

LA COMEDIA DE «ENREDO»: *ABRIR EL OJO*, DE FRANCISCO DE ROJAS Y *EL AMOR AL USO*, DE ANTONIO DE SOLÍS. ANÁLISIS COMPARATIVO

JUAN JOSÉ PASTOR COMÍN
Universidad de Castilla-La Mancha

RESUMEN

En el presente artículo nos aproximaremos al estudio comparativo de las comedias *Abrir el ojo* y *El amor al uso* de Rojas Zorrilla y Antonio de Solís respectivamente. Para delimitar los parámetros precisos de nuestro análisis presentamos en primer lugar una caracterización de la «comedia de enredo», subgénero dramático al que ambas obras han sido tradicionalmente adscritas. Una vez planteadas las constantes que definen la condición genérica de estas piezas dramáticas estudiaremos los distintos elementos que configuran tanto los espacios comunes que hay entre ellas como la especificidad de cada una, sin perder de vista el resto de la producción teatral de sus autores. El análisis social, las descripciones costumbristas, la representación de las «nuevas formas de amar», la densificación de la estructura dramática y la disposición de las informaciones que mantienen la expectación en el público y justifican el movimiento escénico de los personajes serán algunos de los aspectos que aquí trataremos.

HACIA UNA CARACTERIZACIÓN DE LA COMEDIA «DE ENREDO»

Parece clara la existencia en el teatro áureo de un subgénero denominado «de capa y espada», también conocido por la crítica moderna como «de intri-

ga» o «de enredo»¹. Esta denominación «de capa y espada» que fue moneda de uso común entre los dramaturgos y preceptistas del momento (Carlos Boyl, Suárez de Figueroa, Salas Barbadillo, Zabaleta, el Padre Guerra) no tuvo una definición sistemática hasta finales del XVII². Es evidente, no obstante, que durante todo el siglo existió «la conciencia de un tipo de comedia especial, de tema amoroso y ambiente coetáneo y urbano, con personajes particulares y basada fundamentalmente en el ingenio» (Arellano, 1992:166). Sobre estos rasgos han insistido una y otra vez en nuestro siglo los estudios de Atkinson, Bergman, Claire Pailler, Gregg y Wardropper entre otros (Arellano, 1988:29-30) y las interpretaciones han oscilado entre aquéllas que resaltan la plenitud lúdica del fenómeno y las que proponen (erróneamente) una visión seria y tragedizante³.

Atendamos, en primer lugar, a la estructura básica del enredo. Si bien podemos decir que el planteamiento primitivo se sostuvo sobre la utilización de cuatro personajes principales, dos galanes y dos damas, cuyos amoríos, celos, sobresaltos y confusiones conducían, después de un complicado itinerario escénico, al obligado casamiento final, una variante posterior introdujo en el esquema dramático un galán más, desplazado en el desenlace de la comedia y cuyo único papel consistía en embrollar hábilmente el enredo a través de distintos mecanismos⁴. El paso de una fórmula a otra (de cuatro a cinco personajes) pudo ser la consecuencia casi mecánica de un desgaste de la primera y de la ince-

¹ El concepto de «comedia de intriga» ha sido acuñado por SERRALTA en sus estudios sobre la obra de ANTONIO DE SOLÍS (1987b); por otro lado, es necesario decir que no toda «comedia de enredo» lo es de «capa y espada» (cuyo nombre deviene del vestuario de los actores según el uso del XVII). Remitimos aquí a la bibliografía recogida por IGNACIO ARELLANO (1988:27-28).

² BANCES CANDAMO, en su *Teatro de los teatros* ofreció una definición más completa y recogió la poca estimación a la que había llevado su mecanización rutinaria y reiterativa: «Las de capa y espada son aquellas cuios personajes son sólo Caualleros particulares, como don Juan, y don Diego, etcétera, y los lances se reducen a duelos, a celos, a esconderse el galán, a taparse la dama, y, en fin, a aquellos sucesos más caseros de un galanteo ... han caído ya de estimación, porque pocos lances pueden ofrecer la limitada materia de un galanteo particular» (recogido en ARELLANO 1992:166).

³ En uno y otro extremo estarían RUIZ RAMÓN (al lado de la visión lúdica) y Parker (quien considera el recurso de los celos más como una característica trágica que como un recurso técnico del enredo). Para el desarrollo de estas posturas véase ARELLANO (1988:41-42).

⁴ Variante señalada por JULIÁ (1930:5-110), quien supo ver en Solís la distribución de cinco personajes (A = personaje principal de galán; B = personaje principal de dama; C = segundo galán; D = segunda dama y E = pariente de una de las damas) y apuntada por *Entrambasaguas* (1975:38) en la obra de JUAN RUIZ DE ALARCÓN. El hecho de que este «galán suelto» no llegue a casarse en la escena de desenlace se presenta explícitamente como un menoscabo de su prestigio personal a pesar de que en ocasiones «pone el dramaturgo en boca del galán suelto unas palabras que si bien reconocen su fracaso amoroso (luego, pues, en cierto modo, social), tratan de compensarlo con la preservación de su honor familiar» (SERRALTA, 1988:90).

sante búsqueda de facilidades creadoras a que se veían obligados los dramaturgos contemporáneos (Serralta, 1988:84)⁵. Este «galán suelto», como después veremos, no es sólo un personaje obstructor, sino también motor: reunirá en su persona las atribuciones de hermano de una de las damas y de pretendiente o enamorado más o menos oficial de la otra. A través del tema del «honor familiar» permitirá al autor «frenar» los amores de una pareja y evitar así un desenlace prematuro; por otro lado, se utilizará su amor para justificar todas las iniciativas destinadas a complicar, directa o indirectamente, la evolución de los amores de la segunda pareja⁶. Debido a que las necesidades de la construcción del enredo son superiores a las su coherencia psicológica, el galán suelto resulta un personaje sacrificado y muchas veces ridículo, ya que su enconada defensa del honor familiar nunca impide la unión de las parejas (Serralta, 1988:85).

Esta construcción pentagonal del enredo activa, por tanto, una serie de recursos orientados a la manifestación y estilización del ingenio y, en consecuencia, contrarios a los principios básicos de verosimilitud. Consideremos, pues, en qué medida el tratamiento de las unidades dramáticas interviene en la «artificiosa inverosimilitud teatral» (Arellano, 1992:169).

Al margen de las preceptivas (ya postulen una acción de veinticuatro horas o de tres días), lo que interesa de la unidad de tiempo es su finalidad, orientada a la credibilidad de la trama⁷. El hecho de que las comedias «de enredo» muestren una tendencia casi sistemática a la unidad de tiempo supone una vocación de «inverosimilitud ingeniosa y sorprendente, capaz de provocar la admiración y suspensión del auditorio» (Arellano, 1992:167; 1988:32); unidad, pues, que no puede desligarse de la construcción laberíntica de la trama ingeniosa ni de la acumulación de enredos cuyos efectos potencia⁸.

⁵ SERRALTA señala que esta estilización mecánica de la comedia de capa y espada se produjo entre 1620 y 1630 por distintas circunstancias históricas y sociológicas; entre otras muchas cita, y no como anecdótica, la afición de Felipe IV por el espectáculo teatral (SERRALTA, 1987b:30).

⁶ Ya veremos después cómo el don Diego de *El amor al uso* cumple estas condiciones: hermano de Isabel, es obstáculo para don García; enamorado de Clara, es obstáculo de don Gaspar. Finalmente quedará desplazado del final convencional.

⁷ Puesto que la verosimilitud es lo primero, la unidad de tiempo está a su servicio (alterando el principio de adecuación del tiempo de la representación al tiempo representado), tal y como ya señalaba Tirso en los *Cigarrales de Toledo* (ARELLANO, 1992:166; 1988:30-31, donde incluye referencias bibliográficas sobre la preceptiva de las unidades dramáticas).

⁸ Esta unidad de tiempo ha sido interpretada (erróneamente) como un rasgo de transición hacia la comedia clásica, tal y como señaló Sánchez Regueira en su estudio sobre *La Gitanilla* de Solís (SERRALTA, 1987b:127). Por otro lado, y ligado al ámbito verbal, hay una relación estrecha entre el tratamiento del tiempo y otra fórmula típica del género: la recapitulación (ARELLANO, 1988:33; «acelerado intraescénico», SPANG, 1991:235). Recordemos aquí (un ejemplo entre muchos) la

En el mismo sentido actúa la unidad de lugar y la concentración espacial relacionada con la acumulación de personajes: las coincidencias y la conjunción de sucesos en tiempo reducido rompen cualquier límite de verosimilitud (*Arellano, 1992:167-168; 1988:37*)⁹. Todo esto, junto a la mecanización extrema de ciertos recursos (llegada imprevista del padre o hermano que sorprende a los amantes, el esconderse el galán, el trueque de nombre o identidades, los apartes, la confusión provocada por los mantos en las tapadas, los disfraces varoniles, etc.) supuso una convencionalización extrema inverosímilmente exagerada (*Arellano, 1988:36; 1992:168-69; 1995:618*). De este modo proliferaron un tipo de coincidencias inverosímiles pero necesarias para la densificación económica del enredo que afectaron a las relaciones personales (de amor, familia y amistad) entre los personajes, lo cual supuso la explotación de «todas las posibilidades de un formulismo matemático cuya estructura no tiene nada que ver con la naturaleza ni con la vida» (*Arellano, 1988:37*).

Esta complejidad estructural tiene una manifestación verbal evidente: la ruptura del decoro (en su sentido de adecuación de conducta, discurso y apariencia del personaje). Estas dislocaciones aparecen conformadas como recursos sistemáticos y deben ser relacionadas con otro fenómeno igualmente peculiar de la comedia «de capa y espada»: la tendencia a la generalización de los agentes cómicos (*Arellano, 1988:41; 1992:170; 1995:621*)¹⁰, fenómeno que

realizada por don Gaspar en *El amor al uso* (III, vv. 2155-2214) donde asistimos a la actualización (resumen o sumario de sus encuentros) del personaje en sus conocimientos, igualándolos a los del público (resolviendo, en definitiva, un desajuste informativo). Diremos, finalmente, que el respeto de la unidad de tiempo contribuye a la construcción de un «drama tectónico», con una estructuración cerrada y determinista: «El drama convencional es el que, por regla general, se basa en un tiempo único siendo el caso extremo el de una coincidencia entre tiempo representado y tiempo de representación. Es por tanto frecuente en aquellas dramaturgias que respetan las unidades dramáticas, o por lo menos la unidad de tiempo. (...) Desde luego, crea la impresión de coherencia y de independencia de los acontecimientos representados, la historia se nos presenta como un bloque compacto y autónomo, como un trozo independiente de la realidad con un principio y un fin incondicionales» (SPANG, 1991:234,239).

