo os lo diré./ Pensó aqueste caballero/ que estaba el cuarto vacío,/ y entró a verle” (vv. 1342-1345). Más adelante, mientras la joven está con don Julián, se presenta don Juan Martínez y cuando cuestiona el porqué está en compañía de ese hombre, Clara da una rápida excusa: “Dice que este cuarto es suyo,/ que tiene hecho arrendamiento/ a doña Beatriz Bolaños/ por un año; y muy resuelto/ viene a decir que me mude,/ porque él tiene hecho primero/ escritura para el cuarto” (vv. 1569-1575).

Clara le explica a su criada que prefiere tener amantes hidalgos a caballeros nobles, porque a los primeros es más fácil controlarlos y despacharlos si la enfadan: “CLARA: Acá con mis escuderos/ me entiendo, con mis hidalgos/ me haga Dios bien; que a estos puedo/ poner, al menor enfado,/ de paticas en la calle,/ si no se están en el patio (vv.591-596). Esta conciencia de las relaciones de poder y el deseo de independencia es muy novedoso para una dama de comedia. La caracterización de la dama es coherente en cuanto que sus acciones se corresponden con su discurso; su carácter no evoluciona, el amor no la hace cambiar de parecer al final de la acción como otras damas en las obras *pundonorosas*. Cuando don Clemente, por celos, le reclama a Clara su inconstancia, ésta le responde con seguridad:

CLARA: Señor don Clemente, paso.
¿De cuándo acá vos celoso?
¿Vos de cuándo acá indignado

conmigo? Sabiendo vos
que en el amor de acá abajo
nunca puede pedir celos
quien no los pide sobre algo.
¿Pobrecito y muy celoso?
¿Vos pensáis que yo no valgo
más aquello que yo os cuesto?
¡Ah noramala! Templaos
y, mirón de amor, tomad
lo que os dieren de barato.
Cuando estáis fino conmigo,
soléis decirme muy falso
“diosa mía”. Si pensáis
que soy diosa, es grande engaño;
que animal soy racional
y yo como, visto y calzo.
¿Traidora a mí, señor mío?
Pues ¿por qué no hacéis reparo
que, en vez de haberos vendido,
soy yo la que os he comprado? (vv. 724-746)

Una vez más se hace patente la conciencia —podría decirse incluso *realista*— del personaje femenino, más que una descripción idealizada de su persona, la dama se define como “animal racional”, con ciertas necesidades básicas que el amor no puede solventar. Por ello, Clara le recuerda a Clemente que no puede exigirle fidelidad, pues no le da dinero. También se menciona que el galán sabía sobre sus amantes y nunca le importó, así como Clara está consciente de que el galán no la corteja sólo a ella: “CLARA: Un tiempo apacible y manso/ yo os vi hacer que no mirabais;/ ya veis mucho, no veas tanto/ si queréis” (vv. 758-761). Como puede apreciarse, el tono de la comedia es desenfadado y los amantes se comunican sin metafóricos conceptos; no se presenta el tradicional cortejo amoroso.

La directa rival en amores de Clara es doña Hipólita. Esta dama se configura de manera totalmente ridícula. Su primera característica es que es viuda, lo cual la dota de un rasgo negativo, ya que en la época se les consideraba a estas mujeres como lujuriosas. La introducción de Hipólita en escena se da al comienzo de la primera jornada, don Clemente

se quiere ir y ésta lo retiene. A partir de su discusión se perfila el carácter de ambos personajes; el reproche de Clemente es que la dama es muy cansada, lo agobia al querer controlarlo. La viuda se defiende y le reclama que no la adora porque no es adinerada: “Ya yo sé que tú quisieras/ ver mis manos muy brillantes/ de sortijas de diamantes, / aunque tú no me las dieras” (vv. 33-36).

Debido a su estado civil y aunado a que su familia no la apoya por su relación extramarital, la dama tiene una casa humilde y debe trabajar para subsistir. Se gana la vida cosiendo y bordando adornos para los cuellos y las mangas de los trajes; esto se sabe porque doña Clara le pregunta a don Clemente respecto a la viuda: “¿cuánto gana cada día/ a hacer valonas y vueltas/ de la calle de las Postas?” (vv. 1957-1959) y le responde el criado: “conforme trabaja” (v. 1960). También se describe la simpleza en la que vive en oposición a la suntuosidad de la joven cortesana. Clara alquila un piso de mil cien reales, mientras que el de Hipólita vale cuatrocientos y puede tomarse como referencia que el avaro Juan Martínez paga sólo trescientos.

Hipólita es celosa en extremo, en todas las situaciones encuentra motivos para hacerle reproches a don Clemente. Le dice el galán:

DON CLEMENTE: Si muy de mañana vengo
tus ojos a idolatrar,
dices: “Señor don Clemente,
¿tan temprano por acá?
Poco te estima esa dama,
pues que te hace levantar
a la seis de la mañana”,
aunque sean las diez y más.
Si entro a mediodía, dices
que para todo hay lugar:
los medios días aquí,
las medias noches allá. (vv. 121-132)

La dama se auto concibe como una mujer honrada y señala que se distingue de las cortesanas que usan afeites y no tienen preceptos morales. Le cuestiona a don Clemente: “¿Será mejor una hampona/ de estas que traen con ruido/ el talle muy bien prendido/ y muy suelta la persona?/ ¿Es mejor una deidad/ de las que con riesgo tanto/ la gloria traen en el manto/ y el humo en la voluntad?” (vv. 73- 80). Esta auto caracterización resulta risible tanto para el resto de los personajes como para el auditorio; el galán le responde en tono burlón: “¿Quiéreme dejar,/ señora mujer honrada?” (vv. 55-56); y es que su comportamiento no cumple los parámetros del de las mujeres principales, no se preocupa por su fama y su honra al tener un amante fuera del matrimonio al que persigue y da dinero; además, para la tercera jornada, tendrá un nuevo amante.

