El amor en Rojas: ¿sentimiento o adorno de la acción?

Diego Símini

Università del Salento

En este IV centenario del nacimiento de Rojas Zorrilla, los que hace años empezaron a impulsar de manera amplia y sistemática estudios sobre nuestro dramaturgo pueden considerar con satisfacción la intensa y extensa labor realizada, que ha ido desbrozando los distintos aspectos de la producción de don Francisco. Una bibliografía crítica rica en cantidad y calidad permite delinear mejor el perfil del autor, tanto en lo que concierne el *corpus* que realmente le pertenece como para la apreciación del valor intrínseco de su obra. [González Cañal, Cerezo y Vega, 2007; González Cañal, 2003].

Aproximándonos al tema que nos va a ocupar, podemos notar que la crítica ha subrayado algunos aspectos de la obra de Rojas, relacionados con el amor. Me refiero al llamado «feminismo» de Rojas y a cierta tendencia al erotismo, con tintes de *voyeurismo*. [Testas, 1975; MacCurdy, 1979; Julio, 2000].[1] El estudio de Matas es revelador, ya que llega a la conclusión de que a diferencia de otros autores, Rojas Zorrilla es ajeno a la condena moral del erotismo y ostenta una actitud serena ante la materia erótica. Sin ir más lejos, se puede ver esta particularidad al menos en *Abrir el ojo*, *Cada cual lo que le toca* y *Lo que son mujeres*.

Entre las distintas lecturas que se han ido haciendo de las comedias de Rojas, parece que no abundan las que se centren en la dinámica sentimental, o sea en la posible

[1] Entre las ponencias de este congreso véanse las de Juan Matas, Maria Teresa Cattaneo, Héctor Urzáiz, Alberto Blecua, María Teresa Julio y Catalina Buezo.

importancia que el dramaturgo otorga a los sentimientos de los personajes. En general, los personajes se perciben como funciones dentro del mecanismo dramático, sin que dispongan de «capacidad decisional». Un ejemplo reciente de esta postura, legitimada tanto por una larga tradición crítica como por la propia realidad de los textos teatrales es el notable estudio de Christophe Couderc [2006].

Sin embargo, puede resultar curioso intentar someter a un «estudio sicológico» a algunos personajes rojianos, ante la consideración de que proclaman la importancia fundamental del sentimiento amoroso en sus decisiones y actuaciones. Si nos ceñimos a la letra de determinadas declaraciones, pues, deberíamos considerar el amor y los sentimientos relacionados (odio, despecho, celos...) como un elemento esencial del desarrollo de la acción dramática. Probablemente deberíamos clasificar el sentimiento amoroso o supuestamente amoroso según categorías que tomen en cuenta varios factores como el marco general, la condición (sexo, estamento) del personaje, y por supuesto el nivel de conflicto entre el sentimiento mismo y otros elementos del mecanismo dramático.

Los textos considerados aquí son *Donde hay agravios no hay celos, Casarse por vengarse* y *Santa Isabel, reina de Portugal.* Las tres obras ejemplifican distintas posturas dramáticas, al tratarse de una comedia de costumbres, de un drama de honor y de la escenificación de un asunto hagiográfico.

En *Donde hay agravios no hay celos* el galán protagonista, don Juan, se nos presenta enseguida como urgido de ver a su prometida, de quien se ha enamorado por un retrato («¡Ay, Sancho! Que su hermosura,/ aun pintada, me ha abrasado», vv. 41-42). Los amores de los personajes se configuran pronto como un enredo habitual. Don Lope y don Juan pretenden a doña Inés. Doña Ana, hermana de don Juan, ha tenido un asunto con don Lope. Doña Inés se enamora del que cree criado de don Juan, aunque es en realidad don Juan mismo. La intriga va discurriendo ingeniosamente hasta el desenlace, que consiste en el asentamiento de una solución que satisface todas las exigencias (don Juan se casa con doña Inés y don Lope con doña Ana).

