Rojas Zorrilla en la escena futura[*]

Felipe B. Pedraza Jiménez

Universidad de Castilla-La Mancha

Aquellos polvos

La trayectoria escénica de Rojas Zorrilla es peculiar dentro del panorama de nuestro drama áureo. A diferencia de Lope o Calderón, se trata de un dramaturgo de corta vida. Muerto sin llegar a cumplir los 41 años de edad, su carrera se reduce a poco más de una década: desde 1632, en que Montalbán en su *Para todos* alude a los «aplausos de las ingeniosas comedias que tiene escritas», o 1633, cuando hay constancia de que se representó en palacio *Persiles y Segismunda*, hasta el 6 de octubre de 1644, en que se prohíben los espectáculos teatrales como parte del luto oficial que se mandó guardar a la muerte de la reina Isabel de Borbón.

Once o doce años de actividad dramatúrgica, posiblemente algo menos porque las guerras de Cataluña y Portugal perturbaron a partir de junio de 1640 toda la vida oficial y cultural.

Ese corto periodo estuvo coronado por el éxito. Sus obras se representan casi al par que las de Calderón, con quien colabora hasta en cuatro ocasiones: *El monstruo de la Fortuna*, *La más hidalga hermosura*, *El mejor amigo, el muerto* y *El jardín de Falerina*.

Justamente, Rojas aprovecha el momento en que la vida teatral se tambalea o desaparece para dar a la imprenta la *Primera parte* de sus comedias (1640) y la *Segunda* (1645).

* Este trabajo es fruto de la investigación que viene desarrollando el Instituto Almagro de teatro clásico. Se incluye dentro del proyecto PAI06-0023, aprobado y subvencionado por la Consejería de Educación y Ciencia de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.

Según todos los indicios, durante esa década —poco más o menos— en que el toledano escribe para el teatro, su obra es muy bien recibida por los *autores*, los actores y el público, tanto el popular como el cortesano.

Cuando se reabren los teatros en 1649, muerto ya el poeta, sus obras siguen representándose sin que les caiga encima el sambenito de «comedias viejas», que retira de los escenarios y de las imprentas la mayor parte de las de Lope y sus inmediatos discípulos. En la segunda mitad del siglo XVII se enseñorea de las tablas la promoción calderoniana. Esa tónica continuará a lo largo del XVIII, convertidos ya en autores de referencia, en clásicos que completan las modernas programaciones de los coliseos. Calderón, Rojas y Moreto mantienen un largo reinado de más de un siglo[1].

Decae la presencia de Rojas en los escenarios en el periodo de 1740-1761, y vuelve a interesar en las últimas décadas del siglo XVIII [*vid.* Arenas, 2000: 382-385]. El descrédito que los ilustrados arrojan sobre su teatro, en razón sobre todo de su lengua alambicada y cultista, lo va a perseguir de una manera sutil a lo largo del tiempo. Pero, a la vez, Sebastián y Latre elige una de sus piezas más espeluznantes, *Progne y Filomena*, para trazar, a partir de ella, un modelo para la tragedia neoclásica española [*vid.* Álvarez Barrientos, 2007, y Vellón, 1994].

Paradójicamente, la reivindicación del teatro nacional por los románticos (desde los Schlegel a Durán, Schack, Mesoneros o Hartzenbusch) va a coincidir con el olvido de Rojas en los escenarios. A partir de la segunda mitad del siglo XIX, el repertorio vivo de nuestro poeta se contrae de forma considerable. Sorprendentemente, esa reducción no afecta solo al mundo de la escena, donde los crecientes costes de producción invitan a limitar el repertorio, sino también al mundo editorial y a la divulgación literaria. Dos títulos se alzan, prácticamente en exclusiva, con la representación de su teatro: *Entre bobos anda el juego* y *Del rey abajo, ninguno*. Los motivos de esta preferencia hay que buscarlos en los gustos y valores fraguados a finales del siglo XVIII y en las primeras décadas del XIX. *Entre bobos…* se consolidó como título de referencia por un par de razones que poco o nada tienen que ver con su interés dramático y sí mucho con la galofilia imperante entre los ilustrados: por haber inspirado a algunos comediógrafos franceses y por parecer que esta pieza, protagonizada por un personaje ridículo que resulta derrotado en la contienda amorosa, guardaba cierto paralelismo con el arte cómico de Molière.

El Romanticismo, que tanto cambió la valoración del teatro español, se limitó a fosilizar esta opinión crítica.

La fijación de *Del rey abajo, ninguno* (dejo al margen que sea o no de Rojas, que no lo es) obedece exclusivamente a la viva impresión que causó a los jóvenes románticos

[1] En lo relativo a Rojas, deben consultarse el catálogo de Andioc y Coulon [1996] y los artículos de Palacios [2000] y Arenas [2000].

españoles la interpretación de Isidoro Máiquez. Además, el marco histórico medieval (aunque trufado de extraños anacronismos), la exaltación terruñera y de la vida patriarcal, el juego entre los derechos del hombre llano, investido de una caballerosidad desmesurada pero en íntimo conflicto, y el sacrosanto respeto a la monarquía colmaban algunas de las aspiraciones estéticas e ideológicas que imperaban en los corazones y las cabezas inquietas de la juventud artística de tiempos de Fernando VII.

La moderna canonización de Rojas, con la publicación de su obra en la BAE (1861) o la dedicacion del teatro de su Toledo natal (1878), significó al mismo tiempo su destierro del mundo de los vivos. A lo largo de un siglo, su presencia en los escenarios se va a limitar en la práctica a la rutinaria y ocasional reposición de los dos títulos consagrados.

Entre los escasísimos intentos de romper este duopolio, solo me parecen de algún relieve las dos versiones que, a principios del siglo XX, ofreció Tomás Luceño de *Donde hay agravios no hay celos*: *Amo y criado*, y su variante musical: *Lances de amo y criado* [*vid.* Pedraza, 2007: 277-301].

El panorama dibujado en estas jornadas hace años por Peláez [2000], con el significativo título de «Francisco de Rojas: un ausente en la escena», retrata la situación de nuestro poeta hasta 1978. El estreno de *Abre el ojo*, dirigida por Fernando Fernán-Gómez y protagonizada por Carmen Maura y Juan Diego, parecía inaugurar una nueva consideración.

