

FRANCISCO DE ROJAS ZORRILLA, *Obras completas. Volumen V. Segunda parte de comedias: Nuestra Señora de Atocha, Abrir el ojo, Los trabajos de Tobías y Los encantos de Medea*, Edición crítica y anotada del Instituto Almagro de Teatro Clásico, dirigida por Felipe B. Pedraza y Rafael González Cañal y coordinada por Elena E. Marcello, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2014, 791 págs.

El trabajo de edición de las obras completas de Rojas Zorrilla comenzó su andadura allá por el 2007. Desde entonces, el Instituto Almagro ha publicado cuatro volúmenes y, en esta ocasión, nos presenta el *Volumen V. Segunda parte de comedias*, para continuar con este proyecto serio y consolidado. Dirigida por los profesores Felipe B. Pedraza y Rafael González Cañal, y coordinada por Elena E. Marcello, este proyecto tiene un compromiso con el rescate de los textos de Rojas Zorrilla que, en numerosos casos, estaban cubiertos del polvo rancio de las ediciones decimonónicas. Además, se engloba dentro de una empresa mayor dedicada a la edición crítica de los textos dramáticos del Siglo de Oro y que, durante las últimas décadas, ha dedicado sus esfuerzos a la recuperación del patrimonio teatral español.

En el presente volumen contamos con cuatro títulos que componen la sección central de la *Segunda parte de comedias: Nuestra Señora de Atocha* (ed. Rafael González Cañal), *Abrir el ojo* (ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres), *Los trabajos de Tobías* (ed. Susana García López) y *Los encantos de Medea* (ed. M^a Teresa Julio), obras que se publicaron el año 1645 en Madrid. Más concretamente en la imprenta de Francisco Martínez y a cargo de Pedro Coello, constituyendo una muestra heterogénea y estéticamente muy dispar de la producción de don Francisco de Rojas Zorrilla (p. 7).

Las habituales palabras preliminares de Felipe B. Pedraza dan cuenta de la naturaleza de las cuatro comedias que aquí se presentan (“una variedad de nuestro teatro áureo” p. 7) y los criterios de edición que se han seguido desde la primera publicación: una ortografía modernizada, la conservación de la presencia o ausencia de grupos cultos y la puntuación de acuerdo con las normas actuales. Todo ello está consiguiendo una serie de volúmenes homogéneos en cuanto a su presentación y estudio, eliminando comentarios innecesarios, y

arrojando luz sobre los pasajes oscuros mediante pertinentes notas filológicas y referencias bibliográficas. Asimismo, el profesor Pedraza explica el método de selección de las variantes que aparecen en el aparato crítico, así como el cotejo de todas las ediciones primitivas

[...] en especial las dos estampas de las *Partes de comedias* de don Francisco de Rojas y las partes de *Escogidas*, de *Diversos autores*, etc., así como los manuscritos próximos al autor y aquellas sueltas que puedan tener particular relieve (p. 8).

Todo ello queda perfectamente reflejado en los apartados finales de los cuatro estudios que componen este volumen. No obstante, los epígrafes de cada uno de ellos quedan supeditados a las necesidades de las obras estudiadas, lo cual permite una explicación adaptada a cada texto sin detrimento de la homogeneidad que caracteriza a la colección.

Siguientemente nos encontramos, sin más preámbulos, con la edición crítica, prologación y notas de Rafael González Cañal a la comedia *Nuestra Señora de Atocha*, obra de 1639. Siguiendo la pauta establecida, González Cañal hace un argumentado análisis de los principales elementos que conforman el drama. Una pieza que, como nos indica el propio Rojas en la advertencia inicial, está escrita “en lenguaje antiguo, por don Francisco de Rojas”, subtítulo que se lee en los testimonios disponibles. Se trata, pues, de una comedia de exaltación de la Virgen de Atocha, muy popular entre los madrileños a partir del segundo tercio del siglo XVII. Si bien esta comedia habla “de un tema religioso basado en sucesos de apariencia histórica” (p. 15), lo cierto es que Rojas altera la leyenda, incluyendo anacronismos puestos en boca del gracioso para aludir a calles y lugares de Madrid. La fórmula exculpatoria del autor: «si aliquid dixerim contra fidem tanquam non dictum et est sub correctione sanctissimae matris Ecclesiae»,¹ que se puede comprobar junto con las censuras en el manuscrito de 1639 y que recoge el Proyecto CLEMIT² en su base de datos, le alivia de la carga de cometer una posible herejía tras la introducción de los cambios antes comentados en esta comedia.