⁹ La unidad de lugar (distribución de la acción en dos o tres espacios) condiciona al mismo tiempo la configuración de las escenas. La síntesis de espacios (doña Clara es vecina de doña Isabel en *El amor al uso*; doña Beatriz es casera y vecina de doña Clara en *Abrir el ojo*) convoca a la progresiva aglomeración de actantes en las distintas configuraciones de cada obra. Adelantamos aquí que tomaremos por configuración «a un conjunto parcial de figuras en determinado momento del drama, es decir, cada escena posee una configuración distinta, puesto que la escena se caracteriza precisamente por el cambio parcial del conjunto de figuras, por la entrada o salida de una o más figuras en el escenario» (SPANG, 1991:176). Incorporamos a esta definición las voces de los personajes cuando anuncian su presencia (puesto que influyen en la disposición escénica) y a los «escondidos» (o presencias latentes).

¹⁰ «Caballeros (viejos y galanes) y damas desempeñan activas funciones cómicas (ingeniosas y ridículas). En muchas obras damas y galanes llevan el peso de la comicidad de la acción frente a

nos llevará, a través del «galán suelto» (según hipótesis recientes), de la comedia «de enredo» a la comedia de «figurón» (Serralta, 1988:91). El comportamiento incoherente ligado a su condición funcional y el obligado fracaso amoroso que atribuye aspectos más o menos ridículos a esta función dramática son, entre otras muchas, algunas de las características que más tarde definirán el tipo de «figurón» (aunque intensificadas y multiplicadas por una hiperbólica deformación creadora)¹¹.

Para concluir esta sumaria caracterización del subgénero aludiremos a una serie de marcas pragmáticas básicas en la configuración de la comedia «de enredo». Podemos decir que existen tres rasgos típicos que contribuyen a determinar la eficaz inserción de este fenómeno dramático en la coetaneidad y participación (integración) del público (Arellano, 1988:45; 1992:171). Por un lado las marcas geográficas orientan al espectador hacia un escenario costumbrista (compartido) que se distribuye por el callejero de ciudades castellanas (Madrid en primer lugar, y a veces Toledo, Valladolid o Sevilla)¹²; por otro, las referencias cronológicas conforman una acción coetánea al público. Finalmente, la onomástica actúa como un código que coincide con el social vigente, de tal modo que cuanto más alejada de este código esté la onomástica de una comedia, más lejos se halla de la convención genérica¹³. Vemos, pues, que el objetivo final de todas estas recursos no es otro que la construcción de los juegos de enredo que seguidamente estudiaremos (Arellano, 1992:171).

la pasividad de graciosos y testigos, y los viejos de la comedia están sometidos casi siempre a una perspectiva ridiculizadora, que a menudo se relaciona estrechamente con el tratamiento cómico del honor» (ARELLANO, 1988:45).

¹¹ «Difícilmente podría confesar un autor con mayor lucidez técnica la estrecha relación existente entre la cordata intelectual del figurón, su destacada función motriz y su final como personaje sin pareja femenina. Por ello, y por todo lo dicho, creo posible afirmar que el tipo del galán suelto, ya de por sí importante para construir una comedia de enredo —luego para entender hoy su entramado y funcionamiento—, tuvo también una influencia decisiva en la génesis de la llamada comedia de figurón» (SERRALTA, 1988:93).

¹² Ya veremos las grandes diferencias que en este sentido separan *El amor al uso* de *Abrir el ojo* (donde las referencias a lugares son abundantes). El recorrido dramático por lugares conocidos permite al autor servirse del «horizonte de expectativas» o «preconocimientos» literarios o culturales de que dispone el público de su época, al tiempo que economiza en recursos orientados hacia la «semantización» del espacio (SPANG, 1991:205).

¹³ Los nombres intervienen en la caracterización de la figura dramática o «presentación plurimedial de los rasgos psíquicos constantes» (SPANG, 1991:166). De este modo, «tampoco se debe menospreciar la posibilidad de caracterización a través de nombres elocuentes, que también pertenecen a la categoría de las informaciones auctoriales» (SPANG, 1991:167). En las obras que aquí estudiaremos, si bien todos los nombres responden a arquetipos convencionales (exceptuando el rendimiento en una y otra obra de *Clara*), no podemos pasar por alto los motes grotescos puestos por la Clara de *Abrir el ojo* (I, 127b): CISNERIS, CIS, COMINARATA y CHAPETÓN (ARELLANO, 1995:571).

ABRIR EL OJO Y EL AMOR AL USO

Abrir el ojo, impresa con este título en la *Segunda parte* de las comedias de Rojas (Madrid, 1645)¹⁴, es descrita por Cotarelo como «comedia muy bien dialogada, aunque el interés sea desde la mitad escaso. Describe las trampas y engaños de las damas del tusón ó cortesanas para embaucar diversos amantes á la vez» (Cotarelo, 1911:138)¹⁵. Compuesta en 1640¹⁶ ha sido tratada tangencialmente por la crítica contemporánea, la cual ha valorado su retrato costumbrista del Madrid de la época (Gouldson 1939:171; MacKenzie 1994:93) por encima de sus virtudes dramáticas estructurales, hasta el punto de que ha llegado a cuestionarse el mecanismo de su enredo, reducido a una serie de escenas cómicas sucesivas¹⁷. Así, para Ignacio Arellano

poca intriga ni enredo hay en esta comedia, que se basa más que nada en la comicidad de los tipos retratados, ejemplos de figuras caricaturescas que no pueden desarrollar una acción amorosa al uso, sino una serie de celos, engaños y riñas grotescas que desembocan en la moraleja final, que todos (mujeres y galanes, cada uno en su corrillo apartado) enderezan al público en un típico efecto de ruptura dramática (Arellano, 1995:571).

La aparente torpeza de esta obra contrasta con la habilidad, consagrada por la crítica, de la comedia de Antonio de Solís *El amor al uso*, compuesta poco antes que la anterior, entre los años 1635-1636¹⁸. Considerada actualmente

¹⁴ Puesto que no creemos necesario detenernos en la bibliografía (ya abundante) sobre Rojas Zorrilla, remitimos a la aquí utilizada, dispuesta al final de este trabajo, y a las recopilaciones realizadas por ARELLANO (1995:575-577), MACKENZIE (1994:243-247) y MACCURDY (1965).

¹⁵ No podemos detenernos en las sucesivas ediciones que la comedia ha tenido hasta nuestros días. Consúltese para esto COTARELO (1911:137-139) y MACKENZIE (1994:93-94).

¹⁶ «Esta comedia fue escrita para el autor de compañías BARTOLOMÉ ROMERO, quien en 3 de agosto de 1640 se obliga á representarla en Toledo á mediados de septiembre» (Cotarelo 1911:138).

¹⁷ «La obra en sí no es más que una serie de cuadros cómicos creados por encuentros comprometidos que despiertan falsos celos» (JULIO, M.^a T., 1992:71).

¹⁸ La fecha de composición de esta obra ha sido propuesta y discutida por SERRALTA en distintos trabajos (1993:91; 1976:97; 1987b:301-303) así como en la edición a su cargo (SOLÍS 1995:11). La datación ha sido posible gracias a las indicaciones internas del mismo texto (mención a Leganitos) y a las condiciones históricas del autor, unos meses antes de entrar al servicio del conde de Oropesa): «En 1636-1637, très exactement avant le 23 février de cette dernière année, Solís était entré au service du Comte d'Oropesa: peut-être même sa prise de fonctions a-t-elle eu lieu dès le mariage du Comte, en mai ou en juin 1636. Or, on sait par diverses allusions relevées dans l'oeuvre de notre auteur que celui-ci était très pris par les devoirs de sa charge, et il n'est pas impensable qu'après avoir atteint

como la cima de toda su producción (Arellano, 1995:619; Serralta 1987b:372), tenemos noticia de dieciséis ediciones (diecisiete con la que aquí manejamos) y un manuscrito (Sánchez, 1984:44)¹⁹. Esto no puede extrañarnos en un autor que entre 1672 y 1698 superó a Calderón y a Moreto en el promedio de las representaciones que en palacio tuvo cada una de sus obras (Serralta, 1976:107)²⁰. Del mismo modo, ha llegado hasta nosotros la crítica que el XVIII y el XIX realizó sobre la comedia (Sánchez, 1984:3), que, al igual que en el caso de Rojas, ponderó el retrato costumbrista de la época.

Centrémonos, pues, antes de abordar la estructura de la trama, en el costumbrismo de ambas comedias. Una y otra ejemplifican un tipo de enamorados de las comedias de capa y espada propios de las últimas generaciones de dramaturgos, en los que la comodidad y cierto distanciamiento humorístico sustituyen a la constancia platónica (expresada al menos en el plano verbal)²¹ de los amantes ideales de la primera Comedia nueva (Arellano, 1995:619)²². Si nadie cuestiona la condición de estos caballeros en *El amor al uso*, no hay razón para cuestionarla en *Abrir el ojo*. Don Clemente, don Julián y don Juan han sido considerados por un sector de la crítica como personajes que pueden pertenecer al estamento de los hidalgos y caballeros, pero que no obedecen al decoro de la comedia seria, sino a un modelo entremesil, ya muy «degradado» que avanza hacia la comicidad ridícula y no ingeniosa (Arellano, 1995:570). Sin

la sécurité matérielle procurée par son titre de secrétaire il ait marqué un long temps d'arrêt dans son activité créatrice» (SERRALTA, 1987b:302).

¹⁹ Para el listado de esta ediciones, SÁNCHEZ (1984:29-31), SOLÍS (1995:26-29). No se puede pasar por alto la adaptación que hizo CORNEILLE, *L'amour à la mode* (M.DC.LXIII).

²⁰ Renunciamos aquí a realizar una sistemática relación bibliográfica sobre Solís y remitimos a la que disponemos al final de nuestro trabajo y a las recopilaciones de SÁNCHEZ (1984:44-47) y SERRALTA (1987b).

²¹ En este sentido, por encima del amor sincero está la posesión, manifestada en los celos, a los que don Clemente continuamente alude: «Que no quiere quien no tiene / celos, si hay en qué fundarlos / ni se estrecharon dos almas / si no se asegura lazo» (Rojas:I,128b); cuando Cartilla le pregunta «¿y te vienes a Clarilla?» él contesta «Porque hay otros que la quieran» (ROJAS:II,130c). En don Gaspar los celos no determinan su carácter (debido a su indecisión amorosa y dispersa) y quedan como exigencia dramática por debajo de su orgullo.