Tampoco en los rasgos físicos responde al modelo prototípico; no es joven ni hermosa. Don Clemente se burla de su edad al grado de hacerla llorar:

DOÑA HIPÓLITA: Mis requiebros siempre han sido
hijos de mi voluntad.

DON CLEMENTE: Y son por su antigüedad
de solar muy conocido.

DOÑA HIPÓLITA: Tu grosera sinrazón
apasionada me deja,
porque yo [no] soy tan vieja
que... *Llora.*

DON CLEMENTE: Acabose: lagrimón.

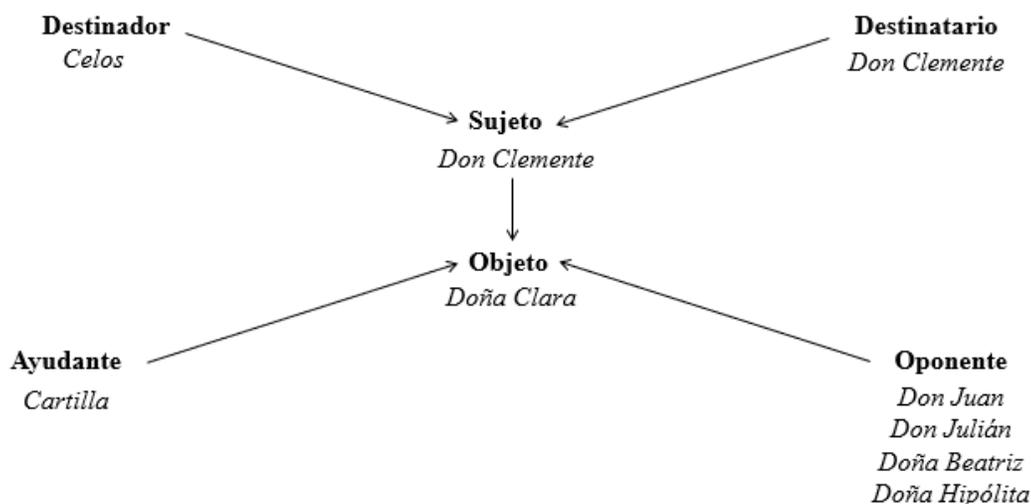
El galán la describe de la siguiente manera: “Doña Hipólita Paredes,/ tú eres dama principal;/ tu hermosura, la que basta,/ tu limpieza un poco más (vv. 109-112); nada más alejado de las convencionales *descriptio pullae* neoplatónicas. En otro momento, doña Hipólita va a buscar a casa de Clara a don Clemente y la joven cortesana le reprocha burlonamente al galán cómo puede gustarle una mujer tan poco agraciada:

Al describir a Beatriz como un personaje de una pintura de el Greco, puede hacer alusión a que la dama es muy alta, delgada y pálida, como las siluetas propias de este artista. Del carácter de Beatriz sólo destaca que es la única dama que no tiene amante, en el pasado sostuvo una relación con don Clemente, pero cuando él la dejó, ella acudió a todas las instancias posibles para efectuar el matrimonio. En este sentido, es la dama de conducta más decorosa.

4.2.2.- *Función en la comedia*

El número de personajes que integran la *dramatis personae* son nueve: tres galanes (don Clemente, don Julián y don Juan), tres damas (doña Clara, doña Hipólita y doña Beatriz) y tres criados (Cartilla, Marichispa y Leonor); además de un soldado y ganapanes que sólo aparecen una vez en escena. A partir del reparto puede notarse el desapego al esquema típico de la Comedia Nueva. A pesar de que hay tres galanes para tres damas, al concluir la obra no se establece ninguna pareja. De igual forma, salta a la vista la ausencia de una autoridad moral, no hay ningún padre o hermano que salvaguarde el honor de las damas; esto permite su comportamiento desvergonzado. El sistema de personajes se estructura exclusivamente por lazos sentimentales/ sexuales, no se presenta ningún vínculo familiar.

Para el análisis funcional de esta comedia no puede aplicarse el esquema de Couderc o de Serralta, ya que los galanes y damas — de comportamiento liviano— sostienen múltiples relaciones al mismo tiempo. En ningún momento se forman parejas estables, ni siquiera al final de la comedia. La configuración de la obra no sigue el modelo tradicional de capa y espada donde los protagonistas enamorados deben librar obstáculos —generalmente otras relaciones impuestas o pasadas— para lograr el matrimonio final. El argumento puede ilustrarse con el siguiente modelo actancial:



Se estructura a partir de dos protagonistas, uno masculino y uno femenino: don Clemente y doña Clara. Ambos tienen una serie de amantes, a manera de espejo, con funciones similares: el estable, el del gusto y uno del que huyen. En el caso de Clemente serían Hipólita, Clara y Beatriz, respectivamente. Y en el caso de Clara serían Juan Martínez, Clemente y don Julián. Al principio de la comedia se plantea que Clemente no puede dejar de visitar a Clara, pues ella es el objeto de su afecto, pero a esta relación se oponen las otras amantes del galán y los otros amantes de la dama cortesana. El motor que mueve a los protagonistas en ningún momento es amoroso, el deseo por el otro es provocado por los celos.

