*Para acabar con el feminismo de Rojas. Una visión crítica a la crítica**

M. Teresa Julio

UNIVERSITAT DE VIC

INTRODUCCIÓN

Parece extraño que cualquier crítico, comentarista o erudito, se acerque a la obra de Rojas Zorrilla y no mencione su «feminismo», bien para confirmarlo, para matizarlo o simplemente para dejarlo caer como quien no quiere la cosa.

En ocasiones nos aferramos a los tópicos y el feminismo del toledano es uno de esos lugares comunes que todos repiten sin detenerse a pensar en la falta de fundamento. Es cierto que hay algo que despertó esa idea inicial: los rasgos distintivos con que Rojas dota a sus heroínas, y la posterior confusión entre ideales dramáticos y realidad, dicho en otras palabras, entre personajes y autor. Así surge un mito y así se repite de artículo en artículo. Pero quizá sea hora de poner punto final.

* El presente trabajo forma parte del proyecto de investigación «Edición de la obra dramática de Rojas Zorrilla I» (HUM2005-07408-C04-01), aprobado y financiado por la Dirección General de Investigación del Ministerio de Ciencia y Tecnología. Investigador principal: Dr. D. Rafael González Cañal. Universidad de Castilla-La Mancha.

1. ROJAS Y EL ATRACTIVO FEMENINO

Cuando se analiza la producción dramática de Rojas, se advierte de inmediato la originalidad de su teatro. Imprimió un fuerte carácter personal a sus piezas. Dos son los temas en los que sobresalió, por su afán de innovación, de entre sus contemporáneos. El primero, por su particular manera de concebir el honor, columna vertebral de las comedias áureas. El segundo, por el tratamiento de la mujer.

Es indudable que Rojas se sintió atraído por el sexo femenino y se dejó seducir por él: por su belleza, esto es, por su carga erótica —ya Ortigoza [1954] lo calificó como el dramaturgo más voluptuoso de su siglo—, y por el juego dramático que le permitía desplegar en escena. No es casual que en cuatro de sus comedias se deleite describiendo el desnudo femenino: *Entre bobos anda el juego*, *No hay ser padre siendo rey*, *Casarse por vengarse* y *Lo que quería ver el marqués de Villena*. Sus protagonistas son mujeres sensuales, casi ninfas, que se bañan en unas aguas cristalinas y que, al ser avistadas por el caballero, no pueden provocar sino su irrevocable rendición. La mujer, en manos del poeta, se deifica, se convierte en una diosa y se reproduce la imagen de la Venus Anadiomena (la que surge del mar)¹.

El toledano se recrea en esa comunión entre belleza femenina y paisaje y «gracias a la técnica dilatoria que utiliza en la descripción, Rojas consigue una gran intensidad dramática que comunica al personaje y a los espectadores» [Suárez, 2004: 1713]. El resultado son cuadros de gran belleza, sensualidad, lirismo y erotismo. Y en la misma línea, pero esta vez en mujeres vestidas, podemos encontrar numerosas imágenes de extraordinaria estética. Recuérdese, por ejemplo, la deliciosa estampa de doña Juana que nos brinda don Melchor en *Sin honra no hay amistad*, cuando ve a su amada en un jardín cogiendo flores: «Vi a doña Juana, mi amante,/ [...] lucir/ tanto, que entre reinas flores/ vino a ser la emperatriz» [1952: 303b]; o don Luis, en *No hay amigo para amigo*, cuando relata a su criado Fernando su primer encuentro con Aurora, cerca de un estanque y rodeada de una hermosa y perfumada vegetación.

Asimismo, como ya señaló Alborg [1966], la sensualidad femenina se observa en la abundancia de mujeres que con los cabellos sueltos y medio desnudas huyen de sus acosadores a altas horas de la noche o de la madrugada, y el rubor, la rabia o la ira las hace todavía más hermosas. Blanca, la protagonista de *Casarse por vengarse*, consigue desasirse de los asesinos brazos de su esposo, que quiere matarla porque cree que ha cometido adulterio, y busca la protección de Roberto, su padre, y sale «con la daga desnuda, destrenzados los cabellos, sueltas las basquiñas y una luz en la mano» (+2206). Medio desnuda aparece también otra doña Blanca, la esposa de García del Castañar

¹ La figura de la Venus emergente en la obra de Calderón y Rojas ha sido tratada por Suárez [2004].

en *Del rey abajo, ninguno*, cuando, huyendo de don Mendo, que ha intentado abusar sexualmente de ella, se refugia en la espesura del monte y la encuentra el conde (vv. 1701-1706). Y sale ella, «con algo de sus vestidos en los brazos, mal puesto» (+1706). Asimismo el dramaturgo nos ofrece una impactante imagen de Medea, al final de la primera jornada de *Los encantos de Medea*, cuando «sale Medea con los cabellos al aire, medio desnuda» (+488) y ve como una nave cruza poco a poco el escenario —según reza la didascalia— y en ella van Jasón y sus dos hijos. La impotencia y la ira al sentirse repudiada y al ver que el marido le arrebató a sus pequeños la lleva a desplegar en escena toda una batería de artificios y tramoyas que, sin duda, haría las delicias de los espectadores del corral.

