



LAS DESCRIPCIONES METATEATRALES,  
PARÓDICAS E IRÓNICAS  
DEL LENGUAJE GALANTE  
EN *LO QUE SON MUJERES*  
Y *ENTRE BOBOS ANDA EL JUEGO*

Héctor BRIOSO  
Universidad de Alcalá (España)  
[hbrioso@hotmail.com](mailto:hbrioso@hotmail.com)

Recibido: 25 de octubre de 2022  
Aceptado: 22 de noviembre de 2022  
<https://doi.org/10.14603/10A2023>

RESUMEN:

Hasta la fecha, la mayoría de los estudios recientes sobre el teatro cómico de Rojas Zorrilla se ha orientado a las cuestiones de la comedia de figurón y la llamada comedia *cínica*, pero queda por dilucidar el problema del distanciamiento irónico del dramaturgo toledano respecto a las convenciones estilísticas de la comedia de enredo y, más concretamente, respecto a la llamada *lengua de estrado* o *lenguaje galante* teatral, un vocabulario especializado de origen cancioneril e italianizante criticado y parodiado en *Lo que son mujeres* y *Entre bobos anda el juego*. Por último, comento en detalle las tesis de varios críticos sobre la segunda comedia, dado que tocan en particular su aparentemente ambiguo desenlace y la cuestión del lenguaje amoroso.

PALABRAS CLAVE:

metateatro, parodia, ironía, lenguaje de estrado, lengua galante, *Lo que son mujeres*, *Entre bobos anda el juego*.

ARTENUEVO

Revista de Estudios Áureos

Número 10 (2023) / ISSN: 2297-2692

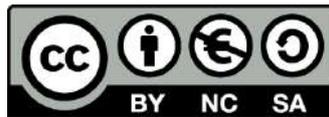
METATHEATRICAL, PARODIC, AND IRONIC DESCRIPTIONS  
OF GALLANT LANGUAGE  
IN *LO QUE SON MUJERES*  
AND *ENTRE BOBOS ANDA EL JUEGO*

## ABSTRACT:

To date, most modern studies on Rojas Zorrilla's comic theater have focused on the issues of the *comedia de figurón* and the so-called cynical comedy, but the problem of Rojas' ironic distance from the stylistic conventions of love comedies, and specifically from the *lengua de estrado* or theatrical galant language -a specialized vocabulary of cancionero and Italianate origin criticized and parodied in *Lo que son mujeres* and *Entre bobos anda el juego*-remains to be elucidated. Finally, I comment in detail several critics' hypothesis about the latter comedy, since they deal in particular with its apparently ambiguous ending and the issue of galant language.

## KEYWORDS:

Metatheater, Parody, Irony, *Estrado* Language, Gallant Language, *Lo que son mujeres*, *Entre bobos anda el juego*.



Los lectores modernos de teatro clásico estamos habituados a encontrar en las comedias una profusión de voces amorosas como *fineza*, *recato*, *halago*, *crédito*, *desaire*, *galanteo*, *galantería*, *afecto*, *festejar*, *lisonja*, *atención*, *desatención*, *antojo*, *deuda*, *obligación*, *obediencia*, *desdén*, *embarazo*, *queja*, *alivio*, *riesgo*, *rigor*, *pesar*, *cuidado*, *mudanza*, *adoración*, *congoja*, *empeño*, *ansia*, *satisfacción*, *estimación*, *pretensión*, *abono*, *recato*, *valimiento*, *empleo*, *lucimiento*, *filis*, etc.<sup>1</sup>

Aunque va de suyo que las comedias amatorias deben contener un vasto léxico amoroso, sorprende la variedad y abundancia de ese lenguaje, que recoge todo el acervo cancioneril y petrarquista y la aportación de numerosos préstamos del vocabulario económico, legal, militar, escolástico, etc.<sup>2</sup>. Así, no nos extraña encontrar alusiones, o incluso alegorías, en las que los enamorados hablan de un *crédito*, una *deuda* o una *hipoteca* amorosas, de *testigos*, *ejecutores* o *acreedores* de amor, etc.

Los dramaturgos y los espectadores áureos tenían la clara conciencia de que, en las comedias de enredo, los enamorados empleaban una lengua especial, a la que, metateatral e irónicamente, los personajes podían llamar sencillamente *ternezas*, *requiebros* o *finezas*; más descriptivamente *vocablos de estrado*, *prosa de galanes*, *lenguaje de palacio* o *de la corte*, o incluso, burlonamente, *andar en flores*, *epítetos de alquiler*, *hablar a lo fino*, *afeitado*, *pulido* o *tierno*, *decir necedades pulidas*, *filaterías*, etc. Las palabras arriba citadas y bastantes más formaban esa sofisticada jerga galante, cortesana y fina.

Pese a ese vasto panorama léxico y a las frecuentes alusiones metateatrales a esa lengua en bastantes comedias, la crítica especializada ha sido parca en sus comentarios, quizás por entender que se trataba de simples automatismos de un género especialmente convencional, o acaso porque, en general, la comedia de enredo y el llamado agente cómico vienen a ser una suerte de hermanos pobres dentro

<sup>1</sup> Tomo como referencia las listas aducidas por Menéndez Pidal (1991: 188-191) y Penas Ibáñez (2003: 115-118), con algunas palabras de mi particular cosecha. Se impone la necesidad de un censo de las voces amorosas teatrales y de un análisis de las mismas, al estilo del que planteó Roso (1998) para el léxico del enredo en la comedia. En cuanto a la lexicografía teatral en general, apenas contamos con herramientas básicas como el *Vocabulario* de Fernández Gómez (1971) y estudios parciales sobre algunos temas, autores u obras determinadas.

<sup>2</sup> Véase Menéndez Pidal (1991: 188-199). Ese historiador analizó parcialmente la lengua galante en sus páginas tituladas «La lengua castellana en el siglo XVII», redactadas alrededor de 1941 (1991) y recogidas después en *España en su historia* (1957), en *El siglo del Quijote* (1996) y en las dos ediciones recientes de su *Historia de la lengua* (2005 y 2007). Dedicó también al estilo de Lope de Vega un trabajo en 1958.

de la historiografía teatral<sup>3</sup>. Además de los trabajos clásicos de Menéndez Pidal sobre la lengua literaria áurea y de la síntesis moderna de Aparicio acerca del estilo dramático (2006), contamos con algunos estudios del lenguaje de la comedia<sup>4</sup>, aunque resulta llamativa su escasez para un género que ha sido descrito precisamente como un *teatro de la palabra*<sup>5</sup>.

El amor histórico, literario y dramático ha sido analizado en varias ocasiones, por ejemplo, en el libro ya clásico de Parker, *La filosofía del amor en la literatura española de 1480-1680* (1986), en Profeti (1988), en varias entradas del *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro* (2002)<sup>6</sup>, en las actas de congreso *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega* y en las citadas *Ronda, cortejo y galanteo en el teatro español del Siglo de Oro* (ambas de 2003), en el excelente libro de O'Connor (2000), en un artículo de Pedraza (2007c) o en la monografía reciente de Beltrán (2021).

Resulta mucho más reducido el material historiográfico acerca de la lengua galante teatral, que ha solido ceñirse a una imagen, a un autor –sobre todo a Lope– o incluso a ciertas obras, indudablemente por la amplitud oceánica del corpus que nos ha legado la historia<sup>7</sup>. Fuera de esos estudios parciales, únicamente hallamos alusiones al estilo amoroso-teatral en los prólogos más incisivos y detallados a comedias clásicas, como los de Arellano (1981), Profeti (1984, 1998), Di Pastena (1999: lxxxiv) o Pallarés (2001: 32), entre otros<sup>8</sup>. Faltaría, como poco, un magno

<sup>3</sup> Valga como prueba de ello el hecho de que los estudios teóricos sobre esos dos puntos sigan siendo todavía los de Newels (1974), Arellano (1988, 1994) y Oleza (1994), el monográfico inaugural de *Cuadernos de teatro clásico*, titulado *La comedia de capa y espada* (1988), y las actas de congreso *La comedia de enredo* (1998).

<sup>4</sup> Sobre todo, Salembien, 1933; Larson, 1991 y alguno de los trabajos contenidos en *Ronda, cortejo y galanteo en el teatro español del Siglo de Oro* (2003).

<sup>5</sup> Cfr. Menéndez Pidal (1996: 335), Ruiz Ramón (1967: I, 144-145), Pedraza y Rodríguez (1981: 74) y Larson (1991: 143). Con todo, las introducciones a las ediciones modernas suelen comentar el estilo de las obras, por ejemplo, McGrady (1981: 21).

<sup>6</sup> Sobre todo s. v. *seducción, amor, amor-honor, erotismo y hermosura*.

<sup>7</sup> Véanse algunas muestras en Weber de Kurlat (1983), Penas Ibáñez (2003) y González (2003). Pese a su sugerente título, no es demasiado útil a este fin el volumen colectivo *Discurso erótico y discurso transgresor en la cultura peninsular* (1992). Arellano analizó en su *Historia* de 1995 el problema de la teorización del teatro áureo, señalando precisamente la necesidad de estudios de conjunto (125-127).

<sup>8</sup> Resulta especialmente interesante el apartado «Campos semánticos principales» de la introducción de Arellano a su edición de *No hay burlas con el amor* de Calderón de la Barca. Ese estudioso navarro apuntaba entonces que el léxico amoroso se usaba de forma profusa en esa comedia y que podía rastrearse ahí un promedio de una expresión amorosa cada diez versos (1981: 40). Por su parte, Penas Ibáñez ha subrayado la importancia de las metáforas amorosas y de lo que ella denomina el lenguaje metasemémico, además de ofrecernos un breve censo de voces galantes teatrales (2003).

repertorio temático al estilo del conocido de Manero Sorolla (1990) para la imaginaria poética petrarquista.

La crítica tampoco ha analizado particularmente las alusiones a esa lengua galante dentro de las propias piezas dramáticas, más allá de invocar el elusivo fenómeno del metateatro, bastante en boga desde el libro ya tradicional de Abel (1963)<sup>9</sup>. Ese mecanismo metateatral permite trasladar el debate sobre el lenguaje amoroso al interior de la obra, a los parlamentos de los personajes, que comentan o comparan la verbalización del amor de unos y otros, creando un juego barroco de estratos o de trampantojos superpuestos. En sucesivos trabajos, trataré de explorar este territorio tan conocido superficialmente, pero todavía por describir y cartografiar críticamente.

Muchas de esas alusiones son, además, satíricas e irónicas y pueden contener parodias concretas de una expresión amorosa ya fosilizada o tópica. Aunque, como es lógico, no nos toca ahora deslindar las vertientes de lo festivo, lo burlesco, la sátira, la ironía y la parodia, sí cabe apuntar, por ejemplo, las notas terminológicas y descriptivas de Sánchez Robayna y los tradicionales asedios teóricos de W. C. Booth, G. Golopentia, G. Highet, L. Hutcheon, N. Markiewitz, J. D. Jump, M. Rose, W. Freund, G. Genette o V. Novikov, entre muchos otros, sobre todo en las décadas de 1960 a 1980.