En la primera jornada se plantea la enmarañada relación entre los personajes. El primer cuadro presenta una discusión entre Clemente e Hipólita; a través de los diálogos se descubre que estos amantes sostienen una relación no exclusiva desde hace seis años. El criado del galán, Cartilla, llega para avisarle que su otra dama se muda de casa. En el trayecto a visitar a Clara, se encuentran con don Julián; este ridículo caballero comenta que también está buscando la nueva casa de la joven, lo cual despierta los celos de Clemente.

Cartilla logra perder a don Julián en lo que su señor visita a Clara. En medio del reclamo de Clemente a su amante, aparece la criada para anunciar la llegada de la casera: doña Beatriz; el galán se turba porque tiene un pasado amoroso con ella y rápidamente se esconde. Clara nota sus nervios y sospecha de él, por lo que le pregunta a Beatriz si conoce a un tal don Clemente; ésta miente y dice que el galán la corteja. En ese momento, llega a la casa otro amante de la dama: Juan Martínez de Caniego y Clara —encendida de celos— aprovecha la ocasión para vengarse de Clemente, quien sigue escondido y escuchando todo.

Cuando el regidor se va, sale don Clemente y ambos personajes protagonizan una hilarante escena de celos —casi entremesil— para cerrar la primera jornada. Clara pierde todo el decoro al agredir verbal y físicamente al galán:

DOÑA CLARA: Traidor, infame... *Quiere embestir a darle*

DON CLEMENTE: Hablen labios
y callen manos.

DOÑA CLARA: No quiero.
Guedejas no han de quedarte.

DON CLEMENTE: Detén las manos; porque eso
es querer tomar ahora
la ocasión por los cabellos.

DOÑA CLARA: En fin, ¿es doña Beatriz
el dignísimo sujeto
que adoráis?

DON CLEMENTE: ¿Y Juan Martínez
quién es?

DOÑA CLARA: Decidme primero
si a doña Beatriz queréis.

DON CLEMENTE: ¿Cómo puedo responderos
con un regidor de Almagro
a la vista? (vv. 1037-1050)

La jornada segunda tiene lugar al día siguiente. Don Clemente va de camino a casa de Clara en compañía de Cartilla; cuando llegan los recibe la criada, quien, por instrucciones de su señora, llama al galán “don Julián” para molestarlo. El desairado galán confiesa a Clara

que sólo ha ido a verla para devolverle sus obsequios: un mechón de cabellos y cartas. A la mitad de la discusión, toca a la puerta don Julián. Una vez más, Clara se aprovecha de la situación para darle celos a su amante del gusto. Como Julián desconoce la relación entre Clara y su amigo, Clemente miente y dice que está allí en busca de un cuarto. Tras intercambiar palabras, Clemente finge irse, pero en realidad se cuela a escondidas en un cuarto de la casa para poder escuchar la conversación.

En un cuadro paralelo al de la primera jornada, el galán se entera de los reclamos del otro amante de su dama, quien exige que admita su compañía en pago del estrado que le regaló con valor de tres mil reales de plata. La criada entra repentinamente a anunciar que llega a la casa Juan Martínez de Caniego; Clara le pide a don Julián que se esconda, pero éste se niega. Cuando entra don Juan, para evitar la riña, don Julián finge ser un viejo amigo. Se desarrolla una escena que raya en lo absurdo; ambos galanes aceptan y continúan la mentira, se reconocen como deudo uno del otro y se van juntos a cenar a casa de don Julián.

Clara le pregunta a su criada si vio salir a don Clemente, ambas creen que se encuentra arriba con doña Beatriz, por lo que suben a buscarlo y dejan encerrado al galán y a Cartilla. Éstos descubren en un escritorio papeles que los amantes de Clara le han enviado y don Clemente enfurece. La dama regresa al cuarto y el galán no quiere hablar con ella, en eso, toca a la ventana doña Hipólita. La viuda da gritos hasta que consigue que la dejen entrar, don Clemente, cobardemente, se esconde en una alacena. El clímax de la acción se alcanza cuando Hipólita descubre al galán y, al mismo tiempo, llega Beatriz. Las tres damas le reclaman a Clemente y le exigen que elija sólo a una; ante tal situación, el indigno caballero huye.

En la jornada tercera se roban el protagonismo los galanes. Sale en escena don Clemente con Cartilla de camino al campo a un duelo. En sus parlamentos se relata que la noche anterior fue a casa de Hipólita y encontró a Juan Martínez; éste le hizo caso a la viuda y se retiró del lugar, pero le envió una nota desafiándolo y pidiéndole que lleve un padrino. El criado le sugiere al galán que don Julián sea su acompañante de combate. Una vez en la campaña, se reconocen los fingidos amigos don Juan y don Julián y el enfrentamiento se retrasa porque el retador no lleva padrino. En una parodia a los duelos serios, deciden que Clemente peleará junto con Cartilla y don Juan al lado de don Julián, porque también son amigos. En planas estocadas se truecan las parejas: don Julián con don Clemente y don Juan con Cartilla. Al final resulta herido en el pecho don Julián por su mismo compañero.