²² Podemos conocer la ascendencia y filiación de estos tipos dramáticos: «caballeros como-dones, poco inclinados al amor (que rechazan con palabras de pragmatismo grosero) y más al devaneo y a la burla: nada de idealismo, ni cortesía ni elevados sentimientos. Por el contrario, variados vicios cómicos (la mentira, la presunción, la vanidad ridícula...) adornan a estos caballeros indecorosos, a cuyo repertorio pertenecen el don Diego de *Mentir y mudarse a un tiempo* (de Diego José Figueroa; relacionado con el Don García de *La verdad sospechosa* alarconiana), don Fernando de *El socorro de los mantos* (de Francisco Leiva Ramírez de Arellano), don Félix de *Todo es enredos amor* (Moreto), don Pedro de *Cuántas veo tantas quiero* (Sebastián de Villaviciosa y Francisco de Avellaneda), don Luis de *Un bobo hace ciento* (Solís) o el arquetípico don Gaspar de *El amor al uso*, entre otros muchos (...).» (ARELLANO, 1988:40).

embargo, sus ocupaciones y principios son exactamente las mismas tal y como ha señalado MacKenzie (1994:93) y Gouldson (1939:170-171)²³.

Por otro lado, Rojas supera a Solís en la descripción no sólo de ambientes, sino en la configuración social y económica de los actantes. Las citas de lugares conocidos son en *Abrir el ojo* una constante prácticamente ausente en la comedia de Solís²⁴. El recorrido por estos espacios de dominio público a los que se adscriben las acciones, no sólo constituye un recurso económico que semantiza hechos y lugares —recordemos la alusión al Mentidero, «mentira» y excusa de don Clemente (Rojas:I, 127a)—, sino que ofrece también una cantidad de detalles que nos remiten a costumbres y usos sociales del momento²⁵ de los que saca hábilmente un rendimiento dramático. Un ejemplo de lo que decimos es la escena del duelo en el acto tercero, parodia y burla de un sentido exagerado del *pundonor* propio de la época (Gouldson, 1939:172)²⁶. Podríamos

²³ Las siguientes palabras de GOULDSON no son ajenas a la obra de Solís: «The stratum of society which Rojas most often portrays, however, is that which he had probably learned to know best -the ordinary society life of Madrid which forms the basis of comedias de capa y espada. This is the society portrayed in *Abrir el ojo*, a play which shows men and women with no other occupation in life than flirting. The growing sense of personal honour and of indignity o work produced a complete lack o purpose among the young men and women of all but the lower classes. Their only occupation was amusement, and each sex appeared to regard this other as the main form of diversion» (GOULDSON, 1939:170). Más adelante señala una de las características del amor al uso: «Therefore if the man is too vehement he may easily lose the lady, who prefers to be kept in suspense; only uncertainly will hold her affection.(...) The woman may easily repel her suitor in the same way (...) the joy of the game is in the art of hunting rather than in the obtaining» (GOULDSON, 1939:171). Recordemos cómo don Clemente dice a Hipólita «Si tu no fueras tan cansada / te quisiera mucho más» (ROJAS:I, 123a) y don Gaspar dice de Isabel como único defecto «que me quiere mucho» (Solís:I, v.225) y «no hay, desde estar satisfecho / a estar harto, dos instantes» (SOLÍS: I, v.234).

²⁴ Mientras que en *El amor al uso* aparecen dos tímidas alusiones a Madrid (I, vv. 205, 250) y otra al Prado (III, v. 2306) en Rojas el recorrido es el siguiente: Madrid (I, 128c; II, 132c, 137c; III, 141a); Prado (I, 123a; 124c; III, 140c); calle de las Huertas (I, 124b; 125a; III, 139c); calle del Carmen (I, 125a; III, 143b); Puerta del Sol (I, 125a; II, 130c, 133c); San Blas y la Trinidad (I, 125a); calle del Cobo (I, 125c); Mentidero (I, 126a); Rastro (I, 126a); Fuencarral (I, 128b); calle Postas (II, 138c); Trinitarios Descalzos (III, 141a); Atocha (III, 142b); Teatro del Príncipe y Teatro de la Cruz (III, 145a), etc.

²⁵ «*Abrir el ojo* is rich in details of Madrid life in Rojas' time. Reference is made to removal by ganapanes, porters, in open handcarts through the narrow streets of Madrid, and information is given regarding the exact price of various articles. Clara has an apartment of five rooms for which she pays a hundred ducats in rent, while Julián buys a carpet and half a dozen walnut chairs for three thousand reales de plata; had the chairs been upholstered in leather they would have cost at least another thousand reales. The stress laid on the prices of these and other articles indicates the importance which money had taken in minds of the people. Spain might be idealistic in one way, but those who wished to better themselves recognized that achievement of their ideal depended upon de acquisition of material wealth» (GOULDSON, 1939:177-178).

²⁶ El cambio de bando de don Julián manifiesta su volubilidad («Cuando saigo / llamado, del que me llama / soy amigo solamente»; «Fui lo en la Mancha / y este es otro arzobispado») y fanfarronería:

decir que toda la atención que Solís dispone en la construcción de la trama y caracterización de los personajes a través de su orientación amorosa (aspecto en el que se ha centrado toda la crítica que evaluado su retrato de costumbres²⁷) Rojas la vuelca en una descripción de la condición social de los suyos (permítasenos esta larga cita que ilustra abiertamente lo que apuntamos):

Rojas is specially realistic in his portrayal of social aspirants and the inferior nobility. Since work was to be avoided, there were necessarily many who had to live by their wits and keep up the appearance of wealth, however poor they might really be. In *Abrir el ojo* we see several representatives of the impecunious gentry, who were so common. Clara is a social parasite, and sponges on all her suitors since she has no income of her own; when she receives gifts she usually sends them to neighbours and other friends in the hope of drawing a bigger

«Y á mi propio padre traiga / que en el campo, con mi padre, / me he de matar á estocadas» (Rojas, III, 141b) o «Matémonos poco á poco; / ¿cómo tiráis estocadas? / Esto es quererme matar» (III, 141b); por otro lado desenmascara la cobardía de Cartilla, quien a su vez ha ido ridiculizando verbalmente el encuentro: «Y de aquí no he de apartarme / hasta que á su lado salga / un valiente molitón / con quien darne con las astas» (III, 141b). Este duelo atípico constituye, pues, una parodia de costumbres que se vale de un cruce de contendientes, lances tramposos y heridos trocados (al final será don Julián el maltrecho, y no don Juan o don Clemente). De acuerdo con Gouldson, «the fact that, despite the grave issues at stake, duels were engaged in rather as a game is illustrated by the lack of feeling displayed; seconds are sorted out in order that the two sides may be evenly balanced without anyone being deprived of the joy of participating; nobody seems to care which side he supports» (GOULDSON, 1939:175).

²⁷ Recogemos aquí alguna de esas críticas. En el libro de *Comedias escogidas de Don Antonio de Solís y Rivadeneira*, impreso en Madrid en 1828 por Ortega y Comp., se decía que «si hemos de juzgar por la pintura que hace de la Corte en esta comedia..., se ridiculizan los afectos más conformes a la naturaleza aquello que propende más directamente a hacernos felices en esta vida» (SÁNCHEZ, 1984:9). Continúa con la crítica de las costumbres basándose en el concepto del amor, que se desprende de la obra. Probablemente Solís no se propuso con su obra ningún fin moral, o, por lo menos, supo esconder muy bien sus intenciones moralistas; pero en esta edición se insiste en los fines morales del comediógrafo. Para EUGENIO DE OCHOA (1838), «es de presumir que el autor hizo en esta comedia una pintura fiel de las costumbres de su tiempo, y sobre todo de un achaque que siempre ha sido común en hombres y mujeres, pero que al parecer hubo de serlo más en aquella época» (SÁNCHEZ, 1984:11-12). Para FERMIN GONZALO MORÓN (1843), esta comedia poseía «las dotes de regularidad y corrección de lenguaje y marca el cambio de costumbres en la época de Carlos II, la superficialidad de sentimientos y el desdén y el ridículo de todas las ideas de nobleza y pundonor» (Sánchez 1984:12). Hay que tener en cuenta la valoración crítica que SERRALTA hace del recorrido por la crítica que presenta MANUELA SÁNCHEZ REGUEIRA: «Lástima que se contente con citar, sin rectificarlos, alguno juicios y datos claramente erróneos, con lo cual permite e incluso fomenta su propagación futura (...) atrincherándose detrás de opiniones ajenas, manifiesta en cierto modo una prudencia y honradez intelectual a veces rayana en modestia excesiva. E injustificada, además, porque cuando en una nota se decide a oponerse a alguno de los juicios críticos citados lo hace con una visión del teatro de Solís a mi parecer muy acertada» (SERRALTA, 1986:161).

gift in return. Don Clemente is at his wits' end for money and is reduced to selling his father's silver salt-cellar. Don Juan too is very careful with his wealth, and asks his landlady not to demand rent while he is away from his rooms. We are told how he has bored a hole through to the next compartment, so that he may read by his neighbour's light and how he often has nothing but dry bread for supper. He is only too glad to accept Don Julián's invitation to a meal, reflecting that it would have been quite a different matter if he had invited Don Julián. Since the common desire was for social advancement, and since this could only be purchased by money, wealth was eagerly sought by all (*Gouldson*, 1939:178).

Digamos, pues, que Rojas crea, fundamentalmente, un escenario realista-picaresco que puebla de personajes antitradicionales (galanes materialistas y cínicos próximos a los de Solís; damas igualmente cínicas y procaces, aunque algo más alejadas de las de *El amor al uso*) a fin de realizar una sátira divertida y penetrante de la sociedad española de su época (*MacKenzie* 1994:83), en tanto que Solís concede una mayor importancia a la estilización de la técnica dramática.

«Amor al uso» y su incidenci en *Abrir el ojo*

Estudiaremos ahora las manifestaciones de «amor al uso» presentes en la obra de Rojas y las cotejaremos con las que aparecen en la comedia de Solís. Atenderemos al ámbito elocutivo como vehículo ideológico (nuevos principios amorosos) para iniciar después el análisis estructural del enredo.

El origen inmediato del concepto de «amor al uso» parece que se encuentra ya en un romance de dudosa atribución a Quevedo (*Serralta* 1993:97; 1976:104; *Solís*, 1995:13)²⁸. El desarrollo de este nuevo planteamiento amoroso es bastante claro en la comedia de Solís, en la que don Gaspar y doña Clara formulan repetidas veces los principios de la nueva costumbre²⁹. En *Abrir el*

²⁸ El romance que apunta todas las características del «amor nuevo» es el siguiente: «No soy antiguo Macfías, / ni cuidados me desvelan... / Soy amante a lo moderno / que imito a la naturaleza, / que quiero cuando me quieren / y no hay desdén que me duela. / No me acuchillo con nadie / sobre celos ni sospechas, / que vale mucho mi vida / y no es razón que se pierda» (*SERRALTA*, 1976:104).