No fue así, aunque algo se removió: de ahí que en estas jornadas hayamos podido hablar con los intérpretes, directores y promotores de varios espectáculos de Rojas. Siempre me ha sorprendido que los artistas y empresarios teatrales, espoleados con el éxito de *Abre el ojo*, no buscaran nuevos textos suyos.

Ciertamente no iban a encontrar una comedia gemela de *Abrir el ojo*; pero sí otras piezas de una excepcional comicidad, con la fuerza y el interés precisos para el público de nuestros días y, junto a ellas, textos en extremo interesantes que posibilitan la experimentación escénica, el trabajo actoral, el ensayo de nuevas técnicas y soluciones dramatúrgicas…

Poco se ha hecho en este terreno, a pesar de los beneméritos esfuerzos a los que hemos pasado revista en estas jornadas.

El que el autor toledano esté tan escasamente presente en nuestra escena tiene un doble culpable: la pereza crítica, que, en mi concepto, no ha ahondado ni calibrado adecuadamente su producción, y el propio Rojas, un creador irregular, demasiado pendiente de los gustos y las exigencias del público que le tocó en suerte, y que, con frecuencia, sucumbe a los efectismos, al alambicamiento discursivo, a la retorcida violencia… que le exige su auditorio.

Es verdad que en esa directa relación del dramaturgo con sus primeros espectadores Rojas no se apartaba de lo que era norma entre sus contemporáneos. Mil veces se le han reprochado a Lope los cínicos endecasílabos del *Arte nuevo*:

pues las paga el vulgo, es justo
hablarle en necio para darle gusto.

Quizá el problema de Rojas radica en que no siempre habla en necio para halagar los gustos del público, sino en un alambicado lenguaje conceptuoso, superficialmente cultista, para satisfacer a un auditorio resabiado que tenía muchos versos en la cabeza y había visto y juzgado infinidad de lances teatrales. A ese público había que sorprenderlo cada tarde, o cada noche (muchas de sus obras se representaron en palacio), con una nueva vuelta de tuerca, con un más difícil todavía. El resultado es que sus dramas se deslizan hacia una artificiosidad de la que, en muchos casos, resulta trabajoso, si no imposible, rescatarlos.

Por contra, no hay comedia de Rojas que no tenga elementos de interés escénico, es decir, personajes, lances, situaciones que no hablen directamente a nuestra sensibilidad.

Del drama bíblico al chafarrinón expresionista

Pondré un ejemplo significativo: desde finales del siglo XVIII la crítica viene censurando sañudamente (y con razón) un drama como *Los trabajos de Tobías*, pieza de asunto bíblico, indigesta en la mayor parte de sus escenas. Para Luzán [1977: 405], «toda ella es un desatino». Sin embargo, nos ofrece un personaje realmente singular: el gracioso Morrión, en cuyas aventuras y desventuras encontramos un tipo de humor cínico, violento y descoyuntado, en sarcástica mezcla del dolor y de la risa, que para Powers [1971] se puede codear con el Bosco o Goya o, de forma más precisa, con Quevedo o Valle-Inclán. Hay en esta obra una representación de la amplia e inmisericorde desvergüenza de pobres, tullidos, sarnosos y ciegos que constituye una apoteosis del grotesco, una prefiguración de las escenas más deslumbrantes de *Viridiana* [*vid*. Pedraza, 2007: 101-104].

Aun así, creo sinceramente que nadie en sus cabales puede proponer el montaje de *Los trabajos de Tobías*, un drama envejecido, enteramente periclitado. Sin embargo, los cuadros esperpénticos a que me he referido sí encierran una sorprendente modernidad y pueden ser la base textual para espectáculos como los que, con la hiriente fuerza del chafarrinón expresionista, ha ofrecido en varias ocasiones Juan Dolores Caballero: *Las gracias mohosas*, *La cárcel de Sevilla*.

Esas escenas del hampa y la miseria forman serie con las del universo carcelario recreado en algunos pasajes de *Obligados y ofendidos*, virulenta degradación de la realidad, donde el sarcasmo, la complacencia en lo grotesco y en la miseria moral, bajo

el prisma del humor, enlazan con una rica, viva y originalísima tradición hispánica. Juanjo Granda recreó ese mundillo nauseabundo y pintoresco en el montaje que nos ofreció en 1998.

Humor absurdo, humor negro, violencia trágica

En otras muchas comedias vamos a encontrar, junto a juegos gastados y sin vigencia, momentos de una excepcional comicidad. Con frecuencia son episodios que despertaron las iras de los críticos neoclásicos y que, por ese anatema, nunca han vuelto a ser considerados. Yo mismo he llamado la atención sobre los graciosos de *Progne y Filomena*, una suerte de absurdas criaturas en el paisaje desolado de una tragedia de horror [Pedraza, 2007: 67].

Los aires desquiciados y esperpénticos de la jácara se unen a tragedias desmesuradas y terroríficas como *El Caín de Cataluña* y *El más impropio verdugo por la más justa venganza*. Estos dos dramas presentan en su interior un acusado contraste estético. El humor negro y disparatado de los graciosos sigue vivo y actuante. En cambio, los lances trágicos de la acción central se caracterizan por una violenta trabazón, un exagerado y mecánico maniqueísmo que desequilibra el conjunto.

En el juego patético de estas piezas encontramos instantes en que se siente la fuerza agónica, la angustia vital de los personajes torturados, que en numerosas ocasiones se han puesto en parangón con los textos shakespearianos, mientras en otras escenas se pierden en insustanciales sofisterías o en aberrantes actitudes morales que repugnan al espectador. Con todo, ninguna de estas obras alcanza el grado de monstruosa violencia que vemos en *Tito Andrónico* y en otros dramones isabelinos que, sin embargo, se representan con asiduidad desde que Peter Brook tuvo la ocurrencia de llevar el despeñado hipersenequismo de la tragedia renacentista a la escena moderna. ¿Están esperando estos dramas su Peter Brook? ¿Aguardan un adaptador sensible y convencido que los limpie de los vanos distingos seudoescolásticos que alejan tantas escenas de nuestro gusto?