Llega un soldado a avisar a los galanes que la justicia ya se enteró del pleito, que creen que la riña fue causada por Clara y que van en busca de todos. Cartilla se va a prevenir a la dama para que mude sus cosas a otro lugar, mientras que don Juan lleva a don Julián a casa de Hipólita a que lo curen. En el último cuadro todos se reúnen en la casa de la viuda. Don Clemente al ver a don Juan siente celos y confiesa a Hipólita que sólo la adora a ella; los tres amantes que servían a Clara ahora se inclinan por la viuda. Las damas, sorprendidas por la mudanza, se reúnen en un corro y previenen al auditorio sobre los engaños de los hombres. Simultáneamente, los galanes forman su propio corro y claman la maldad de las damas:

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. (vv. 2701-2706)

Y todos a un mismo tiempo advierten al público que “abran el ojo”.

La estructura no convencional de la comedia ha llevado a la crítica a relacionarla con el entremés; pues no presenta un enredo bien definido, ni bodas finales, se caracteriza de manera ridícula a todos los personajes, hay una exacerbación de escenas cómicas y la finalidad de la obra es provocar la risa. Según Martha Villarino:

Se podría afirmar que nos hallamos ante un modelo dramático que reescribe los géneros tradicionales de la comedia y del teatro breve en una nueva textualidad donde aquellos se entretejen sin fisuras. La novedad técnica consiste en que las escenas de entremés, primero intercaladas, se van insertando luego de manera más profunda en la trama de la comedia, y llegan, hacia el final, a inficionar de su espíritu jocoso e inversivo tanto el comportamiento de los personajes que vulneran el decoro propio de la comedia seria, como el desenlace mismo de la obra, desdibujando una de las más fuertes convenciones genéricas.¹⁷²

Rojas parece elaborar una parodia de la sociedad española de su tiempo al presentar damas y galanes cínicos que se desenvuelven en un Madrid regido por el dinero.

¹⁷² Villarino y Fiadino, “Nuevas formas de comicidad en *Abre el ojo*”, 99.

Conclusiones

En la época en que escribe Rojas Zorrilla era difícil destacar como dramaturgo por la ardua competencia, la sobreproducción teatral y el agotamiento de la fórmula de la Comedia Nueva; a pesar de esto, el autor logra abrirse un camino propio y gozar de fama en vida. Por desgracia, en la actualidad se le considera un epígono o un segundón del teatro aurisecular. Lo cierto es que la obra de Rojas no puede evaluarse por comparación con otros grandes dramaturgos, como Lope o Tirso, ni siquiera con sus contemporáneos Calderón o Moreto. La originalidad del poeta se logra a partir de una intensificación, una parodia o un alejamiento plenamente consciente de los mecanismos y motivos de la comedia de capa y espada que el público ya dominaba; de esta manera podía ofrecer situaciones novedosas. Ese afán de romper o exagerar las convenciones le acarrearón una serie de críticas a lo largo de los siglos, pero lo dota de un espíritu rebelde.

La investigación se emprende con el objetivo de determinar si las damas en las comedias de capa y espada se alejan del modelo dramático convencional, para este efecto, se evaluó tanto su caracterización como su funcionalidad. Cabe destacar que la configuración de las damas está determinada por el subgénero dramático y por la subcategoría de la obra cómica de Rojas a la que pertenecen. La comedia *pundonorosa* y la comedia *cínica* del toledano son dos modelos contrapuestos, tanto en temática, comicidad y estructura. Tras el análisis del *corpus* se pueden plantear rasgos convencionales de los personajes femeninos y del sistema dramático del autor para cada categoría de comedias.

Las damas en las comedias *pundonorosas* siguen los rasgos prototípicos en cuanto a su posición social, su cuidado de la honra, su belleza y su enamoramiento; pero algunas se individualizan por el contenido de su discurso. Se pueden dividir en dos conjuntos: las damas

convencionales y las subversivas. Las primeras se caracterizan por estar completamente enamoradas, el objeto de sus reflexiones sólo es su amado y sus sentimientos. Dentro de este grupo se encuentran Aurora y Estrella de *No hay amigo para amigo*, Casandra de *Obligados y ofendidos* e Inés de *Donde hay agravios no hay celos*. Lo transgresor de Casandra es que es noble y se enamora de un galán de posición social más baja: de un estudiante; además de que sí se casa con él. El caso de Inés es parecido, se enamora del que todos creen que es un criado, pero en realidad es un caballero y su prometido; al principio de la acción la dama no acepta el matrimonio impuesto por su padre, no obstante, termina cediendo. Hay un atisbo de rebeldía en su soliloquio donde defiende los matrimonios por amor y rechaza los arreglados, sin embargo, nunca expresa estas ideas al resto de los personajes.

El segundo bloque, las damas subversivas, se distinguen por promover ideas no propias a su sexo y a las costumbres socio dramáticas. El primer caso es Leonor de *Primero es la honra que el gusto*; esta dama desafía a su padre y prefiere morir a casarse con un caballero que no ama. En su discurso defiende el derecho de su libre albedrío para elegir a su marido; sobresale por su brillante capacidad retórica y además encara directamente al galán que no quiere y que ha burlado a otra dama. De este conjunto de piezas es el personaje femenino más enérgico, inteligente y con mayor determinación.