Entrando más en materia, Francisco de Rojas Zorrilla ha sido definido tradicionalmente, desde el conde de Schack y Cotarelo y Mori, como un autor sensacionalista, desmesurado, extravagante o hiperdramático<sup>10</sup>. Fue «un extraño

<sup>9</sup> El mismo Sánchez Robayna menciona un pasaje de Fucilla donde se recogían ejemplos de parodias petrarquistas en el teatro de Lope de Vega (1982: 38; concretamente, aludía a un importante trabajo de ese crítico italo-americano, su libro de 1960 —250-251). Sobre el metateatro, es relevante el debate esbozado por Arellano (1981: 116-117).

<sup>10</sup> Para un repaso de la historiografía sobre ese autor, véanse Rodríguez Puértolas (1967: 325), Julio (2000) y Gonzalez Cañal (2013: 85-86). A propósito de las rarezas dramáticas de Rojas, véase también la introducción moderna de *Lo que son mujeres* (2012: 27-28) y, últimamente, Alviti, quien anota, en su incisivo y minucioso trabajo sobre *Los encantos de Medea*, juicios como los siguientes: «la obra incluye elementos sobrecogedores que destacan incluso en el corpus trágico de don Francisco que es peculiar de por sí: Rojas quiso escribir una tragedia basada en relatos mitológicos que ya habían tenido repetidos tratamientos trágicos; sin embargo, se le escapó la pluma y le salió una obra muy peculiar, nueva y completamente distinta de lo que se veía en los tablados de los corrales o en las representaciones de palacio (...). Se trata de categorías estéticas que hubieran sido inconcebibles para Lope o Calderón. (...) No le bastarían a don Francisco la distinción entre tragedia, comedia y tragicomedia y su concepción de estos tres macrogéneros es *postlopesca* y, a pesar de la contemporaneidad con don Pedro, incluso *postcalderoniana* (...)». Y añade Alviti que las peculiaridades por ella estudiadas «no impiden en absoluto considerar *Los encantos de Medea* una pieza trágica o tragicómica, sino una tragedia o tragicomedia a la manera de Rojas; para utilizar una metáfora valleinclaniana es como si la tragedia áurea se

dramaturgo, lleno de curiosas originalidades con respecto a las ideas teatrales de su época”, en palabras de Rodríguez Puértolas, quien explicó esa presunta rareza y la bipolaridad del toledano por su alienación casticista (1967: 325). Aunque, últimamente, Cattaneo (1999), McCurdy (1958), Julio (2000) y González Cañal (2013), entre otros, han matizado esos juicios tradicionales. Por ejemplo, la primera ha afirmado ponderadamente que Rojas «somete la fórmula teatral lopiana y calderoniana a una intensificación e incluso a un proceso subversivo y paródico, intentando perfilar su personal novedad, su variación significativa, y que explora todas las potencialidades de los diferentes subgéneros hasta el límite del juego y del exceso» (1999: 40).

En general, la actitud de Rojas ante nuestra cuestión estilístico-amorosa es, como mínimo, ambigua, y a menudo innovadora y arriesgada<sup>11</sup>: aparte de sus comedias más convencionales, en la cínica y vodevilesca *Abrir el ojo* de 1636 o 1641<sup>12</sup> se describe la vida de una pareja de adúlteros (vv. 109-160), se mencionan los pleitos matrimoniales (vv. 358-372), comparecen damas pidonas o entretenidas y, en definitiva, se presenta bajo un prisma descarnado todo el asunto<sup>13</sup>.

No obstante, será en la estrambótica *Lo que son mujeres* donde el toledano deconstruya y degrade sistemáticamente los códigos del género, hasta el punto de prescindir del enredo amoroso y ofrecernos a cambio dos chuscas academias poéticas, centrar la obra en un alcahuete y una dama arisca, y rematarla sin que ésta se case, casi al modo de un entremés<sup>14</sup>. La peculiar concepción de la pieza permite a Rojas tratar la cuestión de la lengua galante desde un planteamiento metateatral y casi de crítica literaria. De hecho, la bella y cínica Serafina describirá cáusticamente las actitudes y discursos de sus *figurones* enamorados, que la *requiebran muy ponderados con vocablos estudiados y afectando las razones*:

---

reflejara en los espejos cóncavos del Callejón del Gato, devolviendo a don Francisco una imagen deformada de la tragedia, un esperpento *ante litteram*» (2020: 89-90).

<sup>11</sup> Véanse, en general, los distintos acercamientos de Pedraza (2003b, 2007a, 2007b y 2007c).

<sup>12</sup> Para la comedia cínica, véanse Pedraza-Rodríguez (2005) y Pedraza (2003b: 198-213; 2003a, 2007a, 2007b). *Abrir el ojo* podría igualmente considerarse una comedia de *amor al uso*, en la terminología de Arellano (1994).

<sup>13</sup> La pieza tuvo un moderado éxito, a juzgar por las cinco ediciones sueltas de las que nos da noticia González Cañal (2007: 229). Véanse, además, sobre esa comedia, el *Manual de literatura española* de los mismos autores (1981: 515-517) y la introducción a la edición moderna de Pedraza y Rodríguez (2005).

<sup>14</sup> Con tan solo dos ediciones sueltas (González Cañal, 2007: 229), esa obra ha merecido pocos estudios monográficos (sobre todo, Eiroa, 2000). Sobre el sesgo entremesil de *Abrir el ojo* y *Lo que son mujeres*, véase Arellano (2001: 139).

¿Qué es ver unos figurones  
requebrar muy ponderados,  
con vocablos estudiados,  
afectando las razones?  
Cuando me asomo al balcón,  
¿qué es ver al que se me inclina  
requebrar desde una esquina  
tentándose el corazón?  
¿A quién mil canas no quita  
ver, cuando está enamorado,  
a uno muy tierno y barbado  
echar una lagrimita?  
Ríome con gran consuelo,  
cuando sus ternezas miro,  
de otros que aman de suspiro  
con miradora de cielo. (vv. 1597-1612)

Y, a continuación, la socarrona dama se burlará del lenguaje amoroso al uso, con ejemplos harto elocuentes:

Pues si voy a lo hablado,  
tendremos materia harta,  
¡las necedades que ensarta  
uno que está enamorado!  
Ayer un amante orate  
mi mano alabó por bella,  
pero a cada dedo de ella  
le dijo su disparate;  
otro a la mano otra vez  
dijo, fingiendo pasiones,  
que en el picar corazones  
era mano de almirez;  
a mi boca otro menguado  
dijo, con frialdad no poca:  
“Cada labio de esa boca  
es un bocacé encarnado”;  
a mi pelo, sin recelo,  
dijo un calvo muy de veras

que para hacer cabelleras  
 tenía estremado pelo;  
 díjome otro con pasión:  
 «Guardad esos dientes bellos,  
 Serafina, que con ellos  
 me mordéis el corazón».  
 Y aun estos son los mejores,  
 si a oírlos te persuades;  
 los que no hablan necedades  
 son quien las dice mayores. (vv. 1613-1640)

Como vemos, Serafina se refiere despiadadamente a la jerga amatoria como lo hablado, *necedades* y *disparates*, y a sus emisores como un *amante orate* y un *menguado*. La mordaz descripción se concreta en cuatro ejemplos paródicos que cosifican grotescamente a la mujer, reducen la ponderación petrarquista a su pura literalidad y vuelven por completo ridícula la clásica prosopografía. Su sentencia final es demoledora, pues señala que los enamorados más discretos son incluso más necios que los propios necios.

Los mecanismos esenciales ahí empleados por Rojas son la sátira y la parodia, la primera más general, y la segunda, con las implicaciones intertextuales, la síntesis y la duplicación o superposición de textos que en su día subrayara Hutcheon<sup>15</sup>. Lo que no desentonaría en un epigrama de Baltasar del Alcázar, en una letrilla de Góngora o en un romance satírico de Quevedo<sup>16</sup>, disuena ásperamente en una comedia amatoria al uso, no sólo por lo que se dice, sino por cómo se dice y por quién lo dice: la presunta enamorada, que, en lugar de caer rendida a los requiebros, los deconstruye y descalifica agudamente como los estereotipos que son. Además, habría otro matiz: mientras Rojas se concentra en la rigidez tópica y en lo artificioso de las imágenes cultas, en Quevedo la sátira y la parodia suelen estribar en el materialismo, la degradación, la vulgaridad, la obscenidad y la escatología.

Poco cabe comentar, que no se haya dicho ya, sobre el férreo canon italianizante, su posterior cristalización, su agotamiento ulterior y la fase de manipulación irónica y paródica desde los años ochenta del XVI. En palabras de Sánchez Robayna:

<sup>15</sup> Véanse 1981: 177, y 1985: cap. 3.

<sup>16</sup> Sobre las formas líricas desgastadas, véase, por ejemplo, Quevedo (1999: II, nº 717 y III, nº. 785).

El inudante petrarquismo forjó en los siglos XV y XVI un verdadero código literario, un sistema de imágenes y un repertorio de motivos y temas cuya evolución histórica constituye uno de los aspectos más apasionantes de la lírica europea. Sistema férreo en sus inicios, y muy pronto seguido y llevado hasta la repetición constante y hasta su instalación en la lengua literaria como una nueva normatividad, con el carácter de una ley (veremos en qué sentido usamos esta palabra) de obligado cumplimiento, puente bajo el cual debía pasar una concepción del amor que era, también, una concepción del mundo, unida al neoplatonismo e indesligable de los sucesivos repertorios de la visión del amor y del mundo que se hallan en León Hebreo o en Castiglione. No necesitamos abundar en este punto, ya hartamente conocido y valorado. Bástenos llamar la atención acerca del petrarquismo como norma, como una ley impresa en la lengua literaria. (1982: 37)

Y después ese estudioso añadirá, justamente sobre las parodias del petrarquismo:

La parodia es uno de los eslabones de la cadena de esta tradición. La parodia es, en efecto, una de las transformaciones del petrarquisino ya elevado a estereotipo retórico, a hiper-norma en decadencia. El canon técnico-formal e ideológico del petrarquismo, su estética de la exasperación, el recuerdo y la irrealidad, pasa a una suerte de automatismo que es el estadio inicial de la caída de su funcionamiento como tradición literaria. (1982: 38)

A la altura del XVII, el Barroco hace coexistir el canon petrarquista, que ha alcanzado incluso a las capas más bajas de la sociedad por medio del romancero nuevo, el teatro o la novela, con su *anticanon*, en forma de sátira y parodia. En los años treinta de ese siglo, el petrarquismo automatizado es ya claramente la diana de los dramaturgos inquietos como Rojas Zorrilla, capaces de exhibirlo y denostarlo en una misma comedia.

