

*Revista de Literatura*, 2007, enero-junio, vol. LXIX, n.º 137,  
págs. 371-392, ISSN: 0034-849

ROJAS ZORRILLA, Francisco de, *Obras completas. Primera parte de comedias: No hay amigo para amigo. No hay ser padre siendo rey. Donde hay agravios no hay celos, Casarse por vengarse*. Edición crítica y anotada del Instituto Almagro de teatro clásico, dirigida por Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal. Coordinadora del volumen: Elena E. Marcello, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, 776 pp.

El volumen de *Obras completas* escritas por Francisco de Rojas Zorrilla, que publica la Universidad de Castilla-La Mancha en 2007, tiene en sí mismo un doble valor. En primer lugar, porque pone a disposición de todos los interesados en el teatro español del Siglo de Oro cuatro comedias de Rojas editadas con esmero y, además, por su carácter pionero, en cuanto que sabemos que forma parte de un proyecto más amplio llamado a dar a conocer por medio de ediciones críticas solventes el legado de este importante dramaturgo áureo.

Este trabajo se sitúa así en línea con una de las ocupaciones que han caracterizado desde las últimas décadas del siglo XX el empeño de un amplio grupo de filólogos por recuperar el legado teatral áureo desde uno de sus aspectos básicos, como es el texto dramático. Somos conscientes de que el texto literario es una de las manifestaciones artísticas que convivieron en su momento con la escenografía, el disfraz, la música, la danza y las arquitecturas efímeras, sin que sea éste un elenco cerrado de las artes invo-

lucradas en el espectáculo teatral. Pero también constatamos que el texto es hoy el principal testimonio que nos ha quedado de lo que fue el teatro del Siglo de Oro español, que tanto éxito cosechó en las tablas.

Si se tiene en cuenta el amplísimo corpus dramático que nos han dejado los autores del Siglo de Oro, en torno a 10.000 obras teatrales<sup>1</sup>, es fácil deducir que la empresa de transmitirlo del modo más fiel y eficaz posible no es tarea pequeña. Se trata, en efecto, de un trabajo ímprobo, el cual –ya que se acomete– debe asentarse en bases muy sólidas, de modo que se ofrezca a la posteridad con todo el rigor filológico posible la obra literaria más cercana a la que fue la voluntad de sus creadores. Solo desde este punto de partida es posible establecer textos fiables tanto para poder leer y representar nuestro patrimonio dramático del modo más fidedigno posible, como para poder interpretarlo de forma adecuada a partir de esos textos establecidos con rigor.

Ha pasado ya siglo y medio desde que ediciones como las publicadas en la colección «Biblioteca de Autores Españoles» emprendieran la tarea de acercar al interesado múltiples obras de nuestro patrimonio y, sin duda, fue aquella una tarea digna de elogio que hizo posible leer por primera vez textos que hasta el momento solo estaban al alcance de una

---

<sup>1</sup> Para las bases sobre las que se elabora esta cifra, cf. Germán Vega García-Luengos, «La transmisión del teatro en el siglo XVII», en *Historia del Teatro Español. I. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, dir. Javier Huerta Calvo, Madrid, Gredos, 2003, pp. 1289-1320, en concreto la nota 13.

minoría. Desde presupuestos bien distintos, otros empeños editoriales como los de la Biblioteca Castro intentan en fechas recientes renovar el panorama de la lectura de nuestros clásicos, si bien esta iniciativa no se ha ocupado de la producción de Rojas Zorrilla. Con todo, la dedicación de equipos formados por varios filólogos es la que parece idónea para abarcar la amplísima tarea de realizar una 'edición crítica' de nuestros clásicos, en el sentido técnico de esa expresión, que hereda toda una tradición filológica en el análisis de la transmisión de los textos. Valga recordar que este tipo de trabajo tiene como objetivo, tal como se ha dicho, proporcionar al lector culto actual un texto lo más cercano posible al que ideó el autor primero. Para ello, el crítico no tiene en cuenta únicamente la *editio princeps* de la obra, que en muchos casos se hizo aún en vida del dramaturgo pero solo en raras ocasiones bajo su supervisión, ni siquiera se toma como única referencia el autógrafo, en el caso de que éste haya tenido la fortuna de conservarse, sino que se realiza un análisis que tiene en cuenta toda la tradición textual que ha permitido que ese texto llegue hasta nosotros. Por tanto, el crítico trabaja a partir del autógrafo siempre que puede, desde luego, y también con la primera edición de la obra objeto de sus desvelos, pero junto a estos testimonios el especialista recolecta todos los manuscritos e impresos que se han conservado de esa obra hasta llegar al siglo XXI. A partir de ese material, aplica las técnicas propias de la ecdótica para filiar los testimonios con el fin de establecer un *stemma* lo más fidedigno posible a lo que fue el proceso de transmisión.

Todo ello trata de lograr un texto base bien discriminado el cual puede en ocasiones disentir en pasajes concretos incluso del original autógrafo, en cuanto que aún en éste pueden darse erratas o bien en ocasiones un autógrafo no repre-

senta el último estado de la voluntad del dramaturgo, que pudo realizar después otro más perfecto. Importa la *collatio*, por tanto, de los testimonios localizados, pero también es decisivo el buen juicio del crítico que se ocupa de una obra en concreto, de tal modo que el estudioso sea capaz de discriminar del modo más ajustado posible lo que debe pasar al texto base, el cual será el punto de referencia indiscutible de las lecturas y de las interpretaciones de la obra. Como puede apreciarse, un texto base establecido a partir de testimonios deturpados, por muy en la *editio princeps* que se encuentren, transcrito con erratas, ajeno a su propia tradición textual o defectuoso por otras razones, en las que aquí no es posible entrar, es un fiasco para el lector y con dificultad brotarán de él interpretaciones acertadas de la crítica o puestas en escena fidedignas al original, cuando esto sea lo que se pretenda, aunque de todo hay, y en ocasiones las flores también nacen en el lodo de una tradición textual problemática.

El texto que se fija como base se acompaña, como no podía ser menos, por el aparato crítico, el cual recoge de modo total o parcial las diversas variantes localizadas en los testimonios manuscritos e impresos. No menos importante resulta acercar también el significado del texto del siglo XVII al lector del siglo XXI. Como es obvio, el tiempo ha desvaído conceptos y referencias que eran evidentes al público ilustrado del periodo barroco, y las ha convertido en crípticas para el lector actual, ensimismado en la rápida cultura de la imagen y del sonido, pero falto en muchas ocasiones de referentes culturales lo suficientemente amplios como para comprender la literatura barroca en el contexto que fue su origen y que todavía hoy le proporciona sentido. Por ello, de forma paralela al establecimiento de un texto base lo más cercano posible a la mentalidad del au-

tor primero, se encuentra el esfuerzo del filólogo por explicar y aclarar los términos y pasajes que pueden suscitar problemas al lector contemporáneo.

Y si el texto, su aparato crítico y la explicación de los pasajes oscuros son la base de un buen trabajo crítico, también facilita la lectura y la interpretación de la obra el enmarcarla con un prólogo en el que el crítico presente aspectos esenciales de la misma, relativos por ejemplo al momento en que fue compuesta y representada, a su trama, a los recursos escenográficos, a la organización interna de la obra, a la versificación y a otras cuestiones que ayuden al lector interesado a situarse del modo más competente posible ante la producción teatral escrita.

Lo dicho hasta aquí podría parecer en una primera mirada generalista en exceso o ajeno al propósito concreto de esta reseña, pero sin embargo tiene como fin evitar repeticiones en el momento de presentar una de las iniciativas que este año 2007 ve la luz. Se trata del primer volumen de las *Obras completas* de Francisco de Rojas Zorrilla (1607-1648), publicado en la colección «Ediciones críticas» de la Universidad de Castilla-La Mancha. Vinculado a esa Universidad se encuentra el *Instituto Almagro de teatro clásico*, impulsado por Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal junto a su equipo de colaboradores. Entre ellos está Elena E. Marcello, que es quien coordina este primer volumen. Se recogen en este volumen las cuatro primeras comedias que inician la *Primera Parte de las comedias de don Francisco de Rojas Zorrilla* dirigidas al Excelentísimo Señor don Gaspar Alonso Pérez de Guzmán el Bueno, impresas en Madrid por María de Quiñones, a costa de Pedro Coello, mercader de libros, en 1640. Como es sabido, las *Partes de comedias* se imprimían en el Siglo de Oro adocenadas, por lo que este volumen es el primero de los tres que contendrán la edición crítica de

la *Primera Parte* completa. Contiene los títulos: *No hay amigo para amigo*, *No hay ser padre siendo rey*, *Donde hay agravios no ha celos* y *Casarse por vengarse*, editadas, respectivamente, por Rafael González Cañal, Enrico Di Pastena, Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres, y María Teresa Julio. El volumen va precedido de unas palabras de introducción y de la edición de los *Preliminares de la Primera Parte*. Siguen a la edición de las cuatro comedias, que tienen las notas filológicas a pie de página, el aparato de variantes de cada una de las obras, una bibliografía general y los índices, entre los que están el de voces anotadas y el índice general del volumen.