El segundo caso es doña Juana de *Sin honra no hay amistad*. Esta dama se construye sobre el arquetipo de la *mujer esquiva*; en su discurso pregona su desprecio a los hombres por sus engaños y se autoproclama vengadora de las mujeres, pues se dedica a enamorar y a burlar galanes. A pesar de su inicial discurso lleno de fuerza, la dama terminará siendo burlada en consecuencia de un ardid de celos, aceptará el amor y el matrimonio. En suma, se concluye que las damas de obras *pundonorosas* sí pueden expresar ideas reaccionarias pero

sus acciones se mantienen siempre en los límites del honor y el decoro; por otra parte, la mayoría va perdiendo fuerza conforme avanza la acción y todas, al final de las comedias, se reintegran al orden socio dramático de la época que establece el matrimonio como objetivo a alcanzar de las mujeres.

En el caso contrario, las damas de las obras *cómicas* no cumplen en absoluto con los rasgos del personaje tipo. Tanto su manera de expresarse como sus acciones rompen el decoro esperado para su estatuto dramático. Son mujeres solas, sin ninguna autoridad masculina a su cargo, esto les permite desenvolverse de manera desvergonzada. No contraen matrimonio al final de la acción, más bien advierten al auditorio sobre los embustes de los hombres. Serafina y Matea de *Lo que son mujeres* son personajes planos, se configuran por un sólo atributo de carácter, una es esquivada y otra enamoradiza. Sus parlamentos no enuncian reflexiones más allá de comentarios al presente dramático. Ambas son ridículas por la exageración en su comportamiento; además de que el rechazo al matrimonio y la liviandad son actitudes reprobables en la época.

Las damas de *Abrir el ojo* son aún más atrevidas. La protagonista Clara es un personaje femenino sumamente logrado; su descaro se compensa por su ingenio excesivo. No cree en el amor del alma ni en la fidelidad, su actuar está guiado por sus intereses económicos. Su astucia para burlarse de los hombres y conseguir dinero le permite llevar una vida cómoda. La segunda dama Hipólita rompe toda convención: no es soltera, ni joven, ni bella, ni honrada; es una viuda celosa que se dedica a vigilar y a perseguir a su amante. Es la dama más ridícula de la obra. Por su parte, Beatriz se caracteriza débilmente, sólo se menciona que no es agraciada y que fue abandonada por un galán.

Respecto al sistema dramático del autor, de las cinco comedias *pundonorosas* analizadas se pueden plantear algunos elementos comunes. En primer lugar, hay una reducción del número de personajes y una simplificación de la intriga a comparación del sistema de la Comedia Nueva. También se presenta una concentración espacial y temporal, lo cual se aprovecha como recurso para generar equívocos. El esquema funcional se conforma únicamente por la duplicación de la pareja galán-dama; dos caballeros compiten por el amor de una joven. No es frecuente la presencia del galán suelto y cuando llega a aparecer en escena un tercer caballero, no desempeña la función de pretendiente de una de las damas. La única pieza del *corpus* donde un galán queda sin matrimonio es *Sin honra no hay amistad*.

En las cinco obras se presentan en escena dos damas y en la mayoría —con excepción de *No hay amigo para amigo*— la segunda dama se construye bajo el prototipo de la *mujer burlada*. Esto, aunado a su relación familiar con el primer galán, permite simplificar la intriga, ya que imposibilita la permutación de parejas a lo largo de la acción dramática. En este sentido, el enredo de las obras rojianas no se funda en el establecimiento y rupturas de parejas —como es común en la primera generación de dramaturgos barrocos— sino en malentendidos entre las parejas formadas desde el principio. En las cinco piezas las parejas finales son las mismas que se plantean al espectador al inicio del drama; el hecho de que la segunda dama sea una *mujer burlada* implica forzosamente su unión con su ofensor para cumplir con el decoro dramático.

El enredo se construye a partir del intrincado sistema de relaciones entre los personajes. No se presenta una acumulación de enredos menores, más bien se mantiene el conflicto planteado desde el inicio y se sostiene por una serie de equívocos. El más frecuente

es la confusión de identidades, ya sea por la oscuridad de la noche, por el uso del manto en las damas o por el cambio de nombre de los galanes. En relación con esto, la limitación espacial es indispensable para la generación de malentendidos, escenas de tensión y escenas risibles. La acumulación accidental de personajes dentro de un espacio cerrado puede resultar en algún descubrimiento informativo, en una declaración amorosa o en un duelo.

Las obras *pundonorosas* están impregnadas de un matiz trágico, generalmente, el primer galán tiene una deuda de honor por vengar la muerte de un hermano y, a su vez, el ofensor (segundo galán) resulta ser el burlador de su hermana (segunda dama). Por otra parte, las damas no presentan una oposición frontal, es decir, no compiten entre ellas, salvo Aurora y Estrella de *No hay amigo para amigo*. En todas las comedias está presente una figura de autoridad masculina a cargo de las damas, ya sea el padre o el hermano. Tocante a la estructura, se respetan las convenciones de la Comedia Nueva. El enredo se plantea en la primera jornada; en la segunda jornada se alcanza el punto máximo de la trama y en la tercera se resuelve el conflicto gracias a un personaje en función de mediador, cerrando la acción con las típicas bodas dobles. Lo que no es habitual en las comedias del Siglo de Oro es que el tema amoroso se vea desplazado por el de la amistad.