Pero volvamos a *Lo que son mujeres*. La crítica de la malévola Serafina se extenderá después, con nuevas citas paródicas, a otros enamorados, en apariencia más aptos, pero en realidad igual de verbosos, cursis y pedantes:

Cuando alguno me contente,  
si le procuro escuchar,  
al punto empieza a llamar  
*campo del amor* mi frente;

luego un *divino arrebol*  
 mi cabello da en *despojos*;  
 luego que mis negros ojos  
 le dan dos higas al sol;  
 que por que no le hagan mal,  
 cuando competir los ves,  
 dicen que mi nariz es  
 un *montante de cristal*;  
 mis cejas, si éste ha alabado,  
 son *instrumentos de un dios*,  
*desde cuyos arcos dos*  
*dispara flechas vendado*;  
 si dientes y boca aquel,  
 verá el que quiera cogerla  
 suelta tanta de la *perla*,  
 listo tanto del *clavel*;  
 la garganta no es cuestión,  
 que es *pasadizo de nieve*  
*por donde a subir se atreve*  
*por la boca el corazón*;  
 y así, Matea, sabrás,  
 que mi constancia te avisa,  
 que el que habla mal me hace risa,  
 y el que habla bien, me hace más. (vv. 1641-1676; cursivas mías)

El texto exhibe nuevamente las gastadas metáforas de la escuela culta italianizante: advertimos el retrato petrarquista con su *paisaje* característico –la blancura del cutis, la frente despejada, las cejas airosas, la boca fresca, el fino cuello...– y el recorrido figurado del enamorado (*pasadizo, subir*) por la *geografía* de la amada, su cuerpo y su rostro (el *campo del amor*, formado por su *frente*, su *nariz*, sus *cejas*, sus *dientes*, su *boca* y su *garganta*), traducido todo en suntuosos materiales –*sol, divino arrebol, cristal, perla, clavel, nieve*–, con la inevitable aparición de Cupido («instrumentos de un dios, / desde cuyos arcos dos / dispara flechas vendado»).

A esa archiconocida imagería se contraponen la respuesta burlona de la dama, que se resiste a convertirse en el objeto del culto amoroso y responde con pullas vulgares («luego que mis negros ojos / le dan dos higas al sol») y con desparpajo irónico («suelta tanta de la *perla*, / listo tanto del *clavel*; / la garganta no es

cuestión»). Incluso los ojos de azabache desmienten el arquetipo rubicundo y nórdico de Petrarca y sus seguidores<sup>17</sup>. Por último, el debate estilístico se reduce, en los dos versos finales de la cita, a tan solo dos niveles, el *hablar mal* y el *hablar bien*, igualmente ridículos para Serafina, aunque el primero pueda equivaler quizás al petrarquismo más afinado y el segundo a su versión más bastardeada. Al entender de la descarada dama, ambos son irrisorios por tópicos y por artificiosos, pues ella ni es ni quiere ser como la pintan los poetas aficionados que se empeñan en requerebrarla y cortejarla.

Es digno de notar que las muestras ahí expuestas de la *lengua de estrado*, que resultarían casi rutinarias en la inmensa mayoría de las comedias, suenan ahora ridículas, porque, como sugiere Rojas, la frontera entre lo sublime y lo cursi, entre el canon y su reverso irónico, era sumamente fina. Aun así, es evidente que el público prefería en general gozar la delicada poesía dramática, tomarse en serio el elegante minué amoroso y evadirse con sus atildados protagonistas. Pero quede para los anales literarios esta burlona tergiversación de los estereotipos petrarquistas en medio de una obra que debería ser tributaria de esa misma tradición.

Al fin, la mordaz Serafina se lamentará irónicamente sobre otro pretendiente, parodiando de nuevo el estilo petrarquista: «Eslabones sus palabras / en mi corazón ardiente, / sacan menudas centellas: / muchas son, pero no prenden» (vv. 2005-2008). Una breve cita que nos muestra a la cínica dama escindida entre el acatamiento irónico del canon expresivo italianizante y su rebelión activa contra él, pues usa los conocidos estereotipos minerales de la yesca y el pedernal justamente para contradecir las pretensiones de los aspirantes a su amor. Es decir: en el segundo cuarto del XVII se halla en el mismo punto de inflexión y duda en que se encontraban los poetas más lúcidos de finales del siglo anterior.

Como puede verse también, la crítica de esa arrogante damisela se extiende a los gestos y las técnicas de seducción, al tono y a los estilemas italianizantes. Pero no debemos malinterpretar a Rojas cuando presenta esas curiosas objeciones a la etiqueta amorosa teatral: entiendo que su presumible intención no es demoler el edificio de la comedia amatoria, al que contribuyó con otras obras más convencionales, sino ofrecer un contrapunto a los trillados formulismos de ese género y lanzar una mirada cómplice a sus espectadores. Del mismo modo que Asensio habló de

---

<sup>17</sup> Para un análisis de textos parecidos de Quevedo, véanse Arellano (1984), Azaustre (1999) y López Gutiérrez (2001).

*vacaciones morales* en los entremeses<sup>18</sup>, podríamos hablar de unas *vacaciones genéricas* o de un asueto antipetrarquista en piezas del estilo de *Lo que son mujeres*: tres horas durante las que el público podía reírse de los clichés de sus piezas favoritas.

En *Entre bobos anda el juego* (1638)<sup>19</sup> volvemos a encontrar referencias metateatrales a los códigos amorosos, en otro juego de estratos superpuestos típicamente barroco. Sin embargo, el planteamiento es mucho más constructivo, sofisticado y polifónico que en la pieza anterior. Así, en la primera escena oímos a la criada Andrea defender, un tanto irónicamente, ante su señora doña Isabel, las ventajas del amor *romántico* previo al matrimonio, justamente durante ese lapso de soltería y libertad en el que suceden las comedias de enredo. Esa sirvienta considera la futura vida matrimonial fría y tediosa, por carecer de estímulos, especialmente verbales:

(...) Aquella templanza rara  
y aquella vida tan fría,  
donde no hay un ¡*alma mía!*  
por un ojo de la cara;  
aquella vida también  
sin cuidados ni desvelos,  
aquel amor tan sin celos,  
los celos tan sin desdén,  
la seguridad prolija  
y las tibiezas tan grandes,  
que pone un requiebro en Flandes  
quien llama a su mujer *hija*. (vv. 26-36)

En esos versos Andrea pasa de la descripción abstracta de una relación formal sin romanticismo a un comentario estilístico bastante caricaturesco de la lengua cotidiana de unos casados que conviven rutinaria y anafectivamente<sup>20</sup>.

Ello no le impide hacer casi una sátira involuntaria del lenguaje amoroso ideal como un dulce artificio falaz y a la moda, aunque siempre preferible, según ella, a un matrimonio tedioso:

<sup>18</sup> En su *Itinerario del entremés* (1965: 35).

<sup>19</sup> La obra apareció publicada en 1645 y sólo disfrutó de cuatro ediciones sueltas, según el útil recuento de González Cañal (2007: 229).

<sup>20</sup> El caballero don Félix de *La portuguesa, y dicha del forastero* de Lope de Vega distingue también netamente ambos tipos de relación (1930: 354).

¡Ah!, bien haya un amador  
 destos que se usan agora,  
 que está diciendo que adora,  
 aunque nunca tenga amor.  
 Bien haya un galán, en fin,  
 que culto a todo vocablo,  
 aunque una mujer sea diablo,  
 dice que es un serafín.  
 Luego que es mejor se infiera,  
 haya embuste o ademán,  
 aunque más finja un galán  
 que un marido aunque más quiera. (vv. 37-48)

Sin embargo, siempre debemos tener en cuenta que la graciosa habla naturalmente desde los márgenes de lo metateatral y desde el distanciamiento irónico, lo que le permite mostrarse un tanto displicente. En esa explicación de Andrea vemos justamente descrito el amor arquetípico de las comedias: verbal, locuaz, hiperbólico y hasta mendaz (*finja, embuste o ademán*), pero *fino*, lírico, culto, romántico, excitante, idealizado y pródigo en *cuidados, desvelos y requiebros*. Se elogia ahí el lenguaje elegante y *culto a todo vocablo* de los galanes, frente a la conversación ramplona de un hogar de clase media, con su *templanza*, su *frialdad*, su *seguridad prolija* y sus *tibiezas*, aunque también *sin celos y sin desdén*, es decir, sin emociones fuertes. Al margen, *culto* tiene aquí un valor positivo en boca de la criada, frente a las connotaciones despectivas y antigongorinas habituales en Rojas y otros autores, incluso en esta misma comedia<sup>21</sup>.

Por supuesto, el ritmo cambia: del *tempo* acelerado y fugaz del idilio prematrimonial al lento y rutinario de la auténtica vida marital. Casi podríamos definirlos, respectiva y musicalmente, como el *allegro agitato* y el *obstinato y larghissimo*, como —ahora en términos físicos— lo *líquido* frente a lo *sólido*, o como —en clave térmica— la *templanza*, la *tibieza* y la *frialdad* frente al brillante fuego, los celos y los requiebros del amor apasionado.

En realidad, tanto el autor como su público sabían perfectamente que el amor sublime de los protagonistas era una quimera suscitada por la literatura y el

---

<sup>21</sup> Cfr. Perinián, 2006.

teatro; no ignoraban que los enredos dramáticos mostraban un mero interludio romántico al margen de la realidad tediosa y ramplona de la vida social y matrimonial corrientes. No solamente es que el amor pueda ser, como decía José Ortega y Gasset, un estado de *imbecilidad transitoria* o de *miseria mental*, es que, además, ese sentimiento teatral alienante es un episodio especialmente convencional dentro del general artificio de la comedia clásica española. Pero no conviene olvidar que el *ilustre senado* acudía al corral justamente para evadirse y dejarse embaucar, no para recibir admoniciones aristotélicas ni *tranches de vie*.

Frente a Andrea, Isabel se mostrará partidaria del amor sosegado, maduro, templado y constante de un buen matrimonio —el «tálamo repetido» y el «callado querer» (vv. 54 y 57)—, frente al efímero amor *bachiller* —‘pedante, docto’ y culto, por añadidura—, pasional y sensual que propone Andrea (v. 67), al que aquella considera «todo sombras, todo antojos», quimérico, en suma, puesto que nace de las miradas y los ojos (v. 82), siempre engañosos<sup>22</sup>. El primero se caracteriza por el *respeto*, el *decoro*, la *honestidad* y el *laconismo*, y el segundo por la *bachillería*, la lengua, el *apetito*, las *sombras* y los *antojos*. La señora concluye lapidariamente: «no ha de tratar un hombre / como a dama a su mujer» (vv. 59-60); y proclama: «menos habla quien más siente, / más quiere quien calla más» (vv. 63-64). La oposición entre la *mujer* casada y la *dama* enamorada es especialmente reveladora: el mundo real y el mundo teatral, la vigilia y el sueño. Y no lo es menos el antagonismo entre el silencio marital (*callar*) y el lenguaje de la galantería (*hablar*). En cualquier caso, como es ley en la comedia, pronto veremos a Isabel sujeta a las convenciones amorosas del género y a los floreos verbales del perfecto galán don Pedro, aunque alguna vez le ponga reparos lógicos<sup>23</sup>.