De manera simétrica y opuesta al enamoramiento de don Juan por doña Inés por un retrato, ella rechaza todo posible interés por él, basándose también en un retrato (que en realidad es del criado Sancho):

> Doña Inés. no me he de casar con él;
> y por que la causa sepas,
> repara en este retrato
> si es justa mi inobediencia (vv. 623-626)

y justifica su valoración negativa con argumentos por así decir «objetivos»:

Doña Inés. ¿Esa es cara de hombre noble?
¿Puede tener sangre buena
quien tiene este talle? ¿Este arte
es arte de hombre de prendas? (vv. 631-634)

Pero veamos la manera de expresar o relatar su amor por parte de los personajes. Notemos que posiblemente sería más acertado hablar de excitación de los sentidos y del deseo carnal que de amor en sentido clásico o platónico, aunque, de manera convencional, el amor «entre por los ojos» y crezca por el oído.

Doña Ana. Viví tan sin amor, tan sin cariño,
que no temí las flechas del dios niño,
pues me halló, cuando quiso darme enojos,
muy atento el sentido de los ojos;
mas no hay quien a sus iras se resista
que no venga a quedar con menos vista.
En fin, rayo el amor, con más violencia,
obró más donde halló más resistencia.
Vi una tarde en el campo un forastero.
Habló amante. Creíle lisonjero,
creíle; mas loaba mi hermosura,
que la lisonja tiene esa ventura.
Dejele, despidiose, fuese luego,
inquietóseme todo mi sosiego,
y aunque estaban entonces divertidos,
llamé a junta potencias y sentidos,
y por que amor ganase la victoria,
la voluntad dispuso a la memoria.
Obró el discurso torpe y poco atento;
la memoria engañó al entendimiento;
los ojos, si no ciegos, suspendidos,
se dejaron guiar de los oídos.
Dile entrada en mi casa con recato;
ardió el amor, que le atizaba el trato.
Salimos a un jardín. Él me rogaba;
yo lloré, sin saber por qué lloraba;
consolome; admití grata el consuelo,
y al temor le guardé para el recelo. (vv. 737-764)

El mismo episodio lo cuenta desde su punta de vista don Lope:

Don Lope. vi una belleza embozada,
cuyos ojos fueron, vistos,
para el yerro de mi amor
dos imanes atractivos.
Y escusando referirte,
por no usado o por prolijo,
las antiguas novedades
que usa Amor en los principios,
digo que a su casa fui,
después de algunos avisos
que me tuvieron de costa
esperanzas y suspiros.
Llegué y vi en ella una dama
tan bella... (vv. 891-904)

Don Lope. Dentro de una casa una noche
yo y el dueño que fue mío,
con ruegos muy de la pena,
con voces muy del oído,
nos decíamos amores,
no hablados y ya entendidos... (vv. 915-920)

En resumidas cuentas, al final de la primera jornada tenemos un galán, don Juan, enamorado por un retrato de una dama, doña Inés (aunque no falten alusiones al contraste entre la pobreza del galán y la riqueza del dote de la dama), y una pareja, don Lope y doña Ana, que después de una noche de amor, culminada con la muerte de don Diego, hermano de doña Ana, a manos de don Lope, se separa sin que vuelvan a tener noticias en cuatro (o seis) años. Don Lope aspira al casamiento con doña Inés, su prima, confiado en que sus amoríos con doña Ana y la muerte de don Diego puedan permanecer sepultados en el olvido.

En la segunda jornada doña Inés declara su preferencia, unida al rechazo de dos pretendientes (don Lope y Sancho):

Doña Inés. Tres afectos, tres cuidados,
tres tormentos, tres violencias,
del castillo de mi amor
sitiaron la fortaleza.