Pero, además, Rojas puebla sus piezas, especialmente las tragedias de venganza, de mujeres de fuerte carácter, emprendedoras, enérgicas, mujeres que no se arredran ante nada y reclaman el mismo tratamiento que el varón. En sus parlamentos y actuaciones adivinamos a unas féminas de gran fuerza dramática e irresistible atractivo. Por ello no es extraño, como señala Cotarelo [1911: 106], que algunas comedias como *Casarse por vengarse* o *Progne y Filomena* fuesen «como la prueba y término de comparación entre las actrices que aspiraban a la supremacía de su arte».

Es significativo que, de entre todo el material que ofrece la mitología, la historia o la leyenda, Rojas seleccione como protagonistas de sus dramas a mujeres: Progne, Filomena, Medea, Cleopatra, Lucrecia, Rosimunda... Es una muestra de la fascinación que siente por el género femenino. Y lo más interesante es que, respetando las ideas básicas del mito o del material legendario, sabe adaptarlo y acomodarlo para que esas heroínas resulten aún más irresistibles y el mito o la leyenda se mueva en la esfera de la mujer, como ha analizado bien Walthaus [1998], a propósito de *Progne y Filomena*.

Mujeres de enérgico temperamento son también Rosimunda y Albisinda, protagonistas de *Morir pensando matar*, o Milene y Aglaes en *La vida en el ataúd*. Dos mujeres casi varoniles que se enfrentan titánicamente entre sí para conseguir el amor del mismo hombre, Arnesto. Así se autodefinen ellas:

MILENE. [...] te daré a entender que soy
 ingrata, invencible y fuerte,
 fiera, cruel, vengativa,
 infierno y mujer que viene
 con celos donde se cifra
 cuanto rigor se encarece. (vv. 83-88)

AGLAES. [...] te daré a entender que soy
 soberbia, fiera, intratable,

invencible, vengativa,
bárbara, ingrata, arrogante,
infierno y mujer que viene
con rigores y crueldades. (vv. 165-170)

Pero no sólo en las tragedias de venganza y en los dramas de honor, sino también en las comedias las mujeres reclaman su parte de protagonismo: quieren gobernar sus vidas, elegir marido a su gusto, acceder a los estudios y restaurar su propia honra en el caso de perderla, e incluso desempeñar papeles donjuanescos, enamorando a galanes, siguiendo las mismas pautas que sus congéneres masculinos hacen con las damas. Baste una muestra. Doña Juana en *Sin honra no hay amistad* decide vengar al género femenino del asedio y falsedad de los hombres:

Mujer soy y sólo vuelvo
por las mujeres, que es deuda
que pago a la obligación
de nuestra naturaleza
[...]
porque las mujeres vivan
y porque los hombres mueran. [1952: 300b]

En conjunto, Rojas nos ofrece un elenco extraordinario de mujeres rebeldes y vengadoras que adquieren especial excelencia en los casos de honor, donde el toledano rompe el esquema de actuación que se espera de la amante o esposa en estos casos y, por lo tanto, el horizonte de expectativas del público.

2. REBELDES Y VENGADORAS

Las protagonistas femeninas del toledano consideran que el honor no es patrimonio exclusivo del hombre —visión tradicional—, sino que lo sienten como algo propio, como algo que ellas mismas deben defender. Por ello, ante la ofensa, se arman de valor y se lanzan a reparar el daño que se les ha infligido. Un caso paradigmático es el doña Isabel, protagonista de *Cada cual lo que le toca*, comedia muy singular.

Doña Isabel antes de casarse con don Luis había sido deshonrada por don Fernando. Después de un tiempo, don Fernando regresa y quiere persistir en sus amores, pero ella, casada ya, se resiste. Don Luis, el esposo, cree que ella le es infiel y, débil de carácter, no puede defender su honor. Es la propia doña Isabel quien, armada con un puñal, mata a su ofensor y recupera la honra perdida.

La apatía del esposo obliga a doña Isabel a adjudicarse una función que le no estaba adscrita: sentir la ofensa en el honor como algo personal y remediarla, según la tradición dramática varonil, con la muerte del culpable. Como señala Mackendrick [2003: 182]:

Tenemos aquí una mujer que no considera el honor de su marido como cosa aparte, que acecha en un rincón de su vida como una bestia salvaje lista para abalanzarse, sino como algo que a ella le toca proteger.

Si hemos de ser sinceros, cabe confesar que la obra fue un fracaso. A finales del XVII, casi cincuenta años después de la muerte de Rojas, Bances Candamo [1970: 35], en su *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos* (1690), aún recordaba los silbidos que mereció su autor al introducir variantes en un drama de honor conyugal rozando los consabidos límites del género:

A don Francisco de Rojas le silbaron la comedia *Cada cual lo que le toca* por haberse atrevido a poner en ella un caballero que, casándose, halló violada de otro amor a su esposa.

Si Bances Candamo justifica el desacuerdo del público por razones morales, Valbuena Prat [1982: 742] lo explica por haber usurpado la mujer el papel del marido:

Cuando fue silbada la comedia *Cada cual lo que le toca*, se ve claramente un fondo revolucionario en las ideas de la mujer y el honor animaba las creaciones de un inteligente y audaz autor de espíritu selecto.

