



**El *figurón* de Rojas Zorrilla  
Metateatralidad y estética grotesco-paródica  
a comienzos de los tiempos modernos**

Claudia del V. Fernández  
Centro de Investigaciones, Universidad Nacional de Salta

**Resumen**

La comedia del Barroco español tiene como rasgo característico una dialéctica que va del ciclo de Lope de Vega, reconocible por su costumbrismo y lances de capa y espada, al ciclo de Calderón de la Barca, con su típico costumbrismo de hidalgos y caballeros. Tal es el marco, en sus trazos más gruesos, en el que Rojas Zorrilla, en su intento por hacerse un lugar en el teatro español, consigue una reconocible diferenciación a partir de sus *comedias de figurón*, en las que, además de definir un género y personaje arquetípico, expone una lograda parodia de las ya por entonces previsibles tramas y desenlaces de las comedias de capa y espada, así como del canónico amor, honor y poder calderoniano. Sirviéndole, también, para eludir las trampas del acendrado costumbrismo de su época, le permiten —poética mediante— mostrar vívidamente el cínico sensualismo urbano que, sin distinción de género, iguala a damas, caballeros y plebeyos. Rojas exhibe su obra ante una audiencia calificada —la corte— a la que su sensibilidad estética y sentido de la realidad le permiten apreciarla y autorreconocerse. Para sostener sus enredos, parodias y bufonadas, nuestro autor despliega con arte y conocimiento una variada gama de procedimientos metateatrales. El trabajo se basa en el análisis de las comedias: *Donde hay agravios no hay celos; Obligados y ofendidos; Lo que son mujeres; Entre bobos anda el juego; y Abre el ojo*, seleccionadas en razón de su género y contenido metateatral.

**Palabras clave:** barroco español — cinismo sensual urbano — estética grotesco-paródica — comedia de figurón — metateatralidad

Durante el Barroco español, y dentro del amplio espectro del teatro, la comedia de enredos puede ser entendida como una dialéctica entre el ciclo de Lope de Vega y Calderón de la Barca, reconocible, el primero, por su acendrado costumbrismo y lances de capa y espada; y el segundo, por su propia forma de tratar la vida cotidiana sus tipos humanos, preferentemente desde su carácter de hidalgos y caballeros. Tal es el marco en el que Rojas Zorrilla, en su intento por hacerse un lugar en entre los dos gigantes, logra una reconocible diferenciación a partir de las *comedias de figurón*.

La comedia de figurón es un subgénero dramático, que Rojas Zorrilla configura a partir de la parodización de la comedia de capa y espada. Conjunto del que, si en principio toma sus temas, logra darle una vuelta de tuerca, al innovar tanto en la dinámica como en el desenlace, siempre inesperado, de la fábula, la que, por otra parte, se sostiene por la presencia del figurón como personaje central, distinguible por su carácter arquetípico. En su construcción, Rojas utiliza los elementos de la mentalidad y conductas predominantes en un espacio y época concreta, el ámbito urbano, durante la transición que marca el declive de la



España de los Habsburgo, en particular, del sensual período de Felipe IV, signado por su inclinación a la celebración y el disfrute estético, en la primera mitad del siglo XVII.

Así, pues, la referencia al contexto resulta útil, en tanto nos permite comprender la dinámica de los componentes socioculturales, en los dos planos en los que Rojas se nutre e interpela: el de la sociedad en su conjunto y en el de las representaciones simbólicas elaboradas por sus contemporáneos: Lope de Vega (*Los hidalgos de la aldea*) y Calderón (*Guárdate del agua mansa*); o, en antecesores como Fernando de Rojas (*La Celestina*) y Antonio de Solís (*El amor al uso*, y *Un bobo hace cientos*), y aun en Plauto (*Aulularia* y el *Miles gloriosus*) reconocidamente cercanos a la farsa, así como el impacto provocado por la publicación de la segunda parte de *El Quijote* (1615).

En tanto constructo morfotemático, el figurón se nos presenta como un personaje claramente reconocible por la duplicidad de su *ethos*. Esto es, la conducta fundamentalmente contradictoria —hasta lo ridículo— de alguien que, pese a ostentar los rancios principios del honor caballeresco, grandilocuentemente enunciados, ante las más inmediatas tentaciones de la carne o el interés mundano, al amparo de aquella imagen, no vacila en comportarse como un cínico y sensual chapucero.