²⁹ Los ejemplos son innumerables. Seleccionamos aquí los más significativos. La glosa más clara al romance de Quevedo la encontramos en el soneto pronunciado por don Gaspar: «Acreditar sin pena una pasión, / perder miedo y cariño a la beldad, / hacer su voluntad sin voluntad, / suspirar sin dar cuenta al corazón...» (*Solís*: III, vv.2103-2116). Expresiones semejantes están en I, vv. 207-210 («¿yo he de sentir a mis solas / de amor necios achaques?»); I, vv. 1031-1034 («Pensara

ojo, ya desde la primera conversación entre doña Clara y Marichispa se revelan estos mismos principios³⁰; el despecho trágico queda reducido al cinismo de unos amantes que se destinan pullas obscenas³¹, y los galanes rivales fingen amistad por evitar el enfrentamiento³². Sin embargo, en Rojas hay una obsesión por el dinero (con Clara como epicentro³³) que justifica el uso amoroso, aspecto que no se encuentra en la comedia de Solís, donde la nueva ideología se sostiene sobre la configuración actancial y mecanismo de la trama, sin alusión alguna verdaderamente relevante a la condición social de los personajes. Rojas se sirve repetidas veces del comercio y de la liberalización de la moneda

quien esto viere / que estoy rabiando de celos, / pero yo siempre lo digo / mucho mejor que lo siento»; II, vv. 1379-1380 («para aquel instante / está delante la que está delante»). En doña Clara merecen destacarse las siguientes alusiones: I, vv. 588-590 («yo no quiero / a ninguno, que eso, amiga, / es cosa de otro tiempo»); II, vv. 1594-1601 («Amor es duende importuno / que al mundo asustado tray: / todos dicen que le hay / y no le ha visto ninguno. / ¿A quién no causa fastidio / esta pasión amorosa, / no siendo amor otra cosa / que una fábula de Ovidio»); II, vv. 1640-1641 («Muera el amor viejo / y viva el amor al uso»). Incluso Juana y Ortuño intervienen en la conformación del nuevo sentir: así, la criada de doña Clara en I, vv. 604-606 («y este novio es el tercero (Don García) / que es un oficio muy propio / de los novios de este tiempo»).

³⁰ Marichispa: «Capricho tienes extraño; / dime, ¿cuántos han de ser / los que admiten tu afición? / Dime la verdad, Señora» —Clara: »Cuatro son no más agora / los que asisten». —M: «Pocos son. / Que tú sepas entenderte / con cuatro es lo que yo extraño» —C: «Pues ves, á ninguno engaño». —M: »¿De qué modo?» —C: «Destá suerte:» Inicia aquí doña Clara un discurso en romance donde compara los requiebros con una batalla naval (entre corsarios). Debajo de este retoricismo subyace una atribución de rasgos masculinos a la figura femenina. (ROJAS: I, 126c-127a). Continúa después, no sin cierto cinismo, con sus prácticas: «Mira, como son fieles. / entienden los pesos falsos; / acá con mis escuderos / me entiendo, con mis hidalgos / me haga Dios bien, que á estos puedo / poner al menor enfado / de paticas en la calle, / si no están en el patio» (I, 127a). Su apego por el dinero y desinterés por el amor se manifiesta plenamente con la burla de sus cuatro ridículos pretendientes, cuyas caricaturas traza en la comedia a través de motes grotescos (I, 127b).

³¹ Así sucede en la *Jornada segunda*. Don Clemente: «Yo, Clara, nunca he intentado, / nunca yo he tenido amor» (II, 131c); «Papeles que merecí / también te vengo a traer» —Clara: «No tenía yo que hacer / cuando los escribí». —Don Clemente: «Yo anduve tan ocupado / que no los leí jamás» (II, 132a). Más adelante don Clemente dice con gran descaro: «¿El agua de Almagro (¡ah, cruel!) / diz que hace digerir? —Clara: «No / porque aunque la bebo yo / no lé he digerido a él» (II, 132b).

³² Acurre así en el encuentro que tienen en casa de Clara don Juan y don Julián, quien torpemente simula una amistad con el Regidor («Preguntar quiero / por vuestra Señora»), el cual no muestra reparo alguno en aceptarla («¿Yo qué pierdo / en que este hombre sea mi amigo») al tiempo que descubre su condición de galán mentiroso y mudable («Este hombre sabe un secreto / que á ninguno he revelado; / por el siglo de mi abuelo / que se lo he contado yo / aunque agora no me acuerdo») (II, 134c). Lo mismo cabe decir de las mudanzas en el duelo a las que ya hemos aludido.

³³ Obsérvese en este sentido que el Regidor (don Juan primero heterocaracterizado en su pobreza por Marichispa —I: 127c; y después homocaracterizado en su discurso, presencia y vestido, rompiendo todo principio de decoro —I: 129b) es constantemente objeto de la ambición de doña Clara hasta el punto de que cuando marcha con don Julián es cosificado por Marichispa: »Ya se fue pan y catorce» (II, 135b).

para caracterizar las relaciones personales (mudables en virtud del intercambio interesado), según puede verse en los siguientes ejemplos³⁴:

- Cuando don Clemente manifiesta sus celos a doña Clara por los requiebros de don Julián, ésta le dice abiertamente: «*Pues, ¿por qué no hacéis reparo, / que en vez de haberos vendido, / soy yo la que os he comprado?*» (Rojas: I, 128a).
- En la *Segunda Jornada*, Clara simula abiertamente su amor ante don Julián con la intención de cubrir un empeño, a lo que éste contesta: «*Eso es bueno; / yo en casa de un mercader / tengo por vos otro empeño*» (Rojas: II, 133c).
- En el mismo cuadro final, las advertencias y desconfianzas hechas al auditorio giran abiertamente sobre principios de naturaleza económica: «*Que son todos de oropel / y parecen todos de oro*»; «*Tú que gastas, Abrir el ojo, / que pagas á una criada / que ha de servir a los otros*»; «*Terceras destas señoras / poned vuestra cara en cobro*» (Rojas: III, 145ab).

Podemos concluir, pues, diciendo que si bien ambas obras presentan requiebros y galanteos simultáneos, devaneos y cobardías comunes, así como una incesante búsqueda del interés propio, cada una de ellas se apoya en principios diferentes: *El amor al uso*, en la dependencia mecánica y estructural del tema en relación al enredo; *Abrir el ojo*, en la caracterización de las motivaciones sociales de sus personajes, quedando el enredo, en cierto sentido, deslabazado³⁵.

³⁴ El número de alusiones realizadas en este sentido es considerablemente más amplio. Nuestra selección, uno de cada acto, trata de ser representativa al mostrar una constante que vertebró la comedia entera.

³⁵ Obsérvese que las escenas de celos entre las parejas principales de una y otra obra (don Gaspar y doña Clara; don Clemente y doña Clara), si bien ocupan incluso posiciones estructurales parecidas en cada obra (final de la *Primera Jornada*), tienen motivaciones diferentes. La Clara de Solís se mueve siempre motivada por el enredo: celosa y despechada con las noticias de los devaneos de don Gaspar, lo descubre en sus requiebros en virtud de la traza amorosa. Así, al final de la última jornada, lo deja en evidencia delante de doña Isabel (SOLÍS, III, 2906 y ss.). La Clara de Rojas duda de hacer lo mismo ante Hipólita («Yo temo que don Clemente / me ha de dejar desairada») y decide esconderlo en la alacena (Rojas: II, 137b). No podemos decir, pues, que cuando lo descubre, lo hace motivada por el mecanismo dramático, sino que, antes bien, lo hace ante una de las injurias —de carácter «económico»— que Hipólita le comunica y pone en boca del galán. Hipólita: «Y que erais mujer barata. —Clara: »Ya no puede haber paciencia. / ¿Barata á mí? ¡Hay tal injuria! / Caballeros, salid fuera» (ROJAS: II, 138b). En contra de lo que dice la crítica que acusa a la obra de falta de estructura (ARELLANO, 1995:571), hay que decir que el germen de esta escena se encuentra al principio de la *Jornada Segunda* —II, 131b— donde don Clemente había dicho a Hipólita mil faltas de Clara a fin de disculparse ante la viuda: este despecho se vuelve contra él al final del acto, que se configura así como una estructura cerrada.

ESTRUCTURA DRAMÁTICA

La comedia de Solís presenta un estructura dramática perfectamente definida, casi arquetípica, que cumple una tras otra las características desarrolladas más arriba sobre la comedia de enredo. Ya aludimos al esquema actancial que Juliá documentó en la obra del comediógrafo a través de la disposición de cinco elementos (amor, amistad, celos, boda y parentesco) y la estructuración pentagonal del enredo (Sánchez, 1984:15). No podemos pasar por alto que Solís tiene este planteamiento tan asumido que se puede encontrar en obras que tuvieron su génesis en formas noveladas³⁶. *El amor al uso* ha sido estudiada detalladamente por el profesor Serralta (1987b:132), quien ha compuesto una serie de cuadros explicativos a los que remitimos³⁷. Encontramos una serie de condiciones básicas que se cumplen: los celos de las damas nunca alcanzan un grado violento, sino que se limitan a ser un medio de producir y aún de complicar la intriga³⁸; el amor entre la segunda dama (Isabel) y el segundo galán (don García) no reviste un carácter sincero y apto para escenas de exaltación, antes bien, es un recurso altamente artificioso, al que se recurre cuando ya termina la acción y que consiente llegar al desenlace común en el teatro clásico (la boda)³⁹; el amor entre la segunda dama (Isabel) y el primer galán (don Gas-

³⁶ Esto ocurre con la adaptación dramática que Solís realiza de la Gitanilla de Cervantes, *La Gitanilla de Madrid*. En esta obra, «Antonio de Solís organiza su texto siguiendo un esquema muy propio de la comedia de enredo en la que el amor y el honor —en este orden— adquieren manifiesta relevancia en una rectangular *dispositio*. En los vértices de los lados superiores figuran don Juan y Preciosa; en los inferiores aparecen don Enrique y doña Isabel; y en el centro don Alonso (...) el cierre de la comedia viene a aclararlo todo (Preciosa es hermana de don Alonso y doña Isabel y las dos parejas pueden llegar, salvados todos los obstáculos, a disfrutar los dones del Amor» (J. ROMERA, 1993:151-152).

³⁷ A este esquema remitimos no sin antes ofrecer su caracterización general de la obra: «Dès la première lecture, il semble bien que le schème correspondant à *El amor al uso* soit exactement le même que celui des créations antérieures de l'auteur: deux 'couples' en formation, et un cinquième personnage (E), en même temps frère d'une dame et amoureux de l'autre, destiné à corser l'action et à y introduire les indispensables péripéties» (SERRALTA, 1987b:111).

³⁸ Ocurre así en las heterocaracterizaciones que Clara hace de Isabel (cuando la sorprende con don García —«¿También las atentas hablan?» I, v. 525; «Pues ésta, Juana, es la dama / de más raro encogimiento, / la santa de nuestro barrio, / y aquella con cuyos hechos / nos predicán vuestras madres / cada día los ejemplos» I, 259-364); con los celos de Isabel que descubre a don Gaspar tratando con Juana, tercera de Clara (III, vv. 2367 y ss.); Isabel presencia la escena final de don Gaspar requiebrando a Clara, que dice: «Vamos echando / más tósigo en el veneno» (III, 2.849-2.850); escenas todas ellas que complican el enredo.