También se señalan límites a la parla amorosa, pues la misma Andrea, casi corroborando la teoría de su señora, satiriza al locuaz galán don Luis, un ejemplo extremo de garrulería hueca de estilo culterano, a la que ella define, curiosamente, como *prosa*, sin duda para denigrarla dentro de una convención teatral que exaltaba lo poético y lo lírico: «Ése que habla a borbotones / de su prosa satisfecho, / que en una horma le han hecho / vocablo, talle y acciones» (vv. 101-104). En clara asimilación de la expresión, el físico y la conducta del pretendiente, todo junto. No

<sup>22</sup> Véase el comentario de Profeti (1998: xli).

<sup>23</sup> Véanse algunos pasajes de la jornada III, sobre todo los vv. 2042-2150. En particular, don Pedro usará en su discurso final todo el aparato retórico amoroso habitual en la comedia de enredo (vv. 2125-2150).

olvidemos que este personaje ejerce de segundo bobo o figurón subalterno en contraste con don Lucas, más listo y ridículo por otros motivos. Profeti ha visto en él un caso de enamorado fingido y puramente verbal (1998: xli).

Poco después asistiremos a nuevas réplicas entre el ama y la criada sobre el cultísimo y pedantísimo pretendiente de aquélla, el citado don Luis, invocando las fórmulas con las que Rojas describe la lengua amorosa, esto es, el lenguaje disparatado, los *vocablos de estrado* y los *requiebros de palo*:

ANDREA	¿Habla culto?
DOÑA ISABEL	Nunca entabla lenguaje disparatado; antes, por hablar cortado, corta todo lo que habla; vocablos de estrado son con los que a obligarme empieza: <i>dice crédito, fineza,</i> <i>recato, halago, atención;</i> y desto hace mezcla tal, que aun con amor no pudiera digerirlo, aunque tuviera mejor calor natural.
ANDREA	¡Ay, señora mía, malo! No le vuelvas a escuchar, que ese hombre te ha de matar con los requiebros de palo.
DOÑA ISABEL	Yo admitiré tu consejo, Andrea, de aquí adelante.
ANDREA	Señora, el que es fino amante habla castellano viejo, el atento y el pulido; que éste pretende, creerás ser escuchado no más, más no quiere ser querido. (vv. 121-144; añadido cursivas) <sup>24</sup>

<sup>24</sup> Profeti comentó al pie del pasaje, en su edición, sobre ese *lenguaje disparatado*: «El lenguaje de don Luis no se define como ilógico (culto, en sentido propio), sino como lacónico y con un léxico demasiado manido en el galanteo» (1998: n. 7.121-122); y más abajo aclaraba, acerca de *hablar cortado*: «Con cláusulas breves y sueltas» (n. 7.123). Quizás ese enigmático laconismo que entonces aducía Profeti sea la explicación del habla

A a luz del pasaje, queda claro que Isabel distingue claramente el *hablar cortado* de don Luis del *disparatado* culteranismo. Y, por lo demás, aunque intuimos diferencias de calidad y de afinación entre esas frases descriptivas, la dama (y Rojas) parecen mezclarlas todas. Los *vocablos de estrado* galantes, ahí invocados y ejemplificados por ella, sólo sirven para *ser escuchados* y son ajenos al amor, porque no inducen a querer a quien los usa y resultan indigestos incluso aderezados con la salsa amorosa y el calor natural. Los *requiebros de palo* son, como su nombre indica, rígidos y letales, al decir de Andrea, que prefiere el *castellano viejo*, más directo y sincero. Finalmente, los ejemplos que pone la señora de esa jerga son las palabrejas que ya sabemos, perfectamente previsibles todas: *crédito, fineza, recato, halago y atención*.

La frontera entre los enamorados finos, atentos y pulidos, idóneos por su lenguaje, y los vacuos e insoportables es sumamente fina, puesto que, en realidad, usan todas las mismas palabras, la lengua de *estrado*. Aunque si examinamos las réplicas de don Luis y las cotejamos con los diálogos de don Pedro y doña Isabel, veremos que no es exactamente así, dado que aquél va más allá de *cortar* sus frases y de usar el *lenguaje de estrado* y se desliza por la pendiente de la cursilería huera. En el primer diálogo entre él y su criado Carranza advertimos precisamente ese cambio:

CARRANZA	¿No me dirás qué tienes?
DON LUIS	Una queja.
	¿A qué efecto has salido de la corte? [...]
CARRANZA	Di, ¿qué tienes señor?
DON LUIS	Desvalimiento.
CARRANZA	Deja hablar afeitado, y dime: ¿a qué propósito has llegado a estas ventas? Refiéreme, en efeto: ¿qué vienes a buscar?
DON LUIS	Busco mi objeto.
CARRANZA	¿Qué objeto? Habladme claro, señor mío.
DON LUIS	Solicito a mi llama mi albedrío.
CARRANZA	¿No acabaremos y dirás qué tienes?
DON LUIS	¿Quieres que te procure a mis desdenes?
CARRANZA	A oírlos en tu prosa me sentencio.

---

inicialmente recortada o entrecortada del personaje en cuestión. Sobre éste y otros pasajes, véase también el comentario de Larson (1991: 49-54).

DON LUIS                    Y en fin ¿han de salir de mi silencio?  
 CARRANZA                Dilos, señor.  
 DON LUIS                    Pues a mi voz te pido  
                                   que hagas un agasajo con tu oído:  
                                   Carranza amigo, yo me hallé inclinado,  
                                   costóme una deidad casi un cuidado,  
                                   mentalmente la dije mi deseo,  
                                   aspiraba a los lazos de Himeneo,  
                                   y ella, viendo mi amor enternecido,  
                                   se dejó tratar mal del dios Cupido. (vv. 548-570)<sup>25</sup>

Las réplicas iniciales de don Luis se atienen al entrecortado y lacónico *hablar afeitado* y su *relación* final a su cargante *prosa* cultista, que seguirá bastantes pareados más (hasta el v. 606). Pero, insisto, su discurso no se aleja demasiado del patrón de la lengua galante petrarquista, con sus voces características (en cursiva), aunque recurra a frases especialmente alambicadas, como *convalecer a mi esperanza*, *feriar un amante*, *intimar un cuidado*, *destemplar la caricia*, etc.:

[...] Convalecer a mi *esperanza* quiero,  
 dando al labio mis ímpetus veloces,  
 a ver qué hacen sus ojos con mis voces.  
 Isabel es el *dueño*,  
 verdad del *alma* y alma de este empeño,  
 la que con tanto *olvido*  
 a un *amante* ferió por un marido.  
*Suspiraré*, Carranza, ¡vive el cielo!,  
 aunque me cueste todo un *desconsuelo*;  
*intimaréla* todo mi *cuidado*,  
 aunque *muera* de haberle *declarado*;  
 culparé aquel *desdén* que el *pecho* indicia,  
 aunque destemple, airada, la caricia;  
 mas si los brazos del consorte enlaza,  
 indignaréme con el amenaza;  
 mis *ansias*, irritado, airado y fiero,  
 trasladaré a las iras del acero,  
 que es *descrédito* hallarme yo corrido,

<sup>25</sup> Profeti subrayó en su nota al pie las extravagancias gongorizantes de don Luis en este pasaje (1998: 26, nn. 558-563).

quedándose mi *amor* tan desvalido.  
 Ésta es la causa porque desta suerte  
 yo mismo vengo a agasajar mi *muerte*;  
 de suerte que, corrido, *amante* y necio,  
 vengo a entrar por las puertas del *desprecio*;  
 con vuelo que la luz penetrar osa,  
*galanteo* mi muerte, *mariposa*;  
 porque en este *desdén*, que amante extraño,  
 me suelte mi albedrío el *desengaño*,  
 y en este *sentimiento*,  
 mi elección deje libre mi *tormento*,  
 y para que Isabel, desconocida,  
 logre mi *muerte*, pues logró su *vida*. (vv. 576-606; cursivas mías)

Y, precisamente, el criado corroborará nuestra impresión de un discurso algo forzado cuando observe a renglón seguido: «Oí tu relación, y maravilla / que con cuatro vocablos de cartilla, / todos impertinentes, / me digas tantas cosas diferentes» (vv. 607-610). Donde la frase *vocablos de cartilla* y el adjetivo *impertinentes* nos previenen contra la exagerada verborrea del galán fallido. La *cartilla* alude a lo obvio, conocido y trillado, esto es, las voces amorosas que ya sabemos, aunque no es desdeñable la posible crítica al gongorismo, harto vulgarizado a la altura de 1638. El hecho de fondo es que tanto don Luis como el figurón don Lucas son inadecuados o deficientes en su expresión, uno por exceso y otro por defecto, uno por demasiado atildado y el otro por demasiado tosco. Con razón, Larson los asimila a ambos en su «ridiculous verbal posturing» (1991: 52).

Con todo, los matices estilísticos expuestos por los personajes son muy sutiles y no están exentos de contradicciones. Bastará con citar un parlamento de don Pedro repleto de los mismos lugares comunes que antes se han criticado a su rival, don Luis, aunque con una sintaxis algo menos enrevesada y un léxico menos cultista:

Aunque no merezca veros,  
 si las conjeturas ven,  
 divina Isabel, ya os veo;  
 más sois vos que vuestra fama;  
 mal haya el que, lisonjero,  
 yendo a pintaros perfecta,

aún no os retrató en bosquejo.  
 Hermoso enigma de nieve,  
 que el rostro habéis encubierto  
 para que no os adivinen  
 ni los ojos ni el ingenio;  
 jeroglífico difícil,  
 pues cuando voy a entenderos,  
 cuanto solicito en voces,  
 tanto acobardo en silencios;  
 permitid vuestra hermosura...  
 Mas no hagas tal, que más quiero  
 ver esa pintura en sombras  
 que haber de envidiarla en lejos [...]. (vv. 418-436)

Porque *divina y hermosa enigma de nieve* son requiebros corrientes en cualquier comedia amatoria al uso.

