

recientes. Sin embargo, cuando se toman en cuenta, por una parte el subgénero a que se pueden adscribir las comedias imitadas, y por otra parte su fecha (a veces hipotética) de composición, llama la atención el parentesco entre las evoluciones que afectan las historias paralelas del teatro en España y en Francia, si bien con un desfase de algunos años: el paso de la comedia palatina a la comedia de enredo como forma hegemónica también se encuentra en Francia, *mutatis mutandis*, cuando la tragicomedia, dominante hasta finales de los años 1630, va desapareciendo ante el empuje de la nueva estética. Y precisamente la mirada amplia que propone Catherine Marchal-Weyl sobre el fenómeno de la imitación francesa de la Comedia permite confirmar esta homología de los procesos diacrónicos, ya que con pocas excepciones los poetas franceses empiezan por imitar las comedias más antiguas de Lope y otros dramaturgos cuando buscan modelos para sus tragicomedias, mientras que en la etapa posterior, cuando se van imponiendo las exigencias de regularidad, se descartan los primeros modelos a favor de dramaturgos más modernos, como Rojas Zorrilla o Calderón. Con esta última observación no queremos sino dejar constancia de la doble dificultad a que ha tenido que hacer frente la autora de *Le tailleur et le fripier*: la primera dificultad es inherente a una empresa comparatista que no se contenta con ser una descripción de filiaciones textuales sino que busca audazmente instaurar un diálogo entre dos estéticas dramáticas demasiado a menudo consideradas como incomparables e independientes; la segunda dificultad es que la comparación entre los teatros de España y de Francia en el siglo XVII se ha venido constituyendo como un tema de investigación atestado de una serie de tópicos que podemos deconstruir, pero que no es fácil reemplazar por una visión de conjunto tan aparentemente consensual como la tradicional. A esta ardua tarea se ha enfrentado con encomiable valor Catherine Marchal-Weyl en un libro que es una valiosa contribución a la historia del teatro europeo.

Christophe COUDERC
Universidad de París X

Francisco de ROJAS ZORRILLA, *Donde hay agravios no hay celos. Abrir el ojo*. Eds. Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres, Madrid, Castalia, 2005. 448 p.
(ISBN: 84-9740-139-5; *Clásicos Castalia*, 282.)

Los amantes del teatro clásico español y, en especial, los estudiosos de Rojas Zorrilla están de enhorabuena. Dos son los motivos que alientan ese gozo. Por un lado, una edición asequible en el mercado de un par de nuevos títulos de Rojas, posiblemente sus dos mejores comedias: *Donde hay agravios no hay celos* y *Abrir el ojo*; y, por otro, que la edición haya corrido a cargo de Felipe Pedraza y Milagros Rodríguez Cáceres, filólogos de reconocida solvencia que, junto a un grupo de estudiosos de diversas universidades, coordinan las investigaciones que en torno al dramaturgo toledano desarrolla el Instituto Almagro de Teatro Clásico desde hace unos años.

El libro va encabezado por una Introducción (pp. 7-37) dividida en ocho epígrafes. En el primero de ellos, «Un clásico olvidado» (pp. 7-10), se lamenta la condición de “desconocido” de Rojas, un autor que no entra en el canon literario de las carreras universitarias y que, en el mejor de los casos, se asocia a dos únicas obras: *Del rey abajo, ninguno* y *Entre bobos anda el juego*. Los editores ofrecen una somera explicación de la supervivencia de estas comedias y un rápido estado de la cuestión acerca de las monografías sobre Rojas en el último siglo.

A partir del segundo epígrafe, «El poeta y su entorno» (pp. 10-15), se aportan datos biográficos y bibliográficos del autor y se insiste en su condición de poeta palaciego, si bien parece olvidarse su otra faceta: la de «dramaturgo popular» que llenaba los corrales madrileños y de provincias. A continuación, en «Rojas Zorrilla y el teatro de su tiempo» (pp. 15-17) y «La obra de

Rojas Zorrilla» (pp. 17-18), se señalan las afinidades de su quehacer literario con el de Tirso de Molina, especialmente en lo que respecta a su vis cómica, y se listan sus obras, insistiendo en los títulos de indiscutible autoría (los de la *Primera parte* [1640] y *Segunda parte* [1645], a los que hay que añadir una docena de piezas más que acreditó el estudioso R. R. MacCurdy en su ya clásica *Bibliografía crítica*, Madrid, CSIC, 1965). Para las comedias escritas en colaboración, los entremeses, los autos sacramentales y las obras atribuidas se remite al citado estudio.

La mayor originalidad de la Introducción llega con una nueva caracterización de las comedias de Rojas. En «Las comedias amatorias de Rojas Zorrilla» (pp. 18-21), se establece una oposición, siguiendo la terminología de la época, entre *comedia amatoria* y *comedia historial*. La primera presenta unos personajes cuyas angustias «intrascendentes» se resuelven con un final a gusto de todos; se incluyen aquí las comedias palatinas y las urbanas o de capa y espada. La segunda, en cambio, contiene un sentido trágico que se materializa en lances dolorosos, con personajes acongojados, en espacios y tiempos no contemporáneos a los espectadores y, por lo general, con un desenlace funesto.