Sea como fuere, nos encontramos con algo indiscutible: el protagonismo de la mujer y lo inusitado de la obra, desde su inicio (mujer deshonrada y casada) hasta su final (doña Isabel vengadora de su propio agravio).

Si en esta obra es una mujer la que se apropia del derecho de venganza, en *Progne y Filomena* son dos las mujeres que lo hacen. Ambas hermanas tienen motivos para desear la muerte del ofensor: Tereo. Progne, la esposa, en un muy interesante parlamento expone una de las ideas comunes en la época: la de que el adulterio existe solo cuando la mujer es infiel al marido. El adulterio —considera ella— lo comete tanto la mujer como el marido cuando uno de ellos es infiel al otro. Y, si en caso de adulterio, como dicta el estricto y convencional código de honor teatral, el marido tiene derecho a matar a la esposa, lo mismo reclama ella para sí:

FILOMENA. Tente, que aquesta venganza
me toca a mí; pues no quedo
satisfecha de mi agravio,
si yo propia no le vengo.
PROGNE. También el agravio es mío.
Dí, ¿cuando hace un adulterio
una mujer, no merece
la muerte?
FILOMENA. Ya lo confieso.
PROGNE. ¿Por qué?
FILOMENA. Porque va el honor
de su esposo.
PROGNE. Luego es cierto
que si a mí me va el honor
tuyo, siendo mi honor mesmo,
con adulterio y agravio
incurro en el mismo duelo,
luego con justa razón
cobrar ahora pretendo
de una muerte dos venganzas
y de un castigo dos premios. [1952: 59c-60a]

3. RECLAMANDO LA IGUALDAD

Esa igualdad que propugna Progne es compartida por otras heroínas, que defenderán tres supuestos básicos:

- a) tener los mismos derechos que el hombre;
- b) tomar la iniciativa amorosa;
- c) ser dueñas de su albedrío y, en consecuencia, rebelarse contra los matrimonios concertados.

En *Lo que quería ver el marqués de Villena*, encontramos una de las figuras más caras de los espectadores del corral de comedias: la mujer disfrazada de varón. Doña Juana, deseosa de cursar estudios superiores, decide disfrazarse de estudiante y, por medio de la magia del disfraz, se convierte en el doctor don Alonso de Madrid.

En una larga escena de la obra se discute el tema de la capacidad de la mujer para el estudio: Bermúdez y el marqués de Villena mantienen posturas encontradas. Mientras el primero defiende la capacidad (y en algunos casos incluso la superioridad) del sexo femenino para cursar una carrera, el segundo ofrece lo que hoy en día calificaríamos de una insultante y detestable visión misógina de la mujer [1952: 330b-c].

Una opinión muy distinta tiene la propia doña Juana, que justifica la reclusión de la mujer por parte del varón por el miedo que éste siente a reconocerse como inferior puestos ambos sexos en igualdad de oportunidades [1952: 337a-b]. Pero doña Juana va más allá de disfrazarse para poder acceder a la cátedra, pues es capaz de fingir amor por Serafina, utilizando la misma técnica y retórica vacua del cortejo de que se sirven los varones. Y, apelando a su condición de mujer y, por ende, a su facultad de mentir (¿desliz de Rojas?), comienza la simulación: «Quiero empezar a fingir/ pues a ser mujer empiezo» [1952: 337c].

Pero esta doña Juana no será la única mujer que ponga en práctica la falsedad amorosa propia de los «tenorios». Otra doña Juana, la de *Sin honra no hay amistad*, decide cortejar a varios galanes, entre ellos a don Antonio y don Melchor —coprotagonistas de la pieza—, al igual que otros caballeros en las comedias del toledano se lanzan a enamorar a varias damas al mismo tiempo, como don Andrés en *La traición busca el castigo*, que, convertido en un verdadero donjuán, relata con desvergüenza su técnica para la conquista amorosa. La réplica femenina de este personaje la encontramos en doña Juana de *Sin honra*, como hemos visto, y en doña Clara, *Abre el ojo*, que no ama pero finge hacerlo para aprovecharse de los obsequios y atenciones de sus pretendientes. En estos casos, tanto el varón como la mujer —y en las mismas condiciones— despliegan con gran descaro en escena unos amores o amoríos fingidos que nacen de un mero interés económico, de la concupiscencia o del simple juego amoroso².

Según Suárez [1990: XV], Rojas considera a la mujer, además de como soporte de la honra familiar, «un sujeto intelectual, afectivo y sexual, capaz de iniciar una verdadera relación amorosa y no solo un elemento pasivo de la misma». Diversas son las mujeres que se entregan a sus amantes, como Aurora en *No hay amigo*, que sin tapujos confiesa a su don Carlos: «Señor don Carlos, yo os quiero,/ dígolo mejor, yo os amo» (vv. 475-476) y, al igual que Aglaes en *La vida en el ataúd*, concierta una cita con su enamorado. Más allá va, Blanca, en *Casarse por vengarse*, que pide matrimonio a Enrique.