En cuanto al esquema dramático de las obras *cínicas*, no siguen la estructura de las comedias de capa y espada tradicionales. No se propone un enredo bien definido; no se establecen parejas al final; los personajes rompen el decoro dramático y se configuran de manera ridícula; hay una generalización de los agentes cómicos, por lo que el papel del gracioso pierde importancia. En estas piezas hay una mezcla con elementos entremesiles y su finalidad únicamente es despertar la risa en el espectador.

Como cualidades estilísticas de Rojas, resalta su predilección por el uso de apartes, tanto para lograr la comicidad como para revelar la interioridad del galán o la dama. Al final de los actos crea una encadenación de apartes simultáneos de todos los personajes presentes en escena, para dar a conocer sus pensamientos respecto a la intrincada situación en la que se encuentran. De igual forma es común encontrar largos monólogos de algún personaje principal, esto sirve en todas las piezas para contextualizar al auditorio respecto al pasado dramático y para caracterizarlos.

Como puede apreciarse, Rojas poseía gran habilidad para particularizar a sus personajes, pues a todos les da una variación; a la vez que domina la creación de escenas cómicas. El autor no teme caer en lo inverosímil al exagerar caracteres o circunstancias, su deseo de invención es indiscutible. Aún falta mucho por estudiar en las obras del dramaturgo, ya que algunas piezas no tienen bibliografía en absoluto. Queda la tarea de continuar la reflexión respecto los textos dramáticos del poeta —reeditados en los últimos años— y dirigir la mirada a aquellas obras no famosas o recién descubiertas.

Bibliografía

- Alborg, Juan Luis. *Historia de la literatura española*. Tomo II. Madrid: Gredos, 1967.
- Arellano, Ignacio. “Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada”. *Cuadernos de teatro clásico*, núm. 1 (1988): 27-49.
- . “La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada”. *Criticón*, núm. 60 (1994): 103-128.
- . “La comedia de capa y espada (el género y su interpretación)”. En *Obligados y ofendidos*, Francisco de Rojas Zorrilla, 11-35. Madrid: RESAD-Fundamentos, 1999.
- . “La dama en las comedias del Siglo de Oro: modelos y variaciones”. En *Por seso e por maestría*. Editado por Concepción Martínez Pasamar y Cristina Tabernero Sala, 13-27. Navarra: Ediciones Universidad de Navarra, 2012.
- . *Historia del teatro español del siglo XVII*. 5ed. Madrid: Cátedra, 2012.
- Asensio, Eugenio. *Itinerario del entremés: de Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*. Madrid: Gredos, 1971.
- Casado Santos, María José. “Mecanismos del enredo en *Sin honra no hay amistad* de don Francisco de Rojas Zorrilla”. En *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, Santiago de Compostela, 7-11 julio de 2008. Editado por Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera, 65-73. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2011.
- Cattaneo, Maria Teresa. “Los desenlaces en el teatro de Rojas”. En *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático: Actas de las XXII jornadas de teatro clásico*, Almagro, 13, 14, 15 de julio de 1999. Editado por Felipe B. Pedraza, Rafael González y Elena Marcello, 39-53. Almagro: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.
- Cañas Murillo, Jesús. *Tipología de los personajes en la comedia española de buenas costumbres*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2000.
- Cotarelo y Mori, Emilio. *Rojas Zorrilla: noticias biográficas y bibliográficas*. Madrid: Imprenta de la Revista de Archivos, 1911.
- Couderc, Cristophe. *Galanes y damas en la comedia nueva*. Madrid: Iberoamericana–Vervuet, 2006.
- Díez Borque, José María. *El teatro en el siglo XVII*. Madrid: Taurus, 1988.
- Durán, Agustín. *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del teatro antiguo español y sobre el modo con que debe ser considerado para juzgar convenientemente de su mérito*. Madrid: Imprenta de Ortega y Compañía, 1828.

- Eiroa, Sofía. “Las protagonistas femeninas de Rojas Zorrilla: *Lo que son mujeres*”. En *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático: Actas de las XXII jornadas de teatro clásico*, Almagro, 13, 14, 15 de julio de 1999. Editado por Felipe B. Pedraza, Rafael González y Elena Marcello, 121-132. Almagro: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.
- Fernández de Moratín, Nicolas. *La Petimetra, Desengaños al teatro español, Sátiras*. Editado por David T. Gies y Miguel Ángel Lama. Madrid: Castalia, 2001.
- Fiadino, Elsa Graciela. “Las convenciones genéricas en dos comedias de capa y espada de Rojas Zorrilla”. En *Nuevos caminos del hispanismo: Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, París, del 9 al 13 de julio de 2007. Editado por Pierre Civil y Françoise Crémoux, Vol. 2 [CD-ROM], 2010. URL [https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/16/aih_16_2_080.pdf]
- García Barrientos, José-Luis. *Cómo se comenta una obra de teatro*. Ciudad de México: Paso de Gato, 2012.
- Gil de Zárate, Antonio. *Resumen histórico de la literatura española: Segunda parte del Manual de literatura*. Madrid: Boix Editor, 1844.
- González-Barrera, Julián. “¿Qué partes ha de tener una perfecta mujer? El canon de belleza femenina en el Siglo de Oro”. *Studi di letteratura ispano-americana*, núm. 45 (2012): 7-33.
- González Cañal, Rafael. “Los otros figurones de Rojas Zorrilla”. En *El figurón: texto y puesta en escena*. Editado por Luciano García Lorenzo. Madrid: Editorial Fundamentos, 2007.
- . “Rojas Zorrilla, Francisco de”. En *Diccionario filológico de la literatura española: siglo XVII*. Volumen II. Editado por Pablo Jauralde Pou, 286-322. Madrid: Castalia, 2012.
- . “Corpus, autorías y atribuciones”. En *El universo dramático de Rojas Zorrilla*. Editado por Rafael González Cañal, 25-36. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, 2015.
- González, Luis M. “La mujer en el teatro del Siglo de Oro español”. *Teatro: revista de estudios teatrales*, núm. 6/7 (1995): 41-70.
- Grazia Profeti, Maria. “Damas cómicas y damas trágicas en Rojas Zorrilla”. *Studia Aurea: Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, núm. 2 (2008): 1-12. DOI [https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.16]