³⁹ De don García dice SERRALTA «personnage masculin du second rang, il n'est pas vraiment en opposition avec ceux du premier, dans la mesure où la dame dont il est amoureux est celle qui lui correspond dans le schème et qu'il finira par épouser, doña Isabel. Il ne sera donc logiquement chargé d'aucune initiative perturbatrice. L'auteur pourrait certes exploiter la possibilité d'un

par) no es fundamental, a fin de justificar el casamiento de Isabel y don García que se propone en el desenlace. El carácter del primer galán es indeciso ⁴⁰, orientado a producir en el espectador la impresión de que puede sentir simpatía y correspondencia por Isabel; en los casos en los que el primer y el segundo galán (don Gaspar y don García) son amigos no se hace una exposición de las proezas y sacrificios que la amistad puede inspirar, es decir, se trata únicamente de rasgos superficiales sin valor psicológico ⁴¹.

A este planteamiento hay que sumar la presencia de dos personajes singulares: Juana y don Diego. Don Diego se asemeja al Cosme de *Un bobo hace ciento*. La tranquilidad y complacencia con que acepta el que su amada esté con otro al final de la comedia, unidas a la intransigencia con que juzga la presencia de un hombre al lado de su hermana Isabel, son una grotesca textualización del código del honor, que anuncia ya su marginalidad y soledad al final de la obra (*Hermenegildo*, 1989:511). Dinamiza constantemente el enredo, ya como hermano de doña Isabel, ya como pretendiente de doña Clara. Como enamorado pide a su amigo don Gaspar que le escriba una carta que tendrá múltiples consecuencias; como enamorado se introduce en el aposento de doña Clara, donde su presencia provoca una serie de situaciones confusas y divertidas; como enamorado riñe con la misma, se va y vuelve al poco tiempo, precisamente en el momento en que su ausencia y luego su presencia son muy útiles para el autor... Pero como hermano, su aparición inoportuna amedrenta a Doña Isabel, que saldrá del paso con una mentira de importantes consecuencias; y como hermano la obliga, siguiéndola, a refugiarse en casa de su enemiga, lo cual será la base escénica del desenlace. Este último episodio ilustra la riqueza y la ambigüedad funcional del galán suelto: en realidad, don Diego interviene en él como enamorado, ya que cree perseguir a su hermana doña Clara, pero también funciona co-

conflit entre don García et don Gaspar, puisque ce dernier courtise également doña Isabel; mais, déjà suffisamment pourvu en mécanismes moteurs, Solís préfère éviter et faire éviter à son personnage les occasions d'affrontement, ce qui fait de ce don García un protagoniste assez falot et dépendant la plupart du temps des impulsions d'autrui» (SERRALTA, 1987b:338).

⁴⁰ La indecisión del personaje se convierte así en recurso dramático: «soulignons pour le moment combien son indécision amoureuse est fertile en virtualités fonctionnelles, puisque l'auteur a la possibilité d'orienter les initiatives sentimentales du protagoniste dans trois directions différents, avec tout ce que cela suppose de possibles coïncidences, péripéties et malentendus divers. On ajoutera que le personnage de doña Clara offre au départ de la pièce les mêmes opportunités créatives» (SERRALTA, 1987b:313). Esta condición de la indecisión la comparten tanto don Clemente —final de la *Segunda Jornada*— como doña Clara de *Abrir el ojo*.

⁴¹ Recordemos en este sentido que tanto don Diego como don García definen su carácter más por lo que les hacen que por lo que hacen. Don Diego pide a don Gaspar uno versos para doña Clara; don García solicita su compañía para visitar a Isabel (SERRALTA, 1987b:327).

mo hermano, ya que la que se asusta y huye tapada en su manto es doña Isabel (*Serralta, 1988:86*)⁴².

El papel de Juana es importante. Requebrada simultáneamente por Ortuño y don Gaspar, su función dramática provoca la intersección entre dos mundos socialmente diferenciados: señores y sirvientes. Supone una primera ruptura «estructural» del decoro (más tarde analizaremos la verbal) al provocar que criado y caballero se reconozcan como rivales amorosos. Esto provocará situaciones disparatadas y justificará las irónicas (a menudo eróticas) manifestaciones verbales del gracioso (*Serralta, 1987b:331*)⁴³. La alianza de Ortuño con Juana es socialmente aceptable, pero no lo sería su unión con don Gaspar, por lo que la rivalidad que mantiene con su señora es un mero artificio dramático. Funcionalmente, revela la condición de don Gaspar como seductor impetente, descubierto al final del primer acto; por otro lado, es capaz de tratar de igual a igual a una rival amorosa (doña Isabel⁴⁴) de la que está separada por su condición social. La evolución de señores y criados en un mismo universo sentimental tendrá, como veremos, una importancia capital en la eficacia de algunos recursos dramáticos.

Dicho esto, podemos contrastar y evaluar la construcción dramática en *Abrir el ojo*: en principio resulta evidente que carece de algunas elementos básicos en el enredo: cartas, tapadas, galán suelto como hermano de una dama, etc. Don Clemente ha de vérselas con una serie de historias heredadas (seis años con doña Hipólita, antigua relación con doña Beatriz, la comenzada con Clara), y el resto de los galanes quedan fuera del ámbito afectivo de las damas (que son tres y no dos)⁴⁵. Por otro lado no hay cruce alguno en los universos sentimentales de señores y criados⁴⁶; finalmente, y esto es

⁴² Para el desarrollo de su figura, SERRALTA (1987b:335; 1988:88).

⁴³ Así ocurre en la *Jornada Primera*: «Por Dios, que me está mi amo / endureciendo el cabello, / pues, si es mi cabeza, ¡cómo / de parte de él está el peso». Inmediatamente después, celoso, dará el aviso de que don Diego y don Gaspar se están batiendo en duelo, ausencia en la que en el escenario troca Clara (tapada) por Juana (SOLÍS: I, 833 y ss.). La rivalidad también aparece en III, 2241-2243.

⁴⁴ Isabel revela un carácter cobarde al dirigirse sin revelar su identidad a Juana para remitirla a Clara. Su condición pusilánime se evidencia al final de la obra donde es «vencida» por la primera dama: en lugar de confesar su humillación y derrota, se asocia a la victoria al criticar la inconstancia masculina en una construcción paralela (en eco) a la realizada por doña Clara (III; 2919-2920).

⁴⁵ Sólo hay un momento en el que doña Hipólita admite primero a don Juan —quien retará a don Clemente— y después a don Julián, aunque siempre sólo por despecho hacia el galán protagonista: «No hay dueño que sea más propio / que don Julián á quien yo / por mi dueño reconozco» (Rojas:III, 144b).

⁴⁶ Los criados (Marichispa y Cartilla) no desempeñan función alguna en el enredo, organizado fundamentalmente a través de los equívocos y ocultamientos de los galanes. Sólo hay un momento en la obra en el que se puede sugerir el interés de Marichispa por el Regidor (pues pregunta

quizá lo más importante de todo, no hay un cuadro convencional final: no hay boda⁴⁷.

La comedia de Rojas queda, pues, en una lúdica advertencia sobre los embustes y engaños del sexo opuesto (*MacKenzie, 1994:93*), sin consumir la unión matrimonial en ninguno de los actantes. No podemos pasar por alto el hecho de que en *Solís* el final convencional, lejos de consumir un cierto determinismo psicológico en la pareja principal, abre sus caracteres. Doña Clara aparece al final de la obra como la trinfadora absoluta, que ha obligado a don Gaspar a confesar su verdadero amor y humillado a su rival amorosa. No obstante, su parlamento es la confirmación de su «desengaño», lo cual le lleva una vez más a proclamar los beneficios del «amor al uso»⁴⁸. Esta escena posee una ambigüedad evidente, pues es precisamente esta declaración de «no amor» la que provoca que don Gaspar confiese el suyo y le permita acceder finalmente a doña Clara como esposa⁴⁹. Esto indica al mismo tiempo que el galán evoluciona a lo largo de la intriga y que constituye un tipo mucho más rico que sus predecesores, en la medida en que a su función lúdica y motora hay que añadir un carácter que realmente progresa y una psicología que madura⁵⁰, lo cual no deja de situarle en las antípodas de las primeras producciones del autor (*Serralta, 1987b:353*).

Veamos ahora hasta qué punto hay una serie de relaciones simétricas entre ambas comedias, relaciones que iremos señalando por el orden de aparición. Si don Diego solicita a don Gaspar para que le componga unos versos en *El amor al uso* (I, vv. 59 y ss.), *Abrir el ojo* relaciona a don Clemente y a don Julián tam-

encarecidamente por él), pero en seguida se conoce que su interés es sólo económico. «Y este regidor de Almagro / ¿cuánto te da cada día?» —Clara: «No me preguntes el cuanto». - M: «A mí sé que me da un pan» (...) «¿Quiéresle?» (ROJAS: I, 127b). Inmediatamente después contribuirá a su caracterización satírica y burlona.

⁴⁷ No es la única obra de Rojas que acaba sin casamientos. Recordamos aquí *Lo que son mujeres*, obra que destaca por sus escenas de metateatro (al igual que ocurre con numerosas alusiones de las obras que aquí tratamos), y que presenta a dos protagonistas-hermanas bien individualizadas y contrastadas (*MacKenzie 1994:90*). El tratamiento que Rojas concede a la mujer en toda su producción dramática no puede ser tratado en un trabajo de estas dimensiones. Para el tratamiento de la mujer en teatro áureo y, en especial, en la obra de Rojas Zorrilla, vid. Domínguez, E. M. (1985), MACCURDY, R. (1979), MATULKA, B. (1935), PERRY, M. E. (1993); PORRO, M.^a T. (1995), SERRALTA, F. (1979) y (1993) y finalmente, TESTAS J. (1975).

⁴⁸ Vid. *Solís: III*, vv. 2925-2974.

⁴⁹ Para SERRALTA, «cette ambiguïté est à l'image du personnage de Doña Clara, personnage plein, vigoureux, porteur des nouvelles valeurs théâtrales et sociales de l'amour à la mode, mais aussi personnage évolutif dont la finesse psychologique confirme l'enrichissement créateur de *Solís*» (1987b:348).

⁵⁰ En este sentido don Gaspar resulta un personaje psicológicamente más complejo que don Clemente.

bién a través de unos versos⁵¹. El encuentro de don García y don Gaspar tiene como finalidad comunicar al público que éste ama a Isabel; el que tiene lugar entre don Clemente y don Julián nos informa del amor de este último por doña Clara⁵². Don García narra la historia de su relación con Isabel (I, 441-450) al igual que don Julián lo hiciera con Clara (II, 133b); ambas entrevistas (Isabel y don García —I, vv. 482-486; doña Clara y don Julián —II, 133b) terminan con la dama cansada del galán. El personaje de Juana es introducido en la comedia a través de una referencia a su cuarto (I, v.359-360); la Clara de Rojas es introducida del mismo modo⁵³. Marichispa y Ortuño hablan de modo semejante a sus señores respectivos⁵⁴; don Gaspar (I, vv. 433-434) y don Clemente (I, 124c) pronuncian una metáfora semejante sobre el amor (sirviéndose del tenor «hierro» —en don Gaspar ampliado en la dilogía «yerro»— e «imán»).