Para poder leer hasta el momento la obra de Rojas Zorrilla había que retrotraerse al año 1952 en que se reimprimió la edición que Mesonero Romanos publicó en 1861 en la ya citada colección «Biblioteca de Autores Españoles». Otras ediciones destacadas de las comedias de Rojas fueron las de Francisco José de Orellana (1867) y Daniel Cortezo (1884). Como puede observarse, se trata de ediciones decimonónicas que parten de criterios bien distintos de los que maneja la ecdótica contemporánea. Resultaba, pues, imprescindible acometer esta tarea y los autores lo han hecho, con buen sentido, a partir de la *Primera Parte* impresa en vida de Rojas Zorrilla, quien pudo intervenir en ella, lo cual no significa que lo hiciera, pues sabemos de los tortuosos caminos por los que en ocasiones llegaban las comedias a los impresores áureos.

El volumen que ahora se presenta es el primero de lo que serán las *Obras completas de Francisco de Rojas Zorrilla*, tal como anuncia Pedraza en las palabras preliminares: «Nuestro propósito es ir ofreciendo a lo largo de los próximos años la totalidad de la producción, incluyendo las comedias en colaboración y aquellas cuya atribución parece razo-

nable» (p. 8). Tarea, por tanto, no pequeña si tenemos en cuenta que –con la investigación a día de hoy– son cuarenta y cuatro las obras propias de este autor, trece las comedias escritas en colaboración, treinta y nueve las apócrifas o dudosas, entre las que los editores suponemos que en su momento deslindarán el trigo de la paja, y cinco las comedias desconocidas que se atribuyen a Rojas. Este dramaturgo compuso también siete autos sacramentales, once autos que se consideran apócrifos o desconocidos, dos entremeses y una loa sacramental de atribución dudosa. Mucho, pues, queda todavía por hacer, pero este primer volumen es una presentación sólida de un proyecto necesario.

La edición presenta el texto modernizado «en todo lo que presumiblemente carece de valor fonológico» (p. 9) y los criterios empleados se exponen en las palabras de introducción de forma parca, quizá en exceso, que el interesado puede completar si consulta la página web del *Instituto Almagro de teatro clásico*, en el apartado dedicado a «Proyectos de investigación», donde se especifican las normas de edición. Existe homogeneidad en la utilización de los criterios, si bien algunos de los adoptados son discutibles, como el hecho de no marcar las diéresis ni tampoco los apartes cuando no están en el original ni en ningún otro testimonio, aunque sí se sitúen los versos entre paréntesis. De ello resulta que en el texto se puede leer la palabra «aparte» en unos casos y pocos versos más adelante falta esta indicación, lo que produce cierto desconcierto si no se tiene presente el criterio adoptado. Otras decisiones que afectan, por ejemplo, a la acentuación de los pronombres demostrativos, la cual se omite siempre en la edición que se reseña, parten de la libertad que la Real Academia de la Lengua Española permite en este punto según sus últimas normas, siempre que no exista riesgo de ambigüedad. Sin

embargo, no deja de extrañar al lector esa ausencia de acentos en todos los pronombres demostrativos del volumen.

En cuanto al aparato crítico, los editores se han inclinado por recoger únicamente las variantes «que arroja el cotejo de las ediciones primitivas, en especial las dos estampas de las *Partes de comedias de don Francisco de Rojas* y las partes de *Escogidas*, de *Diversos autores*, etcétera, así como los manuscritos próximos al autor y aquellas sueltas que puedan tener particular relieve. Del resto de las variantes se han seleccionado variantes de los pasajes complejos, oscuros, difíciles o que pueden resultar de interés para la filiación de los testimonios» (p. 9). Con esta muestra pretenden los editores que es posible explicar su elección y la relación genética de los manuscritos e impresos sin recargar en exceso el aparato, el cual ya de por sí es bastante amplio con casi doscientas páginas (pp. 553-742) para las cuatro comedias. El criterio así presentado parece ofrecer resultados de interés, si bien difiere del que utilizan otros equipos que se han ocupado o se ocupan en la actualidad de la edición crítica de nuestros clásicos. En efecto, valga citar en este sentido otros empeños editoriales como los que se ocupan de la ingente tarea de la edición de los autos sacramentales de Calderón por parte del GRISO, de las comedias de Lope de Vega a cargo de PROLOPE y el más joven proyecto en marcha de edición del teatro de Agustín Moreto por parte del equipo de los MORETIANOS. Se establece el *stemma* de cada comedia y parece coherente el método empleado hasta llegar a esta estructura genealógica de los testimonios, aunque en casos particulares como la comedia *Casarse por vengarse* habría que matizar diversas cuestiones, lo que la editora se compromete a hacer en un trabajo que indica que tiene en preparación.

La anotación filológica es exacta en

muchos casos, aunque con algunas carencias, como es normal en este tipo de trabajos, ya de por sí de gran envergadura. En concreto, se echan de menos pasajes paralelos, que contribuirían a ir estableciendo intertextualidades en la producción dramática de Rojas y también en relación con otros dramaturgos de su siglo. De este modo se aprovecharía el hecho de que este trabajo se ha realizado de forma coordinada, tanto en los criterios empleados como en la percepción del conjunto. Sin embargo, es de suponer que al tratarse estas comedias de las primeras cuatro que se editan, servirán de pauta para poder reconocer pasajes en obras sucesivas, lo que contribuirá no poco a asentar aspectos de estilo y recurrentes significativas tanto *ab intra*, en la propia obra de Rojas, como *ab extra* en la de este autor respecto a la corriente dramática de su siglo.

Otras notas permitirían esclarecer tópicos de la época y términos que, aunque en su momento fueron muy utilizados, a cuatro siglos de distancia revisten cierta dificultad, incluso para el lector ilustrado. De este tipo son, por ejemplo, referencias como la de Otáñez cuando dice de su amo don Lope que «va a San Felipe a coger / mentiras para su año» (*No hay amigo para amigo*, vv. 743-744), sin que sea evidente para todos que las gradas de la iglesia de San Felipe eran entonces el mentidero y uno de los lugares de conversación preferidos de la villa y corte de Madrid; muy popular en la época fue también el término «cúyo» (*No hay amigo para amigo*, v. 2744), pero que hoy no todos reconocen con el significado interrogativo «de quién». Alguna nota merecerían también expresiones propias del lenguaje de germanía, como «le han de cortar / el camino del beber» por «ahorcar» (*No hay ser padre siendo rey*, vv. 2043-2044). Mayor gra-

do de dificultad para el lector contemporáneo pueden ofrecer los calcos sintácticos en tono burlesco del tipo «como digo, de mi chisme», que parodia el «como digo de mi cuento» y que el editor puntúa mal, quizá al no reconocerlo, en *No hay ser padre siendo rey* (v. 557). Con pocas palabras podría facilitarse la comprensión de expresiones como las incluidas en la comedia *No hay amigo para amigo*: «octavo cielo» (v. 1114), dar un «arbitrio» (v. 1823), «pensiones» (v. 2104), hacer «cara» (v. 2187); en la comedia *No hay ser padre siendo rey* voces del tipo «noto» (v. 284), «ovas» (v. 1002) y pasajes como el de Coscorrón en torno a «urdir una tela» (vv. 611-616); en *Casarse por vengarse* términos como «murta» (v. 456), «batel» (v. 239) y «manillas» (v. 554). Son éstas pequeñas puntualizaciones que no ensombrecen el magnífico trabajo que se ha llevado a cabo.

El volumen que aquí se reseña se trata, pues, de un esfuerzo importante por fijar el texto de cuatro comedias de Rojas Zorrilla impresas en vida de su autor el año 1640. Junto a cada texto, los editores nos facilitan un prólogo que sirve de presentación a la comedia, y establecen con solidez el itinerario que han seguido los diversos testimonios manuscritos e impresos hasta llegar a nuestro siglo. Las notas a pie de página facilitan la comprensión del texto al lector actual. Todo ello adquiere aún una mayor perspectiva si se tiene en cuenta que es solo el inicio de la ardua tarea de editar las *Obras completas* del que fue uno de los dramaturgos más representados y leídos del siglo de Oro español. No queda sino agradecer a los editores el esfuerzo realizado y alentarlos para la tarea pendiente que esperamos desde ahora.

MARÍA LUISA LOBATO

ROJAS ZORRILLA, Francisco de, *Donde hay agravios no hay celos. Abrir el ojo*. Edición de Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres. Madrid, Clásicos Castalia, 2005, 488 pp.

