

Instituto Almagro de Teatro Clásico, *Francisco de Rojas Zorrilla. Obras dramáticas completas: volumen VII. Tragedias sueltas*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2018, 595.

Esta reseña está sujeta a una [licencia “Creative Commons Reconocimiento-No Comercial” \(CC-BY-NC\)](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.11.2020.XCI-XCV>

El volumen VII, coordinado por Milagros Rodríguez Cáceres, es el último de la colección de las *Obras completas* de Francisco de Rojas Zorrilla, que surge de la necesidad de reunir todas las piezas del autor y emprender su edición crítica y anotada. Esta labor de recuperación ya la habían iniciado Mesonero Romanos en el siglo XIX y Raymond R. MacCurdy a mediados del siglo XX, pero no se había vuelto a retomar, hasta que, varias décadas después, el Instituto Almagro de Teatro Clásico viera la necesidad de hacer llegar al público una recopilación y edición definitiva del teatro del toledano, dirigida por Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal; para ello, como señalan en la descripción del proyecto en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, han tenido que acudir en varias ocasiones a las ediciones y testimonios del siglo XVII, muchas veces mutilados y deturpados, y se han encontrado con comedias que han llegado a nuestros días en un único manuscrito o testimonio impreso, así como con otras —no necesariamente las más conocidas— que tuvieron una transmisión impresa muy destacada, lo que indica el éxito que alcanzaron en los siglos XVII y XVIII. La labor de investigación de los últimos años ha dado lugar a muchos proyectos de este tipo, que pretenden, en un sentido más general, dar a conocer el teatro del siglo más glorioso de nuestra literatura y que se enmarcan dentro de grupos de investigación tan importantes como Prolope, GIC (Grupo de Investigación de Calderón de la Barca), Moretianos o el Aula-Biblioteca Mira de Amescua, entre otros; en el caso de Rojas, señalan los investigadores: “Estamos convencidos de que entre sus obras se encuentran algunas de las piezas mejor construidas, más originales, vivas y divertidas de nuestra comedia áurea. Las irregularidades del autor no deben pesar sobre la consideración de estas obras, cuya lectura y puesta en escena puede sorprender a más de un aficionado al teatro”.

En las palabras preliminares del tomo, Felipe B. Pedraza indica que en el prólogo de la *Segunda parte* (1645) de sus comedias Rojas anuncia doce

nuevas para una tercera parte que, sin embargo, no debió de ver la luz; gracias a esto, sabemos que escribió más piezas de las conocidas a su nombre, pero, debido a los problemas de atribución, es difícil delimitar cuáles son del dramaturgo y cuáles no. Con el tomo VI de esta colección se remató la edición de las veinticuatro obras publicadas en vida del autor en sus dos *Partes de comedias*, de los años 1640 y 1645, de manera que la autoría de las tres tragedias que conforman este séptimo volumen es menos precisa, pero sí son las que mayores garantías de autenticidad ofrecen: *El Caín de Cataluña*, *Cada cual lo que le toca* y *Morir pensando en matar*. Para realizar la edición, se han seguido los mismos criterios que en el resto de la colección: la transcripción moderniza la ortografía, deshace las contracciones y desarrolla las abreviaturas, puntúa según las normas ortográficas actuales, inserta las adiciones entre corchetes, conserva la presencia o ausencia de grupos cultos —a excepción de las grafías latinizantes en desuso—, etc.; en cuanto al apartado crítico, ofrece las variantes que arroja el cotejo de la totalidad de ediciones con los manuscritos más próximos al dramaturgo y las sueltas que tienen particular importancia. Aunque todas las obras presentan un esquema bastante similar (datación, fuentes, argumento, personajes, testimonios conservados, etc.), en cada una de ellas se hace mayor hincapié en la cuestión más problemática o necesaria de ser tratada.