Dos sujetos aborrezco,
y uno adoro con tal fuerza
que aunque quisiera querer
lo que aborrezco y quisiera
aborrecer lo que adoro,
tal mi idea está suspensa
que no sé si el odio estime
o si el amor aborrezca. (vv. 1355-1366)

Hay un aparente inconveniente en el amor de doña Inés, ya que el objeto del amor es el supuesto lacayo Sancho (de hecho el auténtico don Juan):

Doña Inés. Yo quiero bien, mas no quiero
[...]
a un hombre tan desigual
y de tan humildes prendas,
que es bajeza de mi sangre;
mas no pienso que es bajeza,
que, aunque es verdad que el amor
de igualdades se contenta,
bien puedo yo querer bien
a otro que mi igual no sea,
que no es fino amor, amor
que se funda en conveniencias. (vv. 1377-1390)

Aunque en el desenlace este amor «disonante» se regularice, no deja de ser curioso que el personaje justifique plenamente el enamoramiento de una dama por un criado.

Es interesante observar los cambios sucesivos del personaje de don Lope. Por el relato de doña Ana, y por su misma confesión, sabemos que tuvieron en Burgos un encuentro amoroso, en que él adoptó la precaución de cambiarse de nombre. En la acción de la comedia, don Lope requiebra sin éxito a doña Inés. Y sin que llegue a proclamar un renovado amor por doña Ana, sin duda su decisión de renunciar a doña Inés y casarse con doña Ana resuelve todos los conflictos pendientes. Cuando ya las espadas están desnudas y solo parece ser posible un desenlace luctuoso, don Lope va proponiendo las soluciones a las dolencias y agravios que aquejan a don Juan.

Don Lope. Pues
sabed que yo quise a Inés,
y Inés no me quiere a mí.

Beatriz, viendo mi pasión,
viéndome a su amor rendido,
por dos veces me ha escondido
en el cuarto y el balcón.
Y puesto que honores gano,
a satisfacer se allana
con la mano de doña Ana
la sangre de vuestro hermano.
Y si al sí de nuestros labios
doña Ana mi esposa es,
siendo vuestra doña Inés,
ni habrá celos ni habrá agravios. (vv. 3164-3178)

El propio don Lope concluye: «Ya no es mi amor tan ingrato» (v. 3184). De hecho, el único amor que se expresa sin condiciones es el de doña Inés, tanto en el delicioso diálogo que mantiene con el supuesto Sancho, como al principio de la tercera jornada, al disipar los celos de doña Ana:

Doña Inés. Porque en la amorosa calma
de sospechas y recelos,
son el amor y los celos
las calenturas del alma,
que salen por dar despojos,
reducidos en agravios,
las de celos a los labios
y las de amor a los ojos.
Pues como en esta fortuna
dispuestas siempre y abiertas
el alma tiene dos puertas
y amor no cabe por una,
para no suspender tanto
los dos su afecto veloz,
los celos buscan la voz
y el amor elige el llanto. (vv. 2327-2342)

En *Donde hay agravios no hay celos*, pues, el amor tiene un papel importante en la definición del personaje de doña Inés, aunque tenga poca relevancia en los mecanismos de la acción.

Casarse por vengarse se abre con la situación de un amor idílico:

Blanca. desde nuestra niñeces
parece que nos leímos
las almas, pues tan conformes
amantes hemos vivido,
que siendo iguales en todo,
en el campo parecimos
dos flores que de una mata
despliega el fresco rocío. (p. 103b)

Enrique, cuyo amor por Blanca es indudable, se encuentra a continuación ante el consabido dilema entre su sentimiento y la razón de estado: al morir su hermano el rey de Sicilia, hereda la corona a condición de casarse con su prima Rosaura. Decide intentar conciliar los opuestos:

Enrique. Válgame la industria aquí:
yo disimulo y convengo
en ello, que mientras viene
la dispensación, intento,
conjurando mis vasallos,
tenerlo todo desecho.
Esta noche veré a Blanca,
pues por el roto secreto
de la rompida pared
me ofrece ocasión el cielo;
y en fin, ha de ser mi esposa. (p. 106b)