La edición de Pedraza y Rodríguez Cáceres que voy a comentar, dentro de la prestigiosa colección «Clásicos Castalia», viene a denunciar, sin proponérselo, una situación flagrante en el panorama de la maltrecha edición de nuestros clásicos, y por tanto de una parte importantísima de nuestro patrimonio cultural: se está hurtando a un potencial público interesado en el pasado de nuestro teatro algunas de sus mejores y más originales aportaciones, y por ende, el mejor conocimiento de muchos de sus autores. Salvo las excepciones de rigor (que son tan escasas como meritorias) los catálogos de las colecciones de clásicos de gran difusión entre los enseñantes y los universitarios, y los repertorios de las compañías que afrontan montajes de esos mismos clásicos parecen encerrarse y agotarse en un triángulo cuyos vértices se ocupan reiteradamente con los nombres canónicos de Lope, Tirso y Calderón; y de ellos se repiten trillados títulos una y otra vez, sin que haya la sabia decisión de romper el esquema consabido y abrir las posibilidades editoriales y escénicas a la recuperación de otros autores y de otros títulos. De vez en vez se hace la apuesta, y cuando se logra con las garantías y los resultados de la presente, se demuestra que es pacata y cicatera la opción de los que se empeñan en repetir lo ya repetido. Que cunda el ejemplo en las propuestas editoriales y en los trabajos de los estudiosos.

Ya tenía, como no podía ser de otro modo, el catálogo de «Clásicos Castalia» a Rojas Zorrilla entre sus autores editados. Un temprano número de la colección, que a la sazón dirigía el hispanista

en el exilio Fernández Montesinos, había recogido uno de los dos títulos que parecían definir, y agotar, la extensión dramática del autor toledano, el «romántico» drama *Del rey abajo, ninguno* (editado por Jean Testas), título que (para ratificar lo afirmado al comienzo) incluía ocho años después en su listado la otra colección de análogo predicamento («Letras Hispánicas» de Ed. Cátedra) con el estudio pertinente de Brigitte Wittmann, y todavía en 1990 Planeta volvía a editar del mismo dramaturgo idéntico emblemático título en otra colección muy difundida, y acompañada del otro «prototipo de enredo de figurón» de Rojas, *Entre bobos anda el juego*, y ahora con estudio y anotación de Ana Suárez Miramón, el mismo título (*Entre bobos*) al que ya le había puesto prólogo en 1984 María Gracia Profeti para otra colección de Editorial Taurus. Siempre lo mismo: Rojas reducido a dos títulos. Solo un prestigioso especialista en el autor, Raymond R. Maccurdy, se había separado del tópico y de la inercia al lograr la edición en «Clásicos Castellanos» de dos comedias «raras» de Rojas, *Morir pensando matar* y *La vida en el ataúd* (1961) dos muestras de la parte seria, trágica, hagiográfica incluso del dramaturgo, que por lo menos rompían el círculo vicioso en su recepción moderna. En este camino también la RESAD y el profesor Pedraza se comprometieron dando a la estampa, en 2000, otra comedia rara de Rojas: *Obligados y ofendidos*. De modo que tienen toda la razón los editores de estas dos comedias cuando afirman en las primeras página de su Introducción que «esta edición es uno de los pasos para traer el teatro de Rojas al mundo de los vivos, de los verdaderos clásicos; aquellos que no son solo un nombre en las páginas de las historias literarias, aquellos que se leen y representan, aquellos que nos ofrecen posibilidades para el deleite y reflexión» (p. 10).

Revitalizar y reeditar a Rojas (un dramaturgo de Castilla-La Mancha) era un compromiso que correspondía a la Universidad de esa Comunidad Autónoma y, más en concreto, al Instituto Almagro de Teatro Clásico. Tarea que ha empezado a plasmarse en los últimos años, desde un congreso monográfico dedicado al autor en 2000 a otras diversas aportaciones críticas que han culminado en esta edición, que nos descubre generosamente el lado cómico y cínico de un dramaturgo que había mostrado, por mor de lo repetitivo, su cara más adusta y hasta trágica.

La lectura de estas dos comedias, y de alguna otra, sitúan al toledano cerca del enredo y de la comicidad tirsistas, como bien señalan los editores en su estudio preliminar, pues ambos, Tirso y Rojas, «coinciden en el gusto por lo sorprendente, por las soluciones ingeniosas, por las situaciones llevadas al extremo» (p. 15). Felipe Pedraza y Milagros Rodríguez recuerdan que una circunstancia que se da en la primera de las comedias editadas (dama enamorada, a su pesar e irresistiblemente, del matador accidental de su hermano) la pudo tomar Rojas de *Marta la piadosa*, y se podría añadir que el trueque de personalidad entre galán y criado que se produce también en *Donde hay agravios...*, para dilucidar una cuestión de celos generada en el equívoco de un retrato, trae recuerdos de otro desdoblamiento con parecida motivación en la comedia tirsiana *La celosa de sí misma*.

Pedraza ha abundado en la clasificación taxonómica admitida del universo teatral de Rojas, para distinguir, dentro del «teatro cómico o amatorio», dos subepígrafes, el de la «comedia pundonorosa» (de la que sería ejemplo manifiesto *Donde hay agravios no hay celos*) pues en ella «el exacerbado sentido del pundonor obliga a cómicos disimulos, a un constante *quid pro quo*, en el que juega

un papel fundamental la superioridad informativa del público» (p. 22) y el de la «comedia cínica», que acrecienta las derivaciones grotescas y vodevilesas que se apuntaban en la otra modalidad, y que viene a representarla con todos sus ingredientes la comedia *Abrir el ojo*, ya que en esta fórmula, dando un giro más de tuerca sobre la anterior, [se] «nos presenta el envés de la trama; un juego descarado de amores promiscuos y acomodaticios, de constantes contradicciones entre un lenguaje caballeresco y un comportamiento tan innoble como simpático y despreocupado, a ratos absurdo y siempre hilarante» (p. 23). Cuando esta obra fue elegida en la programación inicial del Centro Dramático Nacional (y con dirección de Fernán-Gómez) tal vez se quería ver en ella, a la altura de 1978, lo que ahora encuentran los responsables de su edición crítica: «estamos ante un fresco de la movida madrileña de 1640, pintado con desenfado, buen humor, cinismo y desvergüenza a raudales» (p. 24). Ante comedias como esta extraordinaria, atractiva, pícara *Abrir el ojo* se entiende que el crítico Carlos Ortigoza dijese en 1954 (*Los móviles de la comedia*) que Rojas Zorrilla fue el más sexualmente voluptuoso de los dramaturgos de su siglo.

Pedraza-Rodríguez Cáceres afinan en una Introducción corta (supongo que por exigencias editoriales) pero ajustada, procurando trazar un aquilatadísimo estado de la cuestión actual sobre el teatro de Rojas y proponiendo unas pautas de lectura de las dos comedias editadas que son suficientes –en su brevedad– para apoyar la intelección de las mismas. Pero como de una edición crítica, al fin, se trata, el trabajo más concienzudo y meritorio de estos dos profesores de la universidad castellano manchega se dedica a la fijación y revisión del texto de las dos comedias a partir de las respectivas ediciones de los mismos en las *Primera y Segunda parte las comedias de Rojas*

Zorrilla, editadas en 1640 y 1645 respectivamente, y –como es de rigor en este tipo de ediciones y para el público universitario al que se destina– con una completa anotación a multitud de vocablos, alusiones, referencias del texto, haciendo efectivo un propósito enunciado en la «Nota previa»: «Nos hemos esforzado para no dejar sin explicar ningún pasaje oscuro». Y a fe que pasajes de notable oscuridad no faltan en las dos comedias. Los modernos editores de Rojas Zorrilla logran, en sus tres centenares de notas, aproximadamente, por comedia, hacer fructíferamente legibles unos textos a quienes no tienen todavía la preparación necesaria para decodificarlos sin ayuda, pero están en ello. Con esta nueva entrega de «Clásicos Castalia» Rojas Zorrilla pasa a la lista de dramaturgos bien editados, aunque solo sea en un par de muestras de singular atractivo.

GREGORIO TORRES NEBRERA

ROJAS ZORRILLA, Francisco de, *Casarse por vengarse*, Linda L. Mullin (ed.), Kassel, Reichenberger, 2007, 422 pp.

En los últimos años, los estudiosos del teatro del Siglo de Oro español han dedicado buena parte de sus esfuerzos a la recuperación y estudio del ingente patrimonio dejado por nuestros dramaturgos áureos. La realización de ediciones críticas de las obras completas de estos autores, con especial énfasis en aquellos que la crítica catalogó de «segundones» como Vélez de Guevara, Moreto o Rojas Zorrilla, permite un mejor acercamiento a nuestro teatro áureo. No sólo nos facilitan el acceso a obras cuya última edición apareció con suerte en la BAE, sino que nos ofrecen un panorama más completo y real de lo que fue el fenómeno teatral del siglo XVII.