En «Comedias pundonorosas y comedias cónicas» (pp. 21-24), se distingue nítidamente entre estos dos tipos de obras cómicas. Lo que no queda claro al lector es la relación de este apartado con el anterior, a menos que se trate de una subclasificación de las comedias amatorias. Exceptuando este punto —que queda pendiente, tal vez por la falta de enumeración de los epígrafes—, la taxonomía es indiscutible, pues se diferencian dos suertes de comedias cuyos máximos exponentes son los textos que se editan. En la comedia pundonorosa, se desenmascara a unos personajes de virtudes aparentemente inmaculadas y obsesionados por el sentido del honor y la defensa a ultranza de su buen nombre y se los catapulta al límite de lo ridículo. La doble moral masculina, afín a numerosas comedias áureas, y los interiores urbanos conforman el espacio dramático de estas piezas que prefiguran el posterior vodevil burgués.

Por su parte, en la comedia cónica, los amores descarados, promiscuos y, sobre todo, interesados, de los personajes contraponen la condición caballeresca que éstos dicen representar y su comportamiento innoble; en suma, unos caracteres simpáticos, prototipos de la mala vida, que resultan hasta hilarantes por rayar, a veces, en el absurdo.

Los dos últimos apartados están destinados al análisis de las obras. En «Notas para el estudio de *Donde hay agravios no hay celos*» (pp. 24-27), se nos informa de la época de escritura y del argumento de esta comedia pundonorosa, se dan unas pinceladas sobre el espacio y el tiempo en que se desarrolla la acción, la técnica dramática, su suerte escénica en los teatros de provincias y, por último, se hace un repaso a las traducciones, adaptaciones y representaciones del XVIII, XIX y XX. Quizá muchos datos a vuela pluma. Acaso el lector hubiera deseado un estudio más minucioso de la comicidad de la obra y del juego metateatral que amo y criado llevan a cabo en su intercambio de papeles. Esta rapidez con la que los editores pasan por *Donde hay agravios no hay celos* contrasta con el estudio pormenorizado, y muy de agradecer, que dedican a la siguiente comedia cónica en «Notas para el estudio de *Abrir el ojo*» (pp. 27-37), donde, además de la fecha de escritura, lugar de publicación (*Segunda parte*) y argumento, analizan el amor lascivo y las relaciones extramatrimoniales —que, como faro, guía a esa «fauna» de personajes perfectamente caracterizada—, las escenas costumbristas del Madrid de los Austrias, el periplo urbano por el que pululan dichos personajes, el humor absurdo, su relación con el entremés y, finalmente, su fortuna en los escenarios, condicionada por una ideología neoclásica y decimonónica que ahogó un espectáculo considerado «inmoral», recuperado en el último cuarto del siglo XX y comienzos del XXI.

El bloque introductorio se cierra con una «Bibliografía» en la que se incluyen las ediciones, manuscritos teatrales, adaptaciones y refundiciones impresas de *Donde hay agravios no hay celos* (pp. 39-42); las ediciones, refundiciones y adaptaciones de *Abrir el ojo* (pp. 42-43); y una «Bibliografía crítica» con repertorios bibliográficos, trabajos sobre Rojas Zorrilla y su tiempo y

estudios específicos de cada una de las comedias (pp. 45-50). Por último, en la «Nota previa» final (pp. 51-52) se indican los textos que se han utilizado (los de la *Primera parte* y *Segunda parte* de la Biblioteca Nacional de Madrid, colecciones que el toledano preparó en vida) y se fijan los criterios de edición.

Además de ofrecer una documentada introducción, las comedias se acompañan de una generosa anotación de gran interés tanto para el lector avezado al teatro áureo como para el lector novel. Ese extenso repertorio de notas (en torno a las 700) comprende información léxica, que aclara conceptos y expresiones en desuso o de significado específico y complejo; información cultural y social, relacionada con la época de Felipe IV; información geográfica, de gran atractivo por la condición urbana de ambas comedias; e información textual, sobre erratas, malas lecturas, etc. del texto original, proponiéndose soluciones a mi juicio siempre acertadas.

Hay que agradecer a los editores su celo por no dejar ninguna laguna en el texto, por explicar los pasajes oscuros y aclarar con admirable y exquisita sencillez los enrevesados juegos lingüísticos, las referencias ocultas y las piruetas literarias que, para bien o para mal (generalmente, para lo segundo), marcaron la idiosincrasia del dramaturgo toledano don Francisco de Rojas Zorrilla.

El libro contiene también una colección de catorce láminas que sumergen al lector en el ambiente en que vivieron los escritores áureos.

Con la presente edición, el público puede acercarse y saborear dos extraordinarias y frescas comedias, muy bien anotadas, y descubrir, como dijo algún crítico, a un clásico que siempre salía en un segundo plano en la fotografía familiar de los dramaturgos del Siglo de Oro. Ése era el propósito de los editores: «Traer el teatro de Rojas al mundo de los vivos» (p. 10). Y se ha conseguido plenamente.

M. Teresa JULIO
Universitat de Vic