

«Damas cómicas y damas trágicas en Rojas Zorrilla»

**Maria Grazia Profeti**

Universidad de Florencia

Studia Aurea 2 (2008)

Fecha de recepción: 10/03/2008, Fecha de publicación: 17/04/2008

<URL: <http://www.studiaoarea.com/articulo.php?id=81> >

Las características de los papeles que desempeñan las mujeres en las comedias de los Siglos de Oro han empezado a dibujarse en los estudios dedicados al teatro áureo, desde los trabajos beneméritos de Bravo Villasante o Juana de José Prades.<sup>1</sup> Contamos también con intervenciones más centradas sobre algunos aspectos concretos, como la mujer vestida de hombre,<sup>2</sup> aunque faltan rastreos sistemáticos, como los que recientemente se han dedicado al gracioso o a la figura del monarca.<sup>3</sup>

En el teatro del Siglo de Oro aparecen dos aspectos antitéticos y complementarios de la actuación de la mujer: el cómico y el trágico. Naturalmente hoy sería imposible proceder con las categorías moralistas o positivistas de principios del siglo XX, cuando se buscaban, en los personajes, rastros de la estructura social contemporánea, o se juzgaban (y absolvían o condenaban) a los autores según sus "ideas", o sea su "forma del mundo". Ahora nos resulta muy claro que los personajes de la comedia tienen una función dentro de una estructura literaria y dentro de una estructura teatral (por ejemplo en relación al enredo), y es esta función la que el estudioso de literatura tiene que destacar.

De estas sencillas afirmaciones, que sería demasiado pomposo llamar "de método", se comprenderá por qué he definido mi objeto de estudio "damas (y no 'mujeres') cómicas y trágicas": "dama" era, en efecto, el término técnico con el cual se indicaban los roles femeninos de las compañías teatrales de los Siglos de Oro: primera dama, segunda dama, etc.<sup>4</sup>

Ahora bien: el teatro comercial del siglo XVII es un teatro de evasión, de entretenimiento, es un teatro que se "tiene" que vender, y por lo tanto los comportamientos y las características de los personajes se tienen que examinar *desde* de una serie de convenciones establecidas, y también en relación con las compañías que tenían que poner en escena los textos y con las especializaciones profesionales de los actores y actrices. Recuerdo el caso de la compañía de Baltasar de Pinedo, cuya esposa, Juana de Villalba, estaba "especializada" precisamente en papeles de mujer varonil; para ella escriben piezas muy interesantes autores como Lope de Vega o Luis Vélez de Guevara;<sup>5</sup> otro caso análogo es el de Jusepa Vaca, mujer del capocómico Juan de Morales Medrano, para la cual Lope escribe *La mocedad de Roldán*, *El vaquero de Moraña*, *Las alamenas de Toro*; y Vélez *La serrana de la Vera*.<sup>6</sup> Los comediógrafos tendrían muy en cuenta las características físicas de estas actrices, a las cuales acomodarían los aspectos "literarios".

---

<sup>1</sup>. Romera Navarro (1934), Bravo Villasante (1955), Prades (1963).

<sup>2</sup>. McKendrick (1993), GESTE (1979).

<sup>3</sup>. García Lorenzo (2005 y 2006). Ahora va a aparecer una tercera etapa dedicada a *La graciosa*.

<sup>4</sup>. Véase recientemente la intervención de Salvo (2006).

<sup>5</sup>. Wilder (1953).

<sup>6</sup>. Cfr. la Introducción de Bolaños a Vélez de Guevara (2001: 23).