Hay mujeres que, llevadas por su pasión amorosa, lo abandonan todo y se entregan a su amante, aunque no sea de su misma condición social. Así, Milene, «sol de las estrellas de oro, sagrados lirios franceses», cuya sangre es la de los dioses, cuyo valor es el de reyes, cuyo imperio es el de la fortuna y cuyo brazo es el de la muerte

² Sobre amores sinceros y amores fingidos, *vid.* Julio [2003].

(vv. 23-28), confiesa: «¿Yo que príncipes desprecio,/ siguiendo a un villano estoy?» (vv. 1692-1693).

Todas estas heroínas reclaman su derecho a amar a quienes desean y a iniciar una relación amorosa, tal como hacen los varones, de ahí su protesta ante los matrimonios concertados.

La mayoría de las protagonistas de Rojas se niega a aceptar por esposo al marido que ha elegido el padre, si bien tras la primera protesta inicial acaban acatando la decisión del progenitor. Así, Blanca, en *Casarse por vengarse*, cuando se entera de que su padre quiere casarla con el Condestable, se niega, pero éste, apelando a su autoridad, la obliga a hacerlo: «No hay por qué tu labio se abra,/ que en dando yo mi palabra/ no ha de faltar tu obediencia» (vv. 926-928). Ella acaba convirtiendo ese matrimonio en una venganza contra sí misma y contra Enrique, su verdadero amor, quien, por razón de estado, se ha casado con Rosaura.

Y el caso de Blanca no es extraordinario. Doña Isabel, en *Entre bobos anda el juego*, se resiste a aceptar por esposo a don Lucas del Cigarral, el antigalán por excelencia. Un hombre despreciable física y moralmente. Doña Isabel dirá a su padre: «Es que yo no he de casarme,/ mándenlo o no tus preceptos,/ con don Lucas» (vv. 347-349). Tras esta pataleta, su padre apela de nuevo a la obediencia y la mete en la litera en dirección a la posada de Illescas, esto es, a callar y a casarse. Ciertamente es que los acontecimientos la conducirán a los brazos de don Pedro, pero por decisión del propio don Lucas.

Igualmente protesta doña Leonor, en *Primero es la honra que el gusto*, contra el matrimonio que le ha concertado su padre con don Juan Osorio: «Es galán,/ noble y rico, pero es necio» [1952: 441c]. Poco después se sincera con su confidente Flora y le confiesa la obligación y obediencia que tiene para con su padre [1952: 442a]. Poco a poco, irá moviendo los hilos de la comedia hasta conseguir su propósito y casarse con don Félix.

Tal vez la única mujer que es capaz de desobedecer y desafiar abiertamente a su progenitor en la cuestión marital es Julia en *Los bandos de Verona*. Ella está enamorada de Alejandro Romeo, pero su padre quiere casarla con su primo Andrés Capelete o con el conde Paris, que también la pretende. El padre le da un ultimátum y le dice que o acepta el matrimonio o la mata. Ella prefiere la muerte y le da a elegir entre la daga o el veneno. Por suerte, elige el veneno, que no es tal, sino un potente somnífero que había preparado su primo. Julia es una de las pocas mujeres que realmente lucha por alcanzar el esposo que desea³.

³ De todos modos, no debemos dejarnos deslumbrar por el arrojito en defensa del amor de esta mujer, porque, si Rojas la conduce a una situación tan extrema, es simplemente porque esconde en la manga el as del morfeico brebaje.

Llegados a este punto, deberíamos reflexionar sobre el motivo que impulsó al toledano a dotar a sus heroínas con esos ideales tan modernos.

4. ROJAS ¿FEMINISTA?

Como ya he señalado al principio, cuando uno consulta los manuales de literatura y los estudios sobre Rojas se encuentra con una idea que suele ser bastante generalizada: su feminismo. Pero no siempre ha sido así. La asociación Rojas-feminismo arranca de principios del siglo XX con el estudio de Américo Castro [1917: 185] a propósito de *Cada cual lo que le toca*. En la introducción señala que, en la dramaturgia del toledano, «la mujer tiene derechos análogos a los del hombre en cuanto al amor —y al honor matrimonial, añadiría Rojas—», y justifica la defensa de la mujer por parte del toledano como resultado de la influencia erasmista.

Valbuena Prat, en su *Historia de la literatura española*, aparecida en 1960, da la razón a Castro y habla de un fondo revolucionario en el ideario de Rojas [Valbuena, 1982: 742], de la emancipación de la mujer [1982: 743] y de igualdad con respecto al hombre [1982: 745].

A Alborg [1966: 750], más comedido, en su *Historia de la literatura española*, no le acaba de convencer la imagen de un Rojas feminista y matiza:

Cabe que Rojas aprendiera en el gran cordobés [Séneca] tales ideas, al tiempo que adquiriría de él su conocida proclividad hacia los sucesos terroríficos. Pero el *feminismo* del toledano —debemos confesarlo— nos parecería más convincente si no estuviera tan estrechamente fundido con aquellas violencias dramáticas en las que tanto se complacía para impresionar al espectador.