Ya en la segunda jornada, Enrique procurará poner en efecto su intención, utilizando en plena noche el pasadizo secreto, pero se hallará con que mientras tanto Blanca se ha casado con el condestable, que se halla en la cama con ella. El pasadizo simboliza sin duda el agravio de honor que hiere al condestable, y en vez de ayudar a los que lo han construido terminará teniendo el efecto contrario: la confirmación de la sospecha —infundada— de que Blanca ha tenido relaciones con Enrique antes que con el conde. En el primer encuentro entre Blanca y Enrique, después de sus respectivos matrimonios, cada uno le reprocha al otro no haber cumplido con la promesa:

Enrique. Blanca ingrata, fiera hermosa,
basilisco destas selvas,

hechizo tiranamente,
blandamente ingrata hiena,
que engañando con la coz
das muerte a tu forma mesma,
vive el cielo, esfinge aleve...

BLANCA. Vuestra alteza se detenga,
que no desmienten engaños
coléricas impaciencias.
Si viene a darme a entender
que de mi empleo le pesa,
no le pese, vive el cielo,
ni a mí tampoco me inquieta
que vuestra alteza se case
con Rosaura; y así sea
igual en los dos aquí
la ingrata correspondencia (p. 110c)

Enrique, tras haber interrumpido un confuso intento de uxoricidio por parte del condestable, decide reprimir su amor:

ENRIQUE. Así disfrazo la herida
de mi ardiente corazón,
y pues Roberto me obliga,
noble siempre y siempre padre,
y pues que Blanca peligra,
a pesar de mis pasiones
no he de volver a la quinta. (p. 115b)

Esta tardía decisión no impedirá el desenlace, tras el cual el mismo Enrique constatará su impotencia:

ENRIQUE. ¡La pared que fue instrumento
ser castigo miserable!
Enviarme Blanca a llamar,
¿qué más forzosas señales
de que el conde la haya muerto?
Y aunque es razón castigarle,
es fuerza disimular
por su honor y por su padre,

y supuesto que por Blanca
tan poco en vida mirase,
en la muerte ha de ser cuerdo
el que fue en la vida amante. (p. 120c-121b)

Podemos considerar que Enrique mantiene a lo largo de la pieza su amor por Blanca, aunque resulta incapaz de tomar decisiones consecuentes.

El condestable se enamora en una escena que denuncia un indudable *voyeurismo*, análoga a otras de Rojas [MacCurdy, 1979]. Una vez que ha visto a Blanca y ha averiguado dónde vive, sin ser visto, se dirige a su padre Roberto y obtiene la promesa de matrimonio, sin que ella sepa nada. Las circunstancias favorecerán el casamiento, aceptado por Blanca por despecho, con los problemas que se acumularán en la obra para precipitar el desenlace funesto. Muy pronto, prevalece en el condestable el temor al deshonor, que le importa mucho más que el supuesto sentimiento por Blanca. El descubrimiento fortuito del artificio de la pared movediza zanja sus últimas dudas y así decide castigar encubiertamente a Blanca (que el espectador sabe inocente)[2]. Como lo ha declarado más de una vez a lo largo de la obra, lo más importante es su honra.

El personaje en que el amor sin duda resulta esencial es Blanca, aunque también a partir de su casamiento con el condestable procure sin éxito defenderse de su mismo sentimiento, que se halla en oposición a su honor. Consideremos en particular la escena central de la segunda jornada, en que una vez más Enrique consigue estar a solas con ella. Más que recriminaciones, Blanca expresa la angustia de encontrarse frente a un hombre amado, pero estando casada con otro. Este conflicto lo pinta muy acertadamente Rojas en una tirada, en que, a cierta altura, en la oscuridad, el interlocutor cambia de Enrique al condestable.