Pensando, probablemente, que algo de eso hay, Ernesto Caballero, que con tanta pasión y acierto ha vuelto por algunas obras olvidadas, ha puesto en escena *Morir pensando matar*, una espeluznante tragedia de violentas truculencias, traiciones y venganzas. El resultado de su quehacer artístico y las reacciones del público los conoceremos dentro de unos días[2].

[2] Cuando se leyó esta ponencia en las Jornadas de teatro clásico aún no se había estrenado el espectáculo de Ernesto Caballero. Unos días después, tuvimos oportunidad de verlo dentro del Festival de Almagro. Mis

Las tragedias contemporáneas

En la esfera de lo trágico, Rojas nos ofrece dos de los dramas más curiosos e interesantes del siglo XVII, dos de las escasísimas tragedias contemporáneas anteriores al XIX: *Cada cual lo que le toca* y *La traición busca el castigo*[3]. Sin duda, sus planteamientos chocaron con las convenciones artísticas del público de los corrales. Cuantos nos hemos ocupado de *Cada cual lo que le toca* nos hemos visto en la obligación de citar las palabras de Bances Candamo en su *Teatro de los teatros*:

> 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. [Bances Candamo, 1970: 35]

Nuestro autor se atrevió a salirse de los contrapuestos marcos en que se desenvuelve la sexualidad femenina en la comedia española: o la idealización de una pasión fijada en un galán y una castidad incólume hasta la noche de bodas (modelo predominante en tiempos de Felipe III y Felipe IV), o la cínica utilización del sexo en prácticas que rozan o caen de lleno en la prostitución (modelo muy presente en los albores de la comedia, reinado de Felipe II, que reaparece, con un leve repunte, en el de Felipe IV).

Rojas presenta una perspectiva muy distinta y alude meridianamente a las desilusiones de la sexualidad matrimonial, a la insatisfacción y la angustia a que conducen los enlaces forzados o de conveniencia.

El asunto es de una sorprendente novedad en el siglo XVII y en los posteriores hasta la eclosión del realismo naturalista. Y, además, contra lo que pudiera pensarse, de una permanente actualidad. Un día tras otro se escenifican en el mundo real rupturas que tienen como trasfondo el desencanto sexual. No hay que ser pansexualista freudiano para saber que el sexo, con su carga de ilusiones y frustraciones, es capital en la vida humana y en la ficticia del teatro.

Presenta también Rojas en los dos dramas citados un asunto hoy muy de moda —tan de moda que corre hacia la trivialización—: la autonomía de la mujer.

En este punto las interpretaciones se han dividido, al menos en apariencia. Américo Castro [1917: 185], por ejemplo, ha visto la actitud de Rojas Zorrilla como una manifestación de la postura intelectual que defiende la igualdad de derechos de mujeres y varones. En cambio, su discípulo Rodríguez Puértolas [1972: 355] ha

---

previsiones se cumplieron con creces. La tragedia de Rojas, pasada por la creatividad del director y la compañía, alcanzaba una singular intensidad y belleza.

[3] La tercera tragedia contemporánea de esta época es —hasta donde alcanzan mis noticias— *El pintor de su deshonra*. Sobre estas tres piezas he tratado en Pedraza [2006, y 2007: 161-186, y 251-365].

subrayado, no sin razón, cómo lo que se propone para la mujer no es más que una forma de alienación que la somete a los mismos mecanismos de represión y coerción que actúan tradicionalmente sobre los varones. La protagonista de *Cada cual lo que le toca* mata por sus manos a su ofensor y se incorpora como víctima y verdugo a los bárbaros ritos sociales de venganza y purificación. Un reciente estudio de Juan Diego Vila [2005: 490-491] ha puesto el énfasis en un «secreto impronunciable, un algo que —como lo abyecto en el arte— no puede ingresar al orden del discurso». La pérdida de la virginidad antes del matrimonio la vamos conociendo a lo largo del drama, pero el carácter voluntario de esa entrega en las aras de otro amor —y, por tanto, la culpa de la protagonista— solo se revela plenamente en el discurso final, tras el asesinato del antiguo amante. El marido asiste perplejo a la venganza femenina pero también a la confesión de que fue ella quien abrió la puerta de su alcoba al ofensor. No nos extraña —concluye Vila [2005: 495]— «que la reacción del corral haya sido, conservadoramente, la opuesta al aplauso».

El drama autoriza a profundizar en las líneas contradictorias (lógicamente contradictorias —valga el oxímoron—) que vengo señalando: la turbadora conquista de la autonomía femenina en una sociedad patriarcal, la alienación al plegarse a los modelos imperantes de vindicación sangrienta, y la radical ruptura que encierra la confesión de la propia aquiescencia en el hecho que ha perturbado la vida de los protagonistas y que se cierra con el apuñalamiento del amante desaprensivo y odioso pero deseado en otro capítulo de la biografía sentimental de Isabel.

Como he dicho en otra ocasión —y aún no estoy arrepentido—, «*Cada cual lo que le toca* vale más por lo que propone que por lo que es» [Pedraza, 2007: 265]. En consecuencia, no es obra que yo recomiende a un director que quiera un texto perfecto y cerrado para mimar los detalles, el ritmo, la atmósfera de la representación. Pero quizá sea idónea para el que busque perspectivas nuevas, contradictorias incitaciones con las que lucir su genio.

Algo parecido, con el mismo toque de amargura matrimonial pero sin la arrebatada reivindicación femenina, encontrará el lector en *La traición busca el castigo*, una apasionante tragedia barroca que arranca como una comedia cínica y se entenebrece absurdamente por el comportamiento irreflexivo y temerario de los agonistas; una máquina de relojería movida por un azar que arrastra a callejones sin salida de los que solo escapan los personajes gracias a ese mismo ciego destino que, a pesar de sus esfuerzos para controlarlo racionalmente, los zarandea inmisericorde.

Piezas cómicas para la experimentación

En un nivel similar, es decir, piezas aptas para la experimentación, el ejercicio actoral y escenificador, incluiría tres comedias de muy distinta factura: *Lo que son mujeres*, *Lo que quería el marqués de Villena* y *El jardín de Falerina* (en colaboración con Antonio Coello y Pedro Calderón de la Barca).