Rodríguez Puértolas, en un artículo de 1967, también veía un trasfondo revolucionario en la actitud de las mujeres de Rojas ante la libertad de la heroína para elegir o no marido o ante el concepto de la libertad amorosa, al tiempo que afirma que la independencia que el dramaturgo concede a sus heroínas, en los dramas femeninos, es ficticia en tanto que «se trata, en realidad, del sometimiento de las mismas [de las mujeres] al rígido concepto del honor, y, en muchos casos, de la espectacular venganza de la esposa y no del marido» [Rodríguez Puértolas, 1967: 339].

Serrano García, en su trabajo sobre la función de la mujer en tres damas de honor —de 1974—, afirma lo siguiente a propósito de *Casarse por vengarse*: «Parece que el autor pretende lanzar con Blanca el primer grito de rebeldía por la mujer, apresada y sojuzgada aún por el peso del lastre medieval» [Serrano García, 1974: 507].

En 1976, MacCurdy edita *La vida en el ataúd* y, acerca del derecho a amar libremente que reivindican las protagonistas de la comedia, utiliza explícitamente el término «feminismo»:

Con razón la crítica ha insistido tanto en el feminismo de Rojas, aunque desde luego la agresividad femenina de esas rivales [habla de Milene y Aglaes], pueda pasar la raya, convirtiéndolas en tipos hombrunos. [1976: XLIX]

Un año antes, 1975, había aparecido publicado un artículo de Jean Testas titulado «Le féminisme de Francisco de Rojas Zorrilla». A partir de ahí parece que se consolida el mito del «feminismo» del toledano. El gusto por el cuerpo femenino, la creación de mujeres enérgicas en contraposición con unos amantes, novios y maridos desdibujados, casi invisibles, a la hora de defender el honor, llevaron al hispanista francés a considerar que «il y avait chez cet auteur un féminisme fondamental» [Testas, 1975: 303], resultado de un «humanisme plus vaste et une réelle mise en question des valeurs sociales» [Testas, 1975: 322].

Asimismo, Ana Suárez [1990: XVI] cree firmemente en el feminismo del toledano, conclusión a la que llega tras analizar sus textos y ver en ellos la defensa del derecho de la mujer a elegir esposo [1990: XXVIII] y la proclamación de la emancipación femenina, sobre todo en *Entre bobos anda el juego* [1990: XXXI], y señala que en *Lo que quería ver el marqués de Villena* se apunta «con gran sentido moderno, el tema de la liberación femenina del que Rojas es un eminente precursor» [1990: XIV].

En los manuales modernos, continúa apareciendo el término «feminismo» y, con muchas reservas, no deja de mencionarse aunque solo sea por tradición. Así, en el *Manual de literatura española* de Pedraza y Rodríguez Cáceres [1981: 499], leemos:

Otro de los conceptos más barajados, que a menudo enlaza con el anterior, es el del «feminismo». Ciertamente, vemos muchos casos de protagonismo femenino sobre todo cuando de vengar la afrenta se trata. Rojas concede a la mujer el mismo derecho al honor y a la venganza de que goza el varón.

Y, a propósito de *Cada cual lo que le toca*, se afirma: «Es una de las piezas en las que el feminismo, tan insistentemente atribuido a Rojas, se manifiesta con mayor intensidad» [Pedraza-Rodríguez Cáceres, 1981: 504].

En la *Historia del teatro español*, González Cañal [2003: 1154] señala, no sin escepticismo:

Un rasgo característico y que se ha convertido en un lugar común de la crítica es el del «feminismo» de Rojas [...] Es verdad que en Rojas es frecuente el protagonismo femenino y que presenta mujeres decididas y con fuerte personalidad que no dudan en defenderse a sí mismas y que reclaman el mismo derecho al honor y a la venganza que el hombre.

Mackendrick [2003: 183], al analizar *Cada cual*, considera que «la obra es una destacable afirmación de la igualdad femenina» [2003: 183], y puntualiza: «Naturalmente, Rojas no era más feminista, en el sentido moderno del término, que cualquier otro dramaturgo de su época.

Asimismo, en un artículo publicado en 2004 Cisneros analiza algunos dramas del toledano a la luz de su feminismo e intenta evaluarlos desde esa perspectiva.

Y podríamos continuar aportando y desgranando más testimonios de ilustres hispanistas que parecen no poder resistirse a asociar Rojas y feminismo. Pero quizás haya llegado la hora de acabar con esa pareja de términos. Son innegables dos puntos de los que hemos de partir:

- (1) Rojas sintió predilección por las protagonistas femeninas.
- (2) Las mujeres de Rojas, pertrechadas de fuerte carácter, defienden unos ideales extraordinarios para su época.