Blanca. Señor, señor, aunque logro
honras en ser vuestra esclava,
mi esposo es noble, mis ojos,
con la lengua de su llanto,
que os están hablando a golfos,
os suplican que os venzáis,
dejadme en blando reposo
de inquietudes de mi vida
solicitar desahogos. (p. 113b)

[2] Es interesante notar de paso que en la conclusión de la adaptación italiana de *Casarse por vengarse*, atribuida a Giacinto Andrea Cicognini, *Maritarsi per vendetta*, se añade una suerte de moraleja, ausente en el texto español, que evoca el título de *A secreto agravio secreta venganza* de Calderón de la Barca: «Vadi adagio chi vole *Segreto agravio segreta vendetta*» [Cicognini, 1663: 77].

BLANCA. Confieso que te he querido,
Enrique, siendo en el golfo

Sale el conde por la otra puerta con espada y broquel, lleno de polvo, y vase careando con ella.

del amor de tanto tiempo
poco cursado piloto.
Déjame, Enrique atrevido,
que aunque es verdad que a mi esposo
no reportada aborrezco,
no tampoco, no tampoco
te quiero, si antes te quise. (p. 113c)

El amor de Blanca por Enrique le impide tener una vida conyugal «normal» con el condestable, cuya suspicacia aumenta. Por otra parte Blanca no consigue evitar que Enrique interfiera con su nuevo estado de mujer casada, y cuando por fin decide llamarlo a la quinta para aclarar la situación con su marido, el mismo medio elegido, una carta, llevada por la criada a través de la fingida pared, es lo que induce al condestable a urdir el atentado fatal para Blanca.

Es interesante observar que hasta las últimas réplicas los personajes manejan un lenguaje anfibológico de gran efecto teatral:

BLANCA. ¡Oh, quién feriara a suspiros,
dulce esposo, al escucharos,
como un pecho para amaros,
mil almas para serviros!
Mis cuidadosos retiros,
si os han cansado groseros,
que en este mar del amar,
antes fue por conquistar
almas para mereceros.
[...]
A eternidad se convida
aqueste amor lisonjero,
que siempre el amor primero
es el que dura en la vida;
y si la parca homicida
cortare el hilo mejor

de vuestra vida, mi ardor
me asegura en mi cuidado,
que aunque vos me hayáis faltado,
no puede faltar mi amor. (p. 110b)

Blanca. (Fingir aquí me conviene.)
[...]
¿Pues que ni mi amor te debe
efectos de amor fingidos,
o cumplimientos corteses?

Condestable. Es tanto el fuego que guardo,
como en el alma se enciende,
que desatado en mis males,
si decirte pretendiese
sola una de tantas penas,
es un fuego de tal suerte,
que una no puedo enseñarte,
sin que las demás te enseñe,
sólo te digo, señora,
(a fingir mi pecho empiece)
que en tu memoria me ocupo,
que en ti el alma se suspende,
que solo anhela por ti,
por ti vive y por ti muere. (p. 119c)

Así también las últimas réplicas que se intercambian los esposos:

Blanca. Mucho le debo a tu amor.

Condestable. Si alcanzas lo que me debes.

Blanca. (Aun no estoy asegurada:
no sé qué recelos siente
el corazón, mas ¿qué riesgo
en un papel haber puede?)

Condestable. (Ella a su muerte camina.)

Blanca. (El amante me convence.)
¿Estás sin enojo ya?

Condestable. Nuestras paces se conserven
con mis brazos (que han de ser
lo últimos que te diere.)

BLANCA. Bastantemente te adoro.
CONDESTABLE. Adórote tiernamente.
BLANCA. ¿Has de volver a enojarte?
CONDESTABLE. De hoy más no hay en qué sospeche:
hoy se han de acabar mis penas.
BLANCA. Hoy se ha de trocar mi suerte.
¿Me esperas?
CONDESTABLE. Aquí te aguardo. (p. 120a)

En *Casarse por vengarse* encontramos la presencia del sentimiento amoroso en distintas versiones. Aparentemente el amor resulta ser uno de los motores de la acción, aunque la impresión prevalente es que el amor provoca la debilidad que causa indirectamente el desarrollo de la acción, regida por el punto de honor del condestable, e implica en definitiva la desgracia de los personajes que lo sienten.