Linda Mullin se une a esta tendencia con su edición del drama de Francisco de Rojas Zorrilla *Casarse por vengarse*. El libro de Mullin, que fue realizado como tesis doctoral, presenta la estructura habitual de estos trabajos: estudio sobre el autor y la comedia, bibliografía, edición anotada del texto y apéndices. Es importante señalar que menos el texto de la obra y una breve introducción, los demás apartados de este volumen, así como las notas, están redactados en inglés, lengua nativa de la autora. El volumen consta, así, de dos introducciones. La primera, escrita en español, resume el argumento de la comedia y resalta el papel de Blanca, la protagonista, sobre la que, a juicio de la autora, recae la originalidad de Rojas al escribir la obra.

La segunda introducción, el estudio del autor y su comedia, posee diferentes apartados: biografía y obras de Rojas, análisis escena por escena del texto, análisis de la métrica, estudio de los personajes y sus relaciones según las teorías psicoanalíticas de Jaques Lacan, estilo, argumento de los dramas de Calderón en los que también aparece un uxoricidio y comparación con la obra de Rojas, representaciones de *Casarse*, estema y criterios de edición.

En el apartado de la biografía y obras de Rojas, la autora resume los datos que poseemos sobre el toledano, centrándose en los estudios de Cotarelo y MacCurdy.

El análisis de las diferentes escenas de la comedia muestra un especial interés por el lenguaje poético y los recursos estilísticos utilizados por Rojas. Ayudándose de la división por escenas, Mullin va resumiendo el argumento, al tiempo que señala la métrica utilizada en cada ocasión y comenta las diversas figuras, principalmente metáforas, que van apareciendo en el texto. Destaca el esfuerzo que hace la autora con este análisis, sobre todo si tenemos en cuenta que el español no es su primera lengua, pero



esto probablemente también motive que, en ocasiones, sus explicaciones no muestren el sentido más adecuado al contexto o resulten un tanto obvias para los especialistas hispanohablantes o bilingües. Por otra parte, la autora utiliza el término de escena, práctica ajena a la dramaturgia áurea, que se impuso en las ediciones de algunos de los primeros rescatadores de ese teatro, como Hartzenbusch, pero que actualmente ha sido denunciada como impropio por los especialistas. Además, con este término se refiere más bien a lo que estos actualmente definen como cuadros, bloques de acción o macrosecuencias, correspondientes a unidades de acción más amplias que las escenas susodichas, a pesar de que la autora utiliza un criterio variable al delimitarlos, ya que en ocasiones, parece guiarse solo por cambios de métrica o de algún personaje, aunque haya continuidad en la acción.

El estudio de la métrica se centra en la elección que hace Rojas de los diferentes tipos de estrofas según el momento y el personaje que está interviniendo; por ejemplo, la décima espinela sólo es utilizada por los tres protagonistas principales que conforman el triángulo amoroso, mientras que los criados, incluido el gracioso, o el padre de Blanca, nunca intervienen con esta estrofa. Al final de este apartado nos ofrece tres tablas en las que resume por jornadas las estrofas de cada escena y los porcentajes de cada una de ellas.

Los personajes de la obra, excepto Blanca, siguen los patrones propios del teatro del Siglo de Oro, tal y como nos va mostrando la autora con diversos ejemplos. En Blanca, sin embargo, señala rasgos originales respecto a las demás damas de las comedias, como el hecho de que sea ella quien propone el matrimonio a Enrique contrariamente a lo habitual en la época. Mullin hace referencia a diversos estudios en torno a este personaje que corroboran sus teorías,

como los de McCurdy, Alborg o Mcken-drick. Finalmente, la autora, siguiendo el interés de la crítica norteamericana por la adaptación de los estudios psicoanalíticos a la crítica literaria, se refiere a los tres registros que Jaques Lacan estableció en las relaciones –Imaginario, Simbólico y Real– y los adapta a los personajes y situaciones de *Casarse por vengarse*.

El siguiente apartado, dedicado al estilo, incide en lo comentado en el análisis por escenas, pero esta vez no va siguiendo el argumento, sino que toma los diferentes recursos estilísticos utilizados por Rojas –quiasmos, personificaciones, metáforas, antítesis, versos partidos, series y paralelismos– y da diversos ejemplos de su utilización en la obra. Destaca la sencillez como principal característica del autor e indica que sus versos son poco complejos y sin excesivas referencias cultistas y, como defecto bastante señalado por la crítica, comenta la desigualdad en la utilización de estos recursos en la primera jornada, donde son más numerosos, frente a la mayor simplicidad de la segunda y la tercera.

El análisis y comparación de los tres dramas de Calderón *El médico de su honra*, *A secreto agravio, secreta venganza* y *El pintor de su deshonor* con *Casarse por vengarse*, permite a Mullin establecer las características comunes de este tipo de dramas y encontrar los rasgos diferenciadores y originales de la obra de Rojas.

Para la edición del texto recoge veintitrés testimonios de la comedia, que van desde su publicación en 1636 en la *Parte treinta de comedias famosas de varios autores* y *Parte veinte y nueve: contiene doce comedias famosas de varios autores*, hasta la del Teatro Español de 1889. Del siglo XVII la autora ha recopilado nueve ediciones, una suelta sin lugar, ni año, ni imprenta, seis pertenecientes a partes de varios autores y las dos ediciones correspondientes a la *Primera Parte*

de sus comedias que publicó en vida Rojas Zorrilla. La mayoría de los testimonios recogidos los fecha la autora en el siglo XVIII, bien porque así lo indica el año que aparece en su pie de imprenta, bien por la imprenta que las publicó o sus características tipográficas y el puesto que la investigadora les otorga en el estema. En este siglo, la mayor parte de las ediciones son sueltas. Por último, recoge dos ediciones del XIX, la publicada por Mesonero Romanos en la BAE en el tomo dedicado a Rojas y la del Teatro Español, como antes señalaba.

El estema trazado por Mullin parte de un supuesto manuscrito del que salen dos ramas: las relativas a las dos ediciones de 1636, en las que la autora señala diferencias importantes. Ambas dan lugar a dos ramas diferentes en la transmisión al tiempo que convergen en la primera edición de la *Primera Parte* de comedias de Rojas, texto que toma Mullin como base para su edición. La investigadora norteamericana considera que este fue el definitivo para Rojas, pues fue revisado por él antes de su publicación y achaca a los editores y no al dramaturgo las diferencias existentes en la segunda edición de este mismo volumen. Tras explicar ampliamente las relaciones entre los diversos testimonios, ofrece su propuesta de estema y señala en una nota a pie de página la existencia de otras dos ediciones modernas que no ha incluido en este: la de su tesis no publicada, que tal y como señala es igual a la incluida en este volumen y la que publicará próximamente Teresa Julio, especialista en Rojas Zorrilla, en el primer volumen de *Obras completas* de Rojas que prepara el Instituto Almagro de teatro clásico de la Universidad de Castilla-La Mancha. Aunque según las noticias de la autora esta obra no está aún en prensa, el volumen estará pronto disponible.

En los criterios de edición, Mullin explica que ha optado por mantener prácticamente la ortografía del XVII, excepto algunos casos que señala, como la separación de palabras que aparecen unidas, pero sí utiliza los signos de puntuación y acentuación según las reglas ortográficas actuales. Este criterio se desmarca del seguido hoy en día por la mayor parte de los editores, y concretamente por los responsables de los proyectos colectivos de edición de Calderón, Mira de Amescua, Vélez de Guevara, Moreto o del propio Rojas Zorrilla, consistente en modernizar la ortografía, y reservar para las ediciones en facsímil los textos tal y como se escribían o imprimían en el XVII.

Son abundantes las notas que aparecen a lo largo de la comedia, escritas principalmente para facilitar su comprensión y comentar los usos lingüísticos de Rojas. Sin embargo, muchas de ellas, sin duda interesantes para anglófonos, resultan superfluas para los hispanohablantes.

La introducción se cierra con una bibliografía, en la que están ausentes las publicaciones posteriores al 2003 debido probablemente a que el contenido de este volumen responde a la tesis doctoral presentada por Mullin en 2002.

Por último, encontramos un listado positivo y exhaustivo de las variantes ofrecidas por los diversos testimonios.

Con su volumen, Linda Mullin y la editorial Reichenberger nos ofrecen una nueva propuesta de edición de este drama de Rojas. Se suman así a la celebración en este año del IV centenario del nacimiento del dramaturgo toledano con lo que sin duda es el mejor homenaje que se puede hacer a un autor: la publicación de su obra para su difusión y conocimiento.

ALMUDENA GARCÍA GONZÁLEZ

GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael; CEREZO, Ubaldo y VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, *Bibliografía de Francisco de Rojas Zorrilla*, Kassel, Reincheberger, 2007, 445 pp.