Gutiérrez Gil, Alberto. "Componentes del enredo en una comedia de capa y espada de Rojas Zorrilla: *Primero es la honra que el gusto*". *Lectura y signo: revista de literatura* 1, núm. 7 (2012): 243-257.

————— "La reutilización de materiales en las comedias de capa y espada de Francisco de Rojas Zorrilla: el caso de *Donde hay agravios no hay celos* y *Primero es la honra que el gusto*". En *El teatro barroco revisitado: textos, lecturas y otras mutaciones: Actas del XV Congreso de la AITENSO*, Quebec, 5 al 8 de octubre de 2011. Editado por Emilia I. Deffis de Calvo, Jesús Pérez Magallón y Javier Vargas de Luna, 521-536. Ciudad de México: Universidad de Puebla/Université Laval.

José Prades, Juana de. *Teoría sobre los personajes en la Comedia Nueva*. Madrid: C.S.I.C., 1963.

Julio, Teresa. "La construcción de los personajes". En *El universo dramático de Rojas Zorrilla*. Editado por Rafael González Cañal, 107-121. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, 2015.

————— "Para acabar con el feminismo de Rojas: una visión crítica a la crítica". *Rojas Zorrilla en su IV centenario*. Congreso Internacional, Toledo, 4, 5, 6, 7 de octubre de 2007. Editado por Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal, Elena E. Marcello, 311-326. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2009.

Luzán, Ignacio de. *La poética*. Editado por Russell P. Sebold. Madrid: Cátedra, 2008.

MacCurdy, Raymond. *Rojas Zorrilla: bibliografía crítica*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1965.

————— *Francisco de Rojas Zorrilla*. New York: Twayne Publishers, 1968.

Madroñal Durán, Abraham. "Biografía". En *El universo dramático de Rojas Zorrilla*, editado por Rafael González Cañal, 13-23. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, 2015.

Marcello, Elena E. "Fortuna europea de Rojas Zorrilla". En *El universo dramático de Rojas Zorrilla*. Editado por Rafael González Cañal, 155-173. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, 2015.

McKendrick, Merveena. "The «mujer esquiva». A Measure of the Feminist Sympathies of Seventeenth-Century Spanish Dramatists". *Hispanic Review* 40, núm. 2, (1972): 162-197.

Mérimée, Ernest. *Précis d'histoire de la Littérature espagnole*. París: Garnier Frères, 1908.

- Mesonero Romanos, Ramon de. *Colección de comedias escogidas de don Francisco de Rojas Zorrilla*. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles/Rivadeneira, 1861.
- Nasarre, Blas Antonio de. *Disertación o prólogo sobre las comedias de España*. Editado por Jesús Cañas Murillo. Cáceres: Universidad de Extremadura, 1992.
- Navarro Durán, Rosa. “Mecanismos del enredo en comedias de Rojas Zorrilla”. En *Toledo: entre Calderón y Rojas. IV centenario del nacimiento de don Pedro Calderón de la Barca*, Toledo, 2000. Editado por Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y José Cano Navarro, 155-171. Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 2003.
- Ochoa, Eugenio de. *Tesoro del Teatro español: desde su origen (año de 1356) hasta nuestros días*. Tomo IV. París: Baudry, 1838.
- Palacios, Fernández Emilio. “Pervivencias del teatro barroco: recepción de Rojas Zorrilla en el siglo XVIII”. En *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático: Actas de las XXII jornadas de teatro clásico*, Almagro, 13, 14, 15 de julio de 1999. Editado por Felipe B. Pedraza, Rafael González y Elena Marcello, 349-378. Almagro: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.
- Parker, Alexander A. “Una interpretación del del teatro español del siglo XVII”. En *Historia y crítica de la literatura. Siglos de oro: Barroco*. Dirigido por Francisco Rico, 259-265. Barcelona: Editorial Crítica, 1983.
- Pedraza Jiménez, Felipe B. “Francisco de Rojas Zorrilla, poeta cómico”. En *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. Editado por Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y José Cano Navarro, 195-216. Almagro: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2003.
- . “Rojas Zorrilla ante la crítica romántica”. *Revista de Literatura* 69, núm. 137 (2007): 183-217.
- . *Porfiar con el olvido: Rojas Zorrilla ante la crítica y el público*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2013.
- . “Humor y comicidad”. En *El universo dramático de Rojas Zorrilla*. Editado por Rafael González Cañal, 123-138. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, 2015.
- y Rodríguez Cáceres, Milagros. “Introducción”. En *Donde hay agravios no hay celos, Abrir el ojo*, Francisco de Rojas Zorrilla, 7-37. Madrid: Castalia, 2005.
- Rodríguez Cáceres, Milagros. “Comedias urbanas”. En *El universo dramático de Rojas Zorrilla*. Editado por Rafael González Cañal, 37-50. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, 2015.