Santa Isabel reina de Portugal es la única obra hagiográfica de Rojas, aunque sin duda tiene muchos rasgos de la comedia palatina y de la tragedia según el modelo de *El castigo sin venganza* de Lope [Pedraza Jiménez, 2005b]. En esta obra posiblemente la tensión mayor se dé en el conflicto entre los dos galanes deuteragonistas, Ramiro y Carlos, privados de la reina y del rey. Rojas introduce el personaje de Blanca, una dama del séquito de la reina, posiblemente para evitar toda posible sospecha de relaciones ilícitas entre la reina y su privado Ramiro. El único amor que se presenta en escena es el que une a Ramiro y Blanca, ya que la relación matrimonial entre el rey y la reina se debe a un acuerdo político:

REY. Tres años juzgo que habrá,
tres años, si bien me acuerdo,
que en la raya de Castilla
os entregó el rey don Pedro,
vuestro padre, a los infantes
don Sancho y don Pedro, acuerdo
que el de Figueroa y don Vasco
en Aragón dispusieron. (p. 256c)

La postura de la reina revela la verdadera vocación de la reina:

REINA. Bien sabes tú, doña Blanca,
ya te acuerdas, don Ramiro,
que de Aragón, nuestra patria,

para Portugal salimos
seis años ha a desposarme
con el rey Dionís invicto,
más que de las voluntades
monarca de su albedrío,
contra mi gusto, pues fue
siempre mi primer desinio
ser esposa de otro dueño
en la orden de Francisco,
recibiendo aquel sayal
[...] (p. 264b-c)

No faltan indicadores de que la relación marital entre el rey y la reina existe en función del equilibrio entre reinos, aunque el rey sufra la pena de sospechar de su esposa:

Reina. Carlos, privado del rey,
[...]
me trae inquieto a mi esposo,
con tanto extremo, que ha sido
causa de arrojarse el rey
por pasos de error lascivos,
siendo escándalo de todos
al último precipicio,
pues que tiene en una dama
(que bien conoces) dos hijos.
[...]
No habla a propósito nunca,
y suele, si está dormido,
levantarse de repente
dando voces y suspiros;
hase negado a mi lecho,
miéntese al amor más limpio... (p. 264c)

El hecho de que el amor de Blanca y Ramiro no tiene más función que la de equilibrar la trama un tanto extravagante de esta obra lo confirma el hecho de que la boda inevitable entre ellos está relegada en los versos de adiós pronunciados por el gracioso:

TARABILLA. Escuchen vuesas mercedes:
doña Blanca ha de casarse
con don Ramiro allá dentro,
¡ha de ser la noche grande!
Hay comedia de repente
donde hay grandes disparates,
que los remite el poeta
para la segunda parte. (p. 269c)

Anteriormente Blanca había salvado *in extremis* a su enamorado de la furia del rey, tras lo cual Blanca le sugiere que huya para salvar la vida:

RAMIRO. Sin ti no quiero la vida.
BLANCA. Huye, señor, no te pierdas.
RAMIRO. Contigo será ganarme,
que es otra muerte la ausencia.
BLANCA. Pues yo moriré contigo.
RAMIRO. Yo viviré en tu belleza. (p. 267a)

Aunque luego no habrá lugar para la fuga, ni en el resto de la obra se aprecian expresiones del amor entre personajes. En lo que se refiere a la devoción religiosa de la reina (que podría ser una versión mística de amor), observamos más una tendencia al sufrimiento y al martirio que a una posible gozosa unión con la divinidad o sus símbolos:

NIÑO. Esta es tu cruz, Isabel:
este es, esposa, el madero
en que me he puesto por ti.
Sufre tú esa cruz, que el cielo
te guarda en satisfacción
en su alcázar el asiento.
REINA. Mil muertes por vos sufriera;
dejadme ver desde lejos
vuestra gloria.
NIÑO. Sube, pues,
volverás a sufrir luego. (p. 264a)

REY. Agora que estoy conmigo
prevenir es importante

con la muerte de mi esposa
la venganza de mis males.
Y agora quiero mirar
si es que en su cuarto se hallase,
correr quiero esta cortina.