He aquí uno de esos libros necesarios que viene a llenar muy oportunamente un hueco en este año de conmemoraciones con motivo del cuatrocientos aniversario del nacimiento del dramaturgo toledano Francisco de Rojas Zorrilla (1607-1648). La bibliografía moderna de Rojas Zorrilla pasa por una serie de fechas emblemáticas que van desde la publicación de sus *Comedias escogidas* en la Biblioteca de Autores Españoles (1861) hasta la bibliografía de Cotarelo (1911) y la bibliografía de MacCurdy (1965). Por fin, y para cerrar la serie, habrá que mencionar de ahora en adelante la publicación de este libro, verdadero jalón para los estudiosos que se quieran adentrar en el conocimiento de la obra de este importante dramaturgo barroco, uno de los seis grandes, a decir de los eruditos citados.

Son bien conocidos en el panorama de los estudios bibliográficos y del teatro áureo los responsables de este estudio, Rafael González Cañal y Germán Vega-García Luengos están embarcados en el Instituto Almagro de Teatro Clásico en un proyecto de investigación que incluye la publicación de las comedias del dramaturgo toledano. Este último investigador es responsable de diferentes bibliografías dramáticas dedicadas a los entremeses sevillanos del siglo XVIII, a dramaturgos como Pérez de Montalbán o Godínez, a bibliotecas como la Menéndez Pelayo de Santander, y, sobre todo, ha localizado buena cantidad de impresos sueltos que han rescatado gran número de comedias desconocidas de los mejores dramaturgos del XVII. Por su parte, Ubaldo Cerezo y González Cañal han publicado diversas bibliografías, algunas muy cercanas al asunto que nos ocupa,

como la del fondo de teatro de la colección de Entrambasaguas, de la Universidad de Castilla La Mancha.

No es de extrañar que con tan buenas cartas de presentación la bibliografía rojiana resulte un prodigio de saber hacer al que han ayudado sin duda los medios técnicos de reproducción de manuscritos e impresos. Prácticamente se ofrece imagen de la primera página o folio de todos los testimonios descritos, y son muchos. Es un servicio impagable para el investigador, a menudo ayuno de este tipo de ilustraciones, que tiene que creer lo que le dice el bibliógrafo sin mayores probaturas.

Como bien se dice en la introducción, «el umbral obligado para el examen de cualquier obra literaria es la atención a las fuentes primarias conservadas» (p. 2), cosa que se ha hecho para dramaturgos barrocos importantes (Calderón, Montalbán, Cubillo, Godínez...) y que falta por hacer en otros casos como el presente. Tanto más grave es el asunto cuanto a Rojas se le llegó a poner en su tiempo en competencia con Calderón «e incluso por encima de él en los primeros momentos del relevo de Lope» (p. 3), aunque después cayera en un olvido culpable, como nos recuerda otro gran estudioso y editor del dramaturgo, Felipe Pedraza, en una edición reciente de dos de sus comedias (*Donde hay agravios no hay celos/ Abrir el ojo*, en colaboración con Milagros Rodríguez. Madrid: Castalia, 2005).

Por sus circunstancias vitales (Rojas no llegó a cumplir los 42 años), la producción de nuestro dramaturgo es mucho menor que la de otros: su período de actividad hay que limitarlo entre los años 1633, fecha de representación de *Persiles y Segismunda* y 1648, fecha de su muerte. Si a ello añadimos los varios períodos de inactividad teatral por muerte de personajes de la familia real (1644, la reina; 1646, el príncipe), todavía se reduce más el tiempo. Menos de quince

años, por tanto, en que Rojas produjo un número no desdeñable de comedias y autos (los entremeses son residuales y plantean algún problema de atribución, como veremos), porque entre unas y otros suman 63 títulos que se distribuyen así: 44 comedias de autoría más o menos segura, trece en colaboración con varios ingenios; 43 comedias mal atribuidas; en cuanto a los autos, seis son de atribución segura y uno dudoso (y por lo menos cuatro, perdidos).

Rojas fue un dramaturgo muy querido tanto por espectadores como por la corte, singularmente por el rey Felipe, que no en vano le consiguió un hábito de Santiago, a pesar de la dura oposición que encontró por problemas relacionados con el ascendente morisco y judío del pretendiente. Obras suyas como *Los bandos de Verona* tuvieron la dicha de ser escogidas para inaugurar nada menos que el Coliseo de Buen Retiro en 1640. Eso quiere decir que durante el período de máxima producción de nuestro dramaturgo, es decir, entre 1633 y 1644, tuvo que concentrar la escritura de su obra y, como no podía ser de otra manera dadas las fechas en que nos movemos, acogerse a ese sistema curioso de colaboración con varios ingenios, entre otros Calderón.

A pesar del breve tiempo, tuvo espacio Rojas para disponer dos partes de sus comedias (1640 y 1645) que, al menos, nos ofrecen garantías sobre los 24 títulos y los textos ofrecidos de los mismos. No es poco y desde luego alivia la enorme tarea de localización de fuentes y depuración de autorías que señalan los autores (p. 5). Esa labor se ve complicada por la tremenda homonimia, ya señalada por Cotarelo, pero en especial por la existencia de un licenciado Francisco de Rojas, que se dedicó también al teatro, compuso obras y copió otras de autores contemporáneos. Por otra parte, el recurso frecuente de atribuir obras a ingenios de nombre,

como es el caso, originó que un buen número de sueltas se adscribieran a nuestro autor indebidamente.

En cuanto a la disposición de la obra, los autores escogen un orden alfabético único, lo cual es muy de agradecer; en él se consignan comedias, autos y entremeses (también una loa), ya sean auténticos, atribuidos o pertenecientes a otros autores que alguna vez se arrojaron en el umbral de las puertas de Rojas. Primero relacionan los manuscritos, luego los impresos en volumen, ordenados por año de impresión; por último, las impresiones sueltas. Por fin, se dan también las ediciones que han merecido las obras con posterioridad a 1830 y las refundiciones o traducciones de las mismas, algo que no es tan habitual en este tipo de bibliografías. Unos índices finales sirven para facilitar las búsquedas.

La referida reproducción de portadas o primeros folios de manuscritos de cada testimonio alcanza un elevadísimo porcentaje y supone una ilustración que ayuda mucho al lector, aparte de dotar al texto en su conjunto de una belleza extraordinaria. La descripción bibliográfica de cada testimonio, por su parte, es de una enorme fidelidad, y se mantiene no solo la grafía particular (s alta incluida), sino incluso la tipografía empleada (cursivas, mayúsculas, redondas). Por supuesto, se ofrecen las bibliotecas que conservan dicho testimonio, la signatura del mismo y algún comentario que nos indica a ciencia cierta que se han visto todos esos testimonios. Cuando no es así, se ofrece la información bibliográfica del catálogo de donde se han extraído los datos.

Se da también descripción de todos los demás aspectos interesantes: signaturas, titulillos, adornos tipográficos de cualquier tipo, signaturas o apostillas a mano en impresos; todo aparece consignado con exactitud y pulcritud como mandan los cánones de la buena bibliografía. No en vano los tres autores per-

tenecen a la activa y escrupulosa Asociación de Bibliografía Española.

No hay mucho que decir en reparo de esta magnífica obra. Desde luego no alcanza la categoría de tal el que se eche de menos en ella algún planteamiento de atribuciones. Así por ejemplo ocurre en el caso del *Entremés del alcalde Ardite*, sobre el que ya había expresado sus dudas nada menos que don Américo Castro en una nota titulada «Obras mal atribuidas a Rojas Zorrilla», publicada en *RFE*, III (1916), pp. 66-68. En efecto, la pieza aparece en el ms. 15 168 de la BNE con otras dos, el auto *Los acreedores del hombre*, obra de Rojas, y una loa, lo cual no quiere decir que el entremés también le pertenezca. Harto sospechoso es que el dramaturgo hubiera compuesto solo esta pieza y otra titulada *El doctor*, sobre la que todavía pesan más dudas, por cuanto con el título *El doctor Borrego* se atribuye y publica también a nombre de Monteser. Castro llama también la atención sobre la comedia *La prudencia en el castigo*, sobre la que dice expresamente que «no puede decirse que sea de Rojas [...] en tanto que no se presentan razones que lo demuestren» (p. 67).

Otro caso curioso es el de la comedia en colaboración *El pleito que tuvo el diablo con el cura de Madrilejos*, producto sorprendente de la composición de jornadas a escote de Rojas (segunda jornada) con Luis Vélez (primera) y Mira de Amescua (tercera). Si se mantiene la cronología de Mira, ausente de la corte desde 1632, esta sería la primera obra dramática de Rojas, que habría empezado a escribir para el teatro a la sombra de dos grandes comediógrafos en la recta final de sus carreras. Es cierto que Cotarelo establece que su fecha tiene que ser posterior a 1639 por determinadas alusiones internas de la obra, pero tal dato no casa con la desaparición de la corte del dramaturgo guadijeño.