Finalmente, el dramaturgo toledano nos hará ver, justamente por medio del figurón don Lucas, otra cara del lenguaje amoroso, visto precisamente desde el más rudo pragmatismo. Ese ridículo patán opondrá el silencio o el laconismo a la caudalosa verborrea de los restantes personajes, exigiendo a don Luis una inusitada brevedad, mientras él se explaya (vv. 2497-2520). Pero observemos que incluso el ramplón don Lucas se ve precisado a servirse del lenguaje galante que tanto desprecia, aunque entonces encargará ridículamente a su apuesto primo que hable por él. Ese inefable caricato justamente le ordenará que requiebre en su nombre a su prometida, con las hipérbolas al uso, caracterizadas grotescamente:

Oyes, llega  
 y di por la boca verbos,  
 o lo que a ti te parezca;  
 háblala del mismo modo  
 como si yo mismo fuera;  
 dila aquello que tú sabes  
 de luceros y de estrellas,  
 tierno como el mismo yo,  
 hasta dejarla muy tierna,  
 que cubierto yo me atrevo  
 a hablar como una manteca,  
 pero en mi vida he sabido

hablar tierno a descubiertas. (vv. 762-774)

Otra vez se exponen ahí los tópicos petrarquistas al uso («luceros y estrellas») y se sugiere que esas ternezas son, en realidad, por así decirlo, blandenguerías, muestras de debilidad, cuestiones espesas y grasientas como la manteca y *como él mismo*. Lucas se retrata como tierno y tímido, aunque no lo sea, con tal de esquivar la lengua amatoria, que endosa al otro. Va sin decir que Rojas se burla aquí tanto del figurón como del mismo lenguaje *mantecoso* de amor —esos «verbos» y ese «lo que a ti te parezca»—, que había empezado a estar francamente gastado, a parecer un tanto *adiposo* y a ser objeto de parodias desde los años juveniles de Quevedo, allá por los comienzos de siglo, aunque en el teatro aún seguiría vigente mucho tiempo. Y, por supuesto, el elegante requebrador que es don Pedro prodigará a Isabel una andanada de galanterías en los versos siguientes, para deleite de esa damita y anunciando ya el feliz final de la obra. Al margen, la alegoría alimenticia hipercalórica suele ser característica del gracioso o del entremés, pródigo en ollas podridas y otros guisos amorosos.

Más tarde será, de nuevo, el figurón quien, con su habitual tosquedad y pragmatismo, defina también a los dos enamorados como *habladores*, en esa permanente construcción y deconstrucción estilístico-amorosa que es buena parte de Entre bobos:

DON PEDRO	¡Si yo hablaba aquí por vos!
DON LUCAS	Sois un hablador, y ella es también una habladora. (vv. 895-897)

Una idea que se repetirá cuando el mismo don Lucas asevere, invocando otras fórmulas descriptivas para el lenguaje amoroso —*irse de labios, mil requiebros, rodeos extraños*— y volviendo a la oposición entre el *hablar* y el *callar*:

Luego al punto  
que me vio, se fue de labios  
y me dijo mil requiebros  
por mil rodeos extraños,  
y una mujer, cuando es propia,  
ha de andar camino llano,  
que no ha de ser hablador  
el amor que ha de ser casto. (vv. 1857-1864)

Frente a la doble alternativa Andrea / Isabel y al margen de ese debate teórico, el advenedizo figurón don Lucas del Cigarral será caracterizado por el criado gracioso Carranza como un fallido galán sin ingenio y un mal poeta, en una curiosa nota metateatral algo incongruente con respecto al personaje groseramente práctico que parece ser. Por un momento, da la sensación de que Rojas quisiera autorretratarse bufonescamente como un dramaturgo (pertrechado con sus propias comedias) o, más bien, acumular tintes ridículos sobre el figurón sin importarle caer en contradicciones, puesto que el criado confesará, un tanto paradójicamente, su incapacidad poético-amorosa:

Tiene escritas cien comedias,  
y cerradas con su sello,  
para si tuviere hija,  
dárselas en dote luego;  
pero ya que no es galán,  
mal poeta, peor ingenio,  
mal músico, mentiroso,  
preguntador sobre necio [...]. (vv. 249-256)<sup>26</sup>

La idea de fondo es, sin embargo, clara: como buen figurón, se trata de un *antigalán*, un galán negado o invertido, sin las virtudes inherentes al galán modélico: es plebeyo, feo, deforme, tacaño y sucio, se le presenta como un torpe aprendiz de poeta que escribe malas comedias y no tiene ingenio ni discreción, puesto que es retratado como un simple, un fatuo, un pelmazo y un grosero. Pocos versos antes, el mismo Carranza ha anotado que Lucas

[...] pregunta como un señor  
y habla como un heredero;

<sup>26</sup> Al margen, el ingenioso detalle de la mala poesía del figurón se completa con un pasaje de la segunda jornada en el que Cabellera retiene a su celoso señor pidiéndole que le lea, a media noche, una de sus comedias («la que se ha de hacer en cien días, / según dices»), y don Lucas saca el manuscrito y amenaza al criado con «un paso que escribí / entre Herodes y Herodías» (vv. 1517-1520). Cuando el figurón insiste en moverse, Cabellera volverá a la carga, adulándolo ridículamente: «Lope es contigo novel»; y su necio amo se arrancará con una disparatada acotación que entra de lleno en la caricatura del mal poeta dramático: «Sale Herodes, y con él, / cuatrocientos inocentes» (vv. 1534-1536). Más abajo, volverá Lucas a presumir: «hago comedias a pasto, / y, como todos también, / llamo a los versos trabajos» (vv. 1802-1804).

a cada palabra que habla  
 aplica dos o tres cuentos,  
 verdad es que son muy largos,  
 mas para eso no son buenos. (vv. 231-234)

Pero se trata de una verbalidad irritante, sin gracia, plumiza y cansina. Y esa torpeza coincide con su pintoresco mal teatro.

Durante la comedia, con todo, veremos algunos atisbos de astucia y perspicacia de tal personaje, que, sin embargo, no le permiten salirse de su caracterización esencial como figurón ni de su sino como *galán suelto* o perdedor dramático nato. En realidad, no puede evadirse de tal esquema, puesto que parte en condiciones de total desventaja: carece de verdadero honor, cortesanía, galantería, discreción, finura, elocuencia, etc.

En el extremo opuesto, don Pedro, su primo y futuro rival, será caracterizado como un galán modélico, en especial por sus habilidades verbales:

Es el mejor caballero,  
 más bizarro y más galán  
 que alabar puede el exceso;  
 y a no ser pobre, pudiera  
 competir con los primeros;  
 juega la espada y la daga  
 poco menos que el Pacheco  
 Narváez, que tiene ajustada  
 la punta con el objeto;  
 si torea, es Cantillana;  
 es un Lope si hace versos;  
 es agradable, cortés,  
 es entendido, es atento,  
 es galán sin presunción,  
 valiente sin querer serlo [...]. (vv. 298-312)

Subrayo el elogio *es un Lope*, que ensalza doblemente al Fénix y al propio don Pedro como un gran poeta, en contraste con el inepto dramaturgo y *pseudo-Lope* ridículo don Lucas.

La misma Isabel es también un portento en el manejo del lenguaje amoroso, a la altura de don Pedro. Larson define a ambos, por igual, como «artists whose

medium is language»; y observa: «Their verbal duelling [...] demonstrates their conscious delight in manipulating language» (1991: 52), aunque también señala que sus exhibiciones verbales, líricas, argumentativas y sus debates no van dirigidos al otro (55)<sup>27</sup>. En realidad, lo lógico es pensar que esas demostraciones iban sobre todo enderezadas al público, que evidentemente disfrutaba de ellas a su sabor.

Aunque reconoce varios niveles de interpretación de la obra, Larson concluye restando valor a la fluida verbalidad de los dos protagonistas positivos, dado que, según ella, no son buenos comunicadores y no sostienen un verdadero diálogo entre ellos y puesto que, además, como bien sabemos, don Lucas se burlará cínicamente al final de la obra de su felicidad y su pobreza (don Pedro carece de fortuna, aunque quedará triunfador en el terreno del amor y el lenguaje)<sup>28</sup>.

Vayamos por partes: es indudable que en ésta y en muchas otras comedias, por no decir en todas, no encontramos casi nunca seres humanos completos, bien perfilados y que dialoguen entre sí con naturalidad. Más bien, lo que se estila es un torneo verbal, una exhibición dirigida antes al auditorio que a los propios contendientes, un punto en el que Larson puede tener cierta razón. Más que un diálogo teatral fluido, a veces nos las habemos un metalenguaje artificioso y un esquema comunicativo en el que el público parece ser otro receptor, a veces interno y a veces externo a la acción, en un ambiguo y enriquecedor vaivén, o en función de algo parecido a aquello que Porqueras Mayo, a otro propósito, definió como *permeabilidad* o contagio<sup>29</sup>. Los apartes y otros elementos metateatrales estarían en ese mismo terreno fronterizo donde la literatura se vuelve especialmente autoconsciente y autorreflexiva. Se trata también de un territorio afín, en cierto modo, al explorado por Lope en su *Arte nuevo de hacer comedias* de 1609, que, según el mismo Porqueras, se asienta sobre los tres conceptos del *vulgo*, la *comedia* y el arte (2003: 148). De hecho, en nuestro terreno reconocemos a la comedia como tal y al

<sup>27</sup> Castillejo criticó justamente en *La celosa de sí misma* de Tirso los «grandes discursos que no son diálogos (por muy profundas ideas que expongan) y una total falta de verosimilitud o veracidad en los personajes: todos hablan con el mismo tono. Es el inicio de un Tirso monologuista, que desarrollará sus tramas con muñecos y figurines» (2002: 438-439). Sus relevantes comentarios se reducen, sin embargo, a la segunda etapa de la producción tirsiana. Su libro consiste en un vasto repertorio con cientos de resúmenes de comedias de los grandes autores áureos destinado a la práctica teatral.

<sup>28</sup> El debatido final de la obra se dilucida en los vv. 2743-2754.

<sup>29</sup> En «Los prólogos de Cervantes», en su libro de 2003 (114). En ese valioso trabajo el profesor Porqueras describió la *permeabilidad* como el estatuto peculiar que une a los prólogos cervantinos de madurez con las obras prologadas. Sugiero, a mi vez, describir o denominar así también la peculiar situación fronteriza de los parlamentos metateatrales que nos importan aquí.

vulgo en los receptores de la obra, plebeyos o refinados, mientras el propio *Arte nuevo* fungiría como esa instancia axial entre la práctica y la teoría dramáticas.

Maravall, en su libro clásico *La cultura del barroco*, desestimó la idea de un naturalismo ingenuo del arte barroco y destacó los restos de neoplatonismo y de idealismo y, sobre todo, la apertura indirecta o de segundo grado del arte a la realidad (1998: 514-515). Si para el pintor barroco la pintura no era simplemente pintura del natural, tampoco el teatro será natural ni realista, sino que se establecerá una distancia ingeniosa y deliberada, una manipulación esteticista y metateatral dirigida a un auditorio experto en esos efectos<sup>30</sup>.