Un propuesta de ejercicio interpretativo: *Lo que son mujeres*

Lo que son mujeres es una galería de figurones, un juguete teatral en el que cada uno de los personajes representan el papel que previamente se ha descrito. Es obra graciosa, ágil; se ha dicho con frecuencia que no es propiamente una comedia sino un encadenamiento de figuras entremesiles enhebradas por una levísima acción que permite las sucesivas intervenciones de las criaturas escénicas. No hay que ponderar lo que esta estructura facilita un reparto en que todos los actores tengan su oportunidad de lucimiento. Pero no solo de lucimiento, también se les ofrece una espléndida posibilidad de trabajo interpretativo: se trata de componer un tipo, de ir localizando e incorporando marcas, signos, *tics* que respondan a la descripción que de él se ha hecho de antemano y, al mismo tiempo, de sorprender gratamente al espectador con ingredientes cómicos que no había llegado a imaginar.

Como ejercicio actoral *Lo que son mujeres* permite el intercambio de papeles. La actriz que un día interpreta a Serafina, la hermana guapa, rica y estrecha, puede —y aun debe— cambiar su personaje con la que da vida a Matea, la fea, pobre y desahogada. Los pretendientes de las hermanas y el gracioso Gibaja pueden igualmente trocar sus partichelas y, con este trueque, ensayar múltiples caracterizaciones de las figurillas.

A pesar de sus encantos, no me parece que *Lo que son mujeres* sea una obra maestra de Rojas que urja rescatar, y ello, fundamentalmente, por una razón que ya expuse hace años: estas figuras (el que se «pudre» de todo, el despreocupado y risueño, el erudito de medio pelo, que suelta latines a destajo, y el que habla con muletillas y refrancillos), que tanto divertían al público contemporáneo al ver en escena rasgos de las personas de su entorno o de ellos mismos, han perdido esa virtud [*vid.* Pedraza, 2007: 29, y 93-95]. Hoy nadie habla ni se comporta como los personajes de Rojas, aunque no deja de haber equivalentes. Pero de la actualización radical de los viejos figurones ya se encargan, con fortuna, *¡Aquí no hay quien viva!* o *Cámara café*. Ensayar una refundición modernizadora de los tipos, las situaciones y los versos de Rojas me parece una posibilidad tentadora pero arriesgada en extremo.

No obstante, es viable un montaje que respete el texto y las figuras del autor, pero insufle a la acción gracia y dinamismo, incorporación de la música, recreación de las academias literarias… La Compañía Nacional de Teatro Clásico, con Ernesto Caballero al frente, hizo lo propio felicísimamente con los *Sainetes* de Ramón de la Cruz. Al fin, Rojas da ya hecho el hilo que hilvana los personajes caricaturescos y los lances cómicos[4].

Escarceos homo y heterosexuales

Menos acabada, pero interesante para estudiar su puesta en escena, me parece *Lo que quería ver el marqués de Villena*. Nos ofrece un animado cuadro estudiantil de la Salamanca barroca, entremesado con lances picarescos, y un ambiguo juego sexual: la protagonista (doña Juana) acude a las aulas disfrazada de varón (el doctor Madrid) y atrae turbadoramente a su colega y rival en una oposición, el doctor Bermúdez. El interesado en estas cuestiones encontrará escarceos de amor homo y heterosexual, que tanto se prodigan en la escena de hoy (véanse la multitud de versiones de *Noche de Reyes* de Shakespeare), y leves apuntes vindicativos de las féminas estudiosas.

La inadvertida actualidad de una fiesta real

Un género poco trabajado y, sin embargo, muy atractivo para la escena contemporánea es el de las fiestas reales: el teatro de tramoya y aparato, de asunto mitológico o caballeresco, casi siempre con una excelente acción cómica y con un sentido filosófico enmascarado en la alegoría. Dentro de esta variante encontramos obras maestras, que no son de Rojas, como *El mayor encanto, amor* o *Eco y Narciso* de Calderón, que se han representado con éxito de público, escenificadas ejemplarmente por Fernando Urdiales y Ernesto Caballero.

No tuve la fortuna de ver ni *El castillo de Lindabridis* ni *El jardín de Falerina* de Calderón, que subieron a las tablas en pasadas ediciones del Festival de Almagro (XII, 1989; XIV, 1991), dirigidas por Juan Pastor y Guillermo Heras.

Un texto para este género de espectáculos, en el que trabajó Rojas y que, en mi opinión, merece un estudio detallado para su puesta en escena, es *El jardín de Falerina*, muy distinto del que publicó en solitario Calderón en dos actos. Este que ahora nos

[4] *Vid.* Eiroa [2000], en torno a las figuras y la comicidad de la pieza; Reyes Palacio [2005], sobre la refundición de Manuel Gorostiza, editada en 1826; y González Cañal [2007].

ocupa tiene tres jornadas y es obra de tres ingenios: Rojas, Antonio Coello y don Pedro Calderón de la Barca.

Inexplicablemente se trata de una obra que permanece inédita, manuscrita en la Biblioteca Nacional de España (Ms. 17320), a pesar de que puso en ella las manos el genio de Calderón. En este tiempo en que vemos publicarse con todos los honores poemas o relatos a medio hacer, expresamente repudiados por sus autores o monstruosamente rehechos en momentos de chochez, no deja de sorprender que una comedia perfecta —es decir, enteramente acabada, rematada— y estimable duerma el sueño de los justos. En breve se publicará en la «Biblioteca Octaedro» y, más tarde, se incorporará al tomo correspondiente de las *Obras completas* de Rojas que prepara el Instituto Almagro de teatro clásico[5].

Este *Jardín de Falerina* en tres actos y escrito a seis manos (las de Rojas, Coello y Calderón) se representó el 13 de enero de 1636 en palacio. Se sitúa, por tanto, entre las grandes fiestas reales calderonianas de la primera etapa: *El mayor hechizo, amor* y *Los tres mayores prodigios*, representadas en las noches de San Juan de 1635 y 1636.