La edición crítica, el prólogo y las notas de *Morir pensando matar* corren a cargo de Felipe B. Pedraza y Milagros Rodríguez Cáceres. La información que ofrece el prólogo es muy detallada, y se centra mayoritariamente en las cuestiones más conflictivas relacionadas con la fecha de composición del texto y las fuentes que pudieron inspirar a Rojas —entre ellas una vieja leyenda, según la cual la segunda mujer de Alboíno fue la instigadora de su asesinato, para vengar la muerte de su padre, rey de los gépidos, a quien había matado en el campo de batalla—. Las conclusiones que se extraen son, en cuanto a la datación, que no puede saberse la fecha de composición exacta de la obra, pero sí se puede aventurar que pudo ser escrita hacia 1636-1637, principalmente porque en los parlamentos pueden apreciarse alusiones o referencias a obras literarias publicadas o representadas en torno a esos años; en relación a las fuentes, a pesar de que muchos textos anteriores se inspiraron en el mito legendario, parece que los únicos que llegó a conocer Rojas son la *Silva de varia lección* (capítulo XXIV de la tercera parte), de Pedro Mexía, y el romance que a partir de este texto compuso Lasso de la Vega, incluido en su *Romancero y tragedias*.

Otros apartados ahondan en terrenos más profundos de la obra a través, por ejemplo, de un pequeño análisis de sus personajes, complejos y con un

fuerte valor psicológico que los hace evolucionar en virtud de los acontecimientos que van desarrollándose, tal y como sucede con la protagonista, Rosimunda, quien se transforma de una “princesa derrotada” en una “víbora enfurecida”, en un “ángel vengador”. Se trata, por otra parte, de una tragedia con ciertas peculiaridades: está patente su fuerte carácter trágico, el cual alcanza su máxima expresión en los monólogos, soliloquios y apartes de los personajes, a partir de la construcción de dos acontecimientos trágicos: la venganza de Rosimunda, que ocasiona el asesinato de Alboíno, y la revancha que llevan a cabo los sucesores del difunto; sin embargo, su condición de tragedia convive con rasgos típicos de otros géneros, como los juegos de confusiones que, a su vez, la sitúan próxima a las comedias de capa y espada. Es, en definitiva, una obra de gran complejidad que sus editores han descrito como “un ejemplo consumado de la resurrección de la tragedia senequista en la década de oro de la comedia española. Lo que nos distancia de ella es lo que gustó a sus primeros espectadores: el exceso de ingenio en la construcción de su enredo”.

Por último, es imprescindible en las ediciones críticas de los textos de este período que se dedique un apartado a recoger todos los testimonios que se conservan de ellos y que han sido analizados y cotejados para dar a luz una versión lo más cercana posible al original. En esta ocasión, los editores ofrecen todos los datos de que disponen, no solo de los testimonios escritos, sino también de la vida escénica de la pieza, lo que puede ser de mucho valor para otros estudios que se elaboren en el futuro.

El Caín de Cataluña, prologado, editado y anotado por Gemma Gómez Rubio, comparte muchos de los problemas de *Morir pensando en matar*, esto es, la fecha de composición y de estreno, y las fuentes que pudieron inspirar a Rojas, también provenientes de un mito. Se cree que la obra pudo ser escrita entre 1636 y 1640 por varias circunstancias: su similitud con *No hay ser padre siendo rey* (1635) y *El más impropio verdugo* (1637), la ausencia en el texto de alusiones a la guerra de secesión catalana (1640-1652) y un pasaje en el que Ramón, heredero del conde de Barcelona, advierte a su padre sobre la amenaza de los turcos en las islas de Mallorca y Menorca, donde el autor posiblemente se refiera a la aparición de doce galeras turcas en el puerto de Menorca en el año 1637. Por su parte, el argumento de la obra surge de una historia medieval que recogieron los cronistas del siglo áureo: el asesinato de Ramón Berenguel II por su hermano, Berenguel Ramón II, a quien se conoce como “el fratricida”; se desconoce si Rojas se basó en estas crónicas para escribir su texto, pero en la edición se asegura que en ningún momento tuvo intención de ser fiel a los hechos, pues, aunque quiere conectar la tragedia con

la tradición histórico-legendaria, todas las reelaboraciones son pura ficción teatral.

Los personajes no se alejan de los tipos habituales de la comedia nueva, pero, como es habitual en Rojas, sí reúnen rasgos propios de personalidad que los particularizan. Lo más llamativo del reparto es, sin lugar a dudas, el esquema dual que presenta: son dos los hermanos (Ramón y Berenguel), dos las damas (Leonor y Constanza) y dos los criados (Cardona y Camacho); el conde es el único personaje que no cuenta con un paralelo y es un personaje innominado, sirve de encarnación de la monarquía y, tras la muerte de Ramón, se alza como protagonista del tercer acto; por su parte, los dos hermanos presentan una contraposición entre el “hijo obediente, galán y héroe” correspondiente al tópico del galán y el “hijo desobediente, iracundo, envidioso, soberbio y temible”. Esta llamativa dualidad que envuelve a los personajes también puede apreciarse en la estructura argumental del drama, que se divide en dos partes bien diferenciadas: una primera que se corresponde con las dos primeras jornadas y que concluye con el asesinato de Ramón, y una segunda que se condensa en el tercer acto y que conduce al desenlace, finalizando con el castigo del culpable.