Del mismo modo hay una notable simetría en los parlamentos de una y otra Clara cuando hablan de los galanes que las requiebran (*Solís: I, vv. 613-650; Rojas: I, 127b*) aludiendo ambas a aspectos semánticos bélicos⁵⁵. Tanto las damas de Solís como las de Rojas se heterocaracterizan mutuamente⁵⁶; la Clara de *El amor al uso* advierte sobre los engaños de ambos sexos⁵⁷, al igual

⁵¹ Don Clemente: «Porque dije que hacía versos / me dio con un madrigal / de mil versos» (*Rojas: I, 125a*). También en Don Julián a doña Clara: «¿No escribisteis luego? / Busqué luego á cierto amigo / que hace versos, y muy cuerdo me hizo un romance peinado / y tanto que vino al pelo» (II, 133b).

⁵² Aquí hay un pequeño matiz que diferencia una secuencia de otra: la omisión de don García (no revela la ayuda de Inés) responde a una salvaguarda de su amor propio, al tiempo que crea tensión —no revela el nombre de Clara, su prometida— y engendra los celos en don Gaspar. En *El amor al uso* las mentiras tienen unas implicaciones mucho más complejas, debido a que se activan engranadas en un mecanismo de veorosimilitud psicológica (SERRALTA, 1987b:315).

⁵³ Don Clemente: «La que se quiso casar / conmigo y me puso pleito. —Cartilla: Y no fue de nulidad / pues en esa misma casa / vive Clara» (*ROJAS: I, 125b*).

⁵⁴ ORTUÑO: «Déjame admirar, por Dios, / de que a tres quieras amar / siendo tantas dos» (*Solís:II, 1094-1096*); Marichispa: «Que tú sepas entenderte / con cuatro es lo que yo extraño» (*Rojas:I, 126c*).

⁵⁵ Doña Clara de Solís habla de su neutralidad «Clara / me llaman, y lo parezco / porque hoy, a lo de Venecia / mi neutralidad conservo» (*SOLÍS: I, vv.659-662*); Doña Clara de Rojas comparó los requiebros con escenas navales (*ROJAS: I, 127a*).

⁵⁶ Para no hacer enojosa la lista daremos un ejemplo de cada comedia. Doña Clara dice de Isabel a don García: «demás que, si estáis tratado / de casar con doña Clara, / cuya belleza es tan rara / como ya habréis ponderado» (*SOLÍS: I, vv. 467-569*). En *Abrir el ojo*, dice doña Clara de Beatriz a don García: «Parece que se ha soltado / de alguna copia del Greco» (*ROJAS: I, 130b*). Los ejemplos de este tipo abundan y destaca especialmente en Rojas la heterocaracterización que doña Beatriz realiza de doña Clara: «Mandad a vuestra criada / (pues ya vuestra virtud sé) / que antes de la noche esté / toda la casa cerrada» (*ROJAS: I, 128c*).

⁵⁷ Clara: «este animal imperfecto / del hombre, cuyos engaños, / traiciones y fingimientos, / estoy por decir que son / aún mayores que los nuestros» (*SOLÍS: I, vv.514-518*).

que el cuadro final de la comedia de Rojas. La mudanza escénica (*Solís: I, vv.910-13*) en la que Juana marcha y en su lugar queda doña Clara (que sigue siendo requebrada por don Gaspar ignorante éste del cambio de identidad) cumple una función estructural semejante a la que en *Abrir el ojo* tiene la información que Beatriz ofrece a Clara sobre los galanteos de don Clemente (*Rojas: I, 129a*): en ambas las damas tienen razones fundadas para sus celos. Esto conlleva que al final de la *Primera Jornada* de una y otra comedia tengamos una idéntica configuración actancial:

- En *Abrir el ojo*, don Clemente reprocha a Clara su relación con don Juan, el Regidor (quedando al margen don Julián); al tiempo, doña Clara reprochará a don Clemente su relación con Beatriz (quedando al margen doña Hipólita).
- En *El amor al uso*, don Gaspar reprocha a Clara la carta carta que también ha enviado a don Diego (queda a un lado don García, del que todavía don Gaspar no sabe que es su prometido); doña Clara descubre los devaneos de don Gaspar con Juana, lo cual motiva su despecho (queda al margen doña Isabel).

Queda pues demostrado este paralelismo escénico, reforzado por las promesas de no volverse a ver (ambas con una ambigua connotación matrimonial)⁵⁸. Incluso puede observarse que la construcción del primer acto de cada comedia tiene una traza parecida.

No queremos pasar por alto dos elementos exclusivos de cada comedia. Por un lado, *El amor al uso* presenta una escena que por su extensión, bien pudiera tratarse de un paso de entremés, un entremés inserto como los hay en algunas obras del Siglo de Oro, tal y como ocurre, por ejemplo, en *Los malcasados de Valencia*, de Guillén de Castro (*Serralta, 1994:97*). La escena a la que nos referimos es aquélla en la que quedan solos Juan y Ortuño (III, 2463-2544) en la que son frecuentes alusiones veladas de índole erótica difíciles de deslindar, con preguntas cuya indeterminación permite «peligrosas» transferencias

⁵⁸ Así, en SOLÍS (*I, 1022-1023*) encontramos: «Dadme de hacerlo (no verse jamás) / la mano» (siendo la mano una clara señal de compromiso matrimonial); y en ROJAS (*I, 130b*) «Porque yo no quiero empeño / con dama de un regidor, / adios, Clara Ayuntamiento» (donde «ayuntamiento» alude a «casamiento», «unión ilícita» y «casa consistorial»). Hay otras situaciones muy similares: el equívoco que simulan Clara y Marichispa confundiendo a don Clemente con don Julián (ROJAS: II, 131b), guarda una cierta relación con el que sucede en casa de Clara (SOLÍS: II, 1675-1676), donde entra don Diego embozado (y es aceptado al ser confundido por don Gaspar). Lo que en una comedia tiende a la comicidad, en la otra está orientado al enmarañamiento del enredo.

semánticas. Al mismo tiempo, esta configuración repite en la clase social de los criados la situación de celos y compromiso (ambiguo por las implicaciones matrimoniales) de no verse que hemos visto al final de la *Primera Jornada* entre don Gaspar y doña Clara⁵⁹.

Por otro lado, en *Abrir el ojo* hay un símbolo que vertebra toda la obra: la llave⁶⁰. Este elemento en manos de don Clemente se asocia directamente a tres aposentos: al suyo (III, 139b), al de Clara (pronunciado por Beatriz en I, 128c) y al de Hipólita (I, 123b, tildada de «mujer de llavero»). Aglutina, pues, la referencia a tres mujeres y se encuentra al principio de la *Jornada Tercera* en manos del galán, justo después de que haya huido despreciando a las tres damas con cómica resolución. Tras coger la llave de manos de Cartilla dirá, no sin cierto doble sentido: «Requerir quiero esta espada / no esté gastado el botón / de la espiga» (III, 139b). Por otro lado, es paradójico la presencia de este elemento al final de la obra, dinamizada por el traslado de doña Clara (III, 143a)⁶¹.

Un análisis detallado de la comicidad verbal y dramática (*Serralta 1993:99*) exigiría un largo recorrido por los diversos mecanismos cómicos comunes a las dos comedias. Puesto que esto no nos es posible realizarlo, remitimos a la bibliografía en nota⁶². No queremos, sin embargo, pasar por alto un fenómeno palpable en Solís y en alguna otra comedia de Rojas, aunque no en

⁵⁹ Al margen de las connotaciones de los términos que aquí son empleados («mordiente», «hoja», «recazo», «guarnecer», «vuelta») encontramos el siguiente diálogo que confirma la condición tectónica del enredo. Juana: «De ese modo viviremos. /— Ortuño: Pues de este modo vivamos —J: En fin, ¿no has de pedir celos? —O: Yo no, pero tú ¿has de darlos? / —J: Eso yo te prometo. —O: Pues la mano. —J: Pues la mano» (SOLÍS: III, 2523-2528). Esta peculiar ligereza en el diálogo es común en algunas de las loas de Solís, familiarizado con secuencias cadenciales que impregnarían buena parte de su teatro (SERRALTA, 1983:161-162, 167). En Rojas la escena en la que Cartilla trata de curar las heridas de don Julián (III, 144a) tiene cierto carácter entremesil, si bien carece de la independencia estructural que el fragmento recogido en Solís (que tal vez sí que sería comparable con la escena del duelo).

⁶⁰ Estamos ante lo que se llama un proceso de semantización, es decir, un proceso a través del cual «el signo adquiere un significado adicional distinto del que tiene convencionalmente» (SPANG, 1991:185).

⁶¹ Mudanza que por las palabras de Marichispa a Cartilla bien pudiera presentarse como un saqueo encubierto. Así, Marichispa nos sorprende cuando le dice Clara: «Dale también el tenedor quebrado» y responde «Ya lo llevo en la manga» (ROJAS: III, 143b).

⁶² Las repeticiones y paralelismos cómicos, las contestaciones en los mismos términos que el interlocutor, los ecos, los tartamudeos y otras simetrías estructurales (muchos de ellos derivados de la influencia calderoniana —SERRALTA, 1987a: 103-104) han sido estudiados en *El amor al uso* con detenimiento por el profesor SERRALTA (1987b:366-370). Estos mismos recursos son frecuentes en la comedia de Rojas (según hemos podido ver en algunos de los ejemplos citados). Para la evaluación final de la comicidad en Solís, SERRALTA (1987b:372).

ésta. Se trata de la generalización de los agentes dramáticos en una vertiente muy singular, como es la mutación del rol dramático de uno de los actantes. En formas teatrales tenuemente codificadas, un personaje, marcado con un rol previsto en la tradición o en la práctica contemporánea, en el eje sintagmático, puede asumir una función actoral que modifique profundamente la significación del rol. Es necesario considerar el rol teatral centro de la historia del teatro o del género (*Hermenegildo*, 1989:521). En ese sentido, un rol (el de «gracioso», por ejemplo) está claramente identificado por la práctica tradicional. Paradigmáticamente, en cambio, el personaje, investido con ese rol, puede asumir la función actoral del señor, en lugar de la que ha desempeñado hasta entonces (*Arellano*, 1988:45). En esta mutación, los espacios de los señores y de los criados son invadidos y reordenados. Así ocurre repetidas veces en la relación entre Ortuño y don Gaspar, tal y como muestran los siguientes ejemplos⁶³:

- Ortuño: «*En esto de lo gracioso / ¿no sabes que eres de mi hechura?*» (I, 118-119). «*Pero gracioso has estado: / no se te niegue que sabes / el chiste; yo, por lo menos, / me entretengo de escucharte*» (I, 207-210).
- Ortuño: «*Dime, señor, algo bueno: / quizá me divertiré*» (II, 1051-1052); «*Hasme hecho reír de gana, / con toda la pena mía. / Eres sazonado, envía / por un vestido mañana*» (II, 1109-1112).
- Ortuño: «*Eso, dente a ti decir / una chanza, que no ignoras / cómo la has de introducir*» (III, 2063-2065).

