

## Comicidad y dramatismo en Francisco de Rojas Zorrilla

ELSA GRACIELA FIADINO

*Universidad Nacional de Mar del Plata*

En comparación con la de sus contemporáneos, la obra de Francisco de Rojas Zorrilla es escasa, pues se le atribuyen hasta el momento cuarenta y cuatro comedias de autoría propia, trece en colaboración con varios ingenios y siete autos, quedando alrededor de otras cincuenta piezas pendientes de atribución, entre apócrifas, dudosas y desconocidas. Sin embargo, hay que tener en cuenta que el período de producción de Rojas está delimitado entre 1633 y 1648, fecha de su muerte a los 42 años, lapso que se reduce aún más por los lapsos de inactividad teatral determinados por la muerte de personajes de la familia real.

Pese a ello, en las últimas décadas las obras del dramaturgo toledano han llamado la atención de los estudiosos del teatro áureo, quienes se han interesado particularmente en las piezas cómicas, las cuales presentan una gran variedad tanto de las tramas que desarrollan el enredo como en la construcción de los personajes involucrados en él. La cuestión genérica plantea una línea de trabajo sumamente atractiva, puesto que la mayor parte de las comedias se resiste a un fácil encasillamiento, aún dentro de los flexibles cánones de la época. Pese a que las preceptivas del teatro áureo no lograron plasmar taxonomías acabadas, los dramaturgos contaban en la práctica con una variedad de géneros bastante bien delimitados por marcas discursivas que establecían cierta caracterización dramática. La búsqueda de innovaciones que le permitieran sorprender al público, saturado del modelo lopesco que se había sostenido durante más de tres décadas, motivó que Rojas Zorrilla tensara al máximo los resortes del género cómico, a través de la práctica de una escritura dramática que, en algunos casos, se vuelve conscientemente transgresora y autorreflexiva.

En los últimos años, algunos críticos han intentado agrupar las piezas cómicas en subgéneros, así McCurdy<sup>1</sup> plantea que hay seis de capa y espada: *Donde hay agravios no hay celos*, *No hay amigo para amigo*, *No hay duelo entre dos amigos*, *Obligados y ofendi-*

---

1. Esta clasificación, así como la de Mackenzie, son citadas por Felipe Pedraza (2003: 198).

dos, *Primero es la honra que el gusto* y *Sin honra no hay amistad*; y cuatro costumbristas: *Abrir el ojo*, *Entre bobos anda el juego*, *Lo que quería ver el marqués de Villena* y *Lo que son mujeres*. Por su parte, Ann Mackenzie no establece tipificaciones *a priori*, pero pareciera considerar entre las comedias de costumbres a *Sin honra no hay amistad*, *Obligados y ofendidos*, *Lo que son mujeres*, *Abrir el ojo* y *Donde hay agravios no hay celos*, y entre las de figurón, comenta solamente *Entre bobos anda el juego*. Más recientemente, Felipe Pedraza (2003:198), haciendo salvedad de que no pretende establecer taxonomía alguna, ha delimitado dos modelos cómicos contrapuestos que denomina «la comedia pundonorosa» y «la comedia cínica». Dentro de la línea de este trabajo, interesa rescatar la caracterización del primer modelo, que el crítico describe de la siguiente manera:

En la comedia pundonorosa, la acción dominante tiene como protagonistas a nobles caballeros desinteresados, generosos, preocupados hasta el disparate (...) por la imagen que proyectan en cada momento sobre la sociedad y sobre sí mismos. El honor se convierte en la guía de sus actos. Las leyes de la cortesía (...) conducen a los personajes (...) a situaciones grotescas, a contradicciones, los colocan en disyuntivas en las que quedan cómicamente inmovilizados (...). En dramáticas situaciones, gastan el tiempo en artificiosos silogismos que inclinan su corazón hacia un lado u otro por razones tan agudas, sutiles y quebradizas que hay que cogerlas con pinzas para no contarse (2003: 199).