Corre la cortina y halla a la reina Isabel, vestida de tercera, delante de un Cristo crucificado

Pero, ¿qué nuevos disfraces
son estos con que la miro?
Suspenso mi furor yace.
Reina. Señor, pues que vos queréis
que yo muera, en este traje
y agora en él me mudáis,
procurando adelantarme
lo futuro de las dichas
a lo cierto de los males,
¡dejad vivir a mi esposo! (p. 269a)

En esta obra sin duda la presencia del amor es marginal y funcional para el equilibrio de la acción. Es un elemento más a favor de la interpretación de que se trata de una obra hagiográfica más en apariencia que en sustancia. Su estructura es sin duda la de una tragedia con final feliz, ya que el traidor muere y sobreviven los demás, preservando los valores que se han ido exponiendo en el texto.

A partir de las calas que hemos hecho, podemos sugerir que Rojas Zorrilla considera el amor y el enamoramiento como un ingrediente más de la construcción de sus obras dramáticas y que no se hallan muchos rastros de una concepción según la cual es un sentimiento «capaz de mover montañas». Algunos personajes femeninos 'serios' expresan de manera clara su preferencia amorosa (doña Inés en *Donde hay agravios no hay celos*, Blanca en *Casarse por vengarse*, Blanca en *Santa Isabel*) y están dispuestas a defender su elección, aunque no suele ser necesario en definitiva. Otros personajes femeninos (doña Ana en *Donde hay agravios no hay celos*) persiguen a su seductor más por una convención social que por un sentimiento real. Entre los masculinos hallamos cierta «inconstancia programática», vinculada a las circunstancias que se van presentando. Los casos de un amor que se mantiene a lo largo de una obra (don Juan en *Donde hay agravios no hay celos*, Ramiro en *Santa Isabel*) no resultan muy significativos, ya que don Juan se enamora de un retrato y aun antes de conocer a su prometida se deja invadir

por los celos, mientras que la presencia de Ramiro en *Santa Isabel* es bastante reducida y su amor tiene la función de evitar toda posible sospecha de relaciones ilícitas entre la reina y él.

Por tanto, las circunstancias pueden modificar el amor y hasta cambiar su objeto mismo; en las decisiones cruciales de los personajes tienen mucha más trascendencia otros valores, como el honor desde luego, aunque posiblemente en última instancia la conveniencia momentánea pueda resultar aun más determinante. Desde el punto de vista del montaje de la intriga, Rojas parece considerar el amor un elemento útil, cuyas expresiones maneja con habilidad, pero un elemento fácil de manipular para construir un texto dramático funcional y eficaz. También cabe observar que el sentimiento aparece a menudo mezclado con aspectos de interés material o de oportunismo, que le quitan el aura espiritual y abstracta que, al menos a partir del Romanticismo, se le suele atribuir.

Bibliografía

Cattaneo, Maria Teresa [2000]: «Los desenlaces en el teatro de Rojas Zorrilla», en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello (eds.): *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático. XXII Jornadas de teatro clásico. Almagro 13, 14 y 15 de julio de 1999*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 39-53.

Cicognini, Giacinto Andrea [1663]: *Maritarsi per vendetta*, Bologna, Carl'Antonio Peri.

Cotarelo y Mori, Emilio [2007]: *Don Francisco de Rojas Zorrilla. Noticias biográficas y bibliográficas*, ed. facsímil con prólogo e índice de Abraham Madroñal, Toledo, Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo.

Couderc, Christophe [2006], *Galanes y damas en la Comedia Nueva. Una lectura funcionalista del teatro español del Siglo de Oro*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert.

Eiroa, Sofía [2000]: «Las protagonistas femeninas de Rojas Zorrilla: *Lo que son mujeres*», en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello (eds.): *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático. XXII Jornadas de teatro clásico. Almagro, 13, 14 y 15 de julio de 1999*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 121-132.