El argumento gira en torno al enfrentamiento entre moros y cristianos. Como es de esperar, todo el conflicto se resuelve con la

¹ “Si hubiera dicho algo contra la fe, se tenga como no dicho y queda bajo la corrección de la Santísima Madre Iglesia” [*Catálogo Paz*: 394-395].

² Visto en: <http://buscador.clemit.es/obra.php?id=208>.

batalla final en la que se restaura el orden establecido. Otro de los ejes fundamentales de la trama argumental es el amoroso, aunque destaca el conflicto creado por el padre (Gracián) quien asesina a su esposa e hijas para impedir que sean atrapadas por los moros. La Virgen de Atocha, como no podía ser de otra manera, intercede en esta situación provocando el bienaventurado final.

A continuación, Felipe B. Pedraza y Milagros Rodríguez editan *Abrir el ojo*, “una original, cínica y bienhumorada comedia urbana” (p. 7), en palabras del propio Pedraza al comienzo de este volumen. Una comedia muy divertida tanto para espectadores como para lectores, *Abrir el ojo* se encuentra dentro de la clasificación de comedias urbanas, de capa y espada o, según la propuesta taxonómica de Felipe Pedraza, “comedias cónicas” (p. 169). La trama, de gran comicidad y una manifiesta despreocupación por los tópicos amorosos de la comedia española de la época, enreda a una serie de personajes caricaturescos y entremesiles movidos por los bienes materiales y el deseo sexual. Una cuestión que ha sido ampliamente estudiada por el profesor Pedraza y Milagros Rodríguez Cáceres en trabajos publicados en 2003 y 2011³ respectivamente. En estas publicaciones hacen referencia, entre otras cuestiones, a los problemas de censura de la obra. Por ejemplo, se puede hacer referencia al trabajo de la estudiosa donde destaca la falta de “buena doctrina y ejemplo [...] que finalmente autorizaron, aunque a regañadientes [los censores]” (Rodríguez Cáceres, 2001: 1277).

Entre todos los personajes destaca Clara, la dama, que lejos del ideal femenino de aquel siglo, es una mujer independiente (algo habitual en la obra de Rojas) que mercantiliza su amor y juega con los celos de sus pretendientes, los cuales a su vez, juegan al engaño tanto con ella como con otras amantes. Lo que tiene de peculiar esta comedia son los tintes vodevilescos (donde el sentimiento de culpa no tiene cabida entre los personajes) y la espacialidad, alejándose de esta manera de las convenciones estéticas de otros autores (p.169).

³ Pedraza Jiménez, Felipe B., “*Abrir el ojo* de Rojas Zorrilla bajo el Antiguo Régimen”, “*Estaba el jardín el flor...*” *Homenaje a Stefano Arata, Criticón*, 87-88-89 (2003), pp. 637-648.

Rodríguez Cáceres, Milagros, “Los avatares textuales de *Abrir el ojo* de Rojas Zorrilla”, *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO. Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*, coord. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera, Universidad de Santiago de Compostela, 2011, pp. 1275-1285.

Características que, según se señala en el estudio crítico, se han mantenido en las representaciones realizadas desde 1640, año de su primera puesta en escena a cargo del autor de comedias Bartolomé Romero, hasta nuestros días, con los más recientes montajes protagonizados por el grupo *Francachelas* de Olmedo y ZRC *Compañía de repertorio* de Canarias (p. 180).

La siguiente obra con la que contamos en este volumen, *Los trabajos de Tobías*, está prologada por Susana García López. Aunque la fecha de su composición no se puede saber con certeza, a diferencia de las demás comedias que componen este volumen, parece factible que se trate de una composición del último periodo de Rojas. Sus convenciones estilísticas se ven reflejadas en muchos aspectos a lo largo de la obra. Así, por ejemplo, mantiene sus habituales juegos verbales, las construcciones paralelas, las enumeraciones, las repeticiones y los silogismos (p. 339-340).