Vemos que hay una inversión de las funciones actorales tradicionales, como son las de distribuir gracias, dádivas (el señor) y recibirlas (el criado) y la de distribuir gracias, dichos graciosos (el criado) y recibirlas (el señor)⁶⁴. Esta inversión de funciones dramáticas no la encontramos en *Abrir el ojo* (donde, al no haber oposición amorosa entre caballero y criado, hay una mayor indiferencia en la caracterización de las relaciones —criados como meros auxiliares dramáticos), pero sí se encuentra en *Donde hay agravios no hay celos*, obra en la que Sancho, el criado, llega a pegar e insultar a don Juan, supuesto sirviente, en una escena cómica que invierte la acostumbrada función del apaleamiento del lacayo (*Arellano*, 1995:573).

⁶³ Para SERRALTA, «ils relèvent tous deux du même phénomène d'inversion des valeurs. Celle réalisée par Ortuño le conduit même quelquefois à prendre un instant, et 'pour rire', bien sûr, la place de don Gaspar, dans la mesure où celui-ci se comporte à certains moments comme un véritable bouffon domestique» (1987b:330).

⁶⁴ El modelo de relación entre don Gaspar y Ortuño ya se encuentra en *Un bobo hace ciento*, con la inversión de roles de Luis y Martín (criado), según demuestra HERMENEGILDO (1989:524).

DIVERGENCIAS INFORMATIVAS Y DEFINICIÓN FINAL DE LAS DIFERENCIAS

Concluiremos nuestro análisis con el estudio de los distintos elementos cognoscitivos que ofrecen ambas comedias orientados a resolver la carencia inicial del espectador lo que a información contextual se refiere. Por razones obvias, el título de una obra literaria es una de las preinformaciones más llamativas, puesto que es lo primero que salta a la vista (*Spang, 1991:82*). En nuestro caso, las dos comedias presentan el tema de sus argumentos (anticipación de la advertencia; anticipación de las costumbres y dinámica del enredo); si *Abrir el ojo* tiene un carácter impresivo como acto pretendidamente perlocutivo, *El amor al uso* ofrece una novedad que atrae al gusto, aunque nada asegura que, como reclamo comercial, no esconda tras de sí un enérgico reconstituyente de los intereses tradicionales (*Serralta, 1976:104*).

Veamos ahora cómo se distribuye esta serie de informaciones iniciales (a las que denominaremos requisitos) que van a constituir el contexto de la obra dramática. Por requisitos entenderemos «la información pertinente que precisa el espectador para comprender correctamente la historia que se representa, tanto los antecedentes, como el estado de la acción en el momento de levantarse el telón» (*Julio, M.^a T., 1994:60*). Habrá por tanto, una serie de divergencias informativas entre el espectador y el personaje y entre los propios personajes. La discrepancia más llamativa será, pues, la motivada por el hecho de que los espectadores reciben la totalidad de informaciones que se suministran a lo largo de una representación, mientras que las figuras, por no estar presentes generalmente durante la totalidad de la comedia, sólo perciben una parte mayor o menor (*Spang, 1991:84*).

En un reciente estudio sobre los planteamientos de la trama en el teatro de Rojas Zorrilla, la profesora María Teresa Julio ha llegado a distinguir hasta cinco tipos básicos de planteamientos en virtud de un enfoque pluridireccional o unidireccional⁶⁵. A nosotros nos interesa para nuestro objeto de estudio (*Abrir el ojo*), el planteamiento pluridireccional paralelo (*Julio, 1994:70*), donde los requisitos se ofrecen de manera dispersa sin que ningún personaje los resuma ni amplie en su totalidad. De este modo, la tarea de estructurar las dife-

⁶⁵ Si el enfoque es unidireccional, un sólo personaje toma la palabra y proporciona toda o gran parte de la información necesaria para el espectador; por el contrario, si se trata de un enfoque pluridireccional, son diversos los personajes que presentan los requisitos. En su sistematización ha distinguido los siguientes planteamientos: enfoque unidireccional puntual, enfoque unidireccional paralelo, enfoque pluridireccional convergente, enfoque pluridireccional glosado (que puede ser, a su vez, simple o doble) y un enfoque pluridireccional paralelo (total o parcial) (*JULIO, M.^a T., 1994:59-72*).

rentes informaciones recae en el propio espectador. La profesora Julio propone *Abrir el ojo* como paradigma de un planteamiento paralelo total evidente, puesto que los requisitos aparecen por separado sin cruzarse explícitamente:

Son tres los requisitos que el espectador necesita conocer para entender la trama y el comportamiento de los personajes en la comedia. Por un lado, los amoríos entre doña Hipólita y don Clemente, y el deseo de éste de poner fin a la relación. Por otro, sucede que la casa donde se ha trasladado a vivir doña Clara, pretendida de don Clemente, es la casa de Beatriz, dama que en otro tiempo quiso casarse con don Clemente y que ahora se encuentra en un convento. En último término, Clara en su conversación con Marichispa comunica los nombres de los caballeros que la pretenden. Una vez que se dispone de estos datos, la acción consiste en desenmarañar las relaciones que hay entre los personajes⁶⁶.

¿Qué podemos decir de la distribución de la información en *El amor al uso*? Basándonos en el mismo instrumental metodológico, diremos que esta comedia también presenta un planteamiento pluridireccional paralelo total. Don Diego solicita a don Gaspar que componga unos versos para doña Clara (amada de don Gaspar); don García confiesa a don Gaspar que pretende a Isabel (a la que él mismo pretende) y al público, en aparte, su compromiso con Clara; don Gaspar descubre que también concurre con Ortuño en su tercer objetivo, Juana⁶⁷. Finalmente, Clara revela en la lectura de las cartas, su preferencia por don Gaspar. Con la satisfacción de estos requisitos, el público puede seguir el enredo.

Muy distinto, sin embargo, es el proceso a través del cual los personajes acceden a la información de la comedia. Unas veces esto sucede porque no están en escena, pero en otras operan unos mecanismos que el mismo autor dispone para activar la intriga. Esto es lo que la crítica contemporánea ha dado en llamar «mecanismos de verosimilitud psicológica» o «mecánica de los errores» (*Serralta, 1987b:315,317*). Así, por ejemplo, Ortuño tarda en tener conocimiento del tercer objetivo de su señor, pues éste primero describe a Juana y

⁶⁶ Tal vez sorprenda que a estas alturas insistamos sobre datos ya conocidos o dados por supuestos, sin embargo esto es necesario para describir y sintetizar la cantidad de información que es necesaria para el seguimiento de la comedia y para su propia retroalimentación (*feed-back*).

⁶⁷ Aquí don Gaspar sintetiza las informaciones recibidas en su proyecto amoroso: «Ven, Ortuño, que verás / rendidas las voluntades / de la Clara, la Isabel / y la Juana a pocos lances, / con sólo que yo recete / a la Clara unos pesares, / a la Isabel unos celos, / y a la Juana unos reales» (*l. 409-416*).

después da su nombre (I, 339-346); los apartes ocultan una información relevante para el interlocutor —a veces por partida doble, como ocurre en los apartes duológicos (Spang, 1991:290)⁶⁸— al tiempo que pueden confirmar una información que el público ha recibido ya por otro personaje.

Existe un recurso escénico a través del cual el personaje adquiere información de un modo peculiar: esto ocurre cuando un actante se asoma «al paño», invisible para la escena pero evidente en el escenario. Muchas veces el personaje que se encuentra en esta situación termina siendo víctima de una *quid-proquo* (engañado o de una forma u otra y en situación de inferioridad)⁶⁹. Se trata, pues, de una explotación sistemática más escénica que textual activada en el engranaje de la intriga⁷⁰.

La incorporación del espacio aludido o exterior al ámbito escénico permite complicar el enredo (Serralta, 1987b:324-325) introduciendo una distorsión escénica (interpretada desde los propios deseos y miedos de los personajes) o «ruido» en los canales de transmisión⁷¹. Recordemos en *Abrir el ojo* la llega-

⁶⁸ Recordemos los apartes de don García y doña Isabel en presencia de doña Clara (ella por vengarse del galán y de Clara a quien descubre que entra, él porque se sabe descubierto por Clara) (I, 525 y ss.).

⁶⁹ Éste es el caso de don García en casa de doña Isabel, quien no comprenderá nada del diálogo entre ésta y don Gaspar, y admitirá las falsas explicaciones del primer galán. Del mismo modo, en la *Jornada Segunda*, don Diego escuchará atónito el relato de don Gaspar, quien le atribuye acciones imaginarias que él, evidentemente, no ha cometido. Finalmente, doña Isabel, al final del *Jornada Tercera*, quedará confusa y humillada ante los requiebros que el primer galán destina a doña Clara, quien, para vengarse de la hermana de don Diego, avivará su discurso.

⁷⁰ Esto mismo ocurre en las dos primeras jornadas en *Abrir el ojo*, donde don Clemente (II,133a), al paño con Cartilla, contemplará la escena del encuentro de don Juan y don Julián en casa de doña Clara, y después será convencido por la dama habiéndose ganado al lacayo previamente con la promesa de un traje (II,136b). La escena de la Jornada Primera es simplemente genial. Don Clemente ha tenido que esconderse ante la llegada de Beatriz, quien ha declarado los amores de éste por ella. Despechada doña Clara, utiliza hábilmente la visita de don Juan para levantar los celos del escondido «al paño». Veamos cómo se articula la escena. Don Juan: «Me contento / con ser pieza en esta casa / por serlo deste tablero» (...) «Y yo pienso que nadie podrá soplarne la dama como yo juego». Marichispa le contestará: «Si come la dama, nadie / te la soplará». Inmediatamente después doña Clara inicia el cortejo. Sobre el escenario se proyectan varios códigos: el juego de damas (típico del amor donde don Clemente y don Juan aparecen como oponentes); Clara como dama (con un necesidad imperiosa de dinero) y don Juan como un simple peón en un juego (donde las «piezas» —diología— son las habitaciones de la casa) movido por la voluntad de Clara (requiebros contra el escondido «al paño») (ROJAS: I, 129bc).