González Cañal, Rafael [2003]: «Bibliografía crítica sobre Francisco de Rojas Zorrilla», en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y José Cano Navarro (eds.): *Toledo: entre Calderón y Rojas. IV centenario del nacimiento de don Pedro Calderón de la Barca. Toledo, 14,15 y 16 de enero de 2000*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 217-240.

González Cañal, Rafael [2007]: «La transmisión impresa del teatro de Rojas Zorrilla», en *Lectura y Signo* (Universidad de León), nº 2, pp. 217-235.

—, Ubaldo Cerezo Rubio y Germán Vega García-Luengos [2007]: *Bibliografía de Francisco de Rojas Zorrilla*, Kassel, Reichenberger.

Julio, María Teresa [1996]: *La recepción dramática. Aplicación al teatro de Rojas Zorrilla*, Kassel, Reichenberger.

— [2000]: «Hiperdramatismo en Rojas Zorrilla: ¿innovación o continuidad?», en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello (eds.): *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático. XXII Jornadas de teatro clásico. Almagro 13, 14 y 15 de julio de 1999*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 179-207.

MacCurdy, Raymond R. [1968]: *Francisco de Rojas Zorrilla*, Nueva York, Twayne.

— [1979]: «Women and Sexual Love in the Plays of Rojas Zorrilla: Tradition and Innovation», en *Hispania*, 62/3, pp. 255-265.

Mackenzie, Ann L. [1994]: *Francisco de Rojas Zorrilla y Agustín Moreto: análisis*, Liverpool, University Press.

Pedraza Jiménez, Felipe B. [2000]: «Francisco de Rojas Zorrilla, poeta cómico», en Francisco de Rojas Zorrilla: *Obligados y ofendidos*, RESAD-Fundamentos, Madrid, pp. 37-64.

— [2005a]: «A vueltas con la taxonomía: *La traición busca el castigo*», en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Gemma Gómez Rubio (eds.): *Espacio, tiempo y género de la comedia española. II Jornadas de teatro clásico. Toledo, 14 15 y 16 de noviembre de 2003*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 453-483.

— [2005b]: «Rojas Zorrilla ante la comedia de santos: *Santa Isabel, reina de Portugal*», en Marc Vitse (ed.): *Homenaje a Henri Guerreiro. La hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*, Pamplona-Madrid-Frankfurt am Main, Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert, pp. 967-983.

Rojas Zorrilla, Francisco de [1952a]: *Casarse por vengarse*, en *Comedias escogidas*, ed. Ramón de Mesonero Romanos, Madrid, Atlas (BAE, 54), (1ª ed., Madrid, Rivadeneyra, 1861), pp. 103-121.

— [1952b]: *Santa Isabel, reina de Portugal*, en *Comedias escogidas*, ed. Ramón de Mesonero Romanos, Madrid, Atlas (BAE, 54), (1ª ed., Madrid, Rivadeneyra, 1861), pp. 255-269.

— [2005]: *Donde hay agravios no hay celos. Abrir el ojo*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres, Madrid, Castalia (Clásicos Castalia, 282).

Símini, Diego [2006]: «Celos cruzados en *Casarse por vengarse* de Rojas Zorrilla», en Remedios Morales Raya y Miguel González Dengra (eds.): *La pasión de los celos en el teatro del Siglo de Oro. Actas del III Curso sobre teoría y práctica del teatro, organizado*

por el Aula Biblioteca Mira de Amescua y el Centro de Formación Continua (8-11 de noviembre, 2006), Granada, Universidad de Granada, pp. 315-325.

Testas, Jean [1975]: «Le féminisme de Francisco de Rojas Zorrilla», en H. Vidal Séphiha (ed.): *Mélanges offerts à Charles Vincent Aubrun*, Éditions Hispaniques, Paris, t. II, pp. 302-322.