Si bien es cierto que algunas comedias de Rojas Zorrilla presentan un mundo regido por un respeto tan estricto a los códigos de honor que hace que los personajes lleguen a comportarse en forma disparatada y/o ridícula, se debe tomar en cuenta que en estas obras los variados recursos cómicos del autor se potencian para satisfacer el cambio de gusto del público que se produjo en el segundo tercio del siglo XVII. Así, las piezas cómicas ofrecen, además de los consabidos disfraces, ocultamientos y cambios de identidades propios del modelo canónico lopesco, un abundante uso del equívoco, una interesante galería de tipos femeninos e innovaciones en la construcción del personaje del gracioso, que han sido objeto de enjundiosos estudios críticos<sup>2</sup>.

El propósito del trabajo es examinar algunas comedias en las que se conjugan comicidad y dramatismo en una fórmula novedosa, que gozó de la entusiasta aceptación de los espectadores contemporáneos, que lo consagraron como uno de los comediógrafos favoritos de la corte y villa de Madrid.

En *Obligados y ofendidos*<sup>3</sup> la primera escena plantea la deshonra de Fénix y el intento de fuga de su amante, el conde, ante la inminente llegada del padre de la dama. Fénix intenta detenerlo con la ayuda de la criada Beatriz. La situación adquiere un sesgo trágico, apuntalado por el diálogo entre la dama y el desaprensivo galán, a quien ella le reprocha que no la escuche con tierna atención, la que, según el discurso de la dama, es propio del amor fino<sup>4</sup>. Este reclamo y el larguísimo parlamento a través del cual Fénix

2. Sin pretender ser exhaustiva, cabe mencionar los valiosos aportes que brindan los artículos elaborados por María T. Cattáneo sobre los desenlaces, Sofía Eiroa sobre las protagonistas femeninas, María T. Julio sobre el hiperdramatismo y el tratamiento del amor y el dolor y Felipe Pedraza sobre la figura del donaire.

3. Citaré por la edición de Mesonero Romanos.

4. María Teresa Julio (2003: 173-193) ha estudiado los amores sinceros y los amores fingidos en la obra de Rojas, esbozando que remiten a dos fuentes: la teoría amorosa del amor fino está tomada del neoplatonismo

realiza un racconto de sus amores –que abarcan dos años y medio desde el día en que se conocieron hasta esa noche en la que consumaron su encuentro físico– paralizan la acción dramática. La dama, urgida por reivindicar su honor, describe, narra, analiza, discurre. El conde, tironeado entre su deseo de huir y la fuerte atracción física que siente por la joven, cae, sin embargo, en la tentación de la palabra y fundamenta, con retorcidas razones, su decisión de no hacerse cargo de la deuda de honor. Evidentemente, un dramaturgo hábil en el manejo de los resortes de la acción dramática como es Rojas Zorrilla, sabía que esos parlamentos eran del agrado del público, acostumbrado a deleitarse con las complejas construcciones discursivas propias del ingenio tan apreciado durante el período barroco, pero considero, además, que cumple la función de sostener el suspense. La escena llega a su punto máximo de tensión cuando Fénix plantea:

FÉNIX De suerte, vil homicida  
De mi honra perturbada,  
Que por no verme engañada  
Quieres dejarme ofendida:  
Sin que cumplas no saldrás  
Lo que tu amor prometió.  
CONDE ¿De qué te quejas, si yo  
Quiero como los demás?  
FÉNIX Con mis iras te amenazo.