Al igual que en la comedia anterior, se recoge la vida editorial y escénica del texto, en esta ocasión muy bien delimitada por fechas, pero, a pesar de los catorce testimonios escritos que han llegado a nosotros, se señala que la edición está basada en el texto recopilado en *El mejor de los mejores libros que han salido de comedias nuevas* (Madrid, María de Quiñones, 1653).

La última obra de este séptimo volumen es *Cada cual lo que toca*, cuya edición crítica, prólogo y notas de nuevo los llevan a cabo Milagros Rodríguez Cáceres y Felipe Pedraza Jiménez. Una vez más, establecer la fecha de composición resulta ardua tarea, incluso en mayor medida que en los dos casos anteriores, pues no se dispone de ningún indicio que permita proponer una datación aproximada, salvo *La traición busca el castigo*, obra también de Rojas con la que guarda algunas semejanzas y que debió escribirse entre 1635 y 1636. No es, sin embargo, la única complicación que presenta la comedia: su clasificación genérica, su estructura y sus personajes son también asuntos enrevesados que aparecen extensamente tratados en el prólogo.

Felipe Pedraza clasifica *Cada cual lo que toca* y *La traición busca el castigo* como comedias urbanas por tres motivos: primero, porque la acción se desarrolla en ciudades españolas importantes y prestigiosas en esas fechas, como Valladolid y Valencia; segundo, porque los personajes no tienen nombres fantásticos, sino ordinarios, habituales en la época; y, tercero, porque las constricciones temporales y espaciales se corresponden con los modelos

cómicos del momento. No obstante, la compleja caracterización de los personajes responde más bien a una comedia de capa y espada, y no podría entenderse sin atender al argumento y a la estructura dramática, la cual se desarrolla en tres acciones —dos graves y una cómica— con tres protagonistas en cada una de ellas, tripartición que recuerda a la dualidad de la comedia anterior. Con respecto al argumento, en un apartado titulado “Valor y sentido: un peculiar drama de honor”, se llama la atención sobre el enojo que esta obra suscitaba en los espectadores de la época, quizá por la propuesta moral del autor, en la que, en lugar de ser el marido quien mata a la mujer, es una dama de la baja nobleza quien apuñala a su ofensor, opción que provocaría una fuerte sorpresa entre el público asistente a la representación; relevantes son también las anotaciones sobre una posible —aunque improbable— censura, las cuales no se contemplan en los otros prólogos de este volumen y considero importantes en ediciones de este tipo.

Los apuntes sobre los testimonios conservados de la obra son más escuetos, ya que solamente se conocen un manuscrito del siglo XVII y una suelta, mientras que de su recorrido escénico no se dice nada, lo que parece indicar que no existen noticias de representación.

Además de las cuestiones comentadas, los prólogos contienen también la sinopsis de la versificación de los textos. Como puede observarse, la estructura de los prólogos es muy similar para las tres obras que componen el volumen, muy completa y apropiada para una edición de este calibre, puesto que se contemplan los asuntos que tienen mayor influencia en cualquier comedia áurea. Por su parte, los textos van acompañados de anotaciones muy detalladas que convierten una obra del barroco, quizá compleja para algunos lectores, en una obra de fácil lectura, accesible para cualquier persona, de la misma manera que resultan de utilidad también para lectores más especializados o investigadores, pues, entre otros aspectos, reflejan las variantes recogidas en los distintos testimonios.

En último lugar, es conveniente hacer una breve referencia al formato exterior de la edición, que, bajo mi punto de vista, es el idóneo, ya que se trata de libros que contienen varias obras, junto a un extenso estudio de cada una de ellas, y esto les otorga un grosor considerable; sin embargo, en mi opinión, es una de las colecciones de los dramaturgos de este siglo más cuidadas y manejables.

EMMA M^a MARCOS RODRÍGUEZ
Universidad de Valladolid
emmamrodriguez@hotmail.com