Por el hecho de querer añadir algún dato que pueda ser de utilidad, conviene precisar que de la comedia *No hay duelo entre dos amigos*, de la cual se señala solo la existencia de dos impresiones sueltas distintas, ambas sin lugar, impresor ni año de edición, existe también un manuscrito en el fondo español de la British Library. Se trata del ms. Add. 33477, que es el volumen séptimo de un conjunto de dieciséis códices dramáticos que paran en aquella biblioteca, de los cuales dio cumplida cuenta hace más de un siglo el benemérito don Pascual de Gayangos en su *Catalogue of the manuscripts in the Spanish language in the British Museum* (London, 1893, vol. IV, p. 303). Gayangos describe así el texto n.º 4 de dicho manuscrito: «*No hay duelo entre dos amigos*. Comedia famosa de Dn Francisco de Rojas –y añade– on stamped paper of the year 1835», ff. 124-149. Es verdad que a tenor de lo descrito no parece muy relevante este nuevo testimonio textual de la comedia de Rojas, una de las más interesantes a decir de Cotarelo (que tampoco relacionó este manuscrito en su biobibliografía) y de autenticidad segura, según los autores de este libro; podría tratarse de un manuscrito que copie alguno de los dos testimonios impresos existentes, pero no hay seguridad de tal cosa y, en cualquier caso, hay que relacionar y utilizar este viejo y nuevo testimonio en esta *Bibliografía* y en la edición crítica del teatro del toledano que se está llevando a cabo.

Conviene advertir al lector de que los autores han prescindido de recoger aquellos títulos de obras de Rojas de los que no se nos conserva ejemplar alguno, aunque se mantenga la noticia de su existencia, lo cual es lógico si se piensa que el planteamiento de la presente obra se centra en la descripción de los testimonios conservados de cada pieza. No encontraremos, por tanto, referencias a autos perdidos de nuestro dramaturgo, pero que

sabemos positivamente que compuso entre 1639 y 1641, porque nos ha llegado noticia de los *Avisos* de la época, como los de Pellicer, tales como el *Hércules* (1639), *Las ferias de Madrid* (1640), *Sansón* (1641, «razonable», según Pellicer) o *El Sotillo de Madrid* (también de 1641 y que «no pareció bien», según la misma fuente). Contra lo que pudiera parecer, después de la lectura de la obra de Emilio Cotarelo, *Don Francisco de Rojas Zorrilla* (1911), uno de esos autos, el titulado *Hércules*, no se conserva inédito en el Archivo Municipal de Madrid, como allí dice (p. 236). Y así como en la obra que reseñamos se menciona que se conoce solo el título de algunas obras, cuyo texto se ha perdido, quizá también sería conveniente enumerar estas para tener una idea cabal de la producción del gran dramaturgo y para espolear a que viejos y nuevos estudiosos intenten encontrar lo que hasta ahora creemos perdido.

Por supuesto, estas mínimas «manchas» no hacen sino realzar la belleza de la obra que comentamos. Así pues, bienvenida esta bibliografía de Rojas Zorrilla, que sin duda va a servir de impulso considerable para los investigadores que quieran seguir profundizando en este importante autor. Y desde luego es de aplicación inmediata a ese proyecto en marcha de la edición de la obra dramática del toledano que nos permitirá a todos leer con garantías su texto, como corresponde a uno de los máximos exponentes del teatro barroco.

ABRAHAM MADROÑAL

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., *Estudios sobre Rojas Zorrilla (ante el IV centenario)*, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, 356 pp.

Este conjunto de trabajos reunidos por el profesor Felipe Pedraza con motivo

del IV Centenario del nacimiento de Francisco de Rojas Zorrilla, tiene, entre otros, el mérito de acercar al lector una pasión, vivida con entusiasmo y dedicación desde que el Instituto Almagro de Teatro Clásico iniciara en 1995 su proyecto de investigación en torno a la obra del dramaturgo toledano. Fue esta una iniciativa encaminada a reconsiderar y recuperar la obra de un poeta poco conocido y menos representado en los escenarios contemporáneos, pero elogiado y famoso durante la década de oro de la comedia española (1630-1640), en brillante y a veces ventajosa competencia con Calderón. Sus obras fueron imitadas en el extranjero y no dejaron de representarse con regularidad hasta mediados del siglo XIX. Urgía, por tanto, volver a acercar al lector contemporáneo a este singular poeta, en cuyas obras, tanto las de asuntos graves como las de puro humor, destaca un claro y continuado afán de novedad y efectismo teatral.

Rojas ha sido siempre desigualmente valorado por sus comedias y dramas, pero desde que Alberto Lista lo señalara, la crítica ha coincidido en destacar su veta trágica, manifiesta en la manera de llevar los tópicos tradicionales del esquema del drama de honor al terreno del sufrimiento personal, en un contexto en el que siempre ha sorprendido un tremendo desproporcionado (filicidios, violaciones, venenos, macabros relatos de torturas, etc.). Las novedades subversivas de Rojas en el ámbito de la tragedia han sido admirablemente estudiadas por MacCurdy y otros; en cambio, su exploración de los recursos de la comicidad dentro de los límites que imponían las convenciones dramáticas del esquema loopesco, no habían sido suficientemente abordadas. En este sentido, cabe aplaudir estos estudios del profesor Pedraza, en los que se muestra y demuestra que Rojas fue un extraordinario y original poeta cómico.

Los dieciocho artículos que ahora se

presentan reunidos en un volumen no constituyen un análisis unitario y sistemático de las comedias de Rojas, sino que, escritos para ser leídos en fechas y circunstancias diferentes, suponen puntuales aproximaciones a distintos aspectos de su obra. Aunque muchos de ellos ya han sido publicados en las correspondientes actas de congresos y simposios, y otros lo serán próximamente, el hecho de que ahora vean la luz todos juntos no sólo facilita su manejo y consulta, sino que el lector atento podrá comprobar la coherencia y complementariedad de las líneas de investigación del profesor Pedraza.

El índice no presenta los trabajos al azar o por fecha de composición, sino agrupados en cuatro grandes bloques temáticos, cada uno de los cuales viene encabezado por un título orientador: 1. Sobre la comicidad y la figura del donaire; 2. Estilo y temas; 3. Textos y contextos; y 4. Parentesco estético y recepción escénica. El volumen se cierra con el correspondiente repertorio bibliográfico, un solo listado en el que se han unificado todas las referencias que aparecen en las citas a pie de página de los diferentes artículos. A su vez, la materia desarrollada en cada uno de los ensayos está minuciosamente organizada y distribuida bajo epígrafes o titulillos que guían la lectura. Todo lo cual dice mucho del talante didáctico que impulsa al profesor, que por ello mismo nos lleva a echar de menos un índice de obras o un índice de materias que facilitarían la consulta directa del lugar exacto donde tal o cual tema o tópico ha sido tratado.

En los estudios reunidos en la primera parte, dedicada específicamente al análisis de los resortes de la comicidad, el profesor Pedraza llega a la conclusión de que una de las singularidades de las comedias de enredo de Rojas reside en la condición moral de los personajes, lo que le permite distinguir la comedia *pundonorosa* y *vodevilesca* de la comedia *ct-*

*nica*, denominaciones que están llamadas a perdurar en el ámbito taxonómico de la teoría dramática. Se trata de obras trufadas de personajes que en ocasiones rozan la caricatura y el esperpento, seres ridículos tras los que Pedraza no percibe ni angustia ni amargura, sino una limpia y divertida propensión del autor a la burla. La misma que descubre en su detenido y pormenorizado análisis de la original construcción de la figura de los graciosos y graciosas, la fuerza cómica de cuyos parlamentos reside en la sátira, la parodia de vicios sociales o el simple chiste. Por lo demás, en su búsqueda de la sorpresa, no es infrecuente que Rojas introduzca elementos trágicos en el enredo cómico, ingrediente peculiar que Pedraza ha interpretado brillantemente como un recurso teatral mediante el que el auditorio entra en sintonía irónica con lo que sucede en el escenario.

El primer artículo de la segunda parte aborda un asunto de larga historia en la crítica dramática: la variedad y yuxtaposición de estilos en la comedia española, tendencia o exigencia convencional desde Lope a la que Rojas se amolda con limitada soltura, aunque, como ha estudiado Pedraza, es precisamente su lucha con el verso la que en ocasiones da alas a su ingenio. Los dos ensayos siguientes se centran en cuestiones temáticas: el gusto por los lugares exóticos en algunas obras de Rojas como marco más adecuado para desarrollar su peculiar hiperdramatismo, es decir, son espacios extraños en los que es posible que lo monstruoso y bárbaro suceda. El segundo trabajo es una aproximación a las variantes del galanteo, que van desde la picante y desenfadada desvergüenza de las damas y caballeros de la comedia *vodevilesca*, hasta la frustración que conduce a la violencia sexual en las tragedias, pasando por el juego homosexual o la burlona caricatura de los conocidos tópicos del cortejo.