Pero, retomando la metáfora de Henry James, el giro que Rojas imprime a sus comedias consiste en su particular clave paródica. Contracanto irónico, que nuestro autor utiliza para ajustar cuentas con los ya, por entonces, muy previsibles temas, tramas y desenlaces "a lo Lope", así como, con el canónico enfoque calderoniano acerca del amor, honor y poder. De tal modo, en Rojas, la parodia se revela como una forma humorística de propósitos múltiples, ya que le sirve, también, para eludir las trampas del acendrado costumbrismo de aquellos y de otros autores de la época. Y, mediante el uso artificioso del lenguaje, logra no sólo mostrar el exaltado cinismo que, sin distinción de género, iguala a damas, caballeros y plebeyos, sino también satirizar el cultismo preciosista quevedogongoriano.

Rojas exhibe su obra ante una audiencia avezada: la corte y la burguesía madrileña, que concurren, sobre todo, al teatro de El Pardo, en el que se representa, por ejemplo, *Donde hay agravios no hay celos*, en 1637, público al que su sensibilidad estética y sentido de la realidad le permiten el doble juego de apreciarla y autorreconocerse. Competencia que, todo hay que decirlo, se debe al inmenso impulso dado por Lope de Vega al teatro español.

De tal forma abordamos aquí las ya citadas *Donde hay agravios...* y *Lo que son mujeres* con el fin de dar cuenta tanto de su estética grotesco-paródica, como el de exponer el perfil y carácter de su personaje arquetípico, el figurón, explicitando las relaciones entre el entramado de procedimientos metateatrales, que sostienen la fábula con su personaje central.

En *Donde hay agravios...*, la fábula refiere, en principio, a la presencia de dos personajes, don Juan y su criado Sancho, quienes, una noche, llegan a Madrid. Puestos a la búsqueda de la casa de un tal Fernando de Rojas, con cuya hija —aún sin conocerla— don Juan arregló casarse, los dos transeúntes discurren acerca de un delicado encargo: el envío de un retrato del pretendiente, pintado en Flandes, a la novia, pero que, por confusión del criado, quien remitió su propio óleo con cara de diablo, ofende a su amo. Esta circunstancia se ve interrumpida cuando —para sorpresa y nuevo agravio de don Juan— desde el balcón de su prometida alguien se descuelga. Con esto el caballero, desde el incógnito de su identidad recién adquirida —que, como variante del rol dentro del rol, técnicamente corresponde a una



inversión de roles, sobre la que volveremos— ve la oportunidad de investigar, espada en mano, la oscura realidad implicada por la presencia del polizón.

Amo y criado arremeten, entonces, intentando cortar el paso y develar al merodeador, cuya negativa a identificarse los lleva a desenvainar las espadas. Pero, ante la destreza y el apuro de su contrincante, que se esfuma en la bruma y las sombras, terminan batiéndose entre ellos. Mientras tanto, en el interior de la casa, doña Inés —la prometida— interroga a Beatriz, su criada, acerca de unos ruidos en el balcón, pero ante sus excusas y evasivas opta por despedirla, por lo que aquella recurre a don Fernando, ocupado por entonces en dos graves sucesos, establecer si un tal Lope, amigo y sobrino suyo, es responsable de la muerte en duelo de don Diego, casualmente hermano de don Juan, su futuro yerno., así como de haber agraviado a doña Ana, dama a la que hizo víctima de un engaño amoroso.

No obstante ello, don Fernando convoca a su hija y a la criada, para que lo ayuden en su propósito de establecer la realidad de tales hechos. Asistimos entonces a una escena en la cual las dos mujeres escuchan escondidas mientras don Fernando —epístola en mano— interpela a don Lope acerca de los agravios imputados, obteniendo la confirmación de éste de la muerte, por accidente, de quien era, también, entrañable amigo, y disculpas por el incumplimiento amoroso en el que cae, en tanto el padre de doña Ana se oponía a la relación. Se trata pues de dos ofensas: una de sangre y otra de honor, de las que el siempre arrojado don Lope sale bien librado; porque, más allá de las declamaciones pundonorosas, cuando chocan las espadas, don Fernando no tiene empacho en interrumpir el duelo entre don Juan y Lope, propiciando una amistosa redención de las ofensas, por el mero trámite de una muy conveniente invocación a la magnanimidad de su condición de caballeros.

De tal modo, tanto entre damas y caballeros, como entre criadas y escuderos, se cruzan no ya los agravios ni los aceros; sino las venias, es decir, toda forma de disculpas y amables perdones. Con lo que, de los agravios se pasa a los acuerdos, y de los misterios e incógnitos capciosos, a la comprensión y los mutuos reconocimientos. Así, en un grotesco final, el espectador ve, en claro contraste con las formas teatrales que les son contemporáneas, cómo lo que aparentando ser un conflicto de honores, mediante el juego de convenientes entendimientos, culmina con bodas y sin muertes.