Ya en varias ocasiones he subrayado la existencia -en la praxis y después en la reflexión teórica dedicada al teatro- de dos categorías de comedias: la comedia pura (comedia al cuadrado, como la he denominado),<sup>7</sup> y la comedia heroica o trágica. La primera es una comedia urbana, que no por casualidad se identifica a través de la indumentaria corriente de los caballeros del tiempo ("de capa y espada"), y se desarrolla en la ciudad (casi siempre Madrid), en la calle, en el interior de la casa; según Bances Candamo, utiliza una serie de técnicas teatrales (que él define "esconderse el galán, taparse la dama") y dialécticas del enredo ("duelos, celos"); en un espacio escénico concreto ("sucesos más caseros") y un espacio argumental ("del galanteo") bien delimitados.<sup>8</sup> La segunda (comedia heroica o trágica) indica un fenómeno teatral complejo, que la crítica, sobre todo la anglosajona de los años setenta, ha propuesto a veces desde un punto de vista ontológico y con criterios de identificación de la estructura trágica muy cerrados, llegando incluso a la conclusión de una especie de "incapacidad" para la tragedia, típica de los españoles.<sup>9</sup> Sin embargo, yo creo que el fenómeno debería examinarse considerando el punto de vista del emisor (por ejemplo, en la utilización, por parte de los comediógrafos áureos del término "tragedia" en sentido técnico, para definir sus piezas), y se tiene que poner en relación con la tragedia renacentista de finales del siglo XVI y con los cambios que se verifican a lo largo de las muchas décadas examinadas.<sup>10</sup> Se suele desarrollar en otro tiempo, en otra época, en otros lugares.

Cuando Rojas empieza su carrera literaria, estas dos categorías (comedias cómicas /comedias trágicas) se han afianzado ya, y es necesario, para los dramaturgos, sorprender al espectador; o sea es necesario "renovar" dichos subgéneros. Así, se explica por qué Rojas lleva al extremo las características de las dos vertientes teatrales.

### 1. *Damas cómicas*

Un momento extremo de los mecanismos de la comedia de capa y espada se da en la comedia de figurón, deformación violenta e hiperbólica de un carácter;<sup>11</sup> y uno de los mejores ejemplos del género es *Entre bobos anda el juego*, que Rojas escribe en 1638, comedia que he analizado en otras ocasiones,<sup>12</sup> así que propondré ahora sólo un resumen esencial.

La comedia de figurón, según reza su misma definición, se centra en un personaje grotesco y caricaturizado, que acabará escarmentado; así se consigue el recreo del auditorio, de acuerdo con la fórmula latina *ridendo castigat mores*: el espectador aleja de sí la posibilidad de aparecer ridículo al reírse de otro. La constante fundamental que presenta este tipo de composición teatral es la oposición entre Madrid, centro del imperio y lugar de elegancia fina y correcta, y el lugar de provincia de donde el figurón proviene. El figurón desea salir de su condición periférica, por decirlo así, gracias a un matrimonio, que concibe como medio de promoción social, y al que cree estar en condiciones de aspirar por su belleza (como en el caso del *Lindo don Diego* de Moreto) o por su riqueza, como en el caso de *Entre bobos*. Pero esta boda, que un padre poco "avisado" impone a su hija, no se llevará a cabo (otra constante del "género"); en efecto, ninguna evolución es posible en el figurón, a causa de dos características

---

<sup>7</sup>. Profeti (1988); número completamente dedicado a la comedia de capa y espada, donde se hallará una buena bibliografía (después en versión italiana (1994)).

<sup>8</sup>. Bances Candamo (1970: 33).

<sup>9</sup>. Proporcioné una reseña de dichas intervenciones en la edición de Lope de Vega (1986: 39-40).

<sup>10</sup>. Profeti (2000).

<sup>11</sup>. Lanot y Vitse (1976; con bibliografía).

<sup>12</sup>. Rojas Zorrilla (1998). De aquí mencionaré *infra*, en el texto, con la sigla EB.

suyas: la primera es su incapacidad de comprender las finezas del trato, las costumbres de Madrid; la segunda es su absoluta confianza en sí mismo: se trata siempre de un narcisista incapaz de percibir sus límites, de darse cuenta de los valores en que estriba la "comedia de capa y espada": elegancia de trato, finura de lenguaje.<sup>13</sup> Finalmente estalla la risa, que sin embargo no cumple la función de enmendar, sino de cauterizar; no tiene un papel normativo, sino terapéutico:<sup>14</sup> el extravagante, el que no quiere o no puede conformarse con el uso de la corte, será castigado y no se integrará en la buena sociedad por medio del deseado casamiento.

En *Entre bobos anda el juego* Rojas propone importantes innovaciones respecto a este esquema: el pretexto inicial de *Entre bobos* es la boda que don Antonio impone a su hija Isabel; pero junto a esta situación tópica hay otra por completo nueva, y que va a ser dominante en la comedia: el viaje, una situación programáticamente abierta a varias posibilidades de desarrollo y de solución. Se trata de la primera transgresión efectuada por Rojas: mientras que el teatro es *presencia* en la caja cuadrada del tablado, del cual no se puede evadir sino a través del relato (de la relación de lo que pasa más allá, o que ha pasado antes), el autor nos presenta un grupo de personajes que se mueven en una geografía dibujada con precisión: el camino de Madrid a Toledo.