⁷¹ Un evidente «ruido» en la configuración de la comedia es el uso de embozados y tapadas. «Solfis utilise abondamment toute une série d'artifices conventionnels. En premier lieu, bien sûr l'usage constant du voile pour les femmes ou du "rebozo" pour les hommes, qui donne lieu à bon nombre de situations cocasses ou tendues et de rebondissements ultérieurs» (SERRALTA, 1987b:323). Hay que decir que en la comedia de Rojas no están presentes ni embozados ni tapadas. Según las siguientes palabras de Alfredo HERMENEGILDO, *Un bobo hace ciento* presenta algunas características

da de Hipólita a casa de Clara (*Rojas: II, 137a*), para reclamar a don Clemente, pues sospecha (de hecho buscará con Marichispa) la presencia del galán; lo mismo les ocurre a don Gaspar y a Ortuño en casa de Clara, ya que intuyen desde fuera la presencia dudosa de la sombra de un hombre (don Diego)⁷². Del igual modo, el recurso clásico de «engañar con la verdad» permite una compleja actualización del personaje en unos conocimientos que probablemente ya eran de dominio público (e incluso ya asumidos por algunos de los actantes)⁷³.

No podemos pasar por alto, para concluir finalmente este tímido esbozo comparativo, un tipo de información muy concreto procedente de las alusiones metateatrales o metaliterarias (*MacKenzie, 1994:91*). Tanto en *Rojas* como en *Solís* son abundantes las expresiones que se sirven de un lenguaje técnico, fundamentalmente con fines burlescos o paródicos. Invade así el carácter lúdico del carnaval al espectáculo teatral imprimiendo un cierto desplazamiento que conduce (aunque no en un sentido literal) a la representación dentro de la representación, a la conciencia de artificio ingenioso (*Hermenegildo 1989:513*)⁷⁴.

comunes a *El amor al uso*: «La intervención de las damas, Ana e Isabel, sujetos y objetos en los respectivos cuadros actanciales que gobiernan la textualización de sus amores, provoca también una serie de equívocos y errores con el recurso constante al manto y al velo, que les permiten estar tapadas y confundir al resto de los personajes. El manto o el velo son el segundo icono que controla el despliegue escénico. Esta 'comedia de carta y velo' no habría existido sin la presencia recurrente de los signos citados» (1989:508). Según se desprende de las palabras del profesor Serralta, este recurso es sistemático: «Asimismo, toda la tercera jornada de *Amparar al enemigo* estriba en una serie de confusiones fundadas en la aparición de las damas invariablemente tapadas con sus mantos, y esto ha pasado ya a ser arquetípico en el teatro de Calderón, como él mismo lo dice en *No hay burlas en el amor*» (1987a:102).

⁷² Sobre Juana recaerá esta sombra descubierta («Un hombre / que va para mi marido», *II, 1886-1887*) para preservar el decoro de doña Clara. Esta mentira tiene mayor trascendencia (y eficacia dramática) precisamente por la implicación de señores y criados en el mismo universo afectivo.

⁷³ En *ROJAS* las calumnias que don Clemente dice ante Hipólita de doña Clara para excusar su presencia se vuelven contra él, según ya hemos visto; también mente con la verdad don Juan, que responde ante la invitación de don Julián «Yo nunca ceno» (verdad interpretada como excusa cortés, *II, 134c*). En *Solís*, la transferencia del vestido entre las dos damas rivales permite descubrir quién era la tapada que se dirigió a Juana. Este cambio de manto no deja de ser un recurso común: «Una de muchas ilustraciones la encontramos precisamente en *También hay duelo en las damas*, donde un cambio voluntario de manto entre dos protagonistas permite disipar las sospechas de los caballeros presentes» (SERRALTA, 1987a:102).

⁷⁴ Los ejemplos son innumerables. En *Abrir el ojo: I, 126a* (referencia al Mentidero); *127a* («Deja señora / las metáforas y vamos / a ver quién es de tu gusto»); *III, 145a* (alusiones al teatro del Príncipe y de la Cruz). En *El amor al uso* tienen, tal vez, un rendimiento dramático mayor: *I, 171-73* («Lo que yo sé es que la Clara / es clara y sabe en romance»); *II, 1098-1108* («¿Quién sin su dama primera, / su segunda y tercera / compone su compañía?» (...) »; Buena está la compañía!»); *II, 1321-1325* («tres a tres están vustedes: / también la señora autora / en su compañía tiene / sus primeros, sus segundos / y sus terceros papeles»); *III, 2615-2618* («Presto que no estoy agora, / Juana, para la relación. / —Entendísteme, que ya / me entraba al romance»); *III, 2919-2920* («¿no me dejaréis hablar? / ¿he de quejarme con eco?»).

BIBLIOGRAFÍA⁷⁵

- ARELLANO, I. (1988): «Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada», *Cuadernos de Teatro Clásico*, n.º 1, pp. 27-48.
- (1992): «Las convenciones de la comedia de capa y espada», en *Historia y Crítica de la Literatura Española* (Rico, F., Ed.), *Siglos de Oro: Barroco*, Primer Suplemento (Egido, A., coord) Barcelona, Crítica. pp. 165-171.
- (1995): *Historia del Teatro Español del Siglo XVII*. Madrid, Cátedra.
- BOBES, M.^a C. (1987): *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus.
- COTARELO, E. (1911): *Don Francisco de Rojas Zorrilla. Noticias biográficas y bibliográficas*, Madrid, Imprenta de la Revista de Archivos.
- DOMÍNGUEZ, E. M. (1985): «Un aspecto del feminismo en las comedias de capa y espada de Juan de la Hoz y Mota» en *Castilla*, n.º 9-10, pp. 9-13.
- ENTRAMBASAGUAS, J. (1975, ed.): *Juan Ruiz de Alarcón. Tres comedias de enredo*. Madrid, Ed. Nacional.
- GOULDSON, K. (1939): «Seventeenth-Century Spain as seen in the Drama of Rojas Zorrilla» en *Bulletin of Spanish Studies*, XVI, pp. 168-171.
- HERMENEGILDO, A. (1989): «El gracioso y la mutación del rol dramático: Un bobo hace ciento de Antonio de Solís», en *El teatro español a fines de siglo XVII (Diálogos Hispánicos de Amsterdam, 8/11)*, Amsterdam-Atlanta, Ed. Rodopi, t.II, pp. 503-526.
- JULIÁ, E (1930): *Amor y obligación, comedia de Don Antonio de Solís y R. Edición, observaciones, preliminares y ensayo bibliográfico*, Madrid.
- JULIO, M.^a T. (1994): «Planteamiento de la trama en el teatro de Rojas Zorrilla», en *Anuari de Filologia*, 3-F, n.º 15, pp. 59-72.
- MACCURDY, R. (1965): «Francisco de Rojas Zorrilla: Bibliografía crítica», Madrid, CSIC, *Cuadernos Bibliográficos*, n.º 18.
- (1979): «Women and Sexual Love in the Plays of Rojas Zorrilla: Tradition and Innovation», en *Hispania*, LXII, pp. 255-265.
- MACKENZIE, A.L. (1994): *Francisco de Rojas Zorrilla y Agustín Moreto. Análisis*, Liverpool, Liverpool University Press.
- MATULKA, B. (1935): «The Feminist Theme in the Drame of the Siglo de Oro», en *Romanic Review*, XXVI, pp. 191-131.
- PARKER, J. H (1949): «The Versification of the Comedies of Antonio de Solís y Rivadeneyra», *Hispanic Review*, XVII, pp. 308-315.

⁷⁵ Las ediciones de las obras estudiadas se corresponden con las siguientes. ANTONIO DE SOLÍS Y RIVADENEIRA: *El amor al uso* (junto con *Mañanas de abril y mayo* de Pedro Calderón de la Barca), (Arellano, I. y Serralta, F. Ed.), Toulouse. Presses Universitaires du Mirail, 1995. (SOLÍS: 1995): ROJAS ZORRILLA, *Abrir el ojo*, B.A.E. LIV (ROJAS: 1,127a, p. ej.).

- PARR, J. A. (1991): *After its Kind: Approaches to the Comedia*, Kassel, Reicherberger.
- PERRY, M. E. (1993): *Ni espada rota ni mujer que trota: Mujer y desorden social en la Sevilla del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica.
- PORRO, M.^a J. (1995): *Mujer sujeto, mujer objeto en la literatura española el Siglo de Oro*, Málaga, Universidad de Málaga.
- PROFETI, M.^a G (1975): «Le comedies di Solís: un curioso episodio di editora teatrale», Madrid, CSIC., *Cuadernos Bibliográficos*, n.º 32 pp. 77-87.
- REICHERBERGER, K. (1989): *Das spanische Drama im goldene Zeitalter: ein bibliografischen Handbuch*, Kassel, Edition Reichenberger, pp. 140-142.
- ROMERA CASTILLO, J. (1993): «De cómo Cervantes y Antonio de Solís construyeron sus 'Gitanillas' (Notas sobre la intervención de los actores)», en su obra, *Frutos del mejor árbol: estudios sobre el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, UNED, pp. 138-154.
- SÁNCHEZ, M. (1984): «Introducción» a su edición de las *Comedias de Antonio de Solís*, Madrid, CSIC, t. I, pp. 1-47.
- SERRALTA, F. (1979): «Amor al uso y protagonismo femenino», en *La mujer en el teatro y la novela del Siglo de Oro*, Toulouse, France-Ibérie Recherché, n.º 7, pp. 1-57.
- (1983): «Antonio de Solís y el teatro menor en Palacio (1650-1660)» en *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, Madrid, CSIC, pp. 155-173.
- (1986): «Las comedias de Antonio de Solís: reflexiones sobre la edición de un texto del Siglo de Oro», Toulouse, *Criticón*, France-Ibérie Recherché, n.º 34, 159-174.
- (1987a): «También hay duelo en las damas: Calderón y Solís», Toulouse, *Criticón*, France-Ibérie Recherché, n.º 38, pp. 101-111.
- (1987b): *Antonio de Solís et la comédie d'intrigue*, Toulouse, France Ibérie-Recherché.
- (1988): «El tipo del 'galán suelto': del enredo al figurón», *Cuadernos de Teatro Clásico*, n.º 1, pp. 83-93.
- (1993): «Donjuanismo y feminismo, decoro y modernidad: El amor al uso, de Antonio de Solís» en *El redescubrimiento de los clásicos* (Actas de las XV Jornadas de Teatro Clásico), Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 91-103.
- (1994): «El gracioso y su refundición en la versión palaciega de *Eurídice y Orfeo* (Antonio de Solís)», *Criticón*, n.º 60, 1994, pp. 93-101.
- SPANG, K. (1991): *Teoría del drama: lectura y análisis de la obra teatral*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra.
- TESTAS, J. (1975): «Le féminisme de Francisco de Rojas Zorrilla», en *Mélanges offerts à Charles Vincent Aubrun*, (Vidal Sefih, Ed.) París, pp. 303-322.
- TORO, F. (1989): *Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires, Galera.