Los ejemplos que hemos aportado así lo corroboran, pero de ahí a afirmar que Rojas era feminista hay un trecho. Por dos razones fundamentales:

- (1) calificarlo así supondría caer en un anacronismo flagrante⁴. El mayor error en que puede incurrir un crítico es reinterpretar los textos desde una perspectiva moderna, porque, como señala Maestro, «las interpretaciones teológicas o místicas —o de cualquier otro cariz, añadiríamos nosotros—, saturadas de emociones trascendentes, no nos informan acerca de las obras literarias, sino acerca de las personas y sujetos que dicen interpretarlas para nosotros» [2006: 46] y «las ideas no se pueden hipostasiar nunca, es decir, no se pueden situar fuera del tiempo y el espacio, no se pueden descontextualizar» [2006: 35]. Aplicar el término «feminista» al teatro de Rojas implica adjudicarle una concepción moderna del mundo, inimaginable en la sociedad áurea. Justamente por ello, la crítica intenta matizar sus afirmaciones, pues, al

⁴ No desconozco la corriente crítica que apunta la existencia de una conciencia o discurso feminista o profeminista (o más ajustadamente, antimisógino) en los siglos XVI y XVII y que puede consultarse en Langle de Paz [1999].

analizar los textos, éstos no acaban de cuadrar con el patrón feminista que obstinadamente asocia con el toledano. Como hemos visto, Alborg no está muy convencido, Rodríguez Puértolas apunta un feminismo ficticio en los casos del honor, MacCurdy habla de tipos hombrunos, incluso Jean Testas en su artículo parece contradecirse en algunas ocasiones, Cisneros no acaba de definirse de una manera rotunda, etc., etc. Y no es de extrañar que así suceda, porque lo que hace Rojas es aplicar patrones masculinos a sus heroínas, esto es, se limita a reproducir un paradigma de comportamiento andrógino en ellas. Esas mujeres no reclaman compartir nada con el varón, sino simplemente ocupan el espacio que ideológicamente le corresponde a éste, invirtiendo los roles esperados.

- (2) su feminismo es un «falso feminismo» o un «feminismo de boquilla». Sus heroínas, revestidas de atributos y comportamientos masculinos, encarnan esos ideales de lo que hoy llamaríamos emancipación, libertad, igualdad, e incluso sed de venganza —valores asignados exclusivamente al varón en la sociedad del XVII—, y se autoexcluyen, voluntaria o involuntariamente, del encorsetado sistema en que se encuentran. Pero esos ideales no los defiende Rojas, sino sus personajes. Si el toledano adornó a sus protagonistas de ese modo, no fue para convertirse en el adalid de una causa en defensa de la mujer y de sus derechos, ni para enarbolar la bandera del erasmismo en España, como se ha llegado a afirmar. Su mal llamado «feminismo», no obedece sino a una cuestión de olfato dramático. Rojas era un hombre de teatro hasta la médula. Sabía qué funcionaba y no funcionaba en las tablas, aunque se podía equivocar (recuérdense los silbidos de *Cada cual*). Su teatro se enmarca en la época dorada de la comedia española, 1630-1640, en un momento en que todo o casi todo estaba dicho. La fórmula teatral con que tantos éxitos cosechó Lope de Vega se agotaba. La escena necesitaba una renovación. De ahí su originalidad, su búsqueda de nuevos valores y enfoques que aportaran un poco de savia fresca al esquema de la comedia tan repetido por ese maremágnum de poetas y poetastros que pululaban por la corte de los Austrias.

El afán de originalidad —convertido en ocasiones en provocación y no en revolución ideológica— es fruto de su esfuerzo por innovar y complacer a su público. Un público, formado por varones que quedarían encandilados ante las imágenes preciosistas de las Venus emergentes o las piernas bien contorneadas de la mujer en traje varonil, y un público, también femenino, que asistía regularmente al corral y aplaudía

sus comedias, y se sentía atraído por la irrealidad que le ofrecía la escena. Podemos imaginar cómo debían disfrutar las mujeres de la cazuela, azuzadas por la cotidiana miseria económica que roía a España, al ver a aquellas bellas heroínas enfrentarse a padres, hermanos, maridos y a todo un sistema sociocultural al reclamar la venganza de sus propias manos, el derecho a ser dueñas de su albedrío o su disposición para la libertad amorosa. Y, como afirmaba Lope de Vega en su *Arte nuevo*: «porque, como las paga el vulgo, es justo/ hablarle en necio para darle gusto² (vv. 47-48)⁵.

Pero, para ser sinceros, Rojas no inventó nada. Sólo potenció algunos elementos que Lope, Tirso o Calderón ya habían ensayado, y con éxito, en sus piezas dramáticas. Lope nos había ofrecido numerosas mujeres disfrazadas de varón y mujeres temperamentales que cogen un arma y se lanzan a defender a su caballero que está en peligro. Recordemos a Belisa, en *Las bazarrias de Belisa*, que toma prestada la espada a su cochero para enfrentarse a los cuatro caballeros que asedian a su galán, don Juan de Cardona; o por poner otro caso del Fénix en el que se reúnen diversas de las «desviaciones femeninas» que hemos comentado en Rojas, recordemos a la doña María de *La moza del cántaro*, que empieza mostrando su independencia y desdén ante cualquier pretendiente, cuestiona que su padre elija marido por ella, le pide a don Diego (el ofensor de su padre) matrimonio, lo mata, se viste de soldado y se va a correr mundo hasta convertirse en la criada de un indiano. Asimismo, Tirso había convertido a doña Juana en don Gil, en *Don Gil de las calzas verdes*, y en su condición de varón había enamorado a damas, como la doña Juana (doctor Madrid) de Rojas. Y también Calderón nos había ofrecido al menos en un par de ocasiones la imagen de la Venus Anadiomena en *Fuego de Dios en el querer bien* y *Agradecer y no amar*. Y ¡cuántas mujeres en la comedia española se niegan a aceptar el matrimonio que les propone el padre! Doña Brianda (*El narciso en su opinión* de Guillén de Castro), Marta (*Marta la piadosa* de Tirso)... Y así podríamos continuar encontrando paralelismos y lanzando puentes entre nuestros dramaturgos. Todos esos elementos eran genéricos de la comedia áurea, lo que hizo el toledano fue imprimirles un particular carácter femenino, y ya está, porque, y lo dejamos para el final, todas sus heroínas van perdiendo su energía a lo largo de la obra, y acaban volviendo al redil y sometándose a las reglas que estaban vigentes en la época. El amor acaba con ellas, las destruye, y en la mayoría de ocasiones su actuación responde a la debilidad del varón o la imposibilidad de éste de defenderse.