Es evidente que el tema del viaje había aparecido ya muchas veces en el teatro, incluso en el de carácter serio (basta pensar en los recorridos de Olmedo a Medina y de Medina a Olmedo en el *Caballero* homónimo de Lope), pero aquí es la *troupe* completa de los personajes, sin excepción, la que en coches, literas, caballos, con el trasfondo hostil de un paisaje de ventas y con típicos incidentes de ruta, camina desde la capital, desde la corte, hacia Toledo, o sea hacia la propia patria de Rojas, como no hace falta recordar. La comedia de figurón adquiere, pues, un corte nuevo: no es el personaje periférico el que de la "provincia" se mueve hacia Madrid y que de Madrid será rehusado y rechazado, sino la "corte", con todos sus valores, la que se dirige hacia fuera; y en este desplazamiento tendrá que perder algunos de sus caracteres distintivos fundamentales. Recordaré que Lotman ha formulado un modelo de descripción cultural, según el cual el hombre se ve situado en un espacio interior familiar (IN), rodeado por un espacio externo amenazador (EX).<sup>15</sup> Ahora bien, según el análisis de Lanot y Vitse, el punto de vista en la comedia de figurón se sitúa en el centro de IN; en nuestra pieza se desplaza, en cambio, en la línea de frontera entre IN y EX, para pasar después decididamente al exterior.

Además, Rojas "duplica" los figurones, ambos incapaces de "hablar bien": en efecto, un aspecto fundamental de la corte es la posibilidad de mediar las relaciones entre las personas a través de la palabra, y este tema constituirá uno de los problemas básicos que la comedia propone al espectador. La protagonista Isabel y su criada Andrea, desde sus primeras palabras elucubran casi académicamente sobre el matrimonio y el galanteo, discutiendo acerca de la posibilidad de expresar los sentimientos y el "afecto". Sus palabras establecen una serie de antinomias y de oposiciones: de un lado el *galanteo*, del otro el *amor honesto*; el primero se basa en palabrerías, se enciende a través de "la vista" y está destinado a acabarse; el segundo se basa en el trato y dura en el tiempo.

Después de este tratamiento teórico del tema por parte de la dama y su criada, Rojas

<sup>13</sup>. Lanot y Vitse, *op. cit.*, pp. 205-206.

<sup>14</sup>. *Ibid.*, p. 199.

<sup>15</sup>. Lotman y Uspenskij (1975).

presenta a los dos protagonistas negativos de la comedia, los dos "bobos" entre los cuales "andaré el juego". El primero, don Luis, caballero "culto a todo vocablo", "que habla a borbotones" (EB, v. 101), parece suplir los sentimientos reales, que no vive efectivamente, a través de una convencional manera de representarlos, es decir, fingirlos.

El segundo "bobo" presentado en el núcleo inicial de la comedia es el marido impuesto, don Lucas, ridículo desde su nombre mismo: "excelente... para galán de entremés" (EB, vv. 191-192). Rojas guiña el ojo a su público, recordándole que está frente al exceso de la descripción literaria, de la representación teatral, y así le prepara para una meta-descripción, a cargo del personaje que programáticamente representa el donaire y la risa: Cabellera, el gracioso. Aquí el tema de la palabra vuelve a aparecer: don Lucas también es gran hablador, o mejor "hablador de cuentos", mentiroso, preguntador y para remate mal poeta. Como el inicio del fragmento había sido precedido por una declaración meta-teatral ("galán de entremés"), Cabellera puede cerrarlo subrayando que de palabras se ha tratado:

Estas, damas, son sus partes  
contadas de *verbo ad verbum* (EB, vv. 267-268).