Si la profesora Larson hubiese examinado más comedias, probablemente habría comprobado que esas cuestiones que reprocha a Rojas eran mucho más comunes de lo que ella piensa y no se consideraban entonces precisamente defectos de esas piezas, sino más bien parte de su esencia. En el fondo, se trataba de un tipo de teatro ingenioso que pivotaba sobre el público, al que se hacía partícipe de un debate constante sobre el lenguaje, el estilo y la comedia misma como género, en un juego complejo, sofisticado y metateatral, plenamente barroco. Ese público era interpelado en apartes y guiños que, a nosotros, nos dejarían perplejos, salvo en una *performance* rabiosamente posmoderna, pero que los receptores contemporáneos juzgaban un mecanismo relevante, enormemente atractivo y sin duda un aliciente más del gracioso, personaje fronterizo por excelencia.

Asimismo, aunque en principio no le falta algo de razón a Larson en sus críticas, parece poco lógico exigir de ese dramaturgo o de ningún otro de su tiempo una representación naturalista, psicológica, del ser humano, o un reflejo fiel de su comunicación real. Obviamente, los caracteres no siempre sostienen un fluido diálogo entre ellos, primero porque no son personajes redondos al uso del siglo XXI, segundo, porque su conversación va efectivamente dirigida a sus espectadores casi en la misma medida que a los otros personajes, y tercero, porque su amor y su lenguaje son construcciones estilizadas desde la poesía de cancionero, al menos.

---

<sup>30</sup> Otro ejemplo quizás aclarará un poco más este punto: en el acto II de *El mayorazgo figura* de Alonso de Castillo Solórzano, el criado Marino asume el papel de un falso figurón culterano y ridículo que cortejará a la dama de forma grotesca. De modo que se acumulan ahí varios niveles de comicidad, pues es el gracioso quien encarna a un presunto figurón, que, a su vez, aparenta ser un pretendiente culterano paródico, en tanto que su dama gongorizará cada vez más. Aunque la obra seguramente no se representó en los corrales, es evidente que su posible público barroco no hubiera desdeñado ese complejo esquema de capas sucesivas de teatro. Sobre el esteticismo barroco, Dámaso Alonso escribió un largo capítulo de un libro importante: *Seis calas en la poesía española* (1951).

El gracioso tampoco es un ser *natural* o verosímil, porque ¿quién estaría dispuesto a contratar a un sirviente burlón y capcioso que remedase nuestros amores con su colega, la fregona? De hecho, su trato familiar y festivo con sus amos, reyes incluidos, fue repetidamente criticado por los detractores del teatro y de la comedia nueva. Sería ingenuo creer que ese mismo lacayo pueda enamorarse, siempre e invariablemente, de una colega no menos graciosa que él y presente al efecto en casi cada una de las tramas.

Del mismo modo, la competencia verbal de los enamorados no atañe tanto a su capacidad de comunicar su amor a otro ser humano, que también, como a la de superar en lirismo y conceptuosidad a los otros galanes de la pieza o a los enamorados precedentes de otras comedias que el público recuerda perfectamente. Sobre la intriga amorosa se acumula un estrato de elaboración literaria: de ahí los recuerdos de Garcilaso, de ahí las bromas metateatrales, los comentarios sobre el estilo, la aparición de pretendientes cultos ridículos y la parodia de su lenguaje, las polémicas anticulteranas en general, etc. La complicidad estética y metateatral del auditorio parece ser más importante que la naturalidad psicológica —de la que se intuía poco o nada entonces— o que el verismo lingüístico, sistemáticamente ignorado. Ni siquiera en el *Examen de ingenios para las ciencias* de Juan Huarte de San Juan hallamos psicología como hoy la entendemos, sino un rudimentario intento de caracteriología humana. Entiendo que es esencial asentar estos principios metodológicos antes de abordar el estudio de un teatro tan ajeno a nuestras convenciones modernas.

Hace bastantes años (2000a, 2000b), discutí también el desenlace de la pieza y su interpretación por la profesora Profeti en su edición de 1984, donde consideraba a don Lucas como el triunfador al final de la obra (46-47). Tanto su paradójica lectura de entonces como la de Larson (1991: 58-59) se me antojan ejemplos equiparables, de lejos y *mutatis mutandis*, a lo que Arellano considera lecturas *tragedizantes* de comedias cómicas<sup>31</sup>. De hecho, Larson subraya un tanto vagamente que Rojas en sus comedias «treats a number of serious issues» (1991: 60). Y es curioso que, aunque cita en sus páginas a varios lingüistas y teóricos de la comunicación, no mencione ningún trabajo sobre la definición de la comedia de enredo o de figurón, lo que nos indica que prefiere atenerse a teorías actuales y descarta las

---

31 Véase un resumen de sus ideas en su *Historia del teatro* (1995: 131-138) y en su «Excurso: el honor en la comedia de capa y espada» (1988: 45-48). Para una muestra de esas lecturas aparte de las conocidas tesis de Wardropper y Parker, véase McGrady (1981: 17 y 35).

aproximaciones más historicistas, especializadas y pertinentes, al menos a mi entender<sup>32</sup>. Su metodología parece excluir, por lo demás, prácticamente todos los estudios publicados por críticos españoles posteriores a Américo Castro —una referencia casi indispensable todavía en el hispanismo norteamericano—, ignora a estudiosos franceses de la comedia de figurón de la talla de Lanot y Vitse (1976) y esquivaba a la propia Profeti, entre muchos otros nombres esenciales<sup>33</sup>. En suma, Larson parece acogerse a la tendencia filosofante y metateórica de buena parte del hispanismo norteamericano contemporáneo, que suele anteponer la crítica post-estructuralista y los metalenguajes críticos a cualquier otra consideración, incluso en terrenos tan ajenos a esas metodologías como son, a todas luces, el teatro clásico español y la literatura del Siglo de Oro en general.

Volviendo a Profeti, a mi modo de ver, el vulgar pragmatismo del figurón don Lucas no lo dignificaba ni lingüísticamente ni desde ningún otro punto de vista ante la audiencia teatral: su vulgaridad es manifiesta desde el comienzo de la obra y queda bien patente en las citas de Carranza arriba aducidas. La pieza lo presenta como un pretendiente incapaz de formular un requiebro o de tratar cortésmente a su prometida, algo imperdonable en ese teatro, en el que sus preocupaciones económicas resultan igualmente ramplonas. No en vano, la misma Profeti lo definió así: «la violencia de las cosas, del dinero [...], la corporeidad grotesca» (1998: xlii). Carecería de sentido y sería del todo inconsecuente, por lo tanto, que Rojas Zorrilla dedicase casi toda la obra a desprestigiar a don Lucas para después, finalmente, adjudicarle el triunfo dramático en el desenlace, como entonces sugería Profeti<sup>34</sup>. A los ojos de un espectador del XVII, el planteamiento mezquino y vengativo del figurón no podía prevalecer sobre la galantería, cortesía y finura de una pareja de enamorados que se aman sinceramente.

Rojas puede estar haciendo un guiño irónico, metateatral y hasta *realista*, pero eso no cambia el estatuto teatral y el ideal social de esa comedia de enredo, por

---

<sup>32</sup> Vaya por delante que no comparto el entusiasmo de Larson y de otros siglodeoristas norteamericanos por la crítica estructuralista y post-estructuralista para elucidar ni el teatro ni otros géneros áureos. Sinceramente, no acabo de ver cómo De Man, Derrida o Fish puedan aclarar los puntos oscuros de la historia del género dramático o el sentido profundo de unas obras tan distantes y tan convencionales (dentro de una convención histórica de hace siglos). Creo, más bien, en las herramientas filológicas e históricas tradicionales, pero no descarto del todo —y así lo observará el lector— algunas de sus sugerencias e intuiciones más o menos filosóficas o filosofantes.

<sup>33</sup> Compárese su bibliografía metateórica con la muy acuciosa y meditada de la misma Profeti, en su edición más reciente de la obra (1998).

<sup>34</sup> Cfr. O'Connor (2000: 23).

muy figuronesca que sea. Otra cosa es que a los espectadores del siglo XXI nos asalten ciertas dudas desde nuestra época de cinismo e individualismo y acostumbrados como estamos a todo tipo de antihéroes. El presente materialismo individualista no tenía valor alguno en el refinado mundo del teatro áureo. Las preocupaciones económicas eran secundarias en general, siempre que no tocasen al tema o al argumento de la obra, como sucedía en comedias del tipo de *Dineros son calidad*, *Hombre pobre todo es trazas*, *El caballero del milagro*, *Las flores de don Juan* y otras similares de Lope de Vega, por ejemplo.

A la vista de la bibliografía reciente sobre *Entre bobos*, constato que algunos estudiosos, siguiendo las tesis de Profeti, persisten en interpretar bastante seriamente la seriedad sarcástica de don Lucas como una suerte de triunfo teatral. Ante esa suerte de lectura más o menos tragedizante, solemne o vagamente sociológica de nuestra comedia, mantengo mi interpretación inicial (2000a y 2000b) de ese figurón como un personaje esencialmente ridículo por ser justamente figuronesco y, por tanto, un galán *suelto* grosero, materialista, extemporáneo e inadecuado. Me parece, elementalmente, que si Rojas hubiera pretendido adjudicar la victoria final a semejante galán, en primer lugar, no lo habría dibujado como un figurón —un tipo teatral obviamente ridículo y caricaturesco de galán suelto— y, en segundo, lo habría casado indudablemente con la protagonista y no con el fino don Pedro.

Otra cosa es que el dramaturgo toledano, como en otras piezas, juegue irónicamente en nuestra obra con algunas convenciones del género cómico, según observa Sosa en la segunda parte de esta cita de su interesante artículo:

La lección metateatral se redondea con una amarga admonición. Si hay algún bobo en la comedia, no es precisamente quien visualiza el inevitable fin del amor en un matrimonio deteriorado por las dificultades económicas; si hay bobos fuera de la comedia, serán aquellos que se conformen con una fórmula dramática repetida una y mil veces, hasta la saciedad, rehusando ver, más allá de los límites de la ficción, la pericia teatral de su autor y los alcances ideológicos de la innovación genérica. (2010: 68)

Y aún cabe el argumento de que la concentración cómica —«l'evolution vers la farce avec le triomphe absolu du plaisir comique sur toute autre intention et le retour intensif aux procédés de l'intermède»— y el general *afiguronamiento* de las comedias que aducían los citados Lanot y Vitse en 1976 para la época de Rojas (209)

hayan inducido a éste a dar a *Entre bobos* un peculiar tono más provocador y sarcónico, donde el figurón incluso puede intentar amagar un presunto éxito socioeconómico y teatral que no puede serlo según las convenciones de la comedia nueva, evidentemente.