Toda la fuerza dramática que despliega Cleopatra en la primera escena de *Los aspides de Cleopatra* se evapora cuando cae rendida de amor ante Marco Antonio. La doña Isabel de *Cada cual*, a la que siempre se suele citar como el paradigma del «carácter varonil», suplica el perdón del marido al final de la comedia. Albisinda, que encabeza,

⁵ Sobre el sometimiento de Rojas a su público, *vid.* Mesonero Romanos [1952] y Rodríguez Puértolas [1967].

con la espada desnuda, la revuelta contra el poder tiránico de Rosimunda, libera a Fabio y le entrega su espada para que acabe con los culpables. La regicida Rosimunda, que invoca a los cuatro elementos para hacer justicia, no puede prescindir de Leoncio para llevar a cabo su venganza. Toda la furia de Milene y Aglaes contra los cristianos se resuelve en conversión y vida piadosa. Una vez se ha descubierto la condición de mujer del doctor Madrid, doña Juana, queda privada del hábito de estudiante y, por ende, de su libertad. Doña Blanca, en *Del rey abajo*, tras los primeros embates de don Mendo, es capaz de pararle los pies, pero acaba siendo víctima de sus abusos y es don García, su esposo, quien se encargará de vengar la ofensa. Y doña Blanca (*Casarse*), doña Isabel (*Entre bobos*), etc., tras protestar inicialmente contra el matrimonio concertado, terminan acatando la autoridad paterna. Ni siquiera en *Progne y Filomena*, podemos hablar de feminismo, según Trambaioli [1977], en tanto que la venganza de las mujeres procede del mito.

¿Dónde está el feminismo de Rojas? Sus heroínas, que se han permitido el lujo momentáneo de protestar, rebelarse o adjudicarse unas funciones impropias de su sexo, acaban integrándose en el viejo sistema o desapareciendo para siempre de él. Se recupera así el orden y el equilibrio perdidos. Sus actuaciones no han sido más que un paréntesis en sus vidas, un paréntesis dramático que ha durado el tiempo de la representación y que, a modo de espejismo, ha compartido complacido el público.

Afirmar que Rojas era feminista es analizar los textos dramáticos con un instrumental ideológico inapropiado y confundir autor y personaje, en otras palabras, ficción teatral y realidad histórica. Solo eso.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBORG, Juan Luis [1966]: «Francisco de Rojas Zorrilla», en *Historia de la literatura española. Época barroca*, Madrid, Gredos, pp. 738-780.
- AUBRUN, Charles V. [1981]: *La comedia española (1600-1680)*, Madrid, Taurus.
- BANCES CANDAMO, Francisco [1970]: *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, ed. D. W. Moir, London, Tamesis Books Ltd.
- CASTRO, Américo [1917]: Introducción, edición y notas a *Cada Cual lo que le toca* de Francisco de Rojas Zorrilla, en *Teatro antiguo español*, II, Madrid, Imprenta de los Sucesores de Hernando, pp. 1-122.
- CISNEROS, Odile [2004]: «De viragos a mujeres que matan: “feminismo” en los dramas femeninos de Rojas Zorrilla», en *Actas del 40 Congreso de la Asociación Canadiense*

de Hispanistas [http://artsandscience.concordia.ca/cmll/spanish/antonio/ACH_Con_Ab/ACH_CA_Odile_Cisneros.pdf].