También es novedosa la solución final: los dos protagonistas doña Isabel y don Pedro, finos, inteligentes y pobres (o sea los anti-figurón) se casan, pero el desenlace feliz es sólo aparente: la necesidad y el dinero, temas inconvenientes en las tablas del Siglo de Oro, cobran aquí todos sus derechos; la comedia -que había empezado presentando positivamente al galán y negativamente al rico provinciano- termina asumiendo un punto de vista muy distinto:

Pues dadla la mano al punto,  
que en esto me he de vengar:  
ella, muy pobre; vos pobre,  
no tendréis hora de paz;  
el amor se acaba luego,  
nunca la necesidad;  
hoy, con el pan de la boda,  
no buscaréis otro pan;  
de mí os vengáis esta noche,  
y mañana, a más tardar,  
cuando almuercen un requiebro,  
y en la mesa, en vez de pan,  
pongan una fe al comer  
y una constancia al cenar,  
y, en vez de galas, se ponga  
un buen amor de Milán,  
una tela de "mi vida",  
aforrada en "¿me querrás?",  
echarán de ver los dos  
cuál se ha vengado de cuál. (EB, vv. 2735-2754)

En esta comedia que tanto "renueva" las soluciones de los textos anteriores, al lado de los dos "figurones" masculinos aparece una dama-figurón, la hermana del protagonista negativo: Alfonsa, melindrosa, llena de miedos, entregada a desmayos fingidos. Así la describe

el propio gracioso:

que puede ser melindrosa  
entre monjas, y os prometo  
que se espanta de un araña  
aunque esté cerca del techo.  
Vio un ratón el otro día  
entrarse en un agujero,  
y la dio de corazón  
un mal, con tan grave aprieto,  
que entre siete no podimos  
abrirla siquiera un dedo;  
pero son ellos fingidos...(EB, vv. 331-341)

La actuación de Alfonsa estará después a la altura de la presentación, y dará lugar a escenas grotescas, como la de los vv. 1648-1706, donde un desmayo fingido permite a la dama escuchar las declaraciones amorosas de los protagonistas.<sup>16</sup> Doña Alfonsa es un personaje importante para el enredo, ya que a ella don Pedro expresará su amor, pensando hablar con doña Isabel; y esto provocará los celos de la protagonista. Pero si la dama-figurón parecía destinada a casarse con el "fino" don Pedro, al final no podrá sino establecerse una pareja ridícula, doña Alfonsa-don Luis.

Bien distinta, como se sabe, es la conclusión de *La dama boba* de Lope de Vega, donde la "grosera" Finea llega a ser fina, elegante y hasta aprende a disimular para defender su amor; y en cambio su culta y "sabia" hermana perderá a su querido Laurencio. Al principio de la tercera jornada veremos a Finea en el tablado "con diferente vestido", como explica la *Parte IX*, declamando un soneto que empieza con la palabra icástica "Amor": la "dama figurón" ha evolucionado, llegando a poseer un dominio perfecto de la palabra.<sup>17</sup>

La deformación burlesca de Alfonsa en *Entre bobos* pasa, en cambio, por el lenguaje del cuerpo, por el desmayo fingido que la actriz sobreactuaría; después el espectador la ve "al paño" escuchando los cumplidos que se intercambian los protagonistas, y durante dos largas escenas intentará convencer a su hermano de que su prometida y su sobrino se quieren, pero no le será permitido explicar lo que ha visto (EB, pp. 105-106, 112-113). Si don Luis y don Lucas se caracterizan por la deformación de la palabra, la palabra le es negada a la dama cómica.

## 2. Damas trágicas

Las innovaciones de Rojas son más evidentes aún en los enredos trágicos. Como se sabe, ya Cotarelo y Mori señaló estas características:

Voluntariamente quiso apartarse de la pauta normal de nuestro teatro, buscando nuevos problemas morales y lances en que el choque de las pasiones humanas revistiese formas inusitadas en nuestra escena. Su atrevimiento le indujo a idear situaciones ultratrágicas (fratricidios, filicidios, violaciones), y a presentar conflictos de honor muy poco comunes en

<sup>16</sup>. *Finge que le da el mal de corazón y cae sobre un taburete* (EB, acotación sucesiva al v. 1648); *Levántase doña Alfonsa del desmayo fingido* (EB, acotación sucesiva al v. 1706).