En un terreno ponderado e intermedio parece situarse Arellano en su breve comentario de *Entre bobos*: juzga a don Lucas como un figurón que «no es del todo tonto» y que dirige «buena parte de la acción, sobre todo en el desenlace», pues «no deja de tener cierta grosera inteligencia» (2001: 139). Así es, en efecto: ese carácter averigua sagazmente los devaneos de su prometida, renuncia a ella, no se deja engañar ni por las apariencias ni por su suegro (vv. 2733-2734) y él mismo casa al final a don Luis con su hermana doña Alfonsa (vv. 2766-2768) y sentencia a los protagonistas enamorados a desposarse románticamente y a convivir en la miseria, pues don Pedro es pobre (vv. 2735-2760). Pero esas iniciativas no anulan funcionalmente esa boda final de los amantes, mientras Lucas queda soltero y *suelto*. De hecho, podría decirse que hay dos triunfos: uno, el del figurón, práctico, realista, economicista y ajeno a los esquemas de la comedia amatoria; otro, el del amor de los enamorados, que es, a mi entender, lo que realmente importa en ese mismo género. Rojas juega a confundirnos con un doble desenlace, a dos niveles: uno, dentro de las convenciones teatrales y otro, externo a ellas, meramente económico e historicista, según ha subrayado Profeti. Aun así, discrepo de esa estudiosa en su veredicto de que el grosero don Lucas pueda ser «el verdadero sabio de la situación» (1998: xlvii). Entiendo que aquí el más *sabio* fue Rojas Zorrilla, que logró crear una notable innovación, al retorcer el final de esa comedia y el propio subgénero de figurón, concibiendo a un raro caricato, mal comediógrafo, astuto y casamentero.

En definitiva, en lo que más nos importa aquí, los amantes teatrales de la comedia son habladores y galantes y buena parte de su actividad amorosa consiste en requebrar, debatir, contender, reclamar, rogar, etc. Una idea que el figurón don Lucas confirma a *contrario*, insistiendo, con su característica brusquedad contractual, en que lo que él entiende por *amor*, es decir, el trámite que conduce al matrimonio, sea seco, austero y parco en palabras. Lo que él pretende resolver con intermediarios, recibos y cartas de pago, los demás personajes lo convertirán en un moroso y exquisito cortejo verbal acorde con la realidad estilizada de la comedia.

A mayores, solamente ese figurón excéntrico asocia la castidad con el lacónismo, contraviniendo las reglas no escritas del género. Hallamos en *Entre bobos* una escala que va desde el silencio hasta el exceso verbal: el extremo más lacónico

es el del sumarísimo don Lucas, capaz solamente de redactar una grotesca declaración de amor (v. 381) y una carta de pago llena de legalismos (v. 515), o de ordenar a don Pedro, más hábil que él —y aquí se contradice ridículamente, como presunto dramaturgo aficionado— que requiebre a su dama en su nombre. Los enamorados exhiben una elocuencia positiva, con sus finezas y requiebros, y, por último, el pedante don Luis, aunque en un principio aparece como balbuciente o cortante, después se excederá verbalmente y rozará la charlatanería incomprensible, extralimitándose en sus *vocablos de estrado*.

Para deleite de los espectadores, en este curso abreviado (y a ratos irónico) de refinamiento verbal que es *Entre bobos*, tanto el figurón como el galán suelto serán pésimos alumnos, uno por defecto y el otro por exceso. Únicamente Isabel y su amado aciertan al modular su lenguaje galante, sin caer ni en la sequedad vulgar ni en la entrecortada *bachillería*. No es menos decisivo que el concepto de amor de don Lucas difiera cómicamente del de los verdaderos enamorados de la obra y del resto de enamorados positivos del teatro del XVII, puesto que él confunde claramente ese vínculo con una formalidad casi comercial y una propiedad legal, sin duda arraigadas históricamente —pienso, por ejemplo, en el compromiso de matrimonio de Mateo Alemán en 1568—, pero en absoluto teatrales ni literarias.

Por último, el hecho de que Rojas se permitiera esta compleja y sutil exposición del problema del estilo nos indica hasta qué punto el *senado* teatral hilaba fino en estas cuestiones, distinguiendo varios niveles de naturalidad —siempre dentro del artificio—, de pedantería o de adecuación estilística, y hallando el punto justo entre el silencio y el habla amorosa perfecta<sup>35</sup>. La prueba de la complicidad de la audiencia es justamente el tono irónico y metateatral que tiñe todos los pasajes citados.

En conclusión, es evidente que carecemos, aún hoy, de estudios sistemáticos del lenguaje de las comedias y, en especial, del léxico del cortejo y del peculiar fraseo amoroso petrarquista. Parece lógico abordar esa tarea lexicográfica y conceptual a partir de un corpus relativamente homogéneo de piezas de capa y espada, aunque en este artículo me haya fijado en dos casos un tanto excéntricos de comedias de figurón, en las que los códigos amorosos son justamente la piedra de toque de tales personajes.

Rojas Zorrilla compuso un teatro relativamente abundante, en cierta medida problemático y autorreflexivo por momentos. En especial, *Abrir el ojo* y *Lo que son*

---

<sup>35</sup> Cfr. Mata (2010).

*mujeres* contravienen en alguna medida los presupuestos de la comedia amatoria. Las muchas rarezas de ésta última obra incluyen una verdadera deconstrucción del habla y los códigos amorosos de moda, con algunos parlamentos muy expresivos, aunque no exentos de contradicciones.

*Entre bobos anda el juego* presenta, en cambio, un cuadro más sutil y convencional, en el que menudean los comentarios estilísticos y metateatrales, a menudo contradictorios entre sí. Para empezar, el grado de competencia en el galanteo y la lengua amorosa caracteriza respectivamente a los tres pretendientes de la dama protagonista: mientras don Pedro aparece como el más equilibrado y don Luis resulta intolerablemente redicho, la mayor torpeza expresiva y galante define al figurón. Rojas convierte a don Lucas del Cigarral en el verdadero eje sobre el que pivota el debate *meta-estilístico* en la obra, puesto que se presenta, a la vez e incongruentemente, como un *anti-galán* balbuciente, un dramaturgo aficionado y un consumado leguleyo. Además, ese enamorado fallido, verdadero campeón de la vulgaridad y lo *extrateatral*, evocará repetidamente los matrimonios arreglados y la mediocridad de la vida marital y comparará las filigranas petrarquistas con un alimento popular<sup>36</sup>.

Con todo, Rojas expone sus críticas estilísticas sin preocuparse excesivamente por mostrar un criterio fijo o unívoco, interesado como está en divertir a sus espectadores con un repertorio de caricaturas, desde un cortesano atildado hasta un botarate provinciano que escribe teatro a ratos perdidos y que después no sabe requebrar a una dama.

No cabe duda de que el público se recreaba en esos juegos intelectuales y metateatrales, que transformaban el escenario en una *tertulia*, y es evidente que seguía con interés los debates sobre la etiqueta amorosa y verbal, que habían terminado por convertirse en materia dramática por sí mismos. Al parecer, la autorreflexión y la *literaturización* de la escena empezaron con el último Lope, hacia 1625-1630, una vez que la audiencia se había refinado, intelectualizado e incluso *cortesanizado* bastante, como analiza Profeti en su excelente síntesis inicial de 1998 (ix-xx). Diez o doce años después, Rojas puede presentar ya productos tan sofisticados como las piezas examinadas aquí, que muestran a las claras la complicidad entre el dramaturgo toledano y su público más fiel, alto o bajo. No proclama *odi profanum vulgus*,

---

<sup>36</sup> Propongo el concepto de lo extrateatral para denominar precisamente esas irrupciones más o menos controladas de materiales realistas que contrastan abruptamente con la ilusión teatral. En cierto modo es eso que Profeti definió, en frase ya citada, como «la violencia de las cosas, del dinero» (1998: xlii).

sino que incluye sutilmente a todos en su obra, al hacer a los criados y donaires debatir aguda e hipercríticamente el habla de sus señores y ventilar cuestiones de estilo ante el *ilustre* senado.

Todo ello pone de relieve la trascendencia de las cuestiones verbales y estilísticas en un teatro fuertemente discursivo y artificial, hasta el punto de confirmar que los personajes, y hasta las obras, se sustentaban, sobre todo, en su lenguaje y, a menudo, también en su metalenguaje y en su capacidad de autorreflexión. En un estadio de madurez irónica del género cómico, Rojas Zorrilla convierte su pieza en una fina autoparodia y hasta en una *anatomía* o disección de su propio teatro.

Aunque, para sorpresa de los especialistas modernos, el toledano puede deconstruir su arte en una mueca cínica, entiendo que una golondrina no hace verano y que no procede extrapolar las ironías de Rojas en *Entre bobos* ni al resto de su teatro más convencional ni al género cómico en sí, puesto que, finalmente, todas sus insinuaciones críticas y sus parodias estilísticas concluyen en un final lógico de comedia de enredo, a despecho de las especulaciones de una parte de la crítica actual.

Otra cosa sería ir todavía más allá y suponer, con Rodríguez Puértolas, que el cristiano nuevo alienado Rojas se vengaba sutilmente de la cultura establecida al poner en entredicho el canon lírico afianzado en la comedia áurea desde el siglo precedente. Tal conjetura, que podría aventurarse, no sin riesgo, sobre sus tragedias, no parece tan verosímil en los dos juguetes cómicos estudiados aquí, la provocativa y entremesil *Lo que son mujeres* y la magnífica y compleja *Entre bobos anda el juego*. Con todo, no deja de ser interesante y polémica la torsión a la que Rojas somete al subgénero figuronesco, con la creación de un figurón poeta, astuto, resolutivo y ciertamente contradictorio. Como tantas veces se ha comentado, el toledano no pierde ocasión de remozar, a veces de un modo sorprendente, el teatro contemporáneo.

Por lo demás, sólo quedaría averiguar algo más acerca de la recepción de esas dos comedias en los escenarios del XVII y confirmar si los espectadores, a menudo palaciegos, de su teatro disfrutaban efectivamente de los desahogos críticos aquí comentados.

## OBRAS CITADAS

- ABEL, Lionel, *Metatheatre: a New View of Dramatic Form*, Nueva York, Hill and Wang, 1963.
- ALONSO, Dámaso, *Seis calas en la poesía española (prosa, poesía, teatro)*, Madrid, Gredos, 1979 [1951].
- ALVITI, Roberta, «Rojas Zorrilla entre clasicidad y originalidad: el caso de *Los encantos de Medea*», *Anuario Calderoniano*, 13, 2020, págs. 61-94.
- Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega. Actas de las XXV Jornadas de teatro clásico de Almagro*, ed. de Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2003.
- APARICIO MAYDEU, Javier, «Lenguaje, estilo y técnicas dramáticas», en Javier Huerta Calvo, dir., *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, 2006, I, págs. 1103-1116.
- ARELLANO, Ignacio, introd., *No hay burlas con el amor* de Pedro Calderón de la Barca, Pamplona, EUNSA, 1981.
- , ed., *Poesía satírico-burlesca de Quevedo*, Pamplona, EUNSA, 1984.
- , «Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada», *La comedia de capa y espada, Cuadernos de teatro clásico*, 11, 1988, págs. 27-49.
- , «La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada», *Criticón*, 60, 1994, págs. 103-128.
- , *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.
- , *Calderón y su escuela dramática*, Madrid, Laberinto, 2001.
- ASENSIO, Eugenio, *Itinerario del entremés*, Madrid, Gredos, 1965.
- AZAUSTRE GALIANA, Antonio, «La invención de conceptos burlescos en las sátiras literarias de Quevedo», *La Perinola*, 3, 1999, págs. 23-58.
- BELTRÁN, Vicenç, *Amar en la corte: amor y matrimonio en la sociedad estamental, Libros de la corte*, 22 (2021).
- BRIOSO SANTOS, Héctor, «Comentarios al desenlace de *Entre bobos anda el juego* de Francisco Rojas Zorrilla», *Castilla. Estudios de Literatura*, 25, 2000a, págs. 43-60.
- , «Nuevas consideraciones acerca del final de *Entre bobos anda el juego* de Francisco de Rojas Zorrilla: la estructura de la comedia y las convenciones del género», *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, 3, 2000b, págs. 5-24.