Dicho lo cual, enfocamos ahora la que creemos es una situación clave para exponer los procedimientos metateatrales por los cuales Rojas estatuye a dos de sus figurones. Nos referimos al momento en que don Juan, al examinar los inquietantes acontecimientos que lo agobian desde su llegada a Madrid, en búsqueda de su prometida, se da cuenta de las desventajas que le acarrea su condición de caballero menesteroso, tan contrastante frente a la belleza y fortuna de su pretendida. Por esto decide aprovechar el equívoco del retrato y los efectos de su larga ausencia, para asumir, por permuta con su criado, con el que intercambia nombre, actitud y conducta, una nueva identidad desde la cual pueda esclarecer la realidad, a fin de restablecer su honor presuntamente opacado por las ofensas.

Entonces, desde el punto de vista metateatral, lo que ocurre es que tanto don Juan, como Sancho devienen figurones en razón de un doble desdoblamiento de roles. Pero, no sólo se trata del caso del rol dentro del rol y, más específicamente, de un entrecruzamiento de roles; que depara una espectacular sanchiquijotización, sino que ésta, implica también un profundo sentido satírico-paródico, dadas las muy opuestas figuras y condiciones de estos dos personajes. Al mismo tiempo, que le permite al autor constituir a su *alter ego*



dramatúrgico y actor ficcionalizado: don Juan reparte a cada uno su personaje, estableciendo las acciones y participaciones, en la intriga propuesta por él.

Por otra parte, en *Lo que son mujeres*, encontramos una nueva apuesta de Rojas por las formas paródicas. En ella, y a partir de una serie de equívocos y enredos, protagonizados ahora por cuatro figurones, su burlesca —intertextualidad mediante— la emprende contra los héroes mitológicos, los clásicos latinos, *La Celestina* y el cultismo gongoriano.

En su primera jornada, la fábula nos presenta a sus personajes y el sentido de la trama: una bella y rica heredera —Serafina— que, en su poco agraciada hermana —Matea— tiene su opuesto perfecto. La bella, si siempre es desdeñosa con sus cuatro galanes, a causa de la vejez de uno, de la pedantería del segundo, la falta de estilo del tercero o de la falsa riqueza del último, a todos los desprecia por codiciosos.

Despechados, los galanes acuden primero en consulta con un afamado casamentero —Gibaja— que les sugiere acudir ante un tribunal de amantes, a fin de exponer su causa. Constituida la audiencia, que preside el propio casamentero, el tribunal recomienda un cambio en la estrategia y estilos de seducción. A tal efecto, Gibaja propone un ardid: que a fin de provocar en la heredera una reacción favorablemente contraria, los cuatro galanes finjan cortejar a su hermana. Acción que él potenciará introduciéndose en la casa para mediar ante la dama.

Y la oportunidad se presenta —en la tercera jornada— con motivo del cumpleaños de doña Matea, que Gibaja propone celebrar con una comedia que él está preparando. Acontecimiento que, desde el punto de vista técnico, constituye una clara forma metateatral, la autorreferencialidad, recurso con el que, Gibaja despierta el interés de las damas que, ahora, quieren saber cómo se titula, cuál es su argumento; planteo que nuestro autor resuelve por medio de otro procedimiento metateatral, el del teatro dentro del teatro, según lo expone el diálogo siguiente:

- Dinos, tiénesla ya acabada, cómo se llama;* insiste la dama
- No, responde Gibaja, voy escribiendo en la tercera jornada*
- Qué figuras del tablado has introducido,* pregunta Serafina
- Un contento y un podrido, un montañés y un menguado,* describe el casamentero
- Serán papeles valientes,* sostiene Serafina
- Y ha de tener cada uno su capricho,* señala Gibaja
- ¡Uno a uno, son mis cuatro pretendientes!* interviene Matea
- ¿Mujeres?* Pregunta Serafina
- Una que adora, a cuantos viere y no viere. Y otra que a ninguno quiere;* responde Gibaja
- ¿Mi hermana y yo?* Reconoce Serafina

A lo que sigue una segunda y muy peculiar forma autorreferencial: que, si por un lado, al implicar al público determina la ampliación del espacio escénico a todo el ámbito del teatro, por el otro, le permite al propio autor intervenir, por medio del personaje que opera como artífice del segundo nivel de escenificación, que expone como propia la trayectoria y expectativa de éxitos de Rojas Zorrilla. Con lo que, de paso, se convierte él también en grandilocuente figurón.