<sup>17</sup>. Profeti, Introducción a Lope de Vega (1996a).

nuestro teatro antiguo.<sup>18</sup>

Este fragmento muestra la sensación de molestia que sienten algunos estudiosos frente al teatro de Rojas Zorrilla; y sus "excesos", sus "atrevimientos y rarezas" se han explicado de varias formas. Américo Castro pensaba en una razón como el "feminismo" de Rojas:

A mí me parece que debemos considerar esta obra como manifestación muy avanzada de una corriente de pensamiento que a veces se revela en nuestro teatro, cuyo esquema sería éste: la mujer tiene derechos análogos a los del hombre en cuanto al amor -y al honor matrimonial, añadiría Rojas [...] Acerca de las ideas sobre la mujer, como hipótesis podría admitirse que desde el siglo XVI venía preparándose un movimiento en favor de su dignificación, merced, sobre todo, a Erasmo [...] Es probable que aquí en España, lo mismo que en Francia, la literatura erasmista haya entrado por mucho en la formación de un ideal más humano de mujer.<sup>19</sup>

Según Raymond R. MacCurdy, se trataría de una nueva propuesta de la tragedia senequista:

Si él se aparta a menudo del trillado sendero de los acostumbrados dramas de honor, es que sigue otra fórmula trágica -la de la ley del talión, tan cultivada por los dramaturgos neosenequistas del siglo XVI, pero casi olvidada en el siguiente.<sup>20</sup>

Para Rodríguez Puértolas habría que pensar en "motivos vitales y humanos que han hecho posible la existencia de sus llamadas extravagancias dramáticas"; o sea su explicación se centra en razones autobiográficas y "sicológicas". La intensa actividad cortesana de Rojas (las repetidas alabanzas al rey, las comedias representadas en palacio) culmina en la pretensión del hábito de Santiago. La consecuente y larga espera del mismo se vuelve angustiosa al hacerse necesaria la indagación sobre una posible ascendencia judía:

Las contradicciones internas en que se debatía Rojas Zorrilla alcanzan su máxima expresión en el tratamiento que hace del vidrioso tema del honor [...] Incluso en sus dramas "femeninos" en que la importancia de la mujer es notoria, la independencia que Rojas concede a sus heroínas es ficticia, pues se trata, en realidad, del sometimiento de las mismas al rígido concepto del honor, y, en muchos casos, de la espectacular venganza de la esposa y no del marido.<sup>21</sup>

Esta puede ser una explicación interesante del conjunto de problemas que ofrece la obra trágica de Rojas Zorrilla. Sin embargo, al situarse tan sólo en una vertiente ideológica resulta insatisfactoria, ya que no tiene en cuenta las causas "literarias" de los intentos de renovación. Cuando Rojas empieza su labor de escritor, hacia 1630, en Madrid se venía desarrollando desde principios de siglo una intensísima actividad teatral; un público voraz había "consumido" miles de comedias; no ha de extrañarnos, pues, que se buscasen nuevos temas, o desenlaces renovados.

Este afán de innovación temática lleva a experimentar un tipo de comedia "trágica" que se ha definido como "senequista": *Progne y Filomena*, *Morir pensando matar*, *Los encantos de Medea* presentan, por ejemplo, la fórmula de la "pura tragedia de revancha";<sup>22</sup> ni se ha de

<sup>18</sup>. Cotarelo y Mori (1911: 19), y ed. facsímil (2007).

<sup>19</sup>. Castro, Introducción a Rojas Zorrilla (1917: 185, 246).

<sup>20</sup>. MacCurdy, Introducción a Rojas Zorrilla (1961: XXVI- XXVII).

<sup>21</sup>. Rodríguez Puértolas (1967: 326), después en *De la edad media a la edad conflictiva* (1972).

<sup>22</sup>. MacCurdy, *op. cit.*, p. XXVI.

olvidar el nuevo enfoque del tema de Numancia, entre otros.<sup>23</sup> Escamoteos y soluciones raras se dan también al trillado tema del honor, produciendo a veces verdaderos choques en el público; lo que podría acarrear el fracaso, como en el caso de *Cada cual lo que le toca*, según atestigua Bances Candamo:

A don Francisco de Rojas le silbaron la comedia *Cada cual lo que le toca*, por haberse atrevido a poner en ella un caballero que, casándose, halló violada de otro amor a su esposa.<sup>24</sup>

Pienso que Rojas Zorrilla -como cada autor de obras teatrales- habrá tenido muy en cuenta la mentalidad de su espectador, pero también sus expectativas estilísticas, de diversión, afectivas, literarias. Y la ruptura de la norma, como se sabe, constituye uno de los alicientes estéticos, si no la primera razón de ser de la obra literaria, como se viene repitiendo desde Jakobson en adelante. Desde este punto de vista, se comprende muy bien, por ejemplo, la afición de Rojas Zorrilla a descripciones sensuales, donde aparece la mujer bañándose, con el cuerpo casi desnudo,<sup>25</sup> transgresión que no se explica suficientemente en la interpretación de Rodríguez Puértolas.