El jardín de Falerina ofrece al espectador de hoy una fábula de aventuras caballerescas, tratada con escepticismo, distancia y humor. Juega con la admiración a los héroes idealizados y con una visión irónica de ese irreal mundo de fantasía. Las técnicas modernas de escenificación pueden hacer las delicias del auditorio con la creación de realidades virtuales que aparecen y desaparecen ante los ojos: personajes que se esfuman, fuentes que afloran repentinamente, jardines que se volatilizan, árboles que se hunden, una mesa con viandas que desciende del telar…

En algunos momentos, *El jardín de Falerina* pide esos aquelarres de focos cruzados, humos multicolores y ruidos que hoy se prodigan en los conciertos de rock. Se trata de una comedia de magia y encantamientos en que los graves trances en que se ven metidos los caballeros tienen un fondo de cómica exageración. El papel de la música y los efectos especiales (fuego, cohetes y truenos) y la técnica de interlocución discontinua y cruzada (en que los personajes se alternan en sus parlamentos) dan a la obra un aire operístico pero con un libreto mucho más coherente y rico que el habitual en ese género.

La figura del donaire, Brunel, grotesca y simpática, está conseguidísima. Su ingenua malicia, un tanto *naïf*, se ve en cómicos aprietos precisamente cuando trata de sacar ventaja, mintiendo y engañando, de las hazañas ajenas. Particularmente interesantes son las escenas en que comparte espacio y diálogo con un dragón. La interrelación entre los dos personajes podría adquirir especial gracia si la bestia se encarnara en una de esas figuras chinas animadas por dos actores bajo el vistoso disfraz de coloridas telas y con cabeza de cartón pintado.

[5] Sobre este *Jardín de Falerina* en colaboración, hay bibliografía, más o menos accesible: Bacalski [1972], Deodat-Kessedjian [2000: 214-215, 226-231 y 234-237] y Pedraza [2007: 219-233].

Por su juego de fantasía con mundos irreales, realidades virtuales dibujadas en el aire… *El jardín de Falerina* de Rojas, Coello y Calderón podría guardar cierto parecido con los espectáculos de «Els comediants», con la ventaja —y el inconveniente, si es que no se hace bien— de una acción trabada y unos versos deliciosos, esmaltados por glosas de poemas gongorinos y lopescos.

Naturalmente, este *Jardín de Falerina* en tres actos necesita un peinado responsable que aligere el ritmo y borre las referencias históricas y culturales que no mantienen su vigencia para el espectador de hoy. Exige del director una técnica depurada que sea capaz de armonizar la precisión de las tramoyas y efectos con una interpretación medida, delicada, en la que la comicidad no surja de las «morcillas» gestuales, sino de las absurdas situaciones a que se ven arrastrados los personajes, unas veces por su sentido del honor (los caballeros y las damas) y otras por su mal calculado deseo de aprovecharse (Brunel).

Las técnicas de escenificación actuales, la preparación que hoy tienen los actores y la concepción del teatro como espacio de creatividad e imaginación libres permiten sacarle todo el partido a esta olvidada fiesta real de Rojas, Coello y Calderón.

Las comedias espléndidas de Rojas

Hasta ahora he enumerado obras de Rojas con posibilidades en la escena de hoy. Por último, me ocuparé de lo que considero sus piezas maestras, comedias auténticamente clásicas que deberían entrar en el repertorio y representarse con una regularidad similar a la que se aplica a *La dama duende*, *El alcalde de Zalamea*, *El caballero de Olmedo* o *El perro del hortelano*.

En el caso de Rojas, desde mi perspectiva actual, estas obras maestras se circunscriben al reino de la comedia amatoria. Creo que sigue siendo verdad lo que afirmó el maestro Ruiz Ramón [1981: 259] en su famosa *Historia del teatro español* en 1967: «Rojas ha creado espléndidas comedias, pero no espléndidas tragedias».

Entre esas piezas espléndidas destacan cuatro comedias urbanas: *Donde hay agravios no hay celos*, *No hay amigo para amigo*, *Sin honra no hay amistad* y *Abrir el ojo*.

Las tres primeras pertenecen a la subespecie que he llamado *comedia pundonorosa*. La cuarta es el más acabado ejemplo de *comedia cínica*.

La cínica levedad posmoderna de *Abrir el ojo*

La que menor defensa requiere es la última. *Abrir el ojo* está incorporada al repertorio —en la medida en que se puede hablar de repertorio clásico en España— desde 1978. Tras cerca de tres siglos de olvido, solo rotos por la versión de Félix Enciso Castrillón a principios del XIX, el texto de Rojas fue recuperado por el Centro Dramático Nacional. El público descubrió regocijado una comedia madrileña de hacia 1640 que enlazaba en su tono, en su cínica moralidad, en su despreocupada alegría con las comedias madrileñas que estaban creando en ese momento Fernando Colomo, Pedro Almodóvar o Fernando Trueba. No en vano, la musa de la movida madrileña, Carmen Maura, incorporó el papel de la descarada y encantadora doña Clara.

El éxito fue resonante, aunque buena parte de la crítica no quiso enterarse[6]. A partir de aquí, la pieza se ha representado en varias ocasiones.

En estas jornadas hemos tenido la oportunidad de oír a Sofía Eiroa hablar de su adaptación y del espectáculo que se pudo ver en las XX Jornadas de teatro del Siglo de Oro de Almería, que se han celebrado del 27 al 30 de marzo de 2003.

También hemos contado en ese coloquio con Francisco Plaza, que dirigió la obra en 2002, en versión de Emilio del Valle, con un excelente reparto encabezado por Luisa Martín, Cristóbal Suárez, Chema de Miguel Bilbao, José Pedro Carrión... Este espectáculo se estrenó en el teatro de Rojas de Toledo, se vio en el Festival de Almagro y en el de Olite y realizó una amplia gira, en la que se incluyeron varias semanas en la sede de la Compañía Nacional de Teatro Clásico.