- COTARELO Y MORI, Emilio [1911]: *Don Francisco de Rojas Zorrilla, noticias biográficas y bibliográficas*, Madrid, Imprenta de la Revista de Archivos.
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael [2003]: «Francisco de Rojas Zorrilla», en J. Huerta Calvo, *Historia del teatro español*, vol. I, Madrid, Gredos, pp. 1159-1189.
- JULIO, M. Teresa [2003]: «Amor y dolor: dos caras de la misma moneda», en F. B. Pedraza, R. González Cañal y J. Cano (eds.): *Toledo: entre Calderón y Rojas*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 173-193.
- LANGLE DE PAZ, Teresa [1999]: «Feminismos prevalecientes. Hacia una nueva historia del siglo XVII», *Edad de Oro*, XXVI, pp. 147-158.
- MACCURDY, Raymond, R. [1976]: Introducción y edición de *Morir pensando matar. La vida en el ataúd*, Madrid, Espasa-Calpe.
- MACKENDRIK, Malveena [2003]: «Francisco de Rojas Zorrilla», en *El teatro en España (1490-1700)*, Palma de Mallorca, Olañeta, pp. 181-187.
- MAESTRO, Jesús G. [2006]: *La academia contra Babel*, Pontevedra, Mirabel editorial.
- MESONERO ROMANOS, Ramón [1952]: «Apuntes biográficos, bibliográficos y críticos de don Francisco de Rojas Zorrilla», en Francisco de Rojas Zorrilla, *Comedias escogidas*, Madrid, Atlas (BAE, LIV), pp. V-XXIV.
- ORTIGOZA VIEYRA, Carlos [1954]: *Los móviles en la comedia en Lope, Alarcón, Tirso, Moreto, Rojas, Calderón*, México, Universidad de México.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., y Milagros RODRÍGUEZ CÁCERES [1981]: «Francisco de Rojas Zorrilla», en *Manual de literatura española. Barroco: Teatro*, vol. IV, Navarra, Cénlit Ediciones, pp. 496-521.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio [1967]: «Alienación y realidad en Rojas Zorrilla», *Bulletin Hispanique*, LXIX, pp. 325-346.
- SERRANO GARCÍA, Virtudes [1974]: «La función de la mujer en la estructura de tres dramas de honor del siglo XVII», en *Estudios literarios dedicados al profesor Mariano Baquero Goyanes*, Murcia, Nogués, pp. 495-510.
- SUÁREZ, Ana [1990]: Introducción y edición de *Del rey abajo, ninguno. Entre bobos anda el juego*, Barcelona, Planeta.
- [2004]: «La profanación del mito de Venus Anadiomena en Rojas y Calderón», en *Memoria de la palabra*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, vol. II, pp. 1707-1716.
- TESTAS, Jean [1975]: «Le féminisme de Francisco de Rojas Zorrilla», en H. Vidal Sephiha (coord.): *Mélanges offerts à Charles Aubrum*, París, Éditions Hispaniques, vol. II, pp. 303-322.

- TRAMBAIOLI, Marcella [1997]: «Una obra mitológica de corral: *Progne y Filomena* de Rojas Zorrilla», en F. B. Pedraza y R. González Cañal (eds.): *La década de oro de la comedia española: 1630-1640. XIX Jornadas de teatro clásico. Almagro, 9, 10 y 11 de julio de 1996*, Almagro, Universidad de Castilla-la Mancha, pp. 263-279.
- VALBUENA PRAT, Ángel [1982]: «Rojas y la escuela de Calderón», en *Historia de la literatura española*, Barcelona, Gustavo Gili, vol. III, pp. 742-757.
- VEGA, Lope de [2006]: *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. E. García-Santo Tomás, Madrid, Cátedra.
- WALTHAUS, Rina [1998]: «Mujeres en el teatro de tema clásico de Francisco de Rojas Zorrilla: Entre tradicionalismo y subversión», en *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro: Ficción teatral y realidad histórica*, J. A. Martínez Berbel y R. Castilla Pérez (eds.), Granada, Universidad de Granada, pp. 137-157.

Obras de Rojas Zorrilla citadas:

- Abre el ojo* [2005]: ed. F. B. Pedraza y M. Rodríguez Cáceres, Madrid, Castalia.
- Cada cual lo que le toca* [1911]: ed. A. Castro, *Teatro antiguo español*, Madrid, Imprenta de los Sucesores de Hernando, II, pp. 1-122.
- Casarse por vengarse* [2007]: ed. M. Teresa Julio, *Francisco de Rojas Zorrilla. Obras completas*, I, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 417-551.
- Entre bobos anda el juego* [1998]: ed. M.G. Profeti, Barcelona, Crítica.
- La traición busca el castigo* [1952]: ed. R. Mesonero Romanos, Madrid, Atlas (B.A.E. LIV), pp. 233-254.
- La vida en el ataúd* [1961]: ed. R. R. MacCurdy, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 127-233.
- Los bandos de Verona* [1952]: ed. R. Mesonero Romanos, Madrid, Atlas (B.A.E. LIV), pp. 367-388.
- Los encantos de Medea* [en prensa]: ed. de M. Teresa Julio, *Francisco de Rojas Zorrilla. Obras completas*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.
- Morir pensando matar* [1961]: ed. R. R. MacCurdy, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 5-126.
- No hay amigo para amigo* [2007]: ed. R. González Cañal, en *Francisco de Rojas Zorrilla. Obras completas*, I, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, I, pp. 21-143
- Primero es la honra que el gusto* [1952]: ed. R. Mesonero Romanos, Madrid, Atlas (B.A.E. LIV), pp. 441-452.
- Progne y Filomena* [1952]: ed. R. Mesonero Romanos, Madrid, Atlas (B.A.E. LIV), pp. 39-60.
- Sin honra no hay amistad*, [1952]: ed. R. Mesonero Romanos, Madrid, Atlas (B.A.E. LIV), pp. 295-318.