Vamos pues a analizar una comedia como *Morir pensando matar*, que según MacCurdy, es una tragedia "de franca orientación senequista [...] que sigue [la] fórmula trágica [...] de la ley del talión".<sup>26</sup> Utilizando fuentes como el romance XVII de Gabriel Lasso de la Vega y Pedro Mejía, Rojas traza el fresco actualizado de una remota Edad Media, en que Flabio, duque de Lorena, aparece en escena "a lo soldado, con bengala, botas y espuelas" (MPM, p. 7), intercambiando cumplidos con su amada Albisinda; mientras Rosimunda reflexiona sobre su triste suerte, ya que a pesar de su amor por Leoncio tiene que casarse con Alboíno, que ha vencido y matado a su padre:

¡Ah fortuna, que fuerzas mi albedrío, (*Aparte*)  
dándome esposo de mi gusto ajeno! (MPM, vv. 365-366)

Aparece así un tema muy interesante, el de la fortuna, tan presente en el teatro de estas décadas, y baste pensar, por ejemplo, en Mira de Amescua.<sup>27</sup>

En el banquete que sigue no faltan las gracias del gracioso Polo, y el cante alusivo a la situación de Rosimunda:

Pajarillo aprisionado,  
que libre sólo la voz,  
para hacer menor la pena,  
tu dueño la permitió.  
Sobrado descanso tienes,  
que te alargue la prisión,  
pudiendo en dulce armonía  
quejarte de tu dolor. (MPM, vv. 421-428)

La heroína trágica tiene, como el "pajarillo aprisionado", el don de la voz, la posibilidad

---

<sup>23</sup>. R. MacCurdy (1960).

<sup>24</sup>. Bances Candamo (1970: 35).

<sup>25</sup>. MacCurdy (1959 y 1979).

<sup>26</sup>. MacCurdy (1961: XXVI). De esta edición cito en el texto con la sigla MPM.

<sup>27</sup>. Profeti (1996b, y la Introducción a Mira de Amescua (2001: I)).

de "quejarse de su dolor"; en efecto la propia protagonista comenta el episodio fundamental (en el que Rosimunda bebe en el casco de su padre) en un largo fragmento, una verdadera "aria" de ópera de unos ciento treinta versos (MPM, vv. 465-592). La dama trágica, por tanto, tiene el poder de la palabra, con el adorno de exclamaciones e interrogaciones retóricas (once), que culmina en la maldición final:

Mas ruego al cielo, enemigo  
rey -que no es justo que te nombre  
de otra suerte-, que escarmiento  
los siglos futuros tomen  
en ti, vengándome el cielo,  
si acaso atiende a mis voces,  
si acaso escucha mis ruegos,  
y a mis lástimas responde.  
Todos cuatro elementos  
en tu daño se convoquen;  
la tierra abierta te trague,  
el agua, infiel te ahogue,  
el aire en un torbellino  
a los abismos te arroje,  
el fuego ardiente te abrase,  
y aun polvo no quede entonces.  
Su luz el sol te recate,  
su olor te nieguen los flores,  
la respiración se excuse,  
tu misma vida te asombre;  
si algún caballo corrieres,  
desobediente y disforme  
a la rienda, en un peñasco,  
sin poderle parar, choques.  
Mátete el mayor amigo,  
después que el honor te robe;  
y a celos y a puñaladas,  
mayores haga los golpes.(MPM, vv. 561-588)

Aquí Rojas recurre a una serie de estructuras paralelas; el apóstrofe al rey convoca para su muerte a los cuatro elementos (presencia muy "calderoniana"); los seres inanimados y animados se apellidan para la venganza. En su sucesiva salida al escenario, Rosimunda, sola en el tablado, establece en un metro tan elegante como la silva (el metro de las *Soledades* de Góngora) una serie de correspondencias (muy calderonianas también) entre la mujer ofendida y la víbora, el arroyo, el fuego, y no falta el resumen por acumulación final:

¿Qué víbora pisada,  
que estaba entre las flores,  
ocultando el veneno sus olores,  
cuando el dolor la deja más airada,  
si acaso el pie grosero  
la pisa inadvertido y deja herida,  
pues el descuido paga con la vida?