El epígrafe «Textos y contextos» reúne análisis de comedias concretas, algunas poco conocidas, como el mejor medio para abordar temas o recursos más generales que resultan peculiares del teatro de Rojas. Así, la lectura detenida de *La traición busca el castigo*, comedia de difícil encasillamiento genérico, es el punto de llegada para volver a plantear de manera meditada y sistemática un posible listado de las marcas que permiten hacer una clasificación genérica de las obras del teatro clásico español y sus variantes fundamentales. *Santa Isabel, reina de Portugal*, sirve para reflexionar acerca de las comedias hagiográficas de Rojas; *Los áspides de Cleopatra* dan la pauta para establecer las técnicas y posibilidades representativas y escenográficas propias de los corrales de comedias, que privilegiaban el oído sobre la vista; *El jardín de Falerina* y *Persiles y Sigismunda* permiten al profesor Pedraza acercarse a la comedia palatina; por último, el envarado y trágico mundo del drama de honor es abordado a partir de la lectura de *Cada cual lo que le toca*.

La última parte reúne cuatro artículos sobre cuestiones extratextuales: las relaciones del poeta toledano con otros dramaturgos coetáneos, en concreto, con Tirso de Molina, de quien Rojas aprende, pero de quien se distancia por el distinto tratamiento de la mujer, de la violencia y del sentido del honor; y la recepción de dos de sus más famosas obras: *Donde hay agravios no hay celos*, la mejor comedia de Rojas, al decir del profesor Pedraza, y *Abrir el ojo*, paradigma de la comedia cínica o desenfadada, censurada y prohibida en el siglo XVIII por sus elementos eróticos o ajenos al decoro, pero refundida y transformada en honesto recreo por Félix Enciso Castrillón en el siglo XIX.

Pedraza casi nunca enfoca sus estudios desde una perspectiva trascendente; al contrario, se apoya clara y directamente en lo dicho y hecho por los persona-

jes, en la arquitectura del enredo, en el estilo, en los lugares y tiempos de la trama, que eran los medios o recursos con que contaban los dramaturgos españoles para alcanzar su principal objetivo: entretener al máximo al espectador de la manera más original posible. Esta es, sin duda, la razón por la que no se imponían restricción alguna a la hora de combinar las marcas genéricas, asunto abordado en varias ocasiones por Pedraza en estos estudios, para llegar a la conclusión de que resulta casi imposible alcanzar una taxonomía definitiva o adecuada ni para la dramaturgia barroca en general ni para el conjunto de las obras de Rojas. Con todo, cabe reconocerle el mérito de haber acuñado dos marbetes identificadores para dos peculiares variantes de comedias de capa y espada: la comedia *pundonorosa*, en la que el enredo se complica por el exagerado y ridículo sentido del pundonor del que presumen los personajes; y la comedia *cínica*, en la que los caballeros y damas son figuras grotescas, desvergonzadas y contradictorias, que quiebran todo tipo de compromiso o protocolo y que llevan el perfil del 'figurón' hasta extremos sorprendentes.

Los estudios aquí reunidos desvelan a alguien que ha leído con acierto y minuciosidad una extensa porción del teatro aurisecular, bagaje indispensable para detectar las novedades de un dramaturgo que siempre ha llamado la atención de la crítica y de los espectadores. Pedraza trabaja desplegando y analizando temas y motivos y, a la vez, estableciendo relaciones y contrastes; de esta manera consigue detectar lo peculiar y determinar lo singular del teatro de Rojas dentro del marco convencional de la comedia nacional, y a la vez poner a disposición del lector un nutrido repertorio de técnicas y recursos teatrales propios de la dramaturgia barroca en general.

MARÍA ELENA ARENAS CRUZ



*Academia burlesca que se hizo en Buen Retiro a la majestad de Filipo Cuarto el Grande. Año de 1637.* Edición de Teresa Julio. Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2007, 278 pp.

El libro-documento que traemos a estas páginas es una edición de los textos escritos con ocasión de una Academia Burlesca de 1637. Francisco de Rojas Zorrilla hizo el papel de fiscal en esa ceremonia literaria; presidió las sesiones su colega el dramaturgo Luis Vélez de Guevara, y fue secretario el poeta Alfonso de Batres, también dramaturgo ocasional. A estos «ingenios raros» —encargados de redactar las reglas del certamen— se sumó un tribunal compuesto por el príncipe de Esquilache y el conde de la Monclova, entre otros notables de la época. Entre los participantes se encontraron Jerónimo de Cáncer, Antonio de Solís, Román Montero de Espinosa, Luis de Belmonte y los hermanos Coello, entre otros. Hubo, al parecer, una ausencia notable, la de Calderón de la Barca, quizás el poeta de más nombre junto con Luis Vélez; sí se contaba con él los días previos, y de hecho se le menciona en el *vejamen* de Rojas. Pero esto no acredita que el joven —y sin embargo encumbrado— don Pedro participase finalmente: «La popularidad de Calderón era tal (dos años antes había sido nombrado dramaturgo de cámara) que podía ser aludido y podía hacerse chanza de su persona o de su quehacer literario aun sin estar él presente» (p. 25).

Este fascinante texto (o conjunto de ellos) está magníficamente prologado y descifrado por Teresa Julio, quien ha tenido que empezar lidiando con varios manuscritos y ediciones completas, y con algunos fragmentos dispersos. Un elocuente ejemplo de esta transmisión fragmentaria son aquellas «Premáticas y ordenanzas» para poetas que se pueden leer en los trancos IX y X de *El Diablo Co-*

*juelo*, según las cuales ningún vate debe «hablar mal de los otros, si no es dos veces en la semana»; ni leer sus versos «en idioma de jarabe ni con gárgaras de algarabía en el gútur, sino en nuestra castellana pronunciación, pena de no ser oídos de nadie»; ni abusar del ripio, «porque un consonante obliga / a lo que el hombre no piensa». El origen de aquellas graciosas ordenanzas y de algunos poemas que Vélez de Guevara recuperó en su *Diablo Cojuelo* se encuentra ya, con ligeras variantes, en esta Academia de 1637. La presencia de estas piecicillas en una de las obras cumbre de la literatura del Siglo de Oro evidencia que algunos de los textos de las academias y vejámenes fueron más allá de lo que la ocasión requería, y su calidad permitió a sus autores sacarles partido en otros momentos.

Las páginas preliminares del libro, claras y escuetas, sitúan al lector en el contexto histórico, político y literario en que se dio esta academia. En febrero de 1637 se celebraron en Madrid unos caros festejos —«las fiestas más espléndidas del reinado de Felipe IV»— con motivo de la llegada a España de la princesa de Carignan (María de Borbón, esposa del príncipe Tomás de Saboya) y del nombramiento de Fernando III de Hungría (esposo de la infanta doña María, hermana de Felipe IV) como Rey de Romanos, esto es, del Sacro Imperio Romano Germánico. Estos personajes podían dar a España y los Habsburgo un importante espaldarazo en la política internacional; o al menos así lo entendía el conde-duque de Olivares, agobiado por los problemas con Flandes y Francia. El anónimo autor de las *Noticias de Madrid* se maliciaba entonces que se trataba sobre todo de hacer «ostentación para que el cardenal de Richelieu, nuestro amigo, sepa que aún hay dinero en el mundo que gastar y con que castigar a su rey» (p. 15). Alguna que otra coplilla satírica

confirmaba lo exagerado del dispendio: «Buenos están los faroles, / la plazuela y plateado; / medio millón se han gastado / solamente en caracoles». Con los teatros cerrados y las diversiones públicas prohibidas por la cercanía de la Cuarema, hubo que organizar en el entorno del Buen Retiro, en el Prado Alto de San Jerónimo, fiestas de toros, torneos, desfiles, mascaradas y representaciones de todo tipo (entre ellas la hoy desconocida comedia burlesca de Calderón *Don Quijote de la Mancha*) para divertir a la concurrencia durante diez días, desde el domingo 15 de febrero hasta el martes 24. Las crónicas se recrean también en el detalle del lujo con que se dispuso todo y en las anécdotas que podían dar más juego: «Corrió Su Majestad excelentemente las lanzas y quebró tres o cuatro con grande gallardía [...] fue el que mejor anduvo en todo [...] S.M. se fue a desnudar a una ermita del Buen Retiro, y también el Sr. conde-duque» (p. 18).