Antes he dicho, quizá sin la necesaria meditación, que *Abrir el ojo* es la única obra de Rojas que se ha incorporado recientemente al repertorio. La verdad es que solo ha habido dos montajes profesionales en veinticuatro años, de 1978 a 2002. Quizá parezca mucho optimismo y demasiada inadvertencia mi afirmación. Pero, queridos amigos, quizá no sea malo recordar que nuestra industria teatral es la que es. *El castigo sin venganza* lo dirigió Miguel Narros en el Español en 1985; el siguiente montaje profesional fue el de Adrián Daumas en 2003. Y para qué les voy a hablar de *Peribáñez*, que salta de

[6] Vistos con la perspectiva de los años, algunos de los juicios de la crítica teatral del momento resultan incomprensibles. Pedro Altares (*El periódico,* 20 dic. 1978) concluyó que la representación «no aporta nada, absolutamente nada, en ningún terreno, como no sea en el derroche de medios»; Manuel Gómez Ortiz (*Ya,* 17 dic. 1978) titula su crónica «Un vodevil del siglo XVII un tanto mortecino»; Julio Trenas (*Arriba*, 19 dic. 1978) lamenta que le hayan encomendado a Fernán-Gómez «una comedia menor»; en opinión de Carlos García-Osuna, en crónica que tengo fotocopiada pero de la que carezco de referencia, «el montaje de *Abre el ojo* nos sorprendió por su ínfima calidad»; a Ángel Fernández Santos le parece que «el texto clásico no tiene demasiada chispa y, en comparación con otros similares de, por ejemplo, Lope de Vega, se queda en casi nada», aunque concede que «es divertido, entra a raudales por los ojos y deja en la memoria una huella de soltura e ingenio por parte del director de escena». Otras críticas, en cambio, fueron más positivas y, en mi concepto, más atinadas.

1975 (José Osuna) a 1993 (Zampanó en Almería, en escasas representaciones) y a 2002 (Compañía Nacional de Teatro Clásico, dirigida por José Luis Alonso de Santos).

En mi opinión, *Abrir el ojo* merece subir a los escenarios con asiduidad, como debiera ocurrir con las obras maestras del teatro español. Aunque los datos no sean los que nos gustaría, no hay duda de que esta comedia cínica de Rojas, apenas conocida antes de 1978, no está demasiado lejos de algunas piezas renombradísimas en la frecuencia de sus reposiciones escénicas.

Las comedias pundonorosas

Menos suerte aún han tenido las comedias pundonorosas de Rojas, a pesar de su calidad literaria y su atractivo escénico.

Sin honra no hay amistad, *No hay amigo para amigo* y *Donde hay agravios no hay celos* son tres piezas vodevilescas en que la convención social y dramática del pundonor actúa como catalizador de las mentiras y de la ocultación de identidades y circunstancias que engendran los divertidísimos enredos en que los protagonistas quedan apresados. La superioridad informativa de que goza el espectador le permite mirar con risueña condescendencia los esfuerzos erróneos y baldíos de los personajes.

Son tres obras construidas al modo calderoniano, con una perfecta trabazón de causas y efectos, de modo que, aceptados los presupuestos iniciales, cuanto ocurre en escena resulta fatal y, al mismo tiempo, impredecible. El mecanismo cómico cobra autonomía y, como dijo Sullivan del arte calderoniano, la sucesión de acontecimientos se mueve entre «la inevitabilidad y la sorpresa».

Pero este evidente parentesco estético no convierte a Rojas en un epígono de Calderón, como sí lo serán Bances Candamo o sor Juana Inés de la Cruz. En primer lugar, porque construyen sus respectivos sistemas cómicos en simultaneidad y, además, porque a los elementos comunes hay que añadirles otros en que difieren notablemente. Rojas exacerba las raíces del enredo vodevilesco: violencias gravísimas, agravios sangrantes tejen los antecedentes de la acción cómica. A partir de ahí, el espectador está con el alma en un hilo ante las constantes amenazas a la vida y la honra de los protagonistas, y siente con particular intensidad el efecto de la catástasis liberadora cuando esos terribles riegos se disuelven o se aplazan por la irrupción de un factor que ya conocíamos, pero con el que no habíamos contado.

A pesar de las palabras de Pérez de Montalbán [1633]: «Francisco de Rojas, poeta florido, acertado y galante», el autor de *Donde hay agravios no hay* celos no tiene el vuelo lírico de Calderón ni su habilidad versificadora. Pero esta limitación no deja de servir a un lenguaje dramático más suelto, que gusta de la agudeza, el concepto y la ocurrencia

hilarante. También hay empalagosas parrafadas —entre el conceptismo alambicado y el culteranismo estomagante— que es preciso peinar en la versión que se ofrezca al público de hoy.

Sin honra no hay amistad y *No hay amigo para amigo*

Puestos a establecer una jerarquía entre estas tres obras maestras, el escalón inferior del podio lo ocuparía *Sin honra no hay amistad*. Nos ofrece, además de los enredos de amor y pundonor que marcan la especie, pintorescos ecos de la vida estudiantil y soldadesca y una buena pareja de graciosos: Sabañón y Águeda.

En este último punto la supera *No hay amigo para amigo*. Moscón y Otáñez, la pareja del donaire, construyen una divertidísima parodia de las leyes del duelo y el punto de honra. Famoso es el monólogo en que el gracioso fantasea con un reto para vengar el bofetón que le ha propinado Fernando, criado chulesco y malencarado. Remedando la cólera pundonorosa de los galanes, Moscón se dispone a la pelea, pero el corazón se le encoge cuando considera los terribles males que le pueden venir de una práctica que en el teatro de la época se trivializa:

Demos que a las hojas llego,
demos también que me dan:
¿por qué parte me darán
que no haya responso luego?
Ello hay heridas mortales
en todas las ocasiones:
el hígado, los riñones,
los muslos, los atabales,
un corazón, dos tetillas,
en la boca un paladar,
y en el arca del cenar
treinta varas de morcillas;
dos sienes y dos orejas,
cuatro lagartos después,
dos ojos, si no son tres,
toda una frente, dos cejas;
una garganta vacía,
todo un estómago abierto;
¿y con ser esto tan cierto,
hay quien riñe cada día? (*No hay amigo...*, vv. 2667-2686)

El humor absurdo campea en la carta de desafío que escribe a su rival:

> Malas lenguas me han dicho que vuesa merced me ha dado un bofetón; yo no lo puedo creer de su cortesía; mas quién podrá cerrar la boca al vulgo…
> (*No hay amigo...,* v. 2742+)

Los miedos de Moscón, sus cobardes humillaciones, sus disparatados subterfugios para rehuir el riesgo, la bobería que lo arrastra a repetir sin sentido los clichés lingüísticos y los ademanes jactanciosos de los caballeros… crean un contrapunto grotesco a la comedia pundonorosa que tejen damas y galanes. El conjunto constituye, sin duda, una de las grandes creaciones de Rojas, que busca desesperadamente un escenario y que pagará ciento por uno al que se lo proporcione.