¿Qué arroyo lisonjero,  
 que antes era apacible,  
 y enfurecido ya de la terrible  
 inundación del monte,  
 no fue ruina a todo el horizonte,  
 talando entonces con la espuma fiera  
 el olmo a la ribera,  
 la flor al prado, mies a la campaña,  
 la encina a la montaña,  
 sin que viva segura  
 de su avenida la mayor altura?  
 ¿Qué fuego arrebatado,  
 vecino de la pólvora se mira,  
 que no convierta la mitad en ira,  
 y su arder aplicado,  
 en ceniza no deje convertido  
 la misma casa que su albergue ha sido?  
 Víbora, arroyo y fuego  
 es mujer ofendida,  
 que hiere, anega, abrasa  
 su ofensor, su enemigo y aun su casa. (MPM, vv. 723-750)

De nuevo la estructura retórica dominante es la interrogación; y las imágenes utilizadas muy presentes en la lírica contemporánea: recuerdo, por ejemplo, la comparación entre los "cuidados" y la furia desatada del río que aparece en el soneto de Góngora, "Cosas, Celalba mía, he visto estrañas".<sup>28</sup>

Así, la mujer trágica encarna la palabra alta; es un dato que se va a repetir en todo el texto; y alegaré la declamación conclusiva de la tercera jornada, donde Rosimunda confiesa su delito, y donde se repiten las exclamaciones, al servicio de una elegante moralización (MPM, vv. 2510-2570). El embrujo de la palabra es tan fuerte que el gracioso Polo tiene que intervenir para volver a conducir las grandezas trágicas a la ilusión de la representación:

Dejen que vaya a ponerse  
 bien con Júpiter y Apolo;  
 que no es razón que vuestedes,  
 que aquí han venido a tomar  
 placer, dineros les cueste  
 ver al uno hacer figuras,  
 ver al otro estremecerse.  
 Basta, Alboíno, y aun sobra;  
 que el poeta no pretende  
 lastimaros, pues ninguno  
 gusta que en las tablas juege  
 de uno y dos y tres difuntos,  
 y doble lo de repente:

---

<sup>28</sup>. Góngora (1992: n. 82, 147).

esto es fuera de la historia. (MPM, vv. 2579-2592)

Más que una "orientación senequista", yo leo en el texto el lujo y el placer de la dicción; las referencias que he hecho a Góngora y a Calderón no hay que interpretarlas en clave positivista como "influencias" de unos autores en otros, sino como un "gusto" que todos ellos comparten con su destinatario; en definitiva se trata de la conciencia de un juego literario, que el gracioso puede permitirse el lujo de romper ante los ojos de su público.

### **Bibliografía**

Bances Candamo, F. A. de, *Theatro de los theatros de los presentes y pasados siglos*, ed. Duncan W. Moir, Londres, Tamesis Books, 1970.

Bolaños, P., «Introducción» a Vélez de Guevara (2001).

Bravo Villasante, C., *La mujer vestida de hombre en el teatro español*, Madrid, Revista de Occidente 1955.

Castro, Américo., «Introducción» a Rojas Zorrilla (1917).

Cotarelo Mori, E., *Don Francisco de Rojas Zorrilla, noticias biográficas y bibliográficas*, Madrid, Imprenta de la Revista de Archivos, 1911; ed. facsímil con prólogo e índice de Abraham Madroñal, Toledo, Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas, 2007.

García Lorenzo, L., ed., *La construcción de un personaje: el gracioso*, Madrid, Fundamentos, 2005.

García Lorenzo, L., ed., *El teatro clásico español a través de sus monarcas*, Madrid, Fundamentos, 2006.

GESTE] *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII*, Actas del II Coloquio del Grupo de Estudios Sobre Teatro Español (GESTE), 16-17 noviembre 1978, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1979.

Góngora, Luis de, *Sonetos completos*, edición de Luis de Biruté Ciplijauskaitė, Madrid, Castalia, 1992.

Lanot, Jean Raymond y Marc Vitse, "Eléments pour une théorie du figurón", *Caravelle, Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, 27 (1976), 189-213.

Lotman, J. M. y B. A. Uspenskij, *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, 1975.