- Rojas Zorrilla, Francisco de. *Segunda parte de las comedias de don Francisco de Rojas Zorrilla*. Madrid: Francisco Martínez, 1645.
- *Donde hay agravios no hay celos, Abrir el ojo*. Editado por Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres. Madrid: Castalia, 2005.
- *Lo que son mujeres*. En *Obras completas*. Tomo IV. Editado por Milagros Rodríguez Cáceres. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla- La Mancha, 2012.
- *No hay amigo para amigo*. En *Obras completas*. Tomo I. Editado por Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla- La Mancha, 2007.
- *Sin honra no hay amistad*. En *Colección de comedias escogidas de don Francisco de Rojas Zorrilla*. Ordenadas en colección por Ramón de Mesonero Romanos. Madrid: Librería y casa editorial Hernando, 1926.
- *Obligados y ofendidos*. En *Obras completas*. Tomo II. Editado por Juan José Pastor Comín. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla- La Mancha, 2009.
- *Donde hay agravios no hay celos*. En *Obras completas*. Tomo I. Editado por Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla- La Mancha, 2007.
- *Primero es la honra que el gusto*. En *Obras completas*. Tomo IX. Editado por Alberto Gutiérrez Gil. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2021.
- Roncero, Victoriano. “Conflictos femeninos de poder: damas rivales en tres comedias de capa y espada de Calderón”. *Anuario Calderoniano*, núm. 9 (2016): 195-215.
- Ruiz Ramón, Francisco. *Historia del teatro español: desde sus orígenes hasta 1900*. 10ed. Madrid: Cátedra, 2000.
- Sismonde di Sismondi, Jean-Charles-Léonard. *De la littérature du Midi de L'Europe*. Tomo IV. París: Chez Treuttel et Würtz, 1813.
- Testas, Jean. “Introducción biográfica y crítica”. En *Del rey abajo, ninguno o El labrador más honrado, García del Castañar*, Francisco de Rojas Zorrilla, 7-55. Madrid: Castalia, 2001.
- Ubersfeld, Anne. *Semiótica teatral*. Traducido por Francisco Torres Monreal. Madrid: Cátedra-Universidad de Murcia, 1989.
- Valbuena Prat, Ángel. *Historia de la literatura española*. Tomo II. Barcelona: Gustavo Gili, 1968.

Vega, Lope de. *Arte nuevo de hacer comedias*. Editado por Enrique García Santo Tomás. Madrid: Cátedra, 2017.

Velázquez, Luis José. *Orígenes de la poesía castellana*. 2ed edición. Málaga: Herederos de D. Francisco Martínez de Aguilar, 1797.

Villarino, Marta y Fiadino, Graciela. “Nuevas formas de comicidad en *Abre el ojo*”. En *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático: Actas de las XXII jornadas de teatro clásico*, Almagro, 13, 14, 15 de julio de 1999. Editado por Felipe B. Pedraza, Rafael González y Elena Marcello, 89-101. Almagro: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.

Don't know what
I'm doing



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

ACTA DE EXAMEN DE GRADO

No. 00452

Matrícula: 2203802968

Caracterización y funcionalidad de las damas en las comedias de capa y espada de Rojas Zorrilla.

En la Ciudad de México, se presentaron a las 11:00 horas del día 25 del mes de mayo del año 2023 en la Unidad Iztapalapa de la Universidad Autónoma Metropolitana, los suscritos miembros del jurado:

MTRA. ALMA LETICIA MEJIA GONZALEZ
DRA. NIEVES RODRIGUEZ VALLE
DRA. LEONOR GUADALUPE FERNANDEZ GUILLERMO

Bajo la Presidencia de la primera y con carácter de Secretaria la última, se reunieron para proceder al Examen de Grado cuya denominación aparece al margen, para la obtención del grado de:

MAESTRA EN HUMANIDADES (LITERATURA)

DE: HELENA GONZALEZ DOMINGUEZ

y de acuerdo con el artículo 78 fracción III del Reglamento de Estudios Superiores de la Universidad Autónoma Metropolitana, los miembros del jurado resolvieron:

APROBAR

Acto continuo, la presidenta del jurado comunicó a la interesada el resultado de la evaluación y, en caso aprobatorio, le fue tomada la protesta.



HELENA GONZALEZ DOMINGUEZ
ALUMNA

REVISÓ

MTRA. ROSALIA SERRANO DE LA PAZ
DIRECTORA DE SISTEMAS ESCOLARES

DIRECTOR DE LA DIVISIÓN DE CSH

MTR. JOSE REGULO MORALES CALDERON

PRESIDENTA

MTRA. ALMA LETICIA MEJIA GONZALEZ

VOCAL

DRA. NIEVES RODRIGUEZ VALLE

SECRETARIA

DRA. LEONOR GUADALUPE FERNANDEZ
GUILLERMO