- CASTILLEJO, David, *Ochocientas comedias del Siglo de Oro para uso de actores y lectores*, Madrid, Ars Millenii, 2002.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de, *El mayorazgo figura*, ed. de Ignacio Arellano, Barcelona, PPU, 1989.
- CATTANEO, María Teresa, «Los desenlaces en el teatro de Rojas Zorrilla», en *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático. Actas de las XXII Jornadas de teatro clásico*, ed. de Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha / Festival de Almagro, 2000, págs. 39-53.
- La comedia de capa y espada, Cuadernos de teatro clásico*, I (1988).
- La comedia de enredo: Actas de las XX Jornadas de teatro clásico (1997)*, coords., Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha / Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1998.
- Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, dirs. Frank P. Casa et al., Madrid, Castalia, 2002.
- Discurso erótico y discurso transgresor en la cultura peninsular: siglos XI al XX*, coords., Myriam Díaz-Diocaretz e Iris M. Zavala, Madrid, Tuero, 1992.
- EIROA, Sofía, «Las protagonistas femeninas de Rojas Zorrilla: *Lo que son mujeres*», en *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático. Actas de las XXII Jornadas de teatro clásico*, ed. de Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, págs. 121-132.
- FERNÁNDEZ GÓMEZ, Carlos, *Vocabulario completo de Lope de Vega*, Madrid, RAE, 1971.
- FUCILLA, Joseph G., *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid, 1960, págs. 250-251.
- GONZÁLEZ, Aurelio, «La palabra y el gesto de amor en Lope», *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega*, ed. de Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, págs. 85-107.
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael, «La transmisión impresa del teatro de Rojas Zorrilla», *Lectura y signo*, 2, 2007, págs. 217-236.
- , «Desenlaces trágicos en el teatro de Rojas Zorrilla», coord. de Ignacio Arellano Ayuso y Juan Antonio Martínez Berbel, *Violencia en escena y escenas de violencia en el Siglo de Oro*, Nueva York, IDEA, 2013, págs. 85-100.

- HUTCHEON, Linda, «Ironía, sátira, parodia: una aproximación pragmática a la ironía», en AAVV., *De la ironía a lo grotesco en algunos textos literarios Hispanoamericanos*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1981, págs. 173-193.
- , *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Nueva York, Methuen, 1985.
- JULIO, María Teresa, «Hiperdramatismo en Rojas Zorrilla: ¿innovación o continuidad?», en *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático. Actas de las XXII Jornadas de teatro clásico*, ed. de Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha / Festival de Almagro, 2000, págs. 179-208.
- LANOT, Jean Raymond; VITSE, Marc, «Eléments pour une théorie du figurón», *Carravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-bresilien*, 27, 1976, págs. 189-213.
- LARSON, Catherine, *Language and the Comedia: Theory and Practice*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1991.
- , «Lengua», en Frank Casa et al., *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2002.
- LÓPEZ GUTIÉRREZ, Luciano, «La parodia de la poesía amorosa culta en quevedo: el romance XLI», *Rilce*, 17-2, 2001, págs. 225-232.
- MACCURDY, Raymond R., *Francisco de Rojas Zorrilla and the tragedy*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1958.
- MANERO SOROLLA, María Pilar, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*, Barcelona, PPU, 1990.
- MARAVALL, José Antonio, *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1998.
- MATA INDURÁIN, Carlos, «'Mirar los ojos y callar los labios': la retórica del silencio en *No hay cosa como callar*», *Otro Calderón. Homenaje a M<sup>a</sup> Teresa Cattaneo*, coords. Alesandro Cassol y Juan M<sup>a</sup>. Escudero Baztán, *Anuario calderoniano*, 3, 2010, págs. 259-274.
- , «La sociedad española en *El amor al uso*, de Antonio de Solís (1)», *Ínsula barañaria*, 10-11-2017. <https://insulabaranaria.com/2017/11/10/la-sociedad-espanola-en-el-amor-al-uso-de-antonio-de-solis-1/> (consultado: 30-9-22).
- MCGRADY, Donald, introd., *La francesilla* de Lope de Vega, Charlottesville, Virginia, Biblioteca Siglo de Oro, 1981.

- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, «El lenguaje de Lope de Vega», en *El padre las Casas y Vitoria, con otros temas de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Espasa, 1958, págs. 92-121.
- , *La lengua castellana en el siglo XVII*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991 [¿1941?].
- , «Literalización del habla común», en *España en su historia*, Madrid, 1957, II, págs. 524-539.
- , *El siglo del Quijote*, Madrid, Espasa, 1996.
- , *Historia de la lengua española*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal, 2005.
- NEWELS, Margarita, *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*, Londres, Tamesis, 1974.
- O'CONNOR, Thomas Augustine, *Love in the Corral. Conjugal Spirituality and Anti-theatrical Polemic in Early Modern Spain*, Nueva York, Peter Lang, 2000.
- OLEZA, Joan, «Los géneros en el teatro de Lope de Vega: el rumor de las diferencias», ed. de Ignacio Arellano *et al*, *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christian Faliu-Lacourt*, Kassel, Reichenberger, 1994, págs. 235-250.
- PALLARÉS, Berta, ed., *Desde Toledo a Madrid* de Tirso de Molina, Madrid, Castalia, 2001.
- PARKER, Alexander A., *La filosofía del amor en la literatura española de 1480-1680*, Madrid, Cátedra, 1986.
- DI PASTENA, Enrico, introd. y ed., *El desdén, con el desdén* de Agustín Moreto, Barcelona, Crítica, 1999.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., «Abrir el ojo de Rojas Zorrilla bajo el antiguo régimen», *Crítica*, 87-89, 2003a, págs. 637-648.
- , «Francisco de Rojas Zorrilla, poeta cómico», en Pedraza Jiménez, Felipe B., Rafael González Cañal y José Cano Navarro, eds., *Toledo: entre Calderón y Rojas, IV Centenario del nacimiento de don Pedro Calderón de la Barca*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2003b.
- , «Los ingredientes trágicos del enredo cómico: el caso de Rojas Zorrilla», *Estudios sobre Rojas Zorrilla*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007a, págs. 31-49.
- , «La comedia española como yuxtaposición de estilos. El caso de Rojas Zorrilla», *Estudios sobre Rojas Zorrilla*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007b, págs. 109-124.

- , «Variantes del galanteo en Rojas Zorrilla», *Estudios sobre Rojas Zorrilla*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007c, págs. 137-157.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., y RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros, *Manual de literatura española, IV. Barroco: teatro*, Pamplona, Cénlit, 1981.
- , introd. y ed., *Donde hay agravios no hay celos. Abrir el ojo* de Francisco de Rojas Zorrilla, Madrid, Castalia, 2005.
- PENAS IBÁÑEZ, Azucena, «Lope de Vega y el lenguaje metasemémico del amor», en *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega. Actas de las XXV Jornadas de teatro clásico de Almagro*, ed. de, Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, págs. 109-128.
- PERIÑÁN, Blanca, «Deformación risible del culteranismo en la lengua de los graciosos», en *«Culteranismo» e teatro nella Spagna del seicento*, ed. de Laura Dolfi, Roma, Bulzoni, 2006, págs. 79-100.
- PORQUERAS MAYO, Alberto, *Estudios sobre Cervantes y la Edad de Oro*, Alcalá, CEC, 2003.
- PROFETI, M<sup>a</sup>. Grazia, ed., *Entre bobos anda el juego* de Francisco de Rojas Zorrilla, Madrid, Taurus, 1984.
- , «Comedia al cuadrado, espejo deformante y triunfo del deseo», *Cuadernos de teatro clásico*, 1, 1988, págs. 51-60.
- , *Entre bobos anda el juego*, ed. de M<sup>a</sup>. Grazia Profeti, Barcelona, Crítica, 1998.
- QUEVEDO, Francisco de, *Obra poética*, ed. de José M. Blecua, Madrid, Castalia, 1999.
- RODRÍGUEZ-PUÉRTOLAS, Julio, «Alienación y realidad en Rojas Zorrilla», *Bulletin hispanique*, 69.3-4, 1967, págs. 325-346.
- ROJAS ZORRILLA, Francisco de, *Donde hay agravios no hay celos. Abrir el ojo*, ed. de Felipe B. Pedraza y Milagros Rodríguez, Madrid, Castalia, 2005.
- , *Entre bobos anda el juego*, ed. de M<sup>a</sup>. Grazia Profeti, Barcelona, Crítica, 1998.
- , *Lo que son mujeres, Obras completas, vol. IV: Segunda parte de Comedias*, ed. de Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael Rodríguez Cañal, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2012.
- Ronda, cortejo y galanteo en el teatro español del Siglo de Oro. Actas del I Curso sobre teoría y práctica del teatro*, Granada, Universidad, 2003.
- ROSO DÍAZ, José, «Las palabras del enredo: el léxico del engaño en la obra dramática de Lope de Vega», *La comedia de enredo: Actas de las XX Jornadas de teatro clásico (1997)*, coords., Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal,

- Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1998, págs. 97-108.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español*, Madrid, Alianza, 1967.
- SALEMBIEN, Léontine, «Le vocabulaire de Lope de Vega (suite)», *Bulletin hispanique*, 35.1, 1933, págs. 51-69.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés, «Petarquismo y parodia (Góngora y Lope)», *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias humanas*, 18.6 (108), noviembre-diciembre 1982, págs. 63-70.
- SOSA, Marcela Beatriz, «Entre bobos (no) anda el juego: convenciones genéricas, metateatro y efecto de recepción en la comedia de Rojas Zorrilla», *Castilla. Estudios de Literatura*, 1, 2010, págs. 60-71.
- VEGA, Lope de, *Obras de Lope de Vega*, ed. de Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, Galo Sáinz, 1930, vol. XIII.
- WEBER DE KURLAT, Frida, «La expresión erótica en el teatro de Lope de Vega. El caso de *Fuenteovejuna*», *Homenaje a José Manuel Blecua: ofrecido por sus discípulos, colegas y amigos*, Madrid, Gredos, 1983, págs. 673-688.