Donde hay agravios no hay celos

El primer puesto en este peculiar escalafón corresponde, en mi concepto, a *Donde hay agravios no hay celos*. Las excepcionales calidades estéticas de esta obra se reconocieron desde su aparición en las tablas en 1636 o 1637. Pocos años después, en 1643, se estrenaba una versión francesa debida a Paul Scarron, impresa en 1645 con el título de *Jodelet ou le maître valet*. Con este segundo título (*Amo y criado* o *El amo criado*), la comedia de Rojas conocerá el éxito a lo largo del siglo XVII. Es la obra del autor más representada en el Madrid dieciochesco, según el *Catálogo* de Andioc y Coulon [1996], o en Valladolid, según Alonso Cortés [1923]. Esta buena acogida se extendió a la primera mitad del siglo XIX con una adaptación de Hartzenbusch estrenada en 1829, y, tras largo silencio, intentó resucitar en dos versiones (una dramática, 1911, y otra con música del maestro Rafael Calleja, 1912) debidas a Tomás Luceño [*vid*. Pedraza, 2007: 277-301].

Desde entonces —que sepamos—, no volvió a la escena hasta agosto de 2004, en que la compañía «comicAstros» dio unas cuantas representaciones en Almagro y Olite. Como su director, Nacho Sánchez, ha pasado por estas jornadas, remito a sus palabras y precisiones. Lo mismo reza para la versión estrenada hace unos días, dirigida por César Oliva.

En mi opinión, *Donde hay agravios no hay celos* tendría que formar parte del repertorio teatral y editorial como una de las mejores comedias del Siglo de Oro. La Compañía Nacional de Teatro Clásico debería hacerle un hueco de honor en su programación. Es un texto que reverdecería los viejos laureles. Tiene un papel de excepcional brillantez para un gran actor cómico —como El Brujo, Jesús Bonilla

Fernando Conde…—: Sancho, el gracioso, encargado de suplantar a su amo, que quiebra la retórica y el protocolo aristocrático, que dialoga con sus gestos y apartes con el público, que rebaja, ridiculiza, pervierte con inocente malicia la idealización del universo pundonoroso de la acción central. Siempre ha sido celebrado su monólogo exaltador de la vida poltrona: «Después de Dios, bodegón…» (vv. 2410-2462), caricatura de la moral nobiliaria que predomina en la comedia.

El juego de la doble ficción (Sancho, el criado, hace de don Juan, y el caballero incorpora el papel del sirviente) da una peculiar dimensión ultrateatral a la representación.

Y a la intriga, ejemplarmente urdida, de amores, celos, agravios familiares, hay que añadir el papel cínico, desvergonzado, de una singular graciosa: Beatriz. Su corrosivo monólogo «Vino la señora noche…» (vv. 2833-2910) ha merecido los rigores de la censura en nuestros días por incitar a lo que ahora llaman «violencia de género», cuando se trata de una bronca, esperpéntica caricatura de dos grotescos figurones: un lindo y un jaque [*vid.* Pedraza, en prensa].

Esta compleja superposición de planos estéticos, desde el mundo ideal y honorable (reducido al absurdo) de damas y caballeros hasta el envés deformante de los graciosos, la espléndida construcción del enredo, la cómica perplejidad de los personajes confundidos por la desinformación convierten a *Donde hay agravios…* en una pieza singular que urge incorporar a la vida del tablado y del libro.

En conclusión

Rojas Zorrilla es —no hay que negarlo— un poeta dramático muy irregular, con enormes desigualdades en su producción. Son muchas las obras suyas que podemos considerar muertas para la escena, aunque su edición y estudio sean imprescindibles para conocer cabalmente la historia y los resortes y mecanismos de nuestro teatro clásico.

Con todo, en medio de piezas que hoy consideramos irremediablemente envejecidas, encontramos escenas, personajes y lances que son expresión de una estética que mantiene su vigencia y valor.

Hemos apuntado también la existencia de dramas difíciles de recuperar en plenitud, pero que invitan a experimentar con ellos, a ensayar fórmulas para la puesta en escena. Hemos llamado la atención sobre una pieza olvidada, *El jardín de Falerina* de Rojas, Coello y Calderón, que podría constituir una sorpresa si se lograra darle un tratamiento escénico adecuado: música, luces, tramoyas, efectos e imágenes virtuales.

Por último, nos hemos centrado en cuatro comedias realmente clásicas, es decir, plenamente actuales como realidades dramáticas: *Sin honra no hay amistad*, *No hay amigo para amigo*, *Abrir el ojo* y *Donde hay agravios no hay celos*. Los escenificadores del futuro deben corregir los yerros, la ignorancia y la pereza del pasado y dirigir sus ojos hacia ellas.

Bibliografía

Alonso Cortés, Narciso [1923]: *El teatro en Valladolid*, Madrid.

Álvarez Barrientos, Joaquín [2007]: «Tras ser desfigurado, Francisco de Rojas Zorrilla entra en el Parnaso español. Los siglos XVIII y XIX», *Revista de literatura,* LXIX, pp. 141-162.

Andioc, René, y Mireille Coulon [1996]: *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2 vols.

Arenas Cruz, Elena [2000]: «Las representaciones de Rojas en el siglo XVIII y su valoración en el *Memorial literario*», en Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y Elena Marcello (eds.): *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático*. *XXII Jornadas de teatro clásico, 13, 14 y 15 de julio de 1999,* Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 379-393.

Bacalski, Rudolf [1972]: *A critical edition of «El jardín de Falerina» by Francisco de Rojas Zorrilla, Antonio Coello y Ochoa and Pedro Calderón de la Barca, with introduction and notes*, Ann Arbor (Michigan), University Microfilms International.

Bances Candamo, Francisco A. de [1970]: *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, ed. de Duncan W. Moir, London, Támesis Books.

Castro, Américo [1917]: «Observaciones y notas» a su ed. de Francisco de Rojas Zorrilla: *Cada cual lo que le toca* y *La viña de Nabot*, Madrid, Sucesores de Hernando, pp. 173-268.