MacCurdy, R. R., "The bathing nude in Golden Age Drama", *Romance Notes*, 2 (1959), 1-4.

MacCurdy, R. R., "The Numantia plays of Cervantes and Rojas Zorrilla: the shift from collective to personal tragedy", en *Symposium*, XIV, Siracusa, 1960, 100-120.

MacCurdy, R. R., «Introducción» a Rojas Zorrilla (1961).

MacCurdy, R. R., "Women and sexual love in the Plays of Rojas Zorrilla: tradition and innovation", *Hispania*, 62 (1979), 255-265.

McKendrick, M., *Women and Society in the Spanish drama of the Golden Age*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

Mira de Amescua, A., *El capitán Belisario*, en *Teatro completo*, introducción y edición de Maria Grazia Profeti, coordinación de Agustín de la Granja, Granada, Universidad-Diputación de Granada, 2001, I, 207-302.

Prades, J. de José, *Teoría de los personajes de la comedia nueva*, Madrid, CSIC, 1963.

Profeti, M. G., ed., *Lope de Vega. Nuova arte di fare commedie in questi tempi*, De Reggio Emilia, Liviana editrice, 1986.

Profeti, M. G., "Comedia al cuadrado: espejo deformante y triunfo del deseo", *Cuadernos de teatro clásico*, 1 (1988), 51-60; reedición en versión italiana, "Escondere el galán, taparse la dama: strategie dell'occultamento, strategie della scrittura nella commedia de capa y espada", en *Il valore del falso. Errori, inganni, equivoci sulle scene europee in epoca barocca*, Atti del convegno di studi (27-28 novembre 1992), ed. Silvia Carandini, Roma, Bulzoni, 1994, 121-142.

Profeti, M. G., «Introducción» a Lope de Vega (1996a).

Profeti, M. G., "El ejemplo mayor de la desdicha y la comedia heroica", en *Mira de Amescua en candelero*, Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el Teatro Español del Siglo XVII, (Granada, 27-30 octubre de 1994), coord. Agustín de la Granja y Juan Antonio Martínez Berbel, Granada, Universidad de Granada, 1996b, 65-91.

Profeti, M. G., "De la tragedia a la comedia heroica y viceversa", en *Theatralia. III Congreso internacional de Teoría del teatro. Tragedia, comedia y canon* (16-17 de marzo del 2000), ed. Jesús G. Maestro, Vigo, Universidade de Vigo, 2000, 99-122.

Profeti, M. G., «Introducción» a Mira de Amescua (2001).

Rodríguez Puértolas, Julio, "Alienación y realidad en Rojas Zorrilla", *Bulletin Hispanique*, 69

(1967), 325-346; reedición en *De la edad media a la edad conflictiva: estudios de literatura española*, autor J. Rodríguez Puértolas, Gredos, Madrid, 1972, 339-363.

Rojas Zorrilla, Fr. de, *Cada cual lo que le toca* y *La viña de Nabot*, edición e introducción de Américo Castro, Madrid, Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas. Centro de Estudios Históricos (Teatro Antiguo Español. Textos y estudios, 2), 1917.

Rojas Zorrilla, Fr. de, *Morir pensando matar* y *La muerte en el ataúd*, edición, introducción y notas de Raymond R. MacCurdy, Madrid, Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos, 153), 1961.

Rojas Zorrilla, Fr. de., *Entre bobos anda el juego*, edición de Maria Grazia Profeti, Barcelona, Crítica, 1998.

Romera Navarro, M., "Las disfrazadas de varón en la comedia", *Hispanic Review*, 2 (1934), 269-286.

Salvo, M. Di, "Mujeres en escena: las primeras damas en el teatro español de los Siglos de Oro", en *Texto, código, contexto, recepción. Jornadas de estudios sobre el teatro de Lope de Vega (en memoria de Stefano Arata)*, ed. M. Trambaioli, Pescara, Università D'Annunzio, 2006, 73-85.

Vega, Lope de, *La dama boba*, introducción de Maria Grazia Profeti, traducción de Rosario Trovato, Venezia, Marsilio, 1996.

Vélez de Guevara, L., *La serrana de la Vera*, edición, introducción y notas de Piedad Bolaños, Madrid, Castalia, 2001.

Wilder, T., "Lope, Pinedo, some Child-Actors and a Lion", *Romance Philology*, 7 (1953), 19-25.