En el programa de fiestas se incluyó también un «certamen poético de asuntos burlescos, en el que participaron la mayor parte de los poetas de la corte», celebrado el viernes 20. Era muy frecuente en aquella época, «afectada por la fiebre de la composición literaria», que se organizaran certámenes poéticos, academias literarias y vejámenes. Así, «poetas consolidados y diletantes se lanzaron casi de forma compulsiva a escribir versos» para estas ocasiones (p. 24). Las academias se conformaban como reuniones literarias en las casas y palacios de los nobles para discutir sobre las artes. Eran bastante estables, aunque no muy duraderas, y se organizaban con sus propios estatutos reguladores y cargos fijos; entre las muchas celebradas en Madrid se cuentan la Academia de los Humildes (1592), la Academia Selvaje (1612) y la Peregrina (1623)... Además de estos encuentros más o menos organizados, hay numerosas justas y certámenes ocasiona-

les propiciados por acontecimientos variados: cumpleaños reales, canonizaciones, traslado de reliquias, etcétera. En estos certámenes, en los que había que repentizar sobre un asunto dado, alternaban los temas profanos y los religiosos, aunque «la devoción dejó paso al amor (en cualquiera de sus múltiples facetas) y a la crítica social o política del país; la seriedad originaria se enfrentó al humor, la jocosidad o la burla» (p. 24).

La Academia Burlesca de 1637 se caracterizó por rehuir la chabacanería y la ofensa personal. Sin embargo, algunas de las críticas vertidas parece que se alejaron de la premisa de escribir «todos en burlas decentes, sin que por ningún caso se admita picardía ni bajeza» y que sí molestaron a alguno, pues en la academia celebrada el año siguiente hubo que pedir disculpas a personajes de la corte que se habían sentido afrentados: «Esta Academia del 38 no resultó tan espléndida; los motivos se repiten, las referencias a la Academia del 37 rezuman por todas partes y el mal gusto llevó a provocar no sólo incidentes graves, sino que ciertas composiciones no se leyeron, aun siendo premiadas, como sucedió con el poema de Rojas Zorrilla “Piden cuando rezan...”». Ya metidos en estas harinas, añadamos que se trataba de unos versos escritos nada menos que al siguiente asunto: «Hay indicio que las mujeres de Palacio (las mujeres, digo) alteran una cláusula al Padre nuestro, que por decir *Panem nostrum*, dicen *Maridum nostrum*. ¿Quién ha de conocer este delito? ¿La Inquisición o la camarera mayor?». La composición de Rojas Zorrilla, distinguida con el primer premio, «pareció a los jueces mal sonante»; de hecho, llegó incluso a correr el rumor de que el poeta toledano había muerto en una reyerta que «trujo origen del vejamen que se hizo en el Palacio del Retiro las carnestolendas pasadas, donde quedaron algunos caballeros enfadados con el dicho».

Chascarrillos al margen, Teresa Julio da cuenta de todos los detalles estructurales de la Academia Burlesca de 1637. La primera parte la integraba el cartel de la convocatoria, donde se fijaban los temas sobre los que debía escribirse (algún tipo folklórico, la caricaturización de un personaje conocido, etc.), las estrofas exigidas (soneto para una cosa; ovillejo para otra; «el verso que se quisiere», en alguna ocasión) y las reglas a seguir (cuya inobservancia suponía una penalización o incluso la descalificación). Se proponen, así, glosas que debían desarrollar los repentistas; enigmas a resolver en sus composiciones; memoriales burlescos pidiendo la mediación del juez en algún «conflicto» poético; y cédulas en las que se advierte de irregularidades del mundo literario.

La segunda parte la ocupa el desarrollo del certamen, donde vemos a los poetas devanarse los sesos por escribir sobre asuntos como los siguientes: la hejía de llamar *mondongas* a las criadas de las damas; la denuncia de que los «enfermos enferman del mal, pero mueren del doctor»; pedir perdón a una fea por haberla querido, o preguntarle «¿por qué las socorren luego de ser bien entendidas, si no hay cosa más necia que ser fea?»; «si no se sabe que Judas fuese bermejo, ¿en qué se fundó el primero que le pintó rubio?». Así hasta un total de veinte asuntos, entre los que también se pedía —esto ya en otro orden, más serio, de cosas— que se diera «vejamen a los enemigos de la casa de Austria en la elección de Rey de Romanos en el señor Rey de Hungría, sin que se nombre a nadie» (p. 47).

El tercer y último lugar lo integra el vejamen, compartido por la mayor parte de los concurrentes, lo cual marca una diferencia con las academias literarias *serias*, donde se encargaba al secretario o al fiscal. Se concluirá con la búsqueda del beneplácito real y la petición de per-

dón público por las posibles ofensas. Este vejamen de la Academia Burlesca de 1637 parodia los preparativos de los festejos con que se honraba a Felipe IV, lo cual da pie a que desfile una cincuentaena de personas relacionadas con la corte (poetas, regidores, condes, futuros validos), a quienes se caricaturiza «con pequeños trazos». El secretario, Alfonso de Batres, narra el comienzo de una mojiganga «que todos esperaban ver y nunca se celebró. Mojiganga que sólo el lector percibe, pues desde fuera, se pasean ante sus ojos con la candidez de no saber que son ellos mismos lo que esperan ver» (p. 30). Su relato arranca el día de la máscara, con las calles abarrotadas, los tablados preparados y los poetas componiendo sus coplillas o repasando sus obras (como Luis Vélez, cuya comedia *Las tres edades* se representó entonces). Vemos aparecer a Calderón «probándose la cabellera de Rojas»; la calvicie de este dramaturgo, «su suciedad y la de Coello, la avanzada edad de Vélez, la poca originalidad de Mejía, la afición al juego de Méndez o la insistencia de Huerta forman parte de los comentarios graciosos del encuentro». De igual forma que vemos a Quiñones de Benavente huir de las beatas que lo persiguen, a Antonio de Solís preparar una olla podrida («pero con tan poca arte que ni los mismos poetas, que encarnan el hambre atrasada, la pueden catar») y al dicho Antonio de Huerta martirizar a sus compañeros con la comedia *La Virgen de Valvanera*. «El buen humor de los vejamistas —dice Teresa Julio—, los tópicos que corrían por la corte, la popularidad de los personajes aludidos o las referencias coetáneas marcan el carácter festivo de este encuentro literario que sólo pretende ser un divertimento» (p. 31).

Un divertimento muy del gusto de una época en que las prácticas literarias festivas obligaban a asumir que quien escribía, publicaba o representaba se ex-

ponía a las bromas de sus colegas. Los dardos se dirigían a menudo contra cuestiones tocantes a las *aficiones* menos aconsejables de algunos (el juego, las prostitutas, el vino). Pero eran bastante frecuentes también las pullas literarias, y en este campo había que saber combatir con especial destreza y coraje; tener cintura para encajar los golpes; preparar con mimo la réplica; sofisticar el insulto y dar donde más doliera.

El texto base seguido por Teresa Julio se ofrece con ortografía y puntuación actualizadas. La lectura resulta así facilitada por una transcripción a la que pocas objeciones se pueden presentar (quizá, por reseñar alguna, la frase «Doblemos aquí la loba o arruguémosla, porque no se enoje Coello» —p. 211—, debería ser «por que no se enoje») y unas notas a pie de página abundantes y esclarecedoras, imprescindibles para quien no goce de la erudición y penetración necesarias para sobreponerse al difícil anclaje contemporáneo de un texto como éste. Ha tenido la editora el acierto, «para que el resultado no fuera engorroso», de incluir dos tipos de llamadas a esas notas: las habituales con números arábigos (para consignar las variantes textuales de los otros testimonios críticos) y las que añaden un asterisco (en el caso de aquellas que contienen aclaraciones de pasajes oscuros y explicaciones léxicas).

Dos anexos lleva el texto de la Academia en esta magnífica edición: el Apéndice I, en el que se transcribe la relación de premios que aparece al final

de determinado epígrafe (omitida de este lugar, también con buen criterio, por demasiado extensa para una nota al pie) y el Apéndice II, donde se recogen los nombres de los participantes y aludidos en el encuentro literario, aunque «en algún caso ha sido imposible encontrar dato alguno de los sujetos que se mencionan» mientras que en otros se trata de personajes tan populares que «convertían en banal cualquier aclaración». Dice Teresa Julio, con demasiada modestia, que «aun a riesgo de pecar de ingenuidad biográfica y bibliográfica se ha decidido incluirlos, a sabiendas de que son innecesarios, con un único fin: homogeneizar el apartado» (p. 36). Pero en el útil granero de noticias que es este libro, encontramos un valor añadido en este apéndice, donde puede espigar con aprovechamiento hasta el curioso de los datos más extravagantes y peregrinos (si bien en ocasiones se echa en falta la procedencia de algunas informaciones).

Asume Teresa Julio que este tipo de trabajos «no puede darse nunca por acabado; pero si uno es realista, alguna vez debe poner un punto final». Lo pondremos también nosotros aquí, aunque muchas más cosas podrían comentarse a cuento de esta jugosa *Academia Burlasca*. La enhorabuena debida a la autora de la edición cabe dársela también a todos los investigadores de la literatura del periodo, que reciben —recibimos— un material muy valioso y muy bien presentado.

HÉCTOR URZÁIZ TORTAJADA