Deodat-Kessedjian, Françoise [2000]: «Las obras escritas en colaboración por Rojas Zorrilla y Calderón», en Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y Elena Marcello (eds.): *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático*. *XXII Jornadas de teatro clásico, 13, 14 y 15 de julio de 1999*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 209-239.

Eiroa, Sofía [2000]: «Las protagonistas femeninas de *Lo que son mujeres*», en Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y Elena Marcello (eds.): *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático*. *XXII Jornadas de teatro clásico, 13, 14 y 15 de julio de 1999,* Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 121-132.

González Cañal, Rafael [2007]: «Los otros figurones de Rojas Zorrilla», en Luciano García Lorenzo (ed.): *El figurón. Texto y puesta en escena*, Madrid, Fundamentos, pp. 165-181.

Luzán, Ignacio de [1977]: *La poética. Reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, ed. de Rusell P. Sebold, Barcelona , Labor,

Palacios Fernández, Emilio [2000]: «Pervivencia del teatro barroco: recepción de Rojas Zorrilla en el siglo XVIII», en Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y Elena Marcello (eds.): *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático*. *XXII Jornadas de teatro clásico, 13, 14 y 15 de julio de 1999*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 349-378.

Pedraza Jiménez, Felipe [2006]: «El estatuto genérico de *El pintor de su deshonra*», en *La dramaturgia de Calderón. Técnicas y estructuras (Homenaje a Jesús Sepúlveda),* Pamplona/Madrid/Frankfurt am Main, Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert, pp. 343-355.

— [2007]: *Estudios sobre Rojas Zorrilla*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha.

Artículos citados:

pp. 13-30: «Francisco de Rojas Zorrilla, poeta cómico». Prim. ed.: en *Obligados y ofendidos*, Madrid, RESAD/Fundamentos, 2000, pp. 37-64.

pp. 52-69: «Rojas Zorrilla ante la figura del donaire». Prim. ed, en José María Díez Borque y José Alcalá-Zamora (coords.): *Congreso internacional Proyección y significado del teatro clásico español. Homenaje a Alfredo Hermenegildo y Francisco Ruiz Ramón. Madrid, mayo de 2003*, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2004, pp. 287-306.

pp. 87-105: «Humor y comicidad en Rojas Zorrilla». Prim. ed., en Ignacio Arellano y Victoriano Roncero (eds.): *Demócrito áureo. Los códigos de la risa en el Siglo de Oro*, Sevilla, Renacimiento, 2006, pp. 179-211.

pp. 161-186: «A vueltas con la taxonomía: *La traición busca el castigo* de Rojas Zorrilla». Prim. ed.: en Felipe Pedraza, Rafael González Cañal y Gemma Gómez Rubio (eds.): *Espacio, tiempo y género en la comedia española. Actas de las II Jornadas de teatro clásico, Toledo, 14, 15 y 16 de noviembre de 2003*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2005, pp. 453-483.

pp. 219-233: «*El jardín de Falerina* y la recreación escénica de las caballerías». Prim. ed., en *Giornate calderoniane. Calderón 2000. Atti del Convegno Internazionale. Palermo, 14-17 Dicembre 2000*, Palermo, Flaccovio Editore, 2003, pp. 171-185.

pp. 251-265: «*Cada cual lo que le toca*. Notas de lectura». Prim. ed., en Odette Gorsse y Frédéric Serralta (eds.): *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006, pp. 719-731.

pp. 277-301: «*Donde hay agravios no hay celos*: un éxito olvidado». Prim. ed., en Antonio Serrano y Olivia Navarro (eds.): *En torno al teatro del Siglo de Oro. Jornadas XVIII-XX*, Diputación de Almería, 2006, pp. 145-168.

— [en prensa]: «Figuras, figurillas, figurones en Rojas Zorrilla», en Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y Elena Marcello (eds.): *Rojas Zorrilla en su IV centenario. Congreso internacional. Toledo, 4-7 de octubre de 2007*, Universidad de Castilla-La Mancha.

Peláez, Andrés [2000]: «Francisco de Rojas: un ausente en la escena», en Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y Elena Marcello (eds.): *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático. XXII Jornadas de teatro clásico, 13, 14 y 15 de julio de 1999*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 395-403.

Pérez de Montalbán, Juan [1633]: *Índice o catálogo de todos los pontífices, cardenales […], poetas y varones ilustres en todo género de letras, que ha tenido y tiene la insigne villa de Madrid, reconocidos por hijos verdaderamente suyos*, publicado como apéndice a *Para todos, ejemplos morales, humanos y divinos...*, Huesca, Pedro Blusón. Primera ed.: Madrid, 1632.

Powers, Harriet B. [1971]: «The grotesque vision of Rojas Zorrilla», *Bulletin of the Comediantes*, XXIII, pp. 1-6.

Reyes Palacios, Felipe [2005]: «*Lo que son mujeres*, comedia de figurón de Francisco de Rojas, refundida por Gorostiza», en Melchora Romanos, Florencia Calvo y Ximena González (eds.): *Estudios de teatro español y novohispano. Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, Universidad de Buenos Aires, pp. 467-484.

Ruiz Ramón, Francisco [1981]: *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Cátedra, Madrid, 4ª ed. Primera ed.: Madrid, Alianza, 1967.

Rojas Zorrilla, Francisco [2007]: *No hay amigo para amigo*, ed. de Rafael González Cañal, en *Obras completas. I*, ed. del Instituto Almagro de teatro clásico, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, pp. 21-173.

Rodríguez Puértolas, Julio [1972]: «Alienación y realidad en Rojas Zorrilla», en *De la Edad Media a la edad conflictiva*, Gredos, Madrid, pp. 339-363. Primera ed.: *Bulletin Hispanique*, LXIX (1967), pp. 325-346.

Vellón Lahoz, Javier [1994]: «El *Ensayo sobre el teatro español* de Sebastián y Latre: la refundición del teatro barroco como instrumento ideológico», *Dieciocho*, XVII, pp. 165-176.

Vila, Juan Diego [2005]: «La abyección a escena: dramaturgia e ideología en *Cada cual lo que le toca* de Rojas Zorrilla», en Melchora Romanos, Florencia Calvo y Ximena González (eds.): *Estudios de teatro español y novohispano. Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, Universidad de Buenos Aires, pp. 485-495.