Los trabajos de Tobías es una comedia de contrastes extremos, donde se contraponen continuamente el bien y el mal, lo casto y lo impuro, el monoteísmo y el politeísmo, acompañando al tema principal que se resume en una enseñanza: Dios recompensa a los justos y castiga a los impuros. Además, a este contraste contribuyen la disposición escénica, lograda mediante parlamentos contrapuestos y dos tablados presentes en la escena, así como la oposición entre la familia de Tobías y la de Sara. La original y experimental puesta en escena ha conseguido mantener esta comedia en el ostracismo tanto escénico como editorial. Sin embargo, su cercanía a otras concepciones teatrales, como puede ser *Divinas palabras* de Valle-Inclán (p. 341), hacen de esta comedia un drama muy novedoso que exalta lo grotesco. Cabe destacar el epígrafe de “Género y fuente literarias”, donde Susana García López hace una pertinente comparación entre la obra del toledano con una de Lope de Vega, *Historia de Tobías*, y donde concluye que “ambos dramaturgos merecen una buena consideración a la hora de valorar el proceso de adaptación del texto original” (p. 335).

La última comedia que compone este volumen es *Los encantos de Medea*, comedia estudiada y sólidamente anotada por María Teresa Julio. Siguiendo las palabras iniciales del profesor Pedraza, tenemos aquí “un libreto para un espectáculo palaciego de magia y tramoya” (p. 7), donde se dramatiza el mito de la hechicera Medea y su amor por Jasón. Muy oportunamente se nos explica que los encantos a los que se refiere el título se han de entender “como encantamientos,

embujos, poderes sobrenaturales” (p. 480). Una comedia de aparato o tramoya, donde el término comedia se entiende como pieza dramática en general, ya que su argumento es trágico, aunque exista un gracioso, Mosquete, que es el único punto confluyente con el prototipo de comedia con el que habitualmente identificamos dicho término. Así lo apunta María Teresa Julio en su estudio crítico, refutando las ideas de clasificación de otros críticos como Pociña, Testas, MacCurdy, Cotarelo o Hernández Araico.

De nuevo, contamos en esta pieza con el especial tratamiento de la mujer por parte del toledano: representaciones femeninas reivindicativas y empáticas a ojos del respetable. La peculiar presentación del mito por parte de Rojas

[...] transforma la obsesión por la venganza, centro del modelo grecolatino, en la lucha desesperada de una mujer que no se arredra ante nada y aprovecha sus poderes sobrenaturales para recuperar a su esposo Jasón (p. 485).

Una figura completamente opuesta al personaje del galán, mentiroso, débil, pasivo y con falta de carácter.

Los poderes sobrenaturales y la crueldad de Medea vienen respaldados por los efectos especiales desplegados en la representación. María Teresa Julio se basa en esta espectacularidad para resaltar la continuidad del teatro barroco popular durante el siglo posterior (p. 492). Algunos ejemplos de estas técnicas teatrales son el final de la primera y segunda jornada o la pirotecnia de la tercera, que consiguen que *Los encantos de Medea* sea una obra extremadamente dinámica y sorprendente. Aunque no hay testimonios de su estreno en el siglo XVII, ni evidencias de que se representara en palacio, sí parece factible tal posibilidad. Como apunta la prologuista, esta comedia era bien conocida y, aunque no haya quedado constancia de su representación (es posible que no se tomara nota o que solo se representara en teatros comerciales), ya existían recursos técnicos que permitían representar una obra de estas características. Otra razón de peso para argumentar la subida a las tablas de esta obra es que, durante los siglos XVIII y XIX, se representó en varias ocasiones, dato al que se hace referencia en el apartado de “Fortuna literaria, editorial y escénica”. Esta situación hace suponer, casi sin ninguna duda, que estas representaciones fueran la continuación de las del siglo XVII. Posteriormente, desapareció de las carteleras para

siempre. No es de extrañar, dada su baja calidad, pero, como resalta Julio, no se debe juzgar esta obra desde el punto de vista neoclásico o actual, sino desde la propia intención del autor de “darle gusto al vulgo” (p. 497).

Llegamos a las últimas páginas de este volumen, donde se da buena cuenta del aparato de variantes, la bibliografía y los índices, que completan y sustentan los precisos estudios críticos y filológicos que aquí se han mencionado someramente. El gran trabajo que se está llevando a cabo desde el Instituto Almagro sigue adelante sin desfallecer, presentando una vez más sus valiosos estudios acerca “del genio, extraordinario e irregular, originalísimo en todas sus manifestaciones, que fue don Francisco de Rojas Zorrilla” (p. 9) y aportando su grano (que no granito) de arena al gran legado del teatro áureo español.

IRENE GONZÁLEZ ESCUDERO
Universidad de Valladolid