En este momento, el espectador o el lector de la obra piensa en cómo podría resolverse una situación dramática propuesta en estos términos. La clave comienza a conocerse en la breve escena siguiente, cuando la criada Beatriz, posterga el acceso del padre al aposento con la remanida excusa de la llave que no funciona –viejo artilugio de las escenas cómicas– y se confirma cuando el conde, atrapado en la habitación, debe optar por enfrentar al padre de Fénix o escaparse por una ventana, que presenta el obstáculo de estar enrejada, por lo cual no le queda otro remedio que meterse entre la ventana y la reja. Vemos así que la figura del noble se vuelve ridícula, al descender de la actitud desdeñosa y altiva ante la dama seducida a la de un amante burlador que, tras algunos remilgos, acepta una situación indecorosa. Estamos, pues, en el mundo de la baja comicidad que Ignacio Arellano (1994:125) considera propio de la etapa tardía de la comedia. También don Luis, el padre de Fénix, configura una imagen rebajada del guardián del honor: es un viejo caballero debilitado, a quien sus dos hijos han deshonorado y que, en vez de empuñar la espada, huye de su casa para no afrontar la situación y finalmente, acaba pidiendo ayuda a su hijo, estudiante gorrón que irá a parar a la cárcel por haber asesinado a Arnesto, el hermano del conde.

De lo expuesto se puede concluir que el dramatismo planteado en la situación inicial de la obra, se disuelve en clave cómica, mediante estrategias escénicas y discursivas dispuestas por el dramaturgo para sorprender mediante el contraste, al que eran tan afi-

---

y posiblemente del libro *De amore* de Marsilio Ficino, mientras que los amores carnales o fingidos siguen de cerca los consejos del *Ars amandi* de Ovidio u otros textos inspirados en él como *La Celestina* o *El libro del Buen Amor*.

cionados los artistas del barroco. Merece una mención la exigencia que una escena como la descrita plantea a los actores, especialmente a la actriz protagonista, quien debe ser capaz de representar, en unos pocos minutos, una variada gama de sentimientos y expresiones contrapuestas: amor, reproche, ira, llanto, temor...

Por su parte, en *Sin honra no hay amistad*, Rojas Zorrilla realiza el camino inverso: pasar del efecto cómico al dramático en escenas que se desarrollan hacia el final de la segunda jornada. En esta pieza, los caballeros afectados por la deshonra de sus hermanas son dos: don Antonio, cuya hermana Inés fue raptada de su casa tiempo atrás por seis desconocidos que actuaban por encargo de un amante oculto y don Bernardo, cuyo honor está en entredicho por la conducta indecorosa de doña Juana, quien permitió la entrada en la casa de dos admiradores a los que ocultó en sendos cuartos. Pero el público sabe lo que don Antonio ignora: don Bernardo es el galán que hizo raptar a doña Inés, a quien somete a un trato desdeñoso pues ya ha conseguido sus favores y a la que retiene en su casa aprovechando la desgraciada situación de la dama que, por temor a que mate a su amante y a ella misma, se ve impedida de ir a buscar a su hermano. La situación del cambio de registro se produce luego de que Inés le reclame nuevamente a don Bernardo que cumpla con su promesa de casarse con ella. Durante la discusión, el galán mata involuntariamente la luz y comienza a desarrollarse una escena a oscuras. Aprovechando el apagón, doña Juana intenta que los dos enamorados que ha escondido huyan por el jardín hacia la calle, por lo cual, según la acotación «*salen tropezando don Melchor y don Antonio*». Mientras caminan a tientas y escuchan la disputa que sostienen Inés y Bernardo, don Antonio reconoce a su hermana por la voz y Melchor se entera de que Bernardo ha sido el asesino de su padre. Al ser restaurada la luz, la escena se vuelve dramática: Melchor y Antonio sacan sus espadas y atacan a Bernardo para vengar sus agravios.

MELCHOR Dejar me vengar te cuadre  
Pues soy tan tu amigo yo;  
Éste es el que confesó  
Que dio la muerte a mi padre.

ANTONIO Pues hoy mi venganza gana  
Satisfacciones de honrado,  
Que también ha confesado  
Que dio la muerte a mi hermana.

Las damas, desesperadas, abren las ventanas para pedir ayuda. La situación ha adquirido un sesgo trágico, pero la venganza va a quedar diferida por la inminente llegada de la justicia.

La maestría de Rojas Zorrilla en el manejo innovador de la trama se puede percibir en las escenas descriptas, en primer lugar, por la utilización de una escena a oscuras despojada de las funciones que el modelo canónico les asigna: erotismo o juego de equívocos. En este caso, por el contrario, la escena a oscuras permite que se desvelen las identidades, hasta entonces ocultas, de los causantes de las ofensas. Por otra parte, los galanes aparecen primero como figuras risibles, tropezando y buscando a tientas una puerta por donde escapar, para enseguida pasar a comportarse como guardianes del honor, impulsados por la furia y el deseo de venganza y, sin solución de continuidad, se

muestran como caballeros temerosos que postergan el duelo y huyen ante la inminente llegada de la justicia.

En la tercera jornada, cuando don Antonio regresa a la casa que comparte con Melchor, se encuentra con su hermana, a quien el gracioso Sabañón ha refugiado allí en compañía de Juana. Apenas la ve, saca la daga para matarla. Sin embargo, el momento trágico es obturado por don Melchor, quien logra convencerlo de que sólo debe tomar venganza del ofensor, pues si su hermana muere, quedará señalada como culpable de haberse entregado voluntariamente.

MELCHOR Pues no hay por qué la castigues:  
Robada ha sido tu hermana  
Sin culpa, y es bien que mires  
Que si agora le das muerte,  
Dirá el vulgo que es el licen  
De los errores de todos,  
Cuando en tu castigo indicie  
Que ella fue quien fue culpada,  
Pues tú la muerte le diste.

ANTONIO No por ser mi amigo tengas  
Las piedades tan sutiles;  
Mi hermana está sin honor,  
Y aunque más me facilites  
Este concepto mentido,  
No el vulgo, como tú dices,  
Colige que está sin culpa,  
Que está sin honra colige;  
[...]  
Y así, lavar me permite  
Con su sangre aquella mancha,  
Que puede haber quien malicie  
Que dura en mi ser infame,  
Pues dura en ella ser libre.

MELCHOR ¿Pues darla muerte sin culpa  
No es crueldad?

Según se puede ver, la acción trágica es detenida por el discurso: como bien ha señalado Pedraza (2003: 199 y 202), los personajes caen en la tentación sofisticada de hablar y no actuar. Sin embargo, resulta interesante el planteo de Melchor, que cuestiona la vieja obligación instituida por la moral imperante y que aparece como consustancial al teatro español de la época, de matar, fuese o no culpable, a la causante del deshonor.

Otro momento de variación en las situaciones dramáticas se da al final de la segunda jornada de *Donde hay agravios no hay celos*, cuando doña Ana intenta salir de la casa de su protector don Rodrigo para buscar al caballero que la ha agraviado seis años atrás. Separados por una puerta, discute con don Lope tras oír de su propia boca que este, el deudor de su honor, la desprecia. Ella lo increpa y llama a gritos a don Fernando, advirtiéndole de la presencia de su ofensor y también asesino de su hermano don Diego. En ese momento, se produce la llegada de don Juan, atraído por las voces, quien se entera

simultáneamente de la presencia de su hermana en la casa y de la ofensa a su honor; además, siente celos por la presencia de Lope en el cuarto de Inés, la dama de quien está enamorado. En la encrucijada de actuar por honra o por celos, don Juan decide que primero va a matar a su hermana, pero Lope se interpone y cuando ambos están riñendo son interrumpidos por la llegada de don Fernando, quien les pide explicaciones. Don Juan, que viene actuando bajo la identidad del criado Sancho, no puede responder con claridad e inventa argucias para que nadie deje la casa mientras sale en busca de su «amo».

Según vemos, la secuencia de situaciones va cambiando desde la escena cómica inicial entre la pareja compuesta por el segundo galán y la segunda dama, que aparecen tironeando cada uno de un lado de la puerta hasta el descubrimiento de la ofensa a su honor por parte del galán protagonista, del cual está impedido de vengarse en ese instante por el disfraz transocial. En este caso podemos ver que el equívoco producido por el cambio de identidad no está utilizado como variante cómica para crear el enredo<sup>5</sup>, sino que, por el contrario, el recurso apunta a crear un suspense mayor en el espectador/lector: mientras los personajes en el tablado «creen» que don Juan es el criado Sancho, el público «sabe» que todo lo que el galán hace y dice, va orientado a la concreción de su venganza. El equívoco, cuando Sancho actúa como don Juan, genera comicidad, ya que compone un galán zafio y cobarde, dotado de un erotismo «endemoniado», según las palabras de la criada Beatriz.

El comienzo de la tercera jornada hilvana tres escenas interesantes: la primera, de celos y llanto entre Ana e Inés, que creen disputar el amor del mismo caballero; la segunda es una parodia de la situación clásica de seducción, ya que el gracioso bajo la identidad de don Juan, intenta enamorar a la criada Beatriz con requiebros elaborados como *contrafacta* del discurso amatorio tradicional; la tercera, también paródica, da cuenta de la conducta de un galán cobarde que no respeta el código de honor caballeresco. Es innegable que la reiteración de elementos paródicos es el motor de una comicidad predominante con los matices que se han señalado y expone la afición del dramaturgo por la variación sobre un mismo tópico.

La comedia *No hay amigo para amigo* ofrece la peculiaridad de que el dramatismo reside en el dilema moral al que se ve sometido don Lope: la obligación consiste en ayudar a matar al ofensor, pero él debe elegir a qué amigo ayudar, en desmedro del otro. Por un lado, tiene una deuda de honor con don Luis, quien salvó su vida durante la guerra de Flandes en dos oportunidades, pero por otra parte, ha empeñado su palabra de caballero y soldado con don Alonso, al que prometió ayudar a matar a su ofensor. ¿Cómo resolver este dilema? La gravedad del conflicto de conciencia provocado por la encrucijada en la que se halla lo paraliza internamente, inhabilitándolo para la acción. A esto se agrega que don Lope prioriza ayudar a las damas, que han requerido su protección y la única salida que se le ocurre es tratar de que se calmen los ánimos de los galanes airados, según expresa en un aparte:

---

5. Rosa Navarro Durán (2003), en su trabajo sobre los mecanismos del enredo en Rojas Zorrilla, establece una útil distinción entre la traza y el equívoco para crear el enredo en una comedia y pasa luego a analizar cómo utiliza el dramaturgo esos recursos para elaborar variados esquemas constructivos que utiliza con eficacia en diversas comedias.

LOPE Lo que mi piedad dispone  
 Es asegurar a Aurora,  
 Cumpla mis obligaciones,  
 De éste amansar la venganza,  
 De éste templar los rigores,  
 No dejar estos afectos  
 Que se junten o se arrojen,  
 Que al fin entibia la ira  
 Cuando el tiempo se interpone.

Pese a su deseo, los jóvenes no se calman y siguen reclamándole que tome partido, por lo cual, poco antes del final de la comedia, el caballero reprocha a sus amigos:

LOPE De manera que os quejáis,  
 Porque como noble he visto  
 A vuestras ejecuciones  
 Tantos rigores indignos,  
 Vos, porque al uno prefiero,  
 Vos, porque al otro anticipo,  
 Pues para satisfaceros  
 Respondeos vosotros mismos.

Ante este requerimiento, ambos exponen nuevamente sus razones, pero don Lope les aclara que lo que ambos quieren en realidad, es pelear con ventaja:

LOPE Si os abrasáis, salíos fuera  
 Y reñid con bizarría  
 Pero con ventaja no.  
 El que al otro diere muerte,  
 No por más valor, por suerte,  
 Llame, que aquí espero yo.

La lucidez del caballero le permite, además de resolver el dilema en que lo habían colocado, obligar a sus amigos a actuar: ya no hay tiempo para discursos sofisticados pues deben hablar las espadas. Los galanes finalmente deben reñir, pero a esta altura el duelo ha perdido su sentido, puesto que el conflicto de honor puede solucionarse con las bodas y finalmente ha de primar el valor de la amistad. Don Alonso, convencido por las palabras de Lope, acepta perdonar a don Luis, porque ese será el verdadero castigo: la caída de don Luis al pisar la capa aparece como metonimia de su culpa y el gesto magnánimo de Alonso al perdonarle la vida lo enaltece moralmente.

Pese al desenlace convencional de estas comedias pundonorosas de Rojas Zorrilla, considero que en ellas se pueden detectar los atisbos de nuevas ideas acerca de la amistad y el honor que el imaginario social comienza a construir hacia el final del período barroco. También son nuevos algunos de los recursos que el dramaturgo experimenta en ciertas obras. El dramatismo de signo trágico respecto de las cuestiones de honor propio del género serio y que la comedia resuelve en clave cómica –para lo cual extrema el uso del equívoco y la parodia de modelos coagulados–, parece trasladarse en estas piezas a la interioridad de algunos de los personajes, que adquieren así un espesor psicológico que

los aproxima a los de la comedia dramática actual. Trascendiendo las esquemáticas conductas de los tipos fijados por el *dramatis personae* de la comedia aurisecular, la tensión dramática se traslada muchas veces desde la intriga a la conciencia de las criaturas de ficción, que dudan, analizan y discurren sobre las situaciones creadas por el dramaturgo, quien además plasma en la escritura reflexiones acerca de su propia práctica mediante la autorreferencia y la utilización del metateatro.

El efecto de lectura de las comedias de Rojas Zorrilla parece querer localizarse en la tensión lúdica entre dos deseos del autor: el de hacer reír y a la vez el de divertirse durante el proceso de escritura. Todas estas aristas que ofrece al análisis la obra cómica del dramaturgo se abren a la consideración de si las mismas constituyen atisbos de la aparición de una nueva conciencia racional y crítica, desencantada y compleja, que es la que caracteriza al hombre de la modernidad.

### Bibliografía

- ARELLANO, I. (1994): «La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada», en *Criticón*, 60, pp. 103-28.
- CATTANEO, M. T. (2000): «Los desenlaces en el teatro de Rojas Zorrilla», en *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático. Actas de las XXII Jornadas de teatro clásico* Ed. de Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 39-53.
- EIROA, S. (2000): «Las protagonistas femeninas de Rojas Zorrilla: *Lo que son mujeres*», en *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático. Actas de las XXII Jornadas de teatro clásico*. Ed. de Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 121-132.
- JULIO, M. T. (2000): «Hiperdramatismo en Rojas Zorrilla: ¿innovación o continuidad?» en *Toledo: entre Calderón y Rojas. Actas de las jornadas*. Eds. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal, José Cano Navarro, Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 179-207.
- (2003): «Amor y dolor en Rojas Zorrilla: dos caras de la misma moneda», en *Toledo: entre Calderón y Rojas. Actas de las jornadas* Eds. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal, José Cano Navarro, Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 173-193.
- NAVARRO DURÁN, R. (2003): «Mecanismos del enredo en comedias de Rojas Zorrilla», en *Toledo: entre Calderón y Rojas. Actas de las jornadas*. Eds. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal, José Cano Navarro, Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 155-171.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B. (2003): «Rojas Zorrilla, poeta cómico», en *Toledo: entre Calderón y Rojas. Actas de las jornadas*. Eds. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal, José Cano Navarro, Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 195-216.
- (2005): «Rojas Zorrilla ante la figura del donaire», en *La construcción de un personaje: el gracioso*. Ed. de Luciano García Lorenzo, Madrid: Ed. Fundamentos, pp. 277-296.
- ROJAS ZORRILLA, Fco. de (1952): *Comedias escogidas de don Francisco de Rojas Zorrilla. Ordenadas en colección por don Ramón de Mesonero Romanos